



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA ACADÊMICA
PROFESSOR: FERNANDO BRAGA

A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA NO JORNALISMO COTIDIANO: O CASO CORREIO BRAZILIENSE

CAMILLA CONSTANTINO SOTO
MATRÍCULA N° 2011164-0

Brasília/DF, novembro de 2004



Uniceub
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA ACADÊMICA
PROFESSOR: FERNANDO BRAGA

A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA NO JORNALISMO COTIDIANO: O CASO CORREIO BRAZILIENSE

**CAMILLA CONSTANTINO SOTO
MATRÍCULA N° 2011164-0**

Brasília/DF, novembro de 2004

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

1. Coordenador do Curso: Prof (a): Maria Gláucia Magalhães	
2. Professor Orientador: Prof. (a): Fernando Braga	
3. Professor (a) Convidado (a): Prof. (a): José Forni	
4. Professor (a) Convidado (a): Prof. (a): Paulo Fonseca	

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais e familiares que sempre estiveram presentes na minha vida, principalmente nos momentos difíceis.

Ao meu orientador Fernando Braga, que me mostrou a “luz” no fim do caminho quando tudo estava escuro. E acima de tudo, a Deus que é a força suprema que guia os meus dias.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, autor do universo, o qual não existiria sem Ele.

Aos meus pais por me darem o dom da vida e por serem diretamente responsáveis por minha persistência e pela finalização deste trabalho.

Aos meus familiares, a meu irmão Carlos e amigos que me apoiaram nos momentos difíceis.

Aos colegas de faculdade, ao meu orientador Fernando Braga, professores e profissionais que acreditaram no meu trabalho e me fizeram confiar no meu potencial.

À minha chefe Lea Barroso que abriu as portas do mercado para que eu pudesse aprender com as experiências do dia-a-dia. Ao meu chefe Cesar Saggioro por ter sido compreensível nas horas que pensei em desistir e que tanto me confortou com suas palavras.

EPÍGRAFE

“A ciência não corresponde a um mundo a descrever. Ela corresponde a um mundo a construir”.

Bachelard

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
1. INTRODUÇÃO	9
2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	11
3. A FOTOGRAFIA.....	13
3.1 Fotografia: arte da luz.....	13
3.2 A Câmara Escura.....	14
3.3 Da evolução à descoberta.....	15
3.4 Hércules Florence: a descoberta da fotografia no Brasil.....	19
3.5 A fotografia no Brasil.....	20
3.6 Afinal o que é fotografia?.....	21
4. O FOTOJORNALISMO: A HISTÓRIA NO MUNDO E NO BRASIL.....	24
4.1 A fotografia na imprensa.....	25
4.2 A fotografia na imprensa brasileira.....	29
5. A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA.....	36
5.1 Fotografia e realidade.....	40
5.2 Mensagem fotográfica e fotografia jornalística.....	42
6. A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA.....	46
6.1 A foto e as teorias.....	46
6.2 Primeira página dos jornais.....	49
6.3 A importância da fotografia nos jornais brasileiros.....	50
6.4 A fotografia no <i>Jornal Correio Braziliense</i>	55
7. CONCLUSÃO.....	61
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63
9. ANEXO.....	65

RESUMO

O presente trabalho estuda a importância da fotografia no jornal impresso, mais especificamente as fotografias da primeira página dos jornais. Para tanto, foram feitas pesquisas bibliográficas acerca do assunto e entrevistas com fotógrafos e editores de vários jornais e revistas brasileiras, como *Jornal do Brasil*, *Correio Braziliense*, *Folha de S. Paulo*, *Veja* e *Istoé*. Mais ainda, como forma de enriquecimento do trabalho, foi analisado o jornal *Correio Braziliense*, que cumpre significativo papel na importância da fotografia no jornalismo brasileiro atual. O estudo dispõe de pesquisa histórica sobre a evolução da fotografia e do fotojornalismo em si, além de abordar a linguagem fotográfica, de forma a contribuir para o entendimento do valor como informação que é concedida à fotografia no *Correio Braziliense*.

1. INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo central analisar a importância da fotografia nos jornais brasileiros.

A partir do questionamento do objeto de estudo, pretende-se averiguar possíveis evoluções feitas no universo fotográfico e identificar caminhos a serem tomados, em busca de soluções que façam melhor uso da fotografia jornalística nos jornais impressos.

A utilização da fotografia no jornalismo teve início no século XIX, na Europa, e só começou a ser empregada no Brasil em 1900, porém com mais vigor a partir da década de 20. Hoje, a presença constante de imagens, em revistas, TV, Internet, *outdoors* e vídeos, tornou a fotografia indispensável nos jornais brasileiros.

Não só a história do fotojornalismo é marcada por oposições entre a busca da objetividade e a elevação da subjetividade, entre o valor noticioso e a estética, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes, mas também é uma história que assiste à expansão do que merece ser observado e fotografado.

O fotojornalista além de reproduzir as notícias, também as cria. As (foto) notícias são elementos construídos por mecanismos pessoais, sociais, econômicos, ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos.

Neste trabalho, vamos entender a forma como os jornais lidam com a fotografia. E qual a importância que dão à linguagem fotográfica na relação texto-imagem.

Para iniciar o estudo, verificamos como surgiu a fotografia e como foi sua utilização ao longo dos anos. A história do fotojornalismo é essencial para entendermos a forma como a fotografia ganhou espaço nos jornais.

Quando surgiu, a fotografia desempenhava papel ilustrativo, como “prova” documental de um fato. Percebe-se que, ao longo da história do jornalismo brasileiro, dois periódicos que deram importância à linguagem fotográfica como informação independente do texto, o *Jornal da Tarde* e o *Correio Braziliense*.

O trabalho é estruturado em oito capítulos, além desta introdução. O segundo capítulo traça os procedimentos metodológicos a serem utilizados no objeto de estudo. No terceiro, há uma breve história da fotografia e que conseqüências trouxe para a sociedade da época. O quarto e o quinto tratam de assuntos específicos ao fotojornalismo e à linguagem fotográfica. No quinto, mais precisamente, vamos problematizar as questões propostas com base nos textos e pesquisas relacionadas ao tema. Por fim, apresentaremos a conclusão do estudo no último capítulo desta monografia.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para elucidar as questões propostas neste estudo foram feitas pesquisas de caráter bibliográfico como forma de embasar conceitos e premissas relacionados ao tema.

Para tanto, foram utilizados materiais como livros e artigos da Internet, além de dois trabalhos acadêmicos que se entrelaçam com a proposta deste estudo. São eles *Correio Braziliense: 40 anos – Do pioneirismo à Consolidação* e *A foto do dia – Estudo sobre fotojornalismo e análise documentária*.

De acordo com Lakatos (1988, p.166), a finalidade da pesquisa bibliográfica é colocar o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que foi escrito sobre determinado assunto.

Por meio da pesquisa bibliográfica foi possível verificar convergentes opiniões de diversos autores. A maioria deles concorda que a fotografia pode ser vista com amplitude nos jornais, mas criticam a forma como ela é utilizada, geralmente, como ilustração. Outra abordagem desenvolvida pelos autores explicita o problema histórico de preconceito que existe em relação à profissão de fotojornalista.

Segundo Lakatos (1988, p.165), documentos são, de modo geral, todos os materiais escritos que podem servir como fonte de informação para a pesquisa científica e que ainda não foram elaborados.

O segundo passo a ser tomado foi buscar documentos no acervo do jornal *Correio Braziliense*, caracterizando a pesquisa como documental e exploratória. Foram analisadas várias “capas” do *Correio* no período entre 1994 e 2002, das quais algumas foram escolhidas como forma de enriquecimento do trabalho (ver anexo).

Como o objetivo desta monografia foi analisar a importância da fotografia nos jornais impressos, em outra etapa, entre os dias 15 e 20 de outubro, foram realizadas entrevistas com fotojornalistas que estão no mercado há muitos anos, com experiência

nos grandes jornais - *O Globo*, *Correio Braziliense*, *Folha de S. Paulo* e revistas brasileiras – *Veja e Istoé*.

As entrevistas auxiliaram traçar com maior fidelidade um panorama da rotina cumprida por esses profissionais e a observar a desvalorização que os fotógrafos estão sujeitos no dia-a-dia das redações. O objetivo das entrevistas foi enobrecer a pesquisa acadêmica.

As seguintes perguntas foram feitas a todos os entrevistados:

- O que você acha do tratamento que os jornais brasileiros dão a fotografia?
- Qual a relação entre editor de Redação e o editor de Fotografia? Quem dá a palavra final na escolha da foto que será publicada na primeira página do jornal? Quando o fotógrafo sai da Redação para fazer as fotos recebe uma pauta de como o editor quer a foto, o “momento exato” ou o fotógrafo tira várias fotos e depois é feita a escolha?
- Qual a importância da fotografia no jornalismo?

Todas as entrevistas foram feitas por e-mail. Dentre elas, vale destacar a do jornalista e fotógrafo Cláudio Versiani, ex- editor de Fotografia do *Correio Braziliense*, que resultou em grande parte do que foi concluído neste trabalho.

3. A FOTOGRAFIA

Fotografia¹

[De fot(o) - + - grafia]: Processo de formar e fixar sobre uma emulsão fotossensível a imagem dum objeto, e que compreende, usualmente, duas fases distintas: na primeira, a emulsão é impressionada pela luz e sobre ela se forma, por meio dum sistema óptico, a imagem do objeto; na segunda, a emulsão impressionada é tratada por meio de reagentes químicos que revelam e fixam, permanentemente, a imagem desejada.

Desde muito tempo o homem buscava um modo de representar a realidade. Os primitivos desenhavam nas cavernas cenas do dia-a-dia, geralmente ligadas à caça, às guerras entre tribos rivais e à família. “Os guerreiros, reis, sábios, todos precisavam de algo que fixasse, no momento, os acontecimentos máximos de sua existência”.² A pintura era a solução encontrada.

A fotografia não foi descoberta apenas por um homem. Ao contrário das artes existentes na época, o domínio da fotografia implicava no desenvolvimento da mecânica, da óptica e da química, atividades ainda pouco conhecidas. Muitas experiências de alquimistas, físicos e químicos sobre a luz foram de extrema relevância no contexto da fixação de imagens. A história da fotografia está ligada diretamente ao estudo da luz e dos fenômenos ópticos.

3.1 Fotografia: arte da luz

A descoberta da fotografia relaciona-se com o estudo da luz, propriamente, com a capacidade do homem de fixá-la inicialmente no papel e, agora, buscando outras

¹ Definição do dicionário Aurélio.

² JEHOVAH, F. Fundamentos do Jornalismo; Manual Básico do Repórter – Fotográfico. Ed.Íris, SP, 1965 (p.41).

mídias, como as eletrônicas. Hoje, pensar o processo fotográfico parece simples, mas foi preciso anos de pesquisas e experiências, que aos poucos foram se somando, até que o homem alcançasse seu domínio.

De acordo com Cesar e Piovan (2003; p.20), “a fotografia é arte da luz”. Curioso, pois tudo começou com uma Câmara Escura.

3.2 A Câmara Escura

Alguns historiadores conferem este princípio óptico ao chinês Mo Tzu, ainda no séc. V a.C.. Outros acreditam que os princípios básicos da câmera fotográfica foram descobertos durante a Grécia Antiga.

O filósofo Aristóteles (384 - 322 a.C.) constatou que raios solares, durante um eclipse parcial, ao atravessar um pequeno orifício, projetam na parede de um quarto escuro, a imagem do exterior. Ele observou também que quanto menor fosse a fenda, mais nítida a imagem. Esse método primitivo recebeu o nome de Câmara Escura³.

Por conta da ignorância supersticiosa da época, a câmera escura ficou apagada na história por centenas de anos e só a partir do séc. XI em diante tornou-se comum entre os sábios europeus.

Em 1100, o astrônomo e óptico árabe Abu-Ali al Hasen (965 - 1034) descreveu a idéia de formação de imagens por meio da utilização dos primitivos conceitos da câmera escura.

No ano de 1267, o filósofo inglês Roger Bacon utilizou o método da câmera escura para observar um eclipse solar, sem “ferir” os olhos.

Giovanni Baptista Della Porta (1541 - 1615), cientista napolitano, em 1558, publicou no livro *Magia Naturalis sive de Miraculis Rerum Naturalium* uma descrição detalhada sobre a câmera escura.

“Essa câmara era um quarto estanque à luz, possuía um orifício de um lado e a parede à sua frente pintada de branco. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca”.

(CESAR & PIOVAN, 2003, p.21)

³ De acordo com o dicionário Aurélio câmara e câmera tem significados semelhantes. Câmara: [Do gr. *Kámara*, ‘abóboda’, pelo lat.vulg. *camara*.] Fot. Parte opaca que forma o corpo da máquina fotográfica, tendo de um lado a objetiva, por onde penetra a imagem, e do outro a superfície sensível. Equivalente à máquina fotográfica. Câmera: Variação de câmara. Como na linguagem cotidiana câmera é mais utilizado optei por essa determinação.

O pintor italiano Leonardo da Vinci (1452 - 1519) fez a mais completa descrição do processo de aparecimento de uma imagem invertida numa câmara escura, em seu livro de notas sobre os espelhos somente publicado em 1797.

“A imagem de um objeto iluminado pelo Sol penetra num compartimento escuro através de um orifício. Se colocarmos um papel branco do lado de dentro do compartimento, a uma certa distância do orifício veremos sobre o papel a imagem com suas próprias cores, porém invertida, devido à interseção dos raios solares”.⁴

A partir daí, a câmara escura passou a ser utilizada como método auxiliar por pintores e projetistas. Bastava o artista prender uma folha de papel à parede onde era projetada a imagem invertida e fixar desenhando seus contornos.

3.3 Da evolução à descoberta

Durante anos seguintes, várias experiências foram feitas e o processo da câmara escura foi aperfeiçoado. No entanto, é no século XIX que as pesquisas se intensificam e que são descobertas as bases definitivas da fotografia.

“Normalmente, atribui-se à descoberta da fotografia a Daguerre e Niépce. Mas se eles são universalmente reconhecidos como sendo autores da façanha, isto se deve à necessidade de uma simbolização, aliás, estribada em trabalhos construtivos que resultaram da soma do que já vinha sendo de longa data tentado”.

(JEHOVAH, 1965, p.14)

“A fotografia é a evolução gradativa do conhecimento óptico e químico desenvolvidos paralelamente e que num certo momento foram aplicados conjuntamente, com um mesmo propósito, por pessoas diferentes, em lugares diferentes”.

(KOSSOY, 1980, p.37)

O esquema abaixo mostra as sucessivas experiências realizadas ao longo dos séculos.

- 1520 - Leonardo da Vinci e Francis Bacon descobrem a formação da imagem na câmara escura.

⁴ Informações tiradas do site: www.fotoreal.com.br/historiadafotografia. Visita em 03/07/2004.

- 1556 - O alquimista Fabrício verificou que o cloreto de prata enegrecia quando exposto à ação da luz.
- 1560 - Em Nápoles, o físico J.B. Porta aperfeiçoou a câmera escura, colocando na sua abertura uma lente biconvexa, obtendo, assim, imagens mais nítidas e brilhantes. Porém, o obscurantismo da época opunha-se às investigações científicas.
 - 1777 - Karl Wilhelm Scheele (1742 - 1746), químico sueco, estudou a ação das diversas radiações do espectro sobre o cloreto de prata. As conclusões foram usadas pelo físico francês Charles.⁵
- 1780 - O físico francês Charles, projetou objetos dos alunos em papel branco impregnado com cloreto de prata. Como resultado obteve grotescos retratos.
- 1802 - O inglês Thomas Wedgwood (1771 - 1805) molhou papel e couro em nitrato de prata e colocou sobre eles folhas e rendas e tratou de expô-los à luz. Ao retirar as folhas e as rendas observou que a parte “exposta” estava queimada - escura - e a protegida (onde estavam os objetos) tinha desenhos brancos e bem delineados. Em compensação, se as “imagens” permanecessem no claro a luz acabava por queimá-las também. Wedgwood gravou as imagens, mas não conseguiu fixá-las.
- 1812 - O físico francês Josef Nicéphore Niépce (1765 - 1833) experimentou grande número de substâncias até descobrir que o betume-da-Judéia, que é negro, branqueava nas partes onde recebia uma emissão de luz viva. Desse modo, expôs uma placa de metal com betume ao foco da câmera escura e levou a superfície influenciada pela luz a uma solução de essência de alfazema. Depois espalhou ácido sobre o metal posto a descoberto. O ácido corroeu o metal nos lugares descobertos e a remoção do betume mostrou sobre a placa a imagem gravada em relevo.

⁵JEHOVAH, op. cit., p.12. Sobrenome não citado.

- 1819 - Sir John Herschel (1792 - 1871) descobriu o hipossulfito como agente ideal de fixação, pois era de fácil manejo e baixo custo. Herschel é o inventor das palavras “fotografia”, “negativo” e “positivo”.
- 1822 - Louis Jacques Mande Daguerre (1789 - 1851), para obter quadros destinados ao diorama⁶, utilizou-se da câmera escura. A partir daí, surgiu a idéia de fixar as imagens produzidas pela câmera. Para isso, Daguerre dedicou - se ao estudo da química, ciência que o conduziu à descoberta da fotografia na forma prática.
 - “1832 - Hercules Florence (1804 - 1879) junto com o botânico Joaquim Correia de Melo realizou a primeira fotografia, em Campinas. Pode-se dizer que Florence descobriu sete anos antes que Daguerre, Niépce, Talbot e Poitevin, os meios de gravar e fixar imagens, utilizando-se da câmera escura. Se esse notável trabalho realizado em Campinas não repercutiu no mundo, foi devido à nossa condição de país remoto, na época, inclusive para nós mesmos, onde uma simples viagem à Corte demandava semanas de duro cavalgar. Daguerre estava em Paris, bem junto da Academia”.
(JEHOVAH, 1965, p.29)
- 1833 - O inglês Fox Talbot (1800 - 1877) tentou desenhar por meio da câmera escura, empregando um processo químico para a fixação em papel. Esse método primeiramente chamou *desenho fotogênico* e depois *calótipo*, em seguida, *talbotipia* para enfim receber o nome de *fotografia*.
- 1835 - Talbot conseguiu fixar a imagem, banhando o papel, logo após a exposição, numa solução de ácido gálico. A imagem era invertida em relação ao original: o branco aparecia preto e vice-versa. Na verdade, ele descobriu o negativo cuja posse permitia a feitura de infinito número de cópias positivas.
- 1839 - Daguerre e Niépce descobriram a fotografia. O processo primitivo e dispendioso passou a ser chamado de Daguerriotipia.

“Daguerre descobre que uma imagem, quase invisível, latente, pode ser revelada, com vapor de mercúrio, reduzindo assim de horas para minutos o tempo de exposição - diz a lenda que Daguerre guardou uma placa sub-exposta dentro de um armário,

⁶ Do Aurélio: [De *dia* + - *orama*] Quadro iluminado na parte superior por luz móvel, e que produz ilusão óptica.

onde havia guardado um termômetro de mercúrio quebrado. Ao amanhecer, Daguerre constatou que havia uma imagem visível e de intensidade satisfatória na placa. Nas áreas atingidas pela luz havia o amálgama criado pelo mercúrio, formando as áreas claras da imagem”.⁷

Os autores tinham em mente mais a preocupação artística do que o fim utilitário. Para Niépce, a invenção estava ligada à insistência em melhorar o processo litográfico.⁸

No dia 19 de agosto de 1839, a Academia de Ciências de Paris divulgou a primeira forma popular de fotografia. O invento logo ocupou lugar nos centros urbanos. Alguns artistas acusaram a fotografia de ser uma tecnologia que faria desaparecer a pintura.

- 1840 - O óptico Voigtlander, baseado nos cálculos matemáticos de Joseph Petzval (1807 - 1891) fabricou a primeira objetiva especial para retratos. Esta lente forma a base de todas as objetivas modernas.
- 1851 – O inglês Scott Archer (1813 - 1857) aperfeiçoou o processo fotográfico substituindo papel por colódio⁹ úmido como suporte para sais de prata. A troca rendeu rapidez e melhor definição imagética. Posteriormente, o processo do colódio úmido foi substituído pelo seco, desenvolvido pelo Major C. Russel
- 1861 - Gaudim foi o primeiro a introduzir emulsões gelatinosas e Carlos Benett mostrou que o gelatino - brometo aumentava a sensibilidade do material negativo.
- 1871 - O inglês Richard Leach Maddox (1816 - 1902) apresentou uma emulsão de brometo de prata semelhante à usada para o colódio, mas que substituía este pela gelatina. Os trabalhos de Maddox impulsionaram o estudo de novas técnicas, o que resultou em materiais fotográficos mais sensíveis e praticamente isentos de granulação.

⁷<http://www.fotoreal.com.br/interna.asp?idCliente=29&acao=materia&id=336&nPag=4>. Vista em 26/08/2003.

⁸ Processo de gravura em plano, baseado no fenômeno de repulsão entre substâncias graxas e água, criado em 1812. Muito utilizado por Niépce na tentativa de fixação de imagens.

⁹ Do Aurélio: [Do gr. *kollódes*, ‘viscoso’ + - io] *Quím.* Nitrocelulose em determinada concentração de nitrogênio, utilizada na fabricação de vernizes e lacas.

- 1873 - Hermann Wilhelm Vogel (1834 - 1898), químico e fotógrafo alemão, descobriu os sensibilizadores ópticos que possibilitavam a absorção dos raios amarelos, verdes e vermelhos. Foi uma grande vitória, uma vez que antes as fotografias eram feitas pelos raios azuis, resultando em figuras esquisitas e confusas, especialmente quando os objetos fotografados eram ricos em cores variadas.

(JEHOVAH, 1965, p.21)

- 1880 - Josef Maria Eder (1855 - 1944), químico austríaco, realizou os trabalhos mais importantes sobre as emulsões compostas de cloreto e brometo de prata. Autor das obras *A Fotografia pelos Sais de Cromo: Estudo sobre a Ação da Luz de Cromo (1879)* e *Manual de Fotografia (1882)*.

- 1888 - George Eastman (1854 - 1932) americano inventor, industrial e comerciante da máquina “Kodak”, a primeira feita especialmente para película de rolo. Era composta de uma objetiva, de um porta-carretel e de um rolo de 100 exposições, do “American Film”. Uma vez impressionado todo o filme, a câmera completa era enviada a Rochester, onde era descarregada e a película revelada, sendo feita, de cada exposição, uma cópia positiva. Tudo custava 10 dólares. Com certeza, foi o salto necessário para tornar a fotografia popular.

(JEHOVAH, 1965, p. 24)

3.4 Hércules Florence: a descoberta da fotografia no Brasil

Em 1839, Daguerre e Niépce ficaram conhecidos mundialmente pela descoberta da fotografia. O que pouca gente sabe é sobre as experiências realizadas no Brasil pelo francês Antonie Hercules Romuald Florence, sete anos antes, em 1832. Alguns autores ignoram o trabalho de Florence ou lhe concedem pouca importância. O objetivo aqui não é chegar a uma resposta que mostre quem é o inventor da fotografia, mas reconhecer a importância que cada um teve para que ela existisse.

Antonie Hercules Romuald Florence desembarcou no Brasil, em 1824, pelo porto do Rio de Janeiro. Na cidade, trabalhou numa casa de roupas durante um ano e, depois, na tipografia e livraria do francês, Pierre Plancher.¹⁰

¹⁰ Fundador do Jornal do Commercio do Rio de Janeiro (1827) in Kossoy, 1980, p. 20.

Em 1825, por meio de anúncio, Florence tomou conhecimento que um russo necessitava de um pintor para expedição pelo interior do Brasil. Assim, entre 1825 e 1829, participou como 2º desenhista da expedição científica chefiada pelo Barão Georg Heirich Von Langsdorff, cônsul geral da Rússia no Brasil.

“A participação nessa expedição foi a mola propulsora das várias pesquisas de Florence. Suas invenções buscaram o registro dos sons e das imagens que havia observado durante os quatro anos da viagem”.¹¹

De volta da expedição, em 1830, Florence casou-se com Maria Angélica e viveu na Vila de São Carlos (região atual de Campinas). Diante da necessidade de viver em um país em que a tipografia não existia, Florence inventou o meio de impressão conhecido como *Polygraphie*.

“O estudo e os contínuos aperfeiçoamentos na arte de imprimir pela Poligrafia (...) originaram várias aplicações práticas, como a utilização do ‘papel inimitável’ para bancos, além de outras invenções (...)”.

(KOSSOY, 1980, p.24)

Em 1832, Florence realizou as primeiras imagens fotográficas no Brasil. Apesar de não conhecer o trabalho de Nicéphore Niépce (1765 - 1833), que fixou a primeira fotografia em 1826, Hercules Florence pesquisou a possibilidade de gravar imagens pela ação da luz, a qual chamou de *Photographie*. Ele desenvolveu um processo baseado no mesmo princípio estabelecido por Talbot (1800 - 1877): a reprodutibilidade das chapas negativas e positivas, fundamentos da fotografia até hoje.

3.5 A fotografia no Brasil

Entres os anos de 1840 a 1860, a fotografia difundiu-se por todo país. A tendência fotográfica brasileira seguia pelo fotodocumentarismo, que registrava os acontecimentos e fatos importantes da época; apesar de ainda não ter uma intenção jornalística em si.

¹¹ <http://www.mre.gov.br/cdbrazil/itamaraty/web/port/artecult/foto/pioneiro/hercules/>. Visita em 19/09/2004.

A estética documental no Brasil se deu no período em que aconteceram as maiores alterações no ambiente social. Ela demarcou as transformações que a burguesia operava na natureza. Os fotógrafos documentaristas mais famosos atuaram justamente ao mesmo tempo em que as cidades se modificavam. Entre eles, Victor Frond (1821-1881), Marc Ferrez (1843 - 1923), Augusto Malta (1864 - 1957), Militão Augusto de Azevedo (1837 - 1905) e José Christiano Júnior (1847 - 1902) são os pioneiros da fotografia no Brasil.

Marc Ferrez e Augusto Malta deixaram rica iconografia do Rio de Janeiro, do fim do século XIX e início do século XX, da qual é possível reconstituir os aspectos sociais, materiais e etnográficos da época.

O *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, 1862 - 1887, vem atraindo a atenção de pesquisadores de diversas áreas. O trabalho desenvolvido por Militão Augusto de Azevedo captou a paisagem urbana de São Paulo.

Outra importante obra de valor expressivo e documental foi *Escravos*, de José Christiano Júnior, que registrou variados aspectos da sociedade brasileira.

3.6 Afinal o que é fotografia?

“Fotografar é o ato de parar o fluir de uma imagem existente, não um processo de obtenção e reprodução dessa imagem”.¹²

O aparecimento da fotografia causou muita confusão na sociedade da época. Uns a viam com admiração, outros com espanto e outros ainda com contrariedade. Assim como Paul Hippolyte Dellaroché (1797 - 1856), a maioria dos pintores se sentiu ameaçada e chegavam a afirmar que seria o fim da pintura.¹³

A idéia que causava inquietação era o fato de ser possível obter uma imagem “sem o auxílio da mão do homem”, como se dizia então.¹⁴ Para se ter uma idéia, eles afirmavam que a fotografia de uma paisagem deveria ser considerada a própria cena ao vivo, já que a julgavam como total fidelidade da reprodução.

¹² KUBRUSLY, Cláudio. O que é fotografia. Ed. Nova Cultura : Braziliense. São Paulo, SP, 1986. (p.07)

¹³ O Impressionismo surge com o advento da fotografia. A pintura deste movimento artístico buscou caminhos que a diferenciasse das reproduções fotográficas obtidas por meio de recursos ópticos-mecânicos e das que resultavam da cópia fiel da realidade observada.

¹⁴ Idem, (p.08).

Este pensamento trouxe nova confusão que, infelizmente, deixa suas marcas até hoje. Afinal o que é fotografia?

Ernst Hass, fotógrafo internacionalmente reconhecido, diz que a fotografia é “a manifestação democrática de uma arte aristocrática”.¹⁵

Para Kubrusly (1986, p.8), não existe uma resposta única que defina a fotografia. O autor relata ter entrevistado muitos fotógrafos e em nenhuma vez sequer obteve resposta igual.

A fotografia surgiu na mesma época que o mundo passava pelo processo de industrialização. Tudo se tornava mais barato e as pessoas começaram a ter acesso a um número maior de bens antes inatingíveis. “Nesse contexto, a fotografia emergiu quase que como uma forma industrial da imagem, que nascia apoiada na misteriosa ‘máquina de pintar’”.¹⁶

A imagem fotográfica trouxe consigo vários aspectos democratizantes. Primeiro, porque um número maior de pessoas podia empreender uma aventura, antes restrita à elite: a transformação de suas emoções, seus pensamentos, seu modo de ver numa imagem passível de ser difundida, analisada e criticada. Aparentemente, não é necessária nenhuma habilidade especial para produzir imagens fotográficas, ao contrário do que acontece com a pintura, a gravura ou o desenho.

Dessa forma, um universo que antes pertencia à classe artística, pois só o pintor dominava a técnica do desenho e da pintura, passou a fazer parte da realidade das pessoas. Se antes uma imagem – tida aqui como qualquer referência visual, só era produzida por alguém que tinha domínio de certa técnica << pintor ou desenhista >> agora poderia ser desenvolvida por qualquer pessoa.

A alusão feita à imagem produzida por qualquer pessoa significa dizer que a imagem final, a fotografia tirada, nada tem a ver com a arte ou com a fotografia artística. O que quero explicitar é que a imagem final seja ela enquadrada, desfocada ou mesmo de má qualidade visual é aceita, mesmo que fora dos padrões estéticos fotográficos. O importante é mostrar que o processo pretendido, o processo de fotografar, congelar um instante, tornou-se um processo que pode ser desenvolvido por qualquer pessoa.

¹⁵ Ibidem, (p.08)

¹⁶ Ibidem, (p.10)

Em segundo lugar, a fotografia tornou possível a qualquer pessoa a posse de imagens, inclusive da própria imagem - seu retrato. Antes, poucos podiam pagar pelos trabalhos de um pintor.

“Ainda hoje, o que torna uma fotografia desconcertante é essa identidade de aparência com a realidade, a capacidade de reproduzir a verdade visual com tamanha perfeição, numa imagem que se oferece desinibida à nossa volúpia visual, mas onde, também, o próximo instante jamais acontece”.

(KUBRUSLY, 1986, p.24-25)

4. O FOTOJORNALISMO: A HISTÓRIA NO MUNDO E NO BRASIL

“Ninguém sabe ao certo quando surgiu o jornalismo ilustrado. É possível que ele tenha acompanhado o homem a partir do momento em que este se tornou pensante, visto que as primitivas cavernas relatavam com figuras a vida do homem”.

(JEHOVAH, 1965, p.24)

Durante o Antigo Oriente Médio, por volta de 4000 a.C., as pessoas produziam gravuras em barro cozido e pedras para retratar as atividades da época. Depois, por volta do séc. VI, os chineses criaram a xilogravura, que passou a ser utilizada por monges no enriquecimento de livros com figuras que refletiam a realidade.

Com o passar dos anos, as atividades humanas aceleravam e só os registros dos livros não bastavam, pois demoravam a ficar prontos. Assim, surge um outro meio do homem se comunicar: os periódicos.

Baseados nos processos desenvolvidos pelos chineses, os europeus, durante o séc. XII, empregavam a xilogravura para conseguirem cópias de desenhos e mapas em quantidade suficiente para orientar os navegantes e circular nas colônias as novidades trazidas da Metrópole.

Os americanos, talvez por estarem empenhados numa dura luta pela emancipação dos Estados Unidos, foram mais vigorosos na aplicação jornalística da xilogravura.

O *News Letter de Boston* foi o primeiro jornal americano a adotar a xilogravura, no ano de 1707. A edição do dia trazia o desenho da bandeira do Reino Unido da Inglaterra e Escócia.

Em 1754, o jornal *Gazette* da Pensilvânia estampava o slogan “Unam-se ou morram”, que tanto influenciou a formação política americana.

De maneira geral, as primeiras utilizações da xilogravura nos periódicos ilustravam as guerras. Foi o que fez o jornal nova-iorquino *Herald* durante a guerra civil americana. Por meio de mapas os leitores eram informados a respeito dos constantes movimentos de tropas.

A essa altura, a fotografia já tinha sido descoberta por Daguerre e Niépce e a América contava com o primeiro e mais arrojado repórter - fotográfico de guerra, Mathew Brady.

Brady tinha forte senso jornalístico. Morte, fome, frio, medo e dor entrelaçavam imagens impressionantes da guerra civil americana. Apesar de produzir fotos durante a batalha não tinha como gravá-las com retícula, de modo que fossem impressas e publicadas nos jornais. Assim, as imagens de Brady inspiravam os xilógrafos na reprodução das gravuras.

“A guerra civil americana é feita de um misto (...) de relatos mal escritos, rápidos, supostamente fiéis, e desenhos que permitem ver como tudo se passou. (...) Aos dois gêneros – artigo e desenho – vem juntar-se, já na guerra civil, um terceiro instrumento de narração <<autêntica>>, o daguerreótipo”.

(COLOMBO, 1998, p.143)

4.1 A fotografia na imprensa

Na Europa, Roger Fenton (1819 - 1869) fez as primeiras fotos de guerra durante a batalha da Criméia (1855) para o jornal inglês *The Illustrated London News*. Fenton fotografou grupos de soldados em paisagens bucólicas, cenas da vitoriosa tropa inglesa. As imagens não mostravam o horror da dor e da morte.

“(...) São antes imagens de soldados e oficiais, por vezes sorridentes, posando para o fotógrafo, ou imagens dos campos de batalha, limpos de cadáveres, embora juncados de balas de canhão”. (...) Imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostram a falsa guerra, os soldados bem instalados, longe da frente. (...) Tradicionalmente, como era apresentada na pintura.

(SOUZA, 2000, p.35)

No mesmo ano, apareceram algumas fotografias pintadas à mão. A técnica produziu certo toque de realismo e comparou a fotografia às pinturas.

Os primeiros fotógrafos de imprensa tinham suas referências na pintura. A associação da fotografia à pintura e, portanto, a arte, teria sido umas das razões que levaram ao enquadramento das imagens fotográficas por filetes floreados, como uma moldura de quadro.

O século XX foi decisivo para a consolidação do fotojornalismo. Apesar de nos primeiros anos a fotografia ser utilizada com bastante precaução, é durante este século que se tem o aumento do número de fotos na imprensa.

Os “flagras” de acontecimentos inesperados torna-se comuns e fazem crescer as expectativas do público diante do novo *medium*, que tanto ajudou para a afirmação deste mercado.

Por volta da metade do séc. XIX o processo fotográfico já não era tão dispendioso. O método cada vez mais simples emergiu nas pessoas o questionamento da única função existente da fotografia: a de retratista.

“A cobertura da Comuna de Paris (1871) também se salienta na história da fotografia, após o desenlace da revolta, as fotos foram usadas com intuítos repressivos, para identificar pessoas com vista à instauração de processos criminais que levaram a frequentes execuções. De fato, quando, nas barricadas, os revoltosos radicais posavam ingenuamente para os fotógrafos, certamente estavam longe de pensar nessa nova utilização da fotografia. Hoje, quem não quer ser reconhecido tapa a cara – um gesto simples -, que poderia ter salvado vidas entre os revoltosos”.¹⁷

O célebre retratista francês Gaspard Félix Tournachon (1820 - 1910), mais conhecido como Nadar, foi um dos primeiros fotógrafos a usar a câmera criativamente, distinta da função retratista. Ele atentava às expressões características de cada pessoa, realçando poses e gestos, explorando as potencialidades expressivas do rosto humano. A ele se deve a primeira fotografia aérea, em 1858, e as primeiras fotografias com iluminação artificial nos esgotos de Paris.

Aos poucos a fotografia foi penetrando na imprensa, mas até 1880 a maioria dos editores dos periódicos resistia à substituição de desenhos por fotografias.

No dia 4 de março de 1880, o *New York Daily Graphic* publicou, pela primeira vez, uma imagem fotográfica. Os editores mais céticos afirmavam que as palavras impressas levavam toda a informação necessária para os leitores. A falta de adequação

¹⁷ http://bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html. Visita em 25/09/2004.

das fotografias às convenções e à cultura jornalística da época endossavam este pensamento.

No ano de 1889, o *British Journal of Photography* cria um arquivo de fotos da atualidade. Mais tarde, jornais, revistas e agências se viram forçados a fazer o mesmo. Hoje em dia, as novas tecnologias facilitam o arquivamento fotográfico, permitindo, inclusive, melhor conservação (digitalização e armazenamento em banco de dados), a rápida localização, poupança de espaço e a inclusão de várias informações em texto anexo. Porém, as novas tecnologias facilitam também a manipulação imagética, o que traz uma forte preocupação, embora também seja um desafio a jornalistas, arquivistas e outros profissionais para que se rejam pela honestidade ética e deontológica, ou seja, pelo conjunto de deveres, princípios e normas adotados por esses profissionais.

(SOUZA, 2000, p.41)

Em 1900, a fotografia adquire mais uma de suas muitas funções. O norte - americano Willian Henry Jackson (1843 - 1942) usa suas fotos para persuadir e convencer o Congresso a estabelecer o Parque Nacional de Yellowstone.¹⁸

Quatro anos depois, o periódico londrino *Daily Mirror* lançou edição totalmente ilustrada. A inovação marcou uma mudança conceitual. A fotografia deixa de ter papel secundário, apenas como ilustração, e adquire conteúdo tão importante como o texto. A imprensa americana resistia à iniciativa, embora muitas revistas de moda já explorassem o potencial fotográfico.

No ano de 1910, o jornal francês *Excelsior* dedicava de quatro a doze páginas à fotografia da atualidade usadas como meio de informação e não ilustração. Ainda assim, mesmo com a difusão da fotografia, até 1914, os jornais utilizavam a fotografia com certa moderação.

Em 1914, o *New York Times* organizou um suplemento em fotogravura. O empreendimento audacioso aumentou ainda mais a fama de grande diário. O suplemento saía sempre aos domingos com os mais diversos tipos de fotografia e desenho. O objetivo era tornar as matérias mais atraentes e elucidativas, de forma que os fatos fossem mais bem esclarecidos para os leitores.

O sucesso foi tanto, que os outros jornais americanos se viram obrigados a imitar o pioneiro *New York Times*. “Para suprir de fotografias um mercado em expansão, surgiram as agências fotográficas – Pictures Syndicates – com especialistas em todos os setores”.¹⁹

¹⁸ Parque Nacional de Yellowstone, localizado nos Estados Unidos, foi o primeiro parque nacional de reserva de áreas criado no mundo.

¹⁹ JEOVAH, Op. cit.. (p.36)

Entretanto, não foram só os suplementos que sofreram o impacto das imagens. Os jornais diários também aderiram às fotografias.

Na Inglaterra, aparecem os tablóides, jornais de formato pequeno e compacto, onde as ilustrações predominam. Um dos mais famosos desse tipo, o *Daily Mirror*, alcançou grandes tiragens.

Em 1919, é criado o *Daily News* de Nova Iorque. O jornal caracterizava-se por ser alegre e movimentado, com base na fotografia. Os leitores fizeram-no o periódico de maior circulação dos Estados Unidos.

“Na França, L’Illustration e na Inglaterra, a Illustrated London News, duas antigas e conceituadas revistas acolheram sem reservas as possibilidades que a fotografia apresentava, tornando-se assim mais importantes do mundo”.

(JEHOVAH, 1965, p. 37)

As últimas duas décadas do século XIX são marcadas pelo despontamento de revistas especializadas em fotografia em vários pontos do globo, como a *The Photographic News* (Reino Unido), a *Illustrated American* (Estados Unidos) e a *Española y Americana* (Espanha).

No ano de 1920, Paul Martin, inglês, esconde uma câmera em uma maleta e surgem as primeiras fotos de pessoas fotografadas sem que percebessem. O resultado é uma naturalidade desconhecida, o não formalismo. A idéia é utilizada, em 1928, por Stefan Lorant, no jornal alemão *Berliner Illustrierte Zeitung*.

Já em 1928, é lançada na França a revista *Vu* por Lucien Vogel. A utilização da fotografia feita pela *Vu* mudou definitivamente os padrões estéticos das imagens que apareciam na imprensa. A intenção da revista era priorizar a imagem.

Em 1930, Stefan Lorant, redator chefe do *Münchener Illustrierte Presse*, diz:

“A câmera deve ser usada como um caderno de notas de um repórter, registrando os acontecimentos onde eles ocorram, sem detê-los para arrumar a foto, sem fazer as conhecidas poses”.²⁰

“Jacob Riis, jornalista, usa fotos para ilustrar histórias sobre as favelas de Nova Iorque. Lewis Hine, sociólogo, fotografa a chegada de imigrantes, o trabalho infantil em fábricas mal iluminadas e em minas de carvão. Esse trabalho levou à aprovação de leis proibindo o

²⁰ <http://sites.uol.com.br/andreaobarbosa/historia.htm>. Visita em 25/09/2004. O conceito de Lorant de não ajuste das fotos, muito se parece com o do fotógrafo Henry Cartier - Bresson (1908 - 2004) que criou o chamado momento decisivo.

trabalho de menores. A veiculação de notícias por meio das fotografias, geralmente com uma explicação escrita, constitui um dos mais importantes meios de comunicação do homem. Os assuntos que predominam nas manchetes de jornais são os assassinatos e escândalos”.²¹

A fotografia nasceu como registro visual da verdade. Definitivamente, o que marcou o fotojornalismo no mundo, em especial na Europa e nos Estados Unidos, foram as descobertas modernistas que se sucediam atentadas pela grande imprensa.

“Hoje, fora raríssimas exceções, os jornais e revistas do mundo inteiro se utilizam da fotografia respaldados na credibilidade do público de que ela referenda o real de forma inquestionável. O desenvolvimento do fotojornalismo não se deu de modo linear. Foi determinado por inúmeros fatores e não apenas pela necessidade objetiva de documentação dos fatos”.

(COSTA, 1995, p.114)

Alguns fotógrafos merecem destaque como o francês Henry Cartier - Bresson (1908 - 2004). Cartier foi um dos fotógrafos que mais obtiveram sucesso. Munido de uma câmera em miniatura, ele captava “momentos decisivos” do cotidiano. Tinha uma maneira própria de fazer o registro dos fatos e de expressar emoções fugazes que influenciou não só o fotojornalismo, mas que fez com que fosse introduzido um novo conceito na fotografia artística.

4.2 A fotografia na imprensa brasileira

Os primeiros periódicos que circulavam no Brasil quase não apresentavam ilustrações. Eram textos e mais textos, assim como o primeiro exemplar do *Correio Braziliense*, editado por Hipólito da Costa, em Londres, em 1808. O jornal trazia uma única ilustração entre as 80 páginas. O aspecto era de livro.

De acordo com Morel (2003, p.67), a Guerra do Paraguai foi tema de desenhos, charges e fotografias em diversos periódicos brasileiros. Fotógrafos, pintores e jornalistas deslocaram-se até os campos de batalha e acompanharam os exércitos. Mas as imagens não eram publicadas diretamente na imprensa diária devido às dificuldades técnicas de reprodução, já que ainda se utilizava o método litográfico.

²¹ <http://sites.uol.com.br/andreaobarbosa/historia.htm>. Visita em 25/09/2004

No dia 20 de julho de 1878, a revista *O Besouro* publicou fotografias de retirantes nordestinos vítimas de uma das maiores secas que assolou o Ceará, a partir de 1877. No entanto, a utilização fotográfica ainda não era usual. Porém, é importante destacar, nesse contexto, que a fotografia passou a ser instrumento de crítica social e serviu como arma na luta para a melhoria das condições de vida de segmentos desfavorecidos da sociedade.

“É certo que a fotografia recém-nascida no século XIX trazia uma dimensão de lazer, consumismo, modismo tecnológico, empolgação pela novidade, (...), reprodução do real. Nessa condição, entretanto, aplicava-se a usos mais ‘sérios’: ligava-se estreitamente à medicina e ao controle da criminalidade e, também, ao registro de eventos do presente (...)”.

(MOREL, 2003, p.73)

As primeiras fotografias da imprensa brasileira só foram publicadas em 1900, na *Revista da Semana*. Entretanto, o uso nos jornais ainda era remoto. Nos anos seguintes, as revistas aumentaram o número de fotografias nas páginas. Entre eles, *O Malho*, *Kosmos*, *A vida Moderna*, *Fon - Fon*, *Careta* e *Para - todos*. Em compensação, os jornais diários demoravam a adotar as fotografias.

Inicialmente, a fotografia servia de mera ilustração ou documentação do texto e até como uma forma de torná-lo mais agradável. Entretanto, com o tempo, passa a disputar com o texto a primazia do relato dos fatos.

Segundo Costa (1995, p.56), em a *Fotografia Moderna no Brasil*, o declínio do movimento fotoclubista foi o responsável pelo surgimento do fotojornalismo no Brasil. Somente na década de 20 a fotografia tornou-se corrente na grande imprensa, ocupando espaços cada vez maiores.

Durante os anos 20, além do aproveitamento diário das fotografias, selecionava-se material de primeira ordem para os suplementos semanais. A atração (dos suplementos) era alcançada pela utilização inteligente das fotos mais expressivas.

No dia 10 de novembro de 1928, Carlos Malheiros Dias lança a revista *O Cruzeiro*, que representou um marco na trajetória do fotojornalismo brasileiro. Na verdade, a *O Cruzeiro* veio se somar no fotojornalismo a outras revistas ilustradas da época como *Vida Doméstica*, *Sombra*, *Rio Magazine*, *A Cigarra*, *Para - Todos*, *Careta* e *Fon - Fon*.

Contudo, o diferencial da revista logo foi reconhecido. *O Cruzeiro* inseriu grandes obras fotográficas nas reportagens, o que marcou esse período de

fotorreportagem. A linguagem utilizada passou a incorporar a foto como elemento narrativo nos contextos diversos. A revista representou importante iniciativa no sentido da consolidação de um país moderno e de sua imagem. Essa iniciativa ajudou a acabar com o marasmo a que a imprensa estava mergulhada. Na verdade, até então, o que existia eram apenas publicações de algumas fotografias como ilustrações de matérias em diversos periódicos.

Em 1935, surgiu a *Revista São Paulo* que trazia projeto gráfico arrojado e valorizava o fotojornalismo e a fotomontagem, na qual se destacam o trabalho de Benedito Junqueira Duarte (1910 - 1995) e Theodor Preissing (s.d).

No ano de 1938, Samuel Weiner cria a revista *Diretrizes*, que se destacou na produção jornalística de textos investigativos e críticos. A censura do Estado Novo, porém, proibiu sua publicação e a revista circulou só até 1944.

“Nas décadas de 40 e 50, ao mesmo tempo em que se observa a aproximação da fotografia às artes plásticas, sob a égide do concretismo e do neoconcretismo, nota-se a franca expansão do fotojornalismo no país”.

(JEHOVAH, 1965, p.39)

No ano de 1942, o fotógrafo francês Jean Manzon veio para o Brasil convidado por Frederico Chateaubriand, sobrinho de Assis Chateaubriand - fundador dos *Diários Associados*. Com a chegada de Manzon, *O Cruzeiro* lança no Brasil as famosas duplas repórter - fotógrafo, fórmula que já havia sido sucesso na revista francesa *Paris - Match*. O trabalho em equipe constituiu mais uma inovação na imprensa brasileira.

O trabalho em dupla era, portanto, definido da seguinte forma: um repórter, pessoa que fazia o texto, e um fotógrafo, encarregado de realizar a cobertura fotográfica.

A primeira dupla foi composta pelo jornalista David Nasser (1917 - 1980) e o fotógrafo Jean Manzon (1915 - 1990), que juntos produziram grandes reportagens na revista *O Cruzeiro*. A novidade deu início à formação de outras, como José Leal e José Medeiros (1921 - 1990), Indalécio Wanderley e Ubiratan de Lemos e Indalécio Wanderley e Luís Carlos Barreto.

A primeira reportagem da dupla (David Nasser e Jean Mazon) é sobre ‘Os loucos’. Em 1944, publicam a reportagem sensação ‘Enfrentando os Xavantes’, editada em 18 páginas, com fotos de selvagens atacando a flechadas e golpes de borduna, a poucos metros de distância, um avião. A reportagem é reproduzida em 60 países. A revista esgota nas

bancas. Nasce a marca do *Cruzeiro* e que a acompanha pelo resto da existência – a grande reportagem.²²

As produções fotográficas são marcadas pelas preferências dos fotógrafos por certo tema, Jean Manzon, por exemplo, caracterizava-se pelo sensacionalismo. Explorava atitudes chocantes, hábitos exóticos ou aspectos incomuns.

“ O ex-fotógrafo da revista francesa *Paris Match*, Jean Manzon, introduz na revista *O Cruzeiro* fotos dinâmicas, bem distintas das imagens posadas e sem impacto reproduzidas até então. A fotografia passa a ser mais valorizada e, aos poucos, o *Cruzeiro* tornou-se o periódico mais importante do país.²³

“Jean Manzon foi um mestre do uso incosciente da linguagem fotográfica. Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que construía com base na manipulação de procedimentos formais, utilizado para reforçar o caráter opinativo que conferia ao seu trabalho”.

(PEREGRINO, 1991, p.86-87)

José de Medeiros enfatizava as questões políticas, que expressavam o sentimento particular de inconformismo diante da ordem social dominante. Medeiros dedicou-se à documentação fotográfica das etnias, tendo como objeto o índio e o negro. Luís Carneiro gostava de aviação, Luís Carlos Barreto, fotógrafo e cineasta, de futebol e cinema, Indalécio Wanderley ficou conhecido como “fotógrafo das misses”. A preferência por determinados assuntos exigiu dos fotógrafos a especialização por algum tema.

Entre 1944 e 1960, a revista *O Cruzeiro* passa abordar, com intensidade, temas políticos e sociais no país. A valorização da linguagem fotográfica introduz novo e moderno conceito de editoração, rompendo com fórmulas consagradas que usavam o discurso verbal como fonte principal de informação na divulgação de notícias. Em 1954, com a notícia do suicídio do então presidente Getúlio Vargas a revista chega ao auge do sucesso: 720 mil exemplares vendidos, recorde só ultrapassado pela revista *Veja* muitos anos depois²⁴.

²² <http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>

²³ <http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>

“Seu auge foi em 1954, na edição sobre o suicídio de Getúlio Vargas. A revista teve a tiragem recorde de 720 mil exemplares. Para milhares de leitores surge ali um dístico ao qual se habituariam e que duraria quinze anos: Texto de David Nasser e fotos de Jean Manzon”.²⁵

Em 1949, o Museu de Arte de São Paulo criou, através de Geraldo de Barros (1923) e Thomaz Farkas (1924), o Laboratório de Fotografia para atender os cursos externos e o próprio museu.

Em 1952, seguindo a linha de *O Cruzeiro*, chega às bancas a revista semanal *Manchete*, de Adolpho Bloch. Assim como a *O Cruzeiro*, a revista destinou amplo espaço às fotos e conquistou popularidade com reportagens de cunho histórico, como a inauguração de Brasília, em 1960.

O jornal *Última Hora* parece ter sido o primeiro diário a dar destaque à fotografia, recrutando profissionais como Orlando Brito (1950), Walter Firmo (1937) e Pedro Martinelli (1950).

Ao mesmo tempo em que se tem a expansão de um mercado para o profissional da fotografia nos anos 50 e 60 é possível observar a crescente entrada dos trabalhos fotográficos nos museus e galerias de arte.

Já em 1966, a *Editora Abril* lança a *Realidade*, que circulou até 1975 e chegou a atingir 500 mil exemplares. *Realidade* ficou conhecida pelo aprofundamento jornalístico dos assuntos e pela abordagem investigativa dos fatos, considerados exemplos de credibilidade no jornalismo. “*Realidade* somou ousadia dos temas, investigação aprofundada, texto elaborado e ensaios fotográficos antalógicos”.²⁶

As revistas, de forma geral, percebem a força comunicativa da fotografia e reservam espaço cada vez maior para a inserção de imagem. A fotografia ganha força como elemento chave na construção do texto. Assim, o uso freqüente de imagens articuladas às palavras incorporou a foto como elemento narrativo em diversos contextos.

Entre as décadas de 60 e 70, uma produção crescente continua a oscilar entre trabalhos documentais e outros de caráter experimental. O fotojornalismo brasileiro vive

²⁴ De acordo com o site www.bb.com.br, em que consta palestra proferida pelo jornalista Ancelmo Góis, no dia 25.11.1995, a revista *Veja* é a 4ª revista semanal de informação com maior tiragem no mundo, alcançando 1,3 milhão de publicações.

²⁵ <http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>

²⁶ NASCIMENTO, Ceolin Patrícia. *Jornalismo em Revistas no Brasil: um estudo das construções discursivas em *Veja* e *Manchete**. Ed. Annablume, São Paulo, SP, 2002. (p.17)

então um momento de prestígio. Revistas brasileiras atingem o âmbito internacional, entre elas, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*.

Com o mercado profissional em evidência e expansão, muitos fotógrafos ganham a cena nacional e até mundial, produzindo fotos informativas e de boa qualidade estética. São nomes como Maureen Bisilliat (1931), David Drew Zingg (1923), Claudia Andujar (1931), Luigi Mamprin (1921 - 1995), George Love (1937 - 1995) e Walter Firmo (1937).

Maureen Bisilliat (1931) e Claudia Andujar (1931) seguem a mesma trilha etnográfica acentuada por Marcel Gautherot (1910 - 1996), Pierre Verger (1902 - 1996) e H. Shultz e que mais tarde inspiraria também Milton Guran (1948), Marcos Santilli (1951), Rosa Gauditano (1955) e outros. Destaque ainda para o trabalho de Luís Humberto Miranda Martins (1934), que consegue realizar fotos irônicas sobre a situação do Brasil em plena ditadura militar apesar da censura.

O fotógrafo mineiro Sebastião Salgado (1944) é até hoje uns dos nomes mais conhecidos da fotografia. Repórter fotográfico desde os anos 70, Salgado realizou ensaios temáticos dedicados a questões sociais e políticas candentes. Durante a década de 90, realizou *Trabalhadores*, *Serra Pelada*, *Terra* e *Êxodos*.

Foi também na década de 70 que se teve o crescimento do número de oficinas e escolas de fotografia no país, como a *Enfoco* e a *Imagem e Ação*, que impulsionaram ainda mais a fotografia de autor. Porém, não existiam lugares especializados para exposições, o que levou à criação de diversas galerias, entre elas, a Fotóptica e a Álbum, e ao aparecimento de grupos que buscavam inserir a fotografia no mercado de arte do país.

Em 1979, é criado o Instituto Nacional de Fotografia da Funarte – Fundação Nacional de Arte, órgão pertencente ao Ministério da Cultura. A ação marca o começo de uma política oficial para a área, possibilitando o mapeamento da produção fotográfica da época.

A realidade social, as cenas urbanas e os pobres recebem novo tratamento nos trabalhos de Miguel Rio Branco (1946). Iniciando seu trabalho nos anos 80, Branco fotografou o cotidiano de Salvador e trabalhou como correspondente internacional da *Agência Magnum*. Utilizava nos seus trabalhos a granulação da imagem, a explosão de cores e a utilização de novos ângulos, o que “reacendeu” o problema da relação entre fotografia e pintura.

As contribuições recentes de Rochelle Costi (1961), Vik Muniz (1961), Arthur Omar (1948), Rosângela Rennó (1962), Cássio Vasconcellos (1965) e outros marcam as possibilidades abertas no campo das experimentações fotográficas.

Durante a década de 80, a imprensa brasileira intensifica o uso de fotos por meio do sistema digital de transmissão de imagens, que permite o envio de fotografias pela linha telefônica. Assim, a fotografia produzida no país se expandiu pelo mundo, tendo participação em exposições internacionais e tendo divulgado trabalhos de fotógrafos brasileiros em revistas estrangeiras.

Entre os principais nomes do período estão Sebastião Salgado (1944), Cristiano Mascaro (1944), Miguel Rio Branco (1946), Luiz Carlos Felizardo (1949), Hugo Denizart, Cláudio Edinger, Mario Cravo Neto (1947), Arnaldo Pappalardo (1954), Kenji Ota e Marcos Santilli.

Em 1981, Sebastião Salgado é o único fotógrafo profissional a documentar a tentativa de assassinato do presidente norte - americano Ronald Reagan, o que o torna ainda mais conhecido na cena mundial. Vivendo na França, Salgado é tido como um dos mestres da fotografia documental contemporânea.

Nos anos 90, a fotografia não mais representa só a imagem bidimensional e objetiva. Ela começa a representar elementos abstratos como sensações, sentimentos e emoções. Os principais seguidores dessa linha são: Rosângela Rennó (1962), Eustáquio Neves (1955), Rubens Mano (1960) e Cássio Vasconcellos (1965).

No ano de 1996, o Centro de Comunicações e Artes do Senac de São Paulo e o Rochester Institute of Technology, dos Estados Unidos, firmam acordo de cooperação internacional. O então acordo que permite intercâmbio maior entre os fotógrafos dos dois países. Três anos depois, o Senac de São Paulo cria o primeiro curso superior de fotografia no Brasil.

5. A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

A imagem fotográfica, seja ela retrato de família, foto de jornal, foto artística ou imagem publicitária, desperta lembranças, sentimentos, emoções, questionamentos, crítica. Isso porque a imagem sugere uma comunicação que abarca a lógica, a psicologia, as artes, a pedagogia e os meios visuais, em outras palavras, todas as espécies de atividade ou de meditação do homem. Este é o campo de observação, atuação análise e ação da Semiologia ou Semiótica.

De acordo com Saussure (1907 - 1911), a Semiótica é a ciência geral de todos os sistemas de signos (ou de símbolos) graças aos quais os homens comunicam entre si. Como definiu Jakobson (1973)²⁷ a Semiótica estuda a comunicação de qualquer mensagem, enquanto que a lingüística se volta para a comunicação verbal, sendo, assim, de âmbito mais estreito.

A linguagem fotográfica propõe um tipo de comunicação específica, que atravessa a barreira do visual. Para que servem as imagens? Para que queremos que elas sirvam? Desde o surgimento da comunicação visual, as imagens sempre foram utilizadas para determinados interesses, sejam eles coletivos ou individuais. Dentre esses interesses, pode-se citar os de religião, de publicidade, informação e os de ideologia no modo geral.

Arnheim (1969)²⁸ afirmou que as imagens possuem três valores ligados ao real. Um valor representativo, simbólico e sígnico. O valor representativo refere-se à representação de coisas concretas na imagem, ou seja, de um nível de abstração inferior ao das próprias imagens. É o que podemos ver, o objeto que está representado, o objeto em si.

O valor simbólico é a representação de coisas abstratas (de nível de abstração superior ao das próprias imagens) como o sentimento, a expressão, a opinião que se

²⁷ JAKOBSON. Main trends in the science of language. London: Bloomington: Indiana Univ. Press. JAKOBSON citado por NÓTH, 1996, p.102.

tem daquela imagem. Este valor está ligado ao pensamento individual das pessoas, que de certa forma liga-se a um valor sógnico, já que nossos pensamentos são atrelados ao pensamento comum da sociedade que estamos inseridos (fazem parte de construções sociológicas) e à cultura que vivemos.

O valor sógnico, pertencente ao campo da Semiologia, indica que a imagem serve de signo quando representa um conteúdo subjetivo, não visualmente refletido por ela. A imagem é formada por signos lingüísticos ou signos verbais construídos a partir das diferentes línguas. Estes signos lingüísticos se “confundem” entre o escrito e visual, pois “transcedem” do lingüístico para o não verbal (visual). Essa relação sógnica, no entanto, é arbitrária, pois os signos são construções sócio-culturais. Saussure (1916, p.25) define:

“Entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário”.²⁹

Por depender da aceitabilidade social de cada cultura, pode-se afirmar que o valor sógnico da imagem é arbitrária. Portanto, dizemos que o valor sógnico da imagem é arbitrária, porque depende da aceitabilidade social de cada cultura. Assim, tanto a cultura faz parte de um processo analógico ou histórico quanto a aceitabilidade da imagem, pois dependem do conhecimento subjetivo do homem.

Segundo Santaella (1997, p.15) o mundo das imagens é dividido em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais, de onde a fotografia faz parte. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste, as imagens aparecem como visões, fantasias, esquemas em geral, como representações mentais.

“Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais ainda, uma ética do ver. (...) O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens”.³⁰

²⁸ ARNHEIM, Rudolf. Visual Thinking, London: University of California Press. ARNHEIM citado por AUMONT, 1993, p.150.

²⁹ SAUSSURE. Curso de lingüística geral. Trad. Chelini, A., Paes, J.P.&Blikstein, I. & Salum, I.N.. Cultrix: São Paulo. SAUSSURE citado por NÖTH, 1996, p. 25.

Seguindo o raciocínio desenvolvido por Santaella (1997, p 16), se o mundo é dividido por dois domínios, a linguagem fotográfica é a união deles. A linguagem fotográfica é compreendida pelo domínio em que estão inseridas as fotografias, o das representações visuais. Mais ainda, a linguagem fotográfica também se estende ao domínio imaterial das imagens em nossa mente, que é o mundo das imagens psíquicas de cada ser humano.

O semiólogo francês Roland Barthes produziu vários trabalhos sobre a fotografia e a linguagem fotográfica. Barthes designou duas maneiras de apreender uma (mesma) fotografia. A primeira é o que chama de *studium* que se refere à informação visual, contida na foto. Refere-se ao campo codificado intencionalmente, os sinais objetivos e informativos da fotografia. “É o gosto por alguém, mas sem acuidade particular”.

“É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, que as recebo com testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente que participo das figuras, dos gestos, dos cenários, das ações”.

(BARTHES, 1984, p.45)

A segunda forma é o *punctum* ou o “detalhe”. Ele está ligado às associações mentais pessoais, ou seja, subjetivas a cada um. *Punctum* em latim significa “ferida” ou “picada”. É o que me toca, me “punge” numa foto. Para Barthes (1984, p.46), o *punctum* funciona como uma flecha que sai de cena e vem me transpassar.

“A foto me toca se a retiro do seu blábláblá costumeiro: ‘técnica’, ‘realidade’, ‘arte’ etc. Nada a dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva”.

(BARTHES, 1984, p.85)

Já Baudrillard (2002) refere-se à produção fotografia quase como “mágica”, pois uma técnica objetiva e mecânica ao mesmo tempo consegue transpor através da fotografia o subjetivo.

“O milagre da fotografia, dessa imagem supostamente ‘objetiva’ é que, através dela, o mundo se revela radicalmente não objetivo. É a objetiva fotográfica que, paradoxalmente, revela a inobjetividade do mundo”.

³⁰ SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. SONTAG citada por FORNI, 2004, p.4 (relatório).

(BAUDRILLARD, 2002, p.143)

Nesse sentido, seria o mesmo que dizer que a fotografia nos remete a uma imagem objetiva (visual, o momento capturado pela objetiva fotográfica, o fato registrado, aquilo que vemos explicitamente), mas o mundo se revela não objetivo por meio dela, por conta das escolhas. Neste caso, da escolha do que é fotografado.

O conceito da palavra *escolha* significa, segundo o dicionário Aurélio, ato, operação ou efeito de escolher. Dar preferência, predileção. Ou seja, escolher é optar conforme as aspirações pessoais, que são, na verdade, aspirações subjetivas. O processo depende da preferência de alguém. Portanto, a escolha faz parte de um processo ideológico.

Da mesma forma, a fotografia depende dessa escolha ideológica desde a produção. No caso da fotografia jornalística, esse processo envolve desde o ato fotográfico (escolha do ângulo, do enquadramento, da luz e do momento a ser capturado) à publicação da fotografia nos jornais.

“É por força do jogo irrealista com a técnica, ao mesmo tempo que por seu recorte, sua imobilidade, seu silêncio, sua redução fenomenológica do movimento, que a foto se impõe como a imagem mais pura e mais artificial (...). Torna-se lugar de um jogo duplo, o espelho de aumento da ilusão e das formas. Instala-se uma cumplicidade entre a aparelhagem técnica e o mundo, uma convergência entre uma técnica "objetiva" e a própria potência do objeto”.

(BAUDRILLARD, 2002, p.143)

O jogo duplo citado por Baudrillard (2002) também propõe que a linguagem fotográfica abranja o objetivo e o não objetivo. O primeiro compreende a técnica de fotografar, do ato mecânico ou do mecanicismo da máquina fotográfica. Esse ato, de acordo com Barthes (1984, p.13,) repete-se mecanicamente e nunca mais poderá repetir-se existencialmente. A fotografia capta um dado momento no tempo impossível de ser reproduzido novamente. “A fotografia é o particular absoluto. Ela reduz o corpus do que tenho necessidade ao corpo que vejo”.

“A linguagem fotográfica é eminentemente sensorial e sensitiva, embora exista uma certa racionalidade no seu processo de construção, leitura e absorção. Talvez por isso mesmo, a fotografia, mais do que o discurso escrito, seja rápida ao induzir o leitor a uma associação de idéias ou de sentimentos recorrentes à informação apresentada. E isso se dá sobretudo pelo papel que a visão

desempenha no processo de aquisição de conhecimentos no ser humano”.

(GURAN, 1992, p.10)

É também o que Barthes (1990, p.12-13) denominou de “o paradoxo fotográfico”. Pois é bem verdade que a imagem não é o real, mas é seu *analogon* perfeito, o que para o senso comum define a fotografia. Todavia, além desse conteúdo analógico, a mensagem fotográfica tem como suplemento o *estilo* de reprodução ou o “tratamento” da imagem sob a ação do seu criador, na qual o significado estético ou ideológico remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a imagem. Em suma, a mensagem fotográfica comporta duas mensagens: uma denotada, que é a analogia como comprovação da verdade e uma mensagem conotada, que é a maneira como é servida à leitura pela sociedade. A conotação obedece a uma série de estereótipos - esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões e agrupamentos de elementos, captados intencionalmente pela objetiva fotográfica.

5.1 Fotografia e realidade

Às vezes, distinguir o objetivo e o inobjetivo, características que compõem a linguagem fotográfica, não é tarefa fácil. Talvez porque somos acostumados a crer que o que “entendemos” da fotografia está ali, visível, sem ao menos, percebermos que existem signos, sistema de códigos verbais que transpassam do escrito para o visual. Quando não há essa distinção a fotografia é tida como realidade absoluta, sem questionamentos. Não que as imagens captadas pela objetiva fotográfica sejam irreais, mas também não são a realidade, e sim a representação dessa realidade.

“Esta seja a grande especificidade da fotografia, porque é a imagem que tem um contato físico, concreto, químico, com o real. É um fragmento do real”.³¹ Entretanto, por mais próxima que se encontre do real, é a representação do real.

De acordo com Oudart (1971)³² a semelhança com o real é explicada em dois fenômenos: o da imagem representativa (a analogia) e do espectador (a crença do espectador).

³¹ GURAN, Milton. Linguagem fotográfica e informação. Ed. Rio Fundo, Rio de Janeiro, RJ, 1992. (p.15)

³² OUDART, Jean-Pierre. Artigo não citado. OUDART citado por AUMONT, 1993, (p.111).

“O efeito de realidade designa o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme). Trata-se da idéia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural”.³³

Este fenômeno diz que é possível produzir no espectador o reconhecimento “psicológico” da realidade, por meio de códigos que ele já conhece, que ele tenha tido como experiência visual anteriormente. O efeito de realidade é ainda maior se a imagem “respeitar” convenções históricas codificadas. Quanto mais próxima, a imagem, se mostrar da realidade, maior o efeito. Trata-se de uma reação psicológica do espectador ao que vê, é o “reconhecimento” e a “rememoração” que ele faz da imagem.

Assim, no espectador a imagem passa a ter efeito de realidade, de forma que, o espectador induz um julgamento de existência sobre o que está representado e atribui-lhe um referente no real. “O espectador acredita, não que o que vê seja o real, propriamente, mas que o que vê existiu, ou pôde existir no real”.³⁴ Pode-se afirmar que o poder de convicção da fotografia, vista como portadora da realidade, provém do saber do espectador sobre a origem dessa imagem, já que a fotografia é imagem formada através da luz, fenômeno químico e físico.

A fotografia jornalística, então, conta com um outro fator que a aproxima ainda mais da realidade: o fato jornalístico em si. Historicamente, a fotografia surgiu na imprensa como comprovação de um fato, era o mostrar para quem não estava no local o que tinha acontecido.

A crítica que faço em relação à realidade não é dizer que as fotografias mentem, apesar de isso ser possível, pois a foto pode recriar a realidade. Elas expressam a visão do fotógrafo. Por isso que ela é representação. Porque elas representam a percepção subjetiva de um “instante” do real, em outras palavras, a foto representa a realidade do ponto de vista do fotógrafo, do que ele fotografou. Aí voltamos a um aspecto falado antes. Para que servem as imagens e para que queremos que elas sirvam? Desde o surgimento foram utilizadas por interesses variados, ou seja, o que é fotografado existiu, mas o “olhar do fotógrafo” recria subjetivamente a realidade.

³³ Ibidem, idem.

³⁴ Ibidem, Idem.

De acordo com Guran (1997, p.15), o uso de cores também determina a aproximação da imagem fotográfica com a realidade. “As fotografias preto-e-branco representam a realidade, enquanto que a fotografia em cores parece querer imitá-las”.

A fotografia em preto-e-branco (P&B) é constituída por um código diferente da nossa forma natural de ver a realidade, já que o sentido da visão nos permite “olhar” o mundo nas suas infinitas cores. A fotografia em “P&B” aumenta o poder de penetração e interpretação dos fatos, a partir da sua diferença, que é a ausência do colorido. Sem a presença de cores podemos perceber melhor as formas e as expressões. Não é à toa que grandes trabalhos fotográficos, que tocam o cerne social como as guerras, pobreza, trabalho infantil, entre outras, são apresentadas na maioria das vezes em preto-e-branco. Esse tipo de fotografia ganha maior expressividade e dramaticidade no preto-e-branco. É como se fosse uma maneira de apreender o mundo na sua forma “nua e crua”.

Em compensação, a cor por si só é informação preciosa, afinal, ver colorido é o que fazemos desde quando nascemos. Por isso que a empatia por fotos coloridas geralmente é maior e mais imediata ou até mais natural do que o preto-e-branco. Todavia, ao mesmo tempo em que a fotografia colorida se constitui em informação valiosa, ela pode ser um fator evasivo e retórico, tornando a essência fotográfica superficial. Apesar de que a comunicação pela cor é mais natural, já que é assim que enxergamos a realidade, ela tende mais facilmente para o superficial e mecânico.

A mídia utiliza-se na maioria das vezes de fotografias coloridas e isso não significa problema algum se o repórter fotográfico valorizar e destacar os aspectos mais importantes para a transmissão da notícia. No entanto, na maioria dos casos, até por conta da rapidez com que surgem as informações e que elas precisam ser divulgadas, a fotografia colorida tem sido uma repetição mecânica da realidade, perdendo a sua capacidade de interpretação.

O que quero dizer é que a fotografia colorida pode sim ser valiosa informação, contanto que seja utilizada de maneira inteligente pelo fotógrafo, sem se tornar a repetição mecânica da realidade.

5.2 Mensagem fotográfica e fotografia jornalística

Toda e qualquer imagem fotográfica transmite alguma mensagem. Ao nos depararmos com uma fotografia de álbum de família que tenha sua composição

imagética “desfocada”, dizemos: “Nossa, que foto mal tirada”. Isso porque o “normal” é termos fotos centralizadas, afinal, o conteúdo mais importante dessas fotografias somos nós ou as pessoas que conhecemos.

“Destacar” o conteúdo mais importante do fato também é o objetivo do fotojornalismo. E neste caso, a fotografia tem que transmitir ao máximo a mensagem ao espectador, sem que o mesmo tenha dúvidas do que está sendo representado na foto.

Assim, a reflexão que os jornalistas devem fazer é de que o conteúdo da foto é o fato jornalístico, ou seja, a notícia. A forma de fotografar que mais nos interessa é aquela que resulta em maior eficiência na transmissão da mensagem. Em poucas palavras, em fotojornalismo, foto “boa” é foto que traz com clareza a informação.

O fotógrafo deve ter a preocupação de conseguir realizar a “fotografia unária” ou a fotografia única. Ela transforma enfaticamente a realidade, “sem duplicá-la”; busca a unidade, a foto que melhor represente o real. Não importa se a fotografia está fora de foco, apesar de que esteticamente não é uma imagem visivelmente agradável, mas se for a que melhor transmite a notícia será a melhor foto em fotojornalismo.

Segundo Barthes (1990, p.11) a fotografia jornalística é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a própria redação do jornal, especificamente, quem faz a fotografia, quem seleciona, intitula ou legenda. Papel geralmente desempenhado por fotógrafos, editores de redação e fotografia e repórter. O meio receptor é o público que recebe a mensagem, ou seja, quem lê o jornal. O canal de transmissão é o próprio jornal ou mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia.

A fotografia jornalística não é uma estrutura isolada. Além de transmitir o “literalmente real” e os símbolos subjetivos inerentes à imagem, também se encontra apoiada a outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo). Para se entender a estrutura total (fotografia + texto) é necessário analisá-la, a princípio, separadamente. Somente após ter-se esgotado o estudo de cada estrutura isolada é que poderemos compreender a maneira como as estruturas se completam.

“As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética / ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ ocorrência”.

(KOSSOY, 2002, p.21)

Como já foi dito, a mensagem fotográfica é constituída de mensagem conotada e denotada. A fotografia jornalística, além desses aspectos, é acrescida do texto, que é “uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, insuflar-lhe um ou vários significados segundos”.³⁵

Barthes explica que a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem. O processo, ao qual chamou de inversão histórica, propõe que a palavra racionalize a imagem, “mas como é feito a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado, sobretudo numa mensagem objetiva (denotada)”.³⁶

O que Barthes quer dizer é que a imagem surgiu como ilustração do texto, para torná-lo mais claro. Hoje, o texto torna a imagem mais pesada ou significativa, impõe-lhe cultura, moral e imaginação. Para ele, houve a naturalização cultural, pois a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica.

Esse processo de naturalização fica mais imperceptível quando a imagem está muito próxima da palavra – que realmente acontece -, pois a fotografia jornalística reside em conflitos interpelados por imagem e texto. Sempre há invasão de um e outro, o que torna a mensagem diluída e quase impossível de se saber o que é real e o que deste real está denotado ou conotado.

“Quanto mais próxima está a palavra da imagem, menos parece contá-la; devorada, de uma certa forma, pela mensagem iconográfica, a mensagem verbal parece participar de sua objetividade: a conotação da linguagem ‘purifica-se’ através da denotação da fotografia”.³⁷

No caso das fotografias jornalísticas o processo de “representação da realidade” não se materializa apenas na construção fotográfica (foto tirada). Essa criação da “representação da realidade” se dá ao longo da editoração da imagem. É o chamado “pós - produção”, processo em que a imagem se vê objeto de uma série de

³⁵ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. IN: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, (p.20).

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Idem, ibidem (p.22).

“adaptações” para que seja inserida na página do jornal. São alterações físicas como os cortes ou mutilações para que ela se encaixe em determinado espaço da página.

“Desde sempre as imagens foram vulneráveis a alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que ‘ilustram’, das legendas que as acompanham, da forma como são paginadas, dos contrapontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos. Tudo isso além de outras manipulações como a reutilização de uma mesma fotografia para servir de prova numa situação diferente – e por vezes, até antagônica – daquela para a qual foi produzida originalmente através, simplesmente, como já foi dito, da mera invenção de uma nova legenda ou título”.

(KOSSOY, 2002, p.54-55)

São várias mensagens paralelas. O próprio nome do jornal também é informante. Basta perceber a diferença de leitura que se faz da fotografia quando publicada no *Notícias Populares* ou na *Folha de S. Paulo*. Parte disso tem a ver com a atratividade das pessoas por certos jornais, revistas ou fotografias. Tanto a emissão quanto a recepção da mensagem são de ordem sociológica. Dessa forma, são feitos estudos sobre grupos humanos, motivos e atitudes como maneira de se conhecer o público para quem se está falando.

Na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações existentes na fotografia, por vezes também confundidos com o real. Entretanto, o texto também inventa um significado novo, ou seja, cria um significado projetado “retroativamente” na imagem a ponto de aparecer denotado.

A composição imagem-texto traz um conteúdo transferido de contexto: uma verdade lapidada, uma verdade da qual se quer que “acredite”. Por exemplo, matérias políticas e ideológicas a imagem que será aplicada em um veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de “tratamento” com o intuito de direcionar a leitura dos espectadores. A imagem é elaborada em conjunto com o texto, mensagem direcionada. Em resumo, a fotografia jornalística é constituída de mensagem que fala quem é seu público, a quem se direciona. Ela torna a realidade ainda mais subjetiva, já que se encontra completamente dotada de uma comunicação dirigida composta por imagem e texto.

6. A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA

“Ver o mundo por meio das fotografias. Ou ver o mundo por uma grande foto. É assim que milhões de pessoas, com acesso a leituras de jornais, em todos os quadrantes do Planeta, amanhecem todos os dias. Elas são apresentadas aos fatos mais relevantes acontecido no dia anterior por meio das fotografias. Ou por algumas fotos que ilustram a primeira página dos jornais diários em todo mundo”.

(FORNI, 2004, p.3 - relatório)

6.1 A foto e as teorias

As fotografias veiculadas na primeira página dos jornais, a princípio, parecem ser as mais importantes do periódico, naquela data, tanto para leitores como para o próprio jornal ou para quem o produz, os jornalistas. A imagem que ganha espaço na “capa” precisa ultrapassar uma série de critérios para que seja reconhecida como merecedora de ocupar o espaço mais nobre, que é o “rosto” do jornal e, assim, o lugar de maior evidência.

O vasto alcance da fotografia jornalística vem do pressuposto do tema principal em que todos se apóiam, no interesse inquisitivo, que é o jornalismo. Este é só um dos muitos motivos que a tornam importante.

Antes de serem inseridas na primeira página dos jornais, as fotografias passam por longo caminho e processo de seleção, tão rigoroso quanto o das notícias. Isso porque, por mais simples que pareça, escolher o que merece ser destacado não é fácil. O processo não é aleatório, pois a imagem servirá como âncora e suporte à grande manchete do dia, ou seja, a importância jornalística precisa falar mais alto.

Para terem destaque na primeira página do jornal, as fotos precisam noticiar sobre temas que afetem diretamente a vida dos leitores, que sejam de interesse público, e que busquem cenas inusitadas ou desconhecidas pelo homem.

Não é só isso, entretanto, que define o que deve ou não ser publicado na primeira página do jornal. O processo de seleção também leva em conta a linha editorial do periódico. Aliás, o ato de selecionar o que deve ser publicado na “capa” trata-se de decisão exclusiva do jornal. Portanto, decisão arbitrária que mescla qualidade, oportunidade e conveniência.

Segundo Wolf (1987), a teoria clássica do *Newsmaking* refere-se ao processo de seleção e produção de notícias; e explica o conceito de *noticiabilidade* e valores - notícia. A teoria mostra também como funcionam no processo de escolha do que será publicado nos jornais.

Entende-se como objetivo de qualquer órgão de comunicação o fornecimento de relatos dos acontecimentos significativos e interessantes. Porém, o que percebemos é que todos os dias há superabundância de acontecimentos. Então, é necessário estabelecer critérios que priorizem o que há de mais relevante. De acordo com Wolf (1987, p.173), devem cumprir tais obrigações:

- a) Tornar possível o reconhecimento de um fato desconhecido, inclusive os excepcionais, como acontecimento notável;
- b) Elaborar formas de relatar os acontecimentos que não tenham em conta a pretensão de cada fato ocorrido a um tratamento idiossincrásico;
- c) Organizar temporal e espacialmente o trabalho de modo que os acontecimentos noticiáveis possam afluir e serem trabalhados de forma planejada.

O conceito de *noticiabilidade* refere-se aos critérios de relevância dos acontecimentos. Por um lado, são flexíveis e, por outro, são julgados relevantes de acordo com os interesses e as necessidades do órgão informativo e dos jornalistas. São os próprios jornalistas que definem o que é ou não importante. A *noticiabilidade* é o conjunto de elementos controlado pelo órgão informativo, que gera a quantidade e o

tipo de acontecimento. Portanto, os jornalistas são também criadores dos valores - notícia, que são um componente da *noticiabilidade*.

O conceito de valores-notícia surgiu com o propósito de explicar porque as notícias são como são. Os valores - notícia funcionam como “linhas - guias”, que sugerem o que deve ser destacado ou omitido e o que deve ser prioritário na preparação das notícias a serem apresentadas ao público.

Logo, se os critérios de *noticiabilidade* não são rígidos e nem universais, pois dependem da escolha do veículo de comunicação, percebe-se que os valores - notícia são de natureza esquiva e contraditória. Porém, isso não impede que haja certa “homogeneidade” entre os profissionais da área jornalística. Essa é uma das explicações para o conteúdo dos meios jornalísticos ser tendenciosamente repetitivo.

Entre os critérios de *noticiabilidade* (valores - notícia) mais comumente utilizados estão a proximidade, oportunidade, importância, impacto ou conseqüência, interesse e conflito.³⁸ É importante lembrar, de qualquer forma, que existem imagens que se impõem pela dimensão do flagrante ou importância do acontecimento.

Outra teoria que pode explicar os critérios de relevância de uma notícia ou fotografia na primeira página dos jornais é a *Agenda Setting*. Esta fala sobre uma espécie de “agenda” normalmente seguida pelos meios de comunicação, inclusive a mídia impressa.

Os jornais funcionam como agenda, portanto, “anotam as tarefas ou ações a serem realizadas”, ou seja, noticiam os acontecimentos “previstos” mais importantes.

“A seleção e o destaque que notícia e fotografia irão merecer fazem parte do domínio que a mídia adquiriu de agendamento do que o público irá discutir, a hipótese do chamado *Agenda Setting*”.

(FORNI, 2004, p.3 - relatório).

Esta teoria mostra a influência dos meios de comunicação no cotidiano das pessoas. As próprias conversas interpessoais, muitas vezes, são pautas pelos assuntos veiculados no jornal, na televisão, no rádio ou na internet e os receptores hierarquizam os assuntos que devem ser pensados e falados de acordo com o que é veiculado pelos meios de comunicação de massa. Por exemplo, a visita do presidente Luis Inácio Lula

da Silva à China, em maio de 2004, trouxe muitas expectativas ao País, pois se tratava de um acontecimento marcado por encontros políticos, comerciais e estratégicos. Antes mesmo que o dia “D” chegasse, os jornais abordavam o assunto e informavam os leitores sobre o que representava a visita àquele País.

Os jornais, freqüentemente, estão recheados de acontecimentos “previstos”. É o tipo de notícia visto mais comumente. Produzir jornal apenas com esse conteúdo empobrece o jornalismo. O leitor facilmente se desinteressa pelo jornal que não passa a revelar e procurar pelo inusitado ou diferente. Essa é, infelizmente, a situação dominante na maioria dos jornais brasileiros. Assim, a importância fotográfica é deixada de lado, pois, pouca preocupação com a notícia equivale a pouca preocupação com as fotos. Parte disso, também vem do atual papel desempenhado pelos jornais.

Hoje, é muito mais fácil tomarmos conhecimentos dos fatos pela televisão, rádio ou internet. O jornal funciona como uma “retrospectiva” do assunto. Você vê na TV *o que* acontece, mas no outro dia compra o jornal para entender o *por quê* de ter acontecido tal fato.

O espaço televisivo tem tamanho reduzido, o que torna a notícia quase sempre superficial. No rádio, o texto é o mais objetivo possível, a notícia é até mais superficial que na televisão, o que também dificulta a compreensão “total” do fato; que é amplamente noticiado pelos jornais.

6.2 Primeira página dos jornais

Qualquer primeira página de jornal, seja ela bem elaborada ou não, é uma proposta de acordo. “Na primeira página, tenta-se dizer ao leitor, e persuadi-lo a acreditar que ali estão os fatos e temas mais importantes de cada dia, e que esses assuntos lhe interessam”. (LOPES & COELHO SOBRINHO & PROENÇA, 1998, p.11).

A capa, portanto, deve assemelhar-se a um anúncio publicitário. Ser provocante ao oferecer, de cada assunto, apenas as informações de interesse do público. Para isso,

³⁸ Existem muitos outros critérios para a definição de valores – notícia, mas vou me abster de citá-los pois não é o estudo que me interessa.

existem muitas maneiras de privilegiar a primeira página de jornal, sem se esquecer a importância da fotografia nesse processo.

Diagramação dinâmica, tamanho das fotos, cores, boxes, projeto gráfico arrojado etc. Todos esses recursos levam a uma primeira página criativa e que chamam a atenção do leitor. O importante é saber que nem a comunicação visual nem o texto devem se sobrepor, mas sim se complementarem, para que haja o casamento entre imagem e texto.

Em suma, o que os jornais publicam é verdade. E a fotografia, assim como o texto, tenta ser o interpretante final dessas verdades. O texto é a narrativa do jornalista, como ele conta a história. Por isso, o texto é capaz de “falsear”. Pode ter diversas interpretações. As palavras são entendidas não em seu sentido literal, mas conotativo. Entretanto, as imagens conotam e denotam a realidade.

6.3 A importância da fotografia nos jornais brasileiros

"Para qualquer página de jornal, uma fotografia reveste-se da mesma importância de uma notícia de última hora. A fotografia deveria ter a um só tempo o poder de informar e entreter, à semelhança dos artigos cuidadosamente redigidos. Ao contrário destes, porém, ela é capaz de prender a atenção dos leitores com maior rapidez. Através de um mero olhar, qualquer pessoa toma conhecimento da notícia - e pode ser induzida a ler, com interesse, o texto que a acompanha, desde que a imagem fotográfica seja de qualidade".

(CALDER & GARRETT, s.d. p.32).

O aparecimento da televisão brasileira, na década de 50, e a rápida difusão do veículo no país, tomaram as redações de jornais de incertezas. Assim como no surgimento do rádio, falou-se na morte dos jornais e da imagem impressa.

De certa forma, essa afirmação não estava de toda errada. A TV em pouco tempo tornou-se o veículo de maior importância na sociedade brasileira, pois, em muitos casos, ainda é considerada a única via de acesso às notícias e ao entretenimento para grande parte da população.

Os jornais começam a perceber a importância e o “poder” de comunicação da imagem, principalmente, num país onde a maioria da população é iletrada ou pouco

habituada à leitura. A década de 60 foi marcada pelas atenções dadas às “embalagens” dos jornais, que se valeram da utilização de grandes imagens. Até então, os periódicos davam pouca importância para fotografias. Quando estas eram publicadas, limitavam-se a “bonecos” das autoridades e só ilustravam matérias muito especiais. Três jornais tiveram importância nesse cenário: *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde* e *Correio Braziliense*.

O primeiro jornal a se aventurar numa reforma gráfica e editorial foi o *Jornal do Brasil (JB)*, no ano de 1956. O *JB* resolveu modificar o velho modelo “pesado”, que incluía anúncios na primeira página, por uma reforma gráfica na qual textos e fotografias passaram a compor o novo visual das páginas de modo planejado e criativo.

“Grande parte dos pequenos anúncios de primeira página, chamadas de artigos e notícias, caricaturas e desenhos, estampados como se fossem chapas e panfletos no espaço mais valorizado do jornal, cedem lugar a grande fotografia e a uma ordenação hierárquica de assuntos conforme seu valor jornalístico”.

(FERREIRA JUNIOR, 2003 , p.66)

A reforma realizada no *Jornal do Brasil*, pelo o artista plástico Amílcar de Castro (1920 - 2002), ganhou expressão histórica na imprensa brasileira e redimensionou conceitos arraigados até em outros países. Além disso, vale lembrar os poucos recursos gráficos disponíveis na época, o que marca ainda mais o grande período para imprensa brasileira. .

Outros jornais como o *Correio da Manhã*, *Última Hora* (Rio de Janeiro e São Paulo), *Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã* e *Folha de S. Paulo* também modificaram o leiaute e a disposição fotográfica, principalmente na primeira página.

No *Estado de S. Paulo*, por exemplo, o chefe de redação Cláudio Abramo (1923 - 1987) dispunha de um quadro na parede onde eram postas as fotografias para depois serem escolhidas. Além disso, as fotografias tinham um espaço previsto no jornal.

Mas o grande destaque viria mesmo com o paulistano *Jornal da Tarde*, do Grupo Estado, que inovou com a chamada “capa cartaz”. O tratamento era de um cartaz publicitário, representação gráfica característica das revistas ilustradas.

O *Jornal da Tarde (JT)* surgiu, em 1966, com proposta gráfica privilegiada e atrevimento visual inédito. Era o irmão “moderno” do *Estado de S. Paulo*. A redação do

jornal era composta basicamente por jovens jornalistas, isso, talvez, tenha influenciado a implementação do projeto arrojado. Murilo Felisberto foi o responsável pelas mudanças no jornal.

Percebeu-se, então, que a *Folha de S. Paulo* e o *Estado de S. Paulo* apresentavam fotografias na primeira página, mas não tinham nenhuma intenção fora do equilíbrio visual rotineiro. A composição visual era simétrica, com formas “bem comportadas”.

Já o *Jornal da Tarde* desde os primeiros números orientou-se por uma diagramação ousadíssima, que compunha um estilo “revistizado” e que teve grande aceitação no público mais jovem. O *JT* buscou dilatar ao máximo a visibilidade por meio de fotografias e capas assimétricas, que não obedeciam as colunas.

Em termos de conteúdo, o *Jornal da Tarde* não representou tanto avanço no jornalismo, mas visualmente proporcionou notável mudança conceitual. Entre as décadas de 70 e 80, o jornal caminhava incessantemente para o atrevimento visual. “De tão dinâmicas e surpreendentes, algumas capas foram selecionadas pelo próprio jornal e qualificadas de históricas” (FERREIRA JUNIOR, 2003, p. 95).

Entre capas famosas, vale ressaltar a perda da Copa Mundial de Futebol, em 1982, disputada na Espanha. A seleção brasileira estava acima da média da de outros mundiais e buscava o tetracampeonato. Apesar do favoritismo, o Brasil foi derrotado pela Itália, por 3 a 2, em Barcelona.

No País, um clima de desalento tomou conta da população. No dia seguinte à partida, o *Jornal da Tarde* estampou uma capa na qual a manchete, colunas e títulos foram dispensados; além do cabeçalho, e tomando a página quase por completo, a foto de um garoto no estádio espanhol, em prantos e vestindo a camisa da seleção. No rodapé de página, a frase: ‘Barcelona, 5 de julho de 1982’.

(FERREIRA JUNIOR, 2003, p. 96).

Embora, a maioria dos jornais já utilizarem fotografias diariamente na primeira página, o que diferenciou o *Jornal da Tarde* foi a importância maior dada ao aspecto visual, propagandístico calçado na fotografia.

De acordo com Colombo (1998, p.23), a imagem é uma comunicação imediata e poderosa porque tem a responsabilidade de contar toda a história numa única foto. “O

fotojornalista identifica aquele instante único que contém em si toda a força da expressão, emotiva ou trágica da seqüência que não vemos”.

O *Jornal da Tarde* empregou inúmeras vezes recursos que conferiam ao visual a importância da linguagem fotográfica, inclusive o recurso de “página inteira”, em que a foto ocupa toda a página. Sabe-se que quanto maior a fotografia, mais forte seu significado.

Em outros casos, utilizou o recurso de uma foto só, dispensando títulos e legendas. “A foto dizia tudo”. Em suma, o que seria suporte gráfico incorpora o sistema de sinais da linguagem jornalística de maneira ativa, sem se distinguir. É como se o visual ultrapassasse a barreira do lingüístico, incorporando-se ao verbal.

Durante a década de 90, com o advento da informática, aumentou a utilização de recursos gráficos – visuais. Até os jornais mais conservadores como *O Globo* e o *Estado de S. Paulo* passam a abusar de cores e se tornam cada vez mais parecidos com as revistas e a televisão.

Apesar de haver a consolidação do uso de fotografias nos jornais, principalmente na primeira página, observa-se que em poucas vezes os periódicos estiveram preocupados com o significado que a comunicação visual pode ter. A preocupação não passou na maioria das vezes da estética, do que melhor aparece “esteticamente”.

Muitos fatores explicam essa condição. A começar pela profissão de fotógrafo, que surgiu com um viés de bisbilhoteiro. Logo, nos primeiros anos em que a fotografia surgiu na imprensa, muitos chefes de redação e editores de jornais torciam o nariz para esse tipo de ilustração. Não se acreditava no poder de comunicação das fotografias e a foto, então, era utilizada como ilustração do fato.

Além disso, as técnicas de reprodução das fotografias não eram as melhores e as químicas utilizadas na produção das fotografias cheiravam mal. Os fotógrafos ficavam besuntados do forte cheiro. Desta forma, criou-se no inconsciente sociológico das pessoas uma má impressão dos profissionais da área, que não eram bem-vindos nos eventos.

Talvez, pelo mesmo motivo, os fotojornalistas ocupavam quase sempre papel secundário nos jornais. Ainda hoje é assim. Tem-se certa consciência da importância da comunicação proporcionada pela fotografia, mas, em compensação, os fotógrafos em poucos casos são reconhecidos pelo prestígio de seus trabalhos.

Nas redações, infelizmente, predomina a desigualdade entre fotógrafos, editores de fotografia e chefes de redação no processo de produção do jornal. Além disso, é necessário destacar que há alguns anos não se tinha editor de fotografia e em algumas redações ele ainda é considerado figura decorativa. Como relatou Humberto (1983, p.17) sobra falta de entendimento entre fotógrafos, redatores e repórteres.

Alguns fotógrafos até chegam a ocupar o cargo de editor chefe de fotografia, porém não gozam de autonomia nas decisões do jornal. “Numa simples reunião diária de pauta, onde estão os editores de Política, Economia e assim por diante, o editor de fotografia não tem voz” (VIEIRA, 1991, p.146). Geralmente, a última palavra é do chefe de redação.

“É o homem de texto, o editor desta áreas, quem vai na prática pegar o negativo ou o contato ou meia dúzia de cópias e decidir que fotografia vai usar. Ora, o editor de Fotografia tinha que ler o texto da matéria e dizer que fotografia deve ser usada, e esta decisão tinha que ser respeitada”.

(VIEIRA, 1991, p.146)

Essa problemática pode ser explicada também pela visão primária de que a fotografia depende do texto.

“A utilização defeituosa da fotografia tem como causa, além do conhecido alijamento do fotógrafo do processo de escolha de seu próprio trabalho, a continuada e arbitrária mutilação das imagens produzidas, a título de adequação a um leiaute cuja pretensa rigidez existe apenas na pobreza conceitual das pessoas a ele amarradas para garantir seu pouco apetite intelectual”.

(HUMBERTO, 1983, p.20).

O leiaute serve para harmonizar, graficamente, as diversas formas de linguagem. Seu objetivo é trabalhar em favor de uma informação mais clara. Assim como não se pensa em supressão de textos, as mutilações impostas à fotografia não deveriam ser aceitas com naturalidade.

De acordo com o fotógrafo e ex-editor de foto do *Jornal do Brasil* Flávio Rodrigues, os jornais brasileiros, com honrosas exceções, não consideram a fotografia como instrumento de informação (formação). “A fotografia jornalística brasileira ainda é mera ilustração, não raro, apenas capricho editorial dos editores de redação”.³⁹ Para

³⁹ Flávio Rodrigues em entrevista à autora, em 20/10/2004.

ele, os jornais têm sido formais colchas de retalhos, ou seja, há pouco entrelaçamento entre foto e texto.

“A idéia de que a fotografia acompanha um texto e é um recurso gráfico de composição da página, tem impedido que o repórter - fotográfico desenvolva um estilo de cobertura, onde o fato jornalístico seja desenvolvido por suas qualidades em relação à linguagem fotográfica”.

(BENTES, 1993, p.154)

Dessa forma, acredito que a solução para o melhor casamento entre leiaute, texto e fotografia, começa com a boa conversa entre fotógrafo e jornalista. “Às vezes, uma frase na pauta da matéria dá uma infinidade de possibilidades ao fotógrafo (...)” (VIEIRA, 1991, p.145). Depois, fotógrafos devem ter maior decisão no processo de escolhas das fotos, por isso, é importante a aproximação com diagramadores, artistas gráficos, jornalistas e editores. E, por fim, todos os profissionais da área precisam compreender a fotografia como forma autônoma de comunicação. Fotografia e texto devem se complementar.⁴⁰

6.4 A fotografia no Jornal Correio Braziliense

O *Correio Braziliense* (CB) foi fundado em 1808 por Hipólito da Costa. Considerado por muitos historiadores como o primeiro jornal brasileiro, era editado em Londres e vinha contrabandeado por navios ingleses que aportavam no Brasil. À época, o Reino de Portugal censurava todo e qualquer tipo de impresso que fosse confeccionado no país. Mesmo assim, o jornal tinha grande difusão entre os formadores de opinião.

Já o atual *Correio* surgiu da proposta entre Assis Chateaubriand (1892 - 1968), dono da cadeia de veículos Diários Associados, e do então presidente da República Juscelino Kubischek (1902 - 1976). *Chatô* não acreditou na construção de Brasília e achou que se tratava de loucura de Juscelino, mas prometeu ao presidente, que se ele conseguisse construir a cidade no tempo previsto, encontraria um jornal no dia da

⁴⁰ Apenas para ilustrar a importância do fotógrafo na decisão das publicações jornalísticas, em 1973, o *Jornal de Brasília* passou a direção de arte e o departamento fotográfico para uma pessoa com conhecimento nas duas áreas. Em seis meses, a tiragem do jornal elevou. Criou – se, ali, uma equipe apaixonada pelo trabalho, que aliava preocupação “formal” com o conteúdo do jornalístico.

inauguração da nova capital federal. Além disso, a própria construção de Brasília pedia necessariamente a criação de um jornal que informasse sobre os acontecimentos políticos locais e federais.

Durante as três primeiras décadas da criação do jornal, percebia-se que o *Correio* era um jornal “chapa branca”, “amarelão”, oficialista, inclusive porque, como a maioria dos jornais, apoiou o golpe militar de 1964.

Na década de 90, uma preocupação surge para o jornal. Não havia muitos assinantes do *Correio*, inclusive o número de assinaturas havia diminuído. Além disso, o público que o lia era formado por pessoas com mais de 40 anos, o que correspondia dizer que em 30 anos o jornal não existiria mais.

Era preciso mudar. O jornal se sentia ameaçado pela crescente penetração de concorrentes jornais de outros estados no DF. “A venda diária de nove desses jornais, somada à do *Jornal de Brasília*, atingira a casa dos 24 mil exemplares no final de 1993. O que significou um salto de pouco mais de 50% em relação ao ano anterior” (NOBLAT, 2002, p.143).

Ainda que dominasse o mercado local, o *Correio* era lido por causa dos pequenos anúncios, do noticiário local e por ser o jornal mais antigo do Distrito Federal. Todavia, os leitores não estavam satisfeitos com ele. Este era o resultado que refletia diretamente no *Correio Braziliense*, um jornal que não se modernizava e era tido como provinciano, conservador e “chapa branca” pelos leitores.

Com a entrada do jornalista pernambucano Ricardo Noblat para chefia da redação, o *Correio* organizou uma série de experimentações gráficas e editoriais, a partir de fevereiro de 1994. Enquanto ganhava tempo para contar com a nova equipe, o jornal promovia pesquisas de opinião entre os leitores e não leitores.

Noblat convidou Cláudio Versiani, fotógrafo com experiência internacional, para ser o novo editor de fotografia do *Correio*. Antes de fazer parte da equipe do *CB*, Versiani trabalhou na agência de fotografia F4 (de São Paulo) fotografando imagens no Chile, Bolívia e Peru, na *Isto É* e *Veja*. As experiências em revista trouxeram para Versiani, e mais ainda para o *Correio*, a influência de uma linguagem visual baseada no tratamento que as revistas dão à fotografia. De certa forma, essa é uma tendência dos jornais impressos. A maioria dos jornais brasileiros tem suas revistas e suplementos, em que se vê grandes fotografias e arrojadas maneiras de dispô-las.

Entretanto, essa disposição não é perceptível diariamente e sim nos jornais de domingo. Primeiro, porque no dia-a-dia por mais que o fotógrafo não tenha produzido uma boa foto, se for a “foto do dia” é essa mesmo que deve ser publicada. As revistas, mesmo as semanais, têm mais tempo e o fotógrafo de revista outra consciência. E aqui, volta a questão da valorização da profissão. Fotógrafos de redações, como já relatado, têm função quase sempre secundária no jornal, enquanto que na revista, gozam de maior prestígio.

Por isso, aos poucos os jornais foram percebendo a importância da fotografia no jornal e, principalmente aos domingos, foram criados suplementos como forma de concorrência a essas publicações cotidianas.

Outra peça fundamental no projeto do *Correio* foi o artista plástico e diagramador Chico Amaral. Em 1995, ganhou o *prêmio Esso* de melhor contribuição à imprensa pela reforma gráfica e editorial do *Correio Braziliense*, que iniciara sua reforma no dia 21/04/1994.

Sem dúvida alguma, o jornal foi a revelação gráfica da década de 90. Preocupado não só com a estética, o *Correio Braziliense* buscou identidade com os leitores e principalmente com a cidade. Pelo fato de o *Correio* liderar o mercado comercial no DF, a forma de mudar o jornal, tido com “chapa branca”, sem credibilidade, e mostrar isso aos leitores, era exatamente o seu formato, ou seja, a “cara” do jornal.

A partir de 94, notícias que eram “escondidas” dentro do jornal passam a ter destaque na “capa”, principalmente no que tange o lado político e social. Com elas, a fotografia passa a ganhar mais espaço. O resultado era imediato e “visível”. As fotografias passam a desempenhar o papel merecido no jornalismo, de elemento importante na composição da informação.

“Os dois primeiros itens entraram em vigor de imediato. E o choque provocado por eles dentro e fora do jornal foi bastante forte. De repente o *Correio Braziliense* passou a oferecer a seus leitores notícias que antes escondia ou minimizava”

(NOBLAT, 2002, p.145).

A principal característica que marca o projeto gráfico do *Correio* é a ausência de planejamento, a comunicação visual é sempre espontânea, parece obedecer apenas ao fato, ao que melhor se entende visualmente da notícia. Muitas características da reforma

gráfica do Correio lembram o *Jornal da Tarde*, que também teve grande destaque nacional quanto ao tratamento concedido às fotografias.

“A importância da fotografia também está ligada à forma pela qual se dispõem as imagens, o que muitas vezes determina a maneira como as fotos são olhadas. Quando a diagramação da página é hábil, pode até orientar os olhos do leitor”.

(FREEDMAN, 1996, p.261)

O jornal estava no caminho certo. Com boas fotos, bonito, páginas mais leves, surpreendente e cada vez mais com conteúdo. E a busca pela melhor comunicação visual estava apenas começando. Ricardo Noblat, Chico Amaral e Cláudio Versiani foram acertando e modificando o jornal até 1996, ano da mais marcante reforma do *Correio*. Era a “meia-sola de 96”, como se referiu Noblat.

Em 96, o compromisso com Brasília estava acertado. Mas a pretensão do *Correio* era tornar-se jornal de referência nacional, respeitado pela beleza e conteúdo. Assim, o *CB* passa a ganhar o mercado fora do Distrito Federal e começa a ser levado em conta por formadores de opinião de outras cidades - jornalistas, políticos e empresários. Para se ter uma idéia, em pouco mais de um ano, o *Correio* foi considerado o jornal que mais crescia entre os dez maiores do País, crescendo cerca de 88,3%.

“Fevereiro de 1994 significou uma correção no rumo editorial do Correio; abril de 1996, o início propriamente dito de sua reforma; julho de 2000, a ruptura com o modelo de jornal que ainda vigora por toda parte”

(NOBLAT, 2002, 147).

A reforma de 2000, na verdade, era o aperfeiçoamento do projeto que tinha sido desenvolvido em 96. Porém, antes, o jornal não conhecia o público que o lia. Aproximar-se ainda mais do leitor, que agora compreendia faixas etárias variadas, incluindo jovens e adolescentes, foi uma das prioridades em 2000.

Pode-se dizer que a partir da entrada do jornalismo no século XXI, o *Correio Braziliense* estreou a nova era como jornal ainda mais atraente e charmoso visualmente. A ordem era: “tudo que puder ser correta e convenientemente informado por meio de recursos visuais assim deverá ser”. (NOBLAT, 2002, p.152)

Esta característica delinea o dia-a-dia na redação do “novo jornal”. O sucesso alcançado pelo *Correio* se deve à procura de equilíbrio entre texto e fotografia, privilegiando a reportagem. Diferente do que se observa na maioria dos jornais, a relação entre editores, fotógrafos e jornalistas no *Correio Braziliense* é de muito debate e várias pessoas definem a primeira página.

O editor de fotografia participa ativamente nas reuniões de pauta, juntamente com diagramadores e outros editores. A palavra final é do chefe de redação e, no caso do *Correio*, muitas vezes Noblat pedia para o diretor de arte ou de fotografia decidirem.⁴¹

Pela excelência do trabalho desenvolvido por Noblat e sua equipe, o *Correio* foi além da referência nacional. As chamadas “capas pôsteres” ganharam o mundo e o prêmio SDN – Society for News Design, entidade da área de design de jornais de maior prestígio do mundo. É o caso da “capa” do dia 7 de dezembro de 2001. A primeira página refere-se ao terrorismo instalado no mundo depois do dia 11 de setembro do mesmo ano (ver anexo 1). Ao todo foram 156 prêmios de Comunicação, entre eles, 69 de artes gráficas, 63 de reportagem e 24 de fotografia. Durante os nove anos em que Noblat esteve à frente do *Correio*, entre os anos de 94 e 2002, o jornal publicou diversas vezes fotos “solitárias”, foto grande, média e até pequena e com desenhos especiais. Enfim, ousou.

Em 2003, nova reforma foi estabelecida no jornal e conduzida por Josemar Gimenez, atual diretor de redação. Gimenez optou por trazer de volta padrões mais tradicionais, abandonando o desenho e a preocupação gráfica mais dispendiosa adotada no período Noblat. Os cadernos que traziam muita prestação de serviço foram extintos e as editorias de Cidades, Esportes e Economia ganharam mais status e páginas.

Das novidades criadas à época de Noblat, duas foram preservadas, pois foram consideradas marcas que o jornal conseguiu consolidar. São elas: a capa pôster e as “apostas” do dia ou as reportagens especiais.

Apesar desses aspectos continuarem a serem utilizados na produção do *Correio Braziliense*, o jornal tornou-se mais “brando” na sua construção diária. Nem tão analítico e interpretativo tampouco ousado como foi no período Noblat.

Ainda é cedo, pouco mais de um ano, para traçar os caminhos e analisar o período após a última reforma. No entanto, por meio da comunicação visual do jornal,

identifica-se que a interação entre diagramadores, jornalistas, editores e arte - grafistas é o começo para alcançar a excelência em conteúdo e comunicação visual. E isso foi sem dúvida o que marcou o período Noblat, várias “cabeças” pensando junto e produzindo um mesmo jornal.

⁴¹ Cláudio Versiani em entrevista à autora dia 24/10/2004.

7. CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa acadêmica foi possível concluir que a fotografia jornalística brasileira ainda não se desenvolveu muito. Essa condição está atrelada aos antepassados históricos do fotojornalismo.

No passado, a fotografia jornalística era usada apenas para ilustrar o texto da matéria. Hoje, apesar de ela própria já ser utilizada em alguns veículos como notícia a maioria dos jornais faz uso da foto como ilustração. Devido ao fato do País ser culturalmente mais atraído pela TV, que é, em muitos casos, a única fonte de informação de grande parte da população, faz-se necessário maior atenção por parte dos chefes de redações dos jornais brasileiros quanto ao tratamento dado não só nos textos, mas principalmente nas fotografias que os acompanham.

Muito do que se observou sobre a caótica utilização da fotografia pelo meio impresso se deve à desvalorização da profissão de fotógrafo. A situação, infelizmente, também tem raízes na história. Os primeiros fotógrafos não eram bem vistos pelas pessoas, eram tidos como bisbilhoteiros e, além do mais, as químicas utilizadas na produção fotográfica tinham cheiro ruim e forte. A partir daí estava formada a crença de que a informação textual se sobressaia à imagem.

Nesse contexto, dois jornais reconheceram a riqueza da linguagem fotográfica e se destacaram pela valorização cedida à comunicação visual, principalmente ao arranjo fotográfico: o *Jornal da Tarde* e o *Correio Braziliense* – este, último, ao qual dedicamos esta análise.

O que se observou no *Correio Braziliense* foi a voz ativa dos fotojornalistas nas reuniões de pauta, decidindo juntamente com diagramadores, editores, arte-grafistas e chefe de redação a maneira como o jornal seria publicado. Tudo discutido em equipe. O resultado viria com os prêmios: ao todo 156, entre eles, 69 de artes gráficas, 63 de reportagem e 24 de fotografia.

A excelência gráfica do jornal foi alcançada por meio da união de conhecimentos de cada área, abrindo espaço para um estilo de jornal “revistizado”, feito para um público sedento por imagens e igualmente interessado por conteúdo de qualidade. Hoje, discute-se a respeito do fim dos jornais impressos, que desapareceriam devido à TV, ao rádio e a Internet. Contudo, nota-se que o desejo dos leitores é pela maior valorização das imagens na mídia impressa. Nesse sentido, deveria este ser o modelo adotado pelo jornal impresso? Entendemos que sim.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*, London: University of California Press.
ARNHEIM apud AUMONT, Jacques. *A Imagem*; 2ª ed.,Campinas: Papyrus, 1993.
2. AUMONT, Jacques. *A Imagem*; 2ª ed.,Campinas: Papyrus, 1993.
3. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; 3ª. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
4. _____. *A mensagem fotográfica*. IN: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
5. BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 2002.
6. BENTES, Duda. *O olhar interpretado*. IN: *Jornalismo de Brasília, impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993.
7. CALDER, J, GARRETT, J. *Manual de Fotografia 35mm*. São Paulo : Círculo do Livro.

8. CESAR, Newton; PIOVAN, Marco: *Making Of: revelações dia-a-dia da fotografia*. São Paulo: Futura, 2003.
9. COLOMBO, Furio. *Conhecer o Jornalismo Hoje; Como se faz a informação*. 1ªed., Lisboa, Setembro, 1998.
10. COSTA, Heloise; RODRIGUES; Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
11. FREEMAN, Michael. *Grande Manual de Fotografia*. Ed. Dinalivro, 1996.
12. FORNI, João José. *A foto do dia: Estudo sobre fotojornalismo e análise documentária*. Brasília, DF, jun/ 2004. relatório.
13. GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio Fundo, Rio de Janeiro, RJ, 1992.
14. HUMBERTO, Luís. *Fotografia – Universos e Arrabaldes*. FUNARTE, Núcleo de Fotografia, Brasília, 1983.
15. JAKOBSON. *Main trends in the science of language*. London: Bloomington: Indiana Univ. Press. JAKOBSON apud NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. Ed. Annablume, São Paulo, SP, 1996.
16. JEHOVAH, F. *Fundamentos do Jornalismo; Manual Básico do Repórter – Fotográfico*. Ed.Íris, SP, 1965.
17. KOSSOY, Boris. *Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2ªed. rev. e aum. – Ed. Duas Cidades, SP, 1980.
18. KUBRUSLY, Cláudio. *O que é fotografia*. Ed. Nova Cultura : Braziliense. São Paulo, SP, 1986.
19. LAKATOS, Eva Maria, MARCORNI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1985.
20. LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
21. LOPES, Dirceu Fernandes, COELHO SOBRINHO, José; PROENÇA, José Luiz - orgs. *Edição em Jornalismo Impresso*, Edicon, São Paulo, 1998.

22. MARTINET, Jeanne. *Chaves para a semiologia*. 2º ed., Lisboa, Publicações: Dom Quixote, 1983.
23. MOREL, Marco; Mariana Monteiro Barros. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Ed. DP&A, Rio de Janeiro, RJ, 2003.
24. MORELLI, ANA L.F. *Correio Braziliense: 40 anos – Do pioneirismo à consolidação*. Tese de Mestrado. Brasília: UNB, abr/ 2002.
25. NASCIMENTO, Ceolin Patrícia. *Jornalismo em Revistas no Brasil: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete*. Ed. Annablume, São Paulo, SP, 2002.
26. NOBLAT, Ricardo. *A Arte de fazer um jornal diário*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.
27. NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. Ed. Annablume, São Paulo, SP, 1996.
28. OUDART, Jean-Pierre. Artigo não citado. OUDART apud AUMONT, Jacques. *A Imagem*; 2ª ed., Campinas: Papyrus, 1993.
29. PEREGRINO, Nadja. *O cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
30. REBELO, José. *O Discurso do Jornal – o como e o porquê*. 2ª ed., rev; Notícias Editorial: Lisboa, 2002.
31. RODRIGUES, Adriano Duarte. In Nelson Traquina (Org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. Lisboa: Vega, 1999, (pp.27-33).
32. SANTAELLA, Lúcia & Nöth, Winfred. *Imagem*. Ed. Iluminuras, São Paulo, Brasil, 1998.
33. SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental*. Ed. Chapecó: Grifos: Letras Contemporâneas. Florianópolis, 2000
34. VIEIRA, Geraldinho. *Fotojornalismo*. Walter Firmo. IN: *Complexo de Clark Kent*. São Paulo, Sumus Editorial, 1991.

35. WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
36. www.fotoreal.com.br/historiadafotografia. Visita em 03/07/2004
37. <http://www.fotoreal.com.br/interna.asp?idCliente=29&acao=materia&id=336&nPag=4>. Visita em 26/08/2003.
38. <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/foto/pioneiro/hercules/> . Visita em 19/09/2004.
39. http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html. Visita em 25/09/2004.
40. <http://sites.uol.com.br/andreaobarbosa/historia.htm>. Visita em 25/09/2004.
41. <http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>. Visita em 17/09/2003.