

## **SÍLVIO ROGÉRIO ROCHA DE CASTRO: HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA IMPRESSA PRODUÇÃO E LEITURA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA JORNALÍSTICA**

*Doutor em Ciências da comunicação (ECA/ USP) e professor do  
Departamento de Comunicação Social – UFMA*

**RESUMO:** O texto apresenta fundamentação para a compreensão do discurso imagético, sua história, produção, uso, leitura e intenção comunicacional do repórter fotográfico. Traça um histórico evolutivo da fotorreportagem, situando-a no contexto da cultura, da ideologia, dos mitos e dos valores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia, fotojornalismo, jornal, história, discurso imagético.

**ABSTRACT:** The text presents foundations to the imagetic speech's comprehension, its history, production, use, reading and photographic reporter's communicational intention. Man evolutive historic of the photoreporting, placing it in the context of culture, ideology, my this and valves.

**KEY WORDS:** Photography, photojournalism, newspaper, history, imagetic spech.

### **HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA IMPRESSA**

A fotografia, enquanto forma de representação da realidade, surge como um meio de identificar as pessoas nos grandes aglomerados urbanos que se formavam com a industrialização, "constituindo-se, portanto, em uma prática cuja compreensão não pode se dar fora desse quadro da totalidade econômica e social do qual ela também participa" (Monteiro, 2001, p.37). Ela nasce como uma necessidade social de produzir técnicas de representação da realidade mais rápidas e mais precisas. Cientistas como Charles e Davy conseguem fixar as imagens temporariamente, mas Niépce e Daguerre conseguem, através de um caixote escuro com um pequeno orifício de um lado e uma chapa de cobre com uma finíssima camada de prata no outro, o daguerreótipo,

proporcionar a representação precisa e fiel da realidade, numa imagem positiva com riqueza de detalhes, que a todos fascinou. Conforme Fabris (1991, p. 13), "a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo ampla difusão".

Freund (1995, p. 107) aborda o contexto histórico, econômico e social em que a fotografia se desenvolve, destacando a massificação da fotografia de imprensa e o predomínio das classes dominantes sobre sua utilização, salientando que ela tornou-se ao mesmo tempo um poderoso meio de propaganda e de manipulação, mudando a visão das massas. "Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se". Entretanto, desde o final do séc. XVIII são feitas várias experiências na França e na Inglaterra intencionado obter superfícies sensíveis à luz para fixar imagens, graças ao emprego de sais de prata: são processos que, associados à câmara escura, lançam as bases para a invenção da fotografia.

Em 1839, a França anuncia oficialmente ante a Academia de Ciências e a Academia de Belas-Artes reunidas em Paris, a invenção da fotografia, adquirindo a patente e colocando a fotografia em domínio público, permitindo, assim, sua exploração a quem nela tivesse interesse, tornando-a popular em razão do seu poder de sedução, o que acarretou, de imediato, a concorrência com os retratos feitos à mão. Logo surgiram críticas de pessoas temerosas de que a arte fosse suplantada por esse novo processo de produção de imagens, com debates acirrados, a ponto de alguns teóricos ligados às artes plásticas tê-las como um ofício 'sem alma e sem espírito', por se tratar da produção mecânica da imagem. Baudelaire, ao afirmar-se como crítico de arte, trata a fotografia como um refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou preguiçosos para concluir seus esboços, "essa mania coletiva possui o caráter da cegueira e da imbecilidade" (1998, p.67). Na visão baudelairiana, a fotografia é rejeitada, já que nela não há tradição, além de fomentar o desvio pelo gosto da reprodução da natureza em detrimento do belo.

Analisando as condições do caráter da modernidade, tendo por base alguns conceitos baudelairianos, Walter Benjamin observa a perda do convívio com a experiência

artesanal, onde a arte do contar toma-se rara, advém da transmissão de uma vivência cuja condição de realização já não existe na economia capitalista. Demonstrando a dificuldade de aceitar a novidade de que uma nova forma de representação do real adviesse de meios mecânicos W. Benjamim (1993, p.92) argumenta que "o homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano". Para ele, apenas o artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, "num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, sem qualquer artifício mecânico". Delacroix, citado por Freund (1995, p.60), aceitava a fotografia como um invento que poderia ter grande utilidade, inclusive no ensino do desenho, mas não era mais que um reflexo da realidade, uma cópia servil, que não poderia ser uma obra de arte. Para ele, o essencial não é o aspecto exterior das coisas, mas o seu espírito.

É importante ressaltar que o anúncio da descoberta do daguerreótipo é prontamente seguido pelos anúncios de outros inventores que afinavam ter conseguido criar imagens graças à ação da luz, em diferentes partes do mundo, tomando-a uma descoberta múltipla, a partir de estudos científicos de mais de uma pessoa, em diferentes lugares, de forma independente e simultânea. Hércule Florence, um francês que vivia no Brasil, reclamava que já em 1832 ele tinha produzido fotografias com uma câmera e por contato<sup>27</sup>. Sousa (2000, p. 25) identifica que as primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo nota-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmera para um acontecimento, "tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal". Ele julga que foi através da popularização massiva da imagem fotográfica que se começou a delinear um mercado para o fotojornalismo, quando a fotografia já havia se beneficiado dos avanços técnicos, químicos e ópticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o 'realismo' que a pintura não conseguira. "A foto beneficiava também das noções de 'prova', 'testemunho' e 'verdade', que na época lhe estavam profundamente

---

<sup>27</sup> As anotações de Hercule Florence, escritas entre 1832 e 1838, contêm descrições claras de sua técnica, inclusive, ele fez uso da palavra *fotografia* pelo menos dois anos antes de a mesma ser oficializada por Jonh Herschel, que a teria comunicado oficialmente à Academia de Ciências Britânicas, em Londres, no ano de 1839.

associadas e que a credibilizavam como 'espelho do real" (pág.33).

Em 1855, o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton, é convidado pelo editor Thomas Agnew a deslocar-se à frente de batalha da Guerra da Criméia para cobrir, através das imagens fotográficas o acontecimento, inaugurando oficialmente o fotojornalismo. Fenton, acompanhado de quatro assistentes, leva consigo uma pesada viatura, puxada por dois cavalos, que lhe serviria ao mesmo tempo de quarto de dormir e de laboratório. Após três meses de trabalho, retoma a Londres com cerca de 360 placas. Essas fotografias foram inseridas na imprensa sob forma de gravuras, constituindo o primeiro indício do privilégio que o fotojornalismo vai conceder à cobertura dos conflitos bélicos. Freund (1995, p.108), entretanto, esclarece que a expedição de Fenton tinha sido encomendada na condição de que ele jamais fotografasse os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados; portanto, essas imagens, antecipadamente censuradas, faziam com que a guerra parecesse um piquenique, dando uma idéia muito falsa da guerra, apresentando os soldados bem instalados por detrás da linha de fogo. Nasce, então, com a primeira cobertura 'fotojornalística' de guerra, a censura prévia ao fotojornalismo. Da Guerra da Criméia em diante, todos os grandes acontecimentos serão reportados fotograficamente, caracterizando o início da narrativa fotojornalística pela cobertura das tragédias humanas.

Durante a Guerra da Secessão (1860-1865), a guerra civil norte-americana e o primeiro evento a ser 'massivamente' coberto por fotógrafos, o fotógrafo Mathew Brady, simultaneamente com alguns colaboradores como Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan e George N. Banhand decide cobri-la por conta própria, com o propósito de vender as imagens das cenas de batalha. Brady volta trazendo milhares de negativos retratando os horrores da guerra, mas as vendas não corresponderam às expectativas do negócio, levando-o à ruína, a ponto de perder todas as imagens para o seu principal credor. Contrariamente do que sucedeu a Fenton, durante a Guerra da Secessão, sem censura prévia, começa a revelar-se uma certa estética do horror, e foi também a primeira ocasião da história em que os 'fotojornalistas' correram perigo de morte ao cobrirem a frente de batalha. Sousa (2000, p.37) observa alguns aspectos a reter sobre o

desenvolvimento do fotojornalismo durante a Guerra da Secessão: a descoberta definitiva, por parte dos editores das publicações ilustradas, que os leitores também queriam ser observadores visuais; a percepção de que a velocidade entre o momento de obtenção da foto e o da sua reprodução era fundamental numa esfera de concorrência; a aquisição da idéia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar; a emergência da noção de que a fotografia possuía uma carga dramática superior à da pintura e que era nisto que residia o poder do novo *médium*. Sousa relata ainda (p.40), que os fotógrafos que cobriam esses primeiros grandes acontecimentos não se viam a si mesmo como fotojornalistas, até porque não existia um corpo profissional autónomo. Foi apenas por volta da última década do séc. XIX, graças à emergência da imprensa popular, de que resultou a contratação de fotojornalistas a tempo inteiro por Pulitzer e Hearst, que o profissionalismo fotojornalístico começou (em definitivo, grande parte da produção fotográfica deslocou-se para a imprensa, abandonando o estúdio, e muitos fotógrafos deixaram, conseqüentemente, o estatuto de pequenos burgueses). A fotografia, porém, além de documentar as guerras e espelhar seus horrores nas páginas dos jornais e revistas, é utilizada como instrumento de crítica social, despertando a consciência dos leitores e suscitando mudanças nas condições de vida das camadas marginalizadas da sociedade, consolidando o fotojornalismo como instrumento da crítica social.

A fotografia é utilizada como *news médium* desde, provavelmente, 1842, quando se inicia a edição de publicações ilustradas da revista *'The Illustrated London News'*, embora ainda não se possa falar da existência do fotojornalismo, que necessitaria de processos de reprodução que só se desenvolvem a partir do final do séc. XIX. Até esta época, a tecnologia usada envolvia papel, lápis, caneta e tinta para desenhar, necessitando, ainda, recorrer à madeira, cinzéis e serras para criar as gravuras. O retoque e a pintura das fotos eram cânones estéticos em vigor à época, constituindo-se como um movimento que visava à integração da fotografia com as artes plásticas, o *'pictorialismo'*, cujos seguidores consideravam que, para ser reconhecida como arte, a fotografia tinha de aproximar-se compositiva e tematicamente à pintura. Evidencia-se, ainda, o *'naturalismo'*, uma reação aos artifícios correntes nos meios da foto-arte, onde os fotógrafos procuravam reproduzir a natureza como ela é percebida e celebravam o

campo nas suas fotografias.

Frederick Ives, americano, inventa o processo fotomecânico de impressão e, em março de 1880, em Nova York, aparece a primeira fotografia impressa nesta técnica, no jornal *Daily Graphic*, cuja fotografia recebeu o título de *Shantylown* (bairro de lata). Em 1888, Eastman inventa e fabrica a primeira câmara Kodak, promovendo definitivamente o uso massivo da fotografia, a ponto de utilizar em sua campanha publicitária o slogan 'Você pressiona o botão. Nós fazemos o resto!' (*You press the bollom. We do the rest!*). Em 1904 surge o *Daily Mirror*, na Inglaterra, um jornal que ilustrava suas páginas quase que unicamente com fotografias e, em 1919, em Nova York, o *Illustrated Daily News*, segue o mesmo caminho.

Se no final do séc. XIX a fotografia começa a se impor na imprensa, graças à difusão crescente da informação impressa, à adaptação dos processos de impressão fotomecânica e ao aparecimento do instantâneo fotográfico, o início do processo de difusão da fotografia moderna ocorre nas duas primeiras décadas do séc. XX, como um dos ideais do movimento expressionista alemão. Foi na Alemanha que operaram os primeiros grandes repórteres fotográficos, que prestigiaram o ofício. Após a Primeira Guerra Mundial, perdida pela Alemanha, esta atravessa uma grave crise política e econômica; mas na década de 20, refeita das mazelas da guerra, volta a experimentar uma próspera fase de crescimento econômico, tendo como consequência um extraordinário florescimento das artes e das letras, dando um novo impulso a imprensa, censurada durante todo o período bélico. "Em todas as grandes cidades alemãs aparecem jamais ilustrados" (Freund, 1995\ p. 114). É o princípio da idade do ouro do jornalismo fotográfico e da sua moderna fórmula (as ilustrações em forma de desenhos começam a desaparecer, cedendo lugar às fotografias, que refletem a atualidade).

Em 1927, a *Leica*, uma marca famosa de máquinas fotográficas, comercializa pela primeira vez um modelo dotado de objetivas permutáveis, utilizando um filme de 36 posições, o que possibilitou que o fotojornalista ganhasse mobilidade, podendo posicionar-se melhor face ao evento, explorando pontos de vista variados, passando, inclusive, mais facilmente despercebido, não necessitando usar o flash com tanta

constância para fotografar em interiores, tendo á sua disposição uma série de objetivas permutáveis, adaptáveis aos seus objetivos e a distância a que tem de atuar. Sousa (2000, p.73) lista alguns fatores que determinaram o desenvolvimento do moderno fotojornalismo na Alemanha, como: a aparição de novos flashes e comercialização das câmaras de 35mm, sobretudo a *Leica* e a *Ermanox*; a emergência de uma geração de fotorrepórteres bem formados; a atitude experimental e de colaboração intensa entre fotojornalistas, editores e proprietários de periódicos ilustrados; a inspiração no interesse humano; o ambiente cultural e o suporte econômico.

O alemão, de Berlim, Erich Salomon é considerado o precursor do fotojornalismo moderno porque é principalmente com ele que nasce a fotografia não pousada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser. Além do mais, Salomon assinava as fotos, tirando o fotógrafo do anonimato, que passa a obter justo reconhecimento pelo seu trabalho, atingindo, por vezes, o estatuto de estrela. Destacaram-se ainda, na Alemanha, Tim Gidal, Felix H, Man e Alfred Eisenstaedt. Neste período, as conquistas técnicas continuaram: aparece o sistema reflex de duas objetivas, com a *Roleflex* (1929); surge o sistema reflex de uma única objetiva (1933); a *Agfa* consegue obter um 'filme com 100 ASA de sensibilidade (1936).

A chegada de Hitler ao poder, em 1933, cria situações insustentáveis para a elite intelectual e artística alemã e a perseguição aos judeus é intensificada bem como a imprensa e as manifestações contrárias ao Reich são duramente perseguidas. Alguns fotojornalistas e editores ligados à esquerda tiveram que fugir do país para não serem presos e mortos, exportando os conhecimentos do fotojornalismo alemão para vários países, entre os quais a França, o Reino Unido e os Estados Unidos. Concentrados predominantemente em Paris, não alemãs, mas da geração de fotógrafos que a partir dos anos trinta conquistaram relevância histórica, fazem parte Carl Mydans, Capa e Cartier Bresson, Margaret Bourke-White, Kartész, Brassai, Munkacsi, Dosneau, David Douglas Duncan, George Rodger e David "Chim" Seymour, entre outros. Convém comentar as aportações que Capa e Cartier-Bresson trazem para o fotojornalismo, que são paradigmáticas. De Capa ficou o exemplo e a máxima: *Se a lua fotografia não é boa, é porque tu não estavas suficientemente perto*. Esta orienta ainda hoje a produção dos

fotoperiodistas de guerra e havia de valer a vida de Capa, quando, em 1954, após ter coberto vários conflitos bélicos, morre vitimado por uma mina na Indochina francesa, atual Vietnam. Cartier-Bresson, ovacionado por alguns o melhor fotoperiodista de todos os tempos, que considerava não apenas o conteúdo de uma foto importante; a forma para ele também o era: "assim, ele se toma um dos exemplos mais perfeitos da aliança entre a arte e o elemento informativo imagético baseado na autoria, iniciando também o que podemos considerar como uma tradição francesa da fotografia única" (Santos, 2000, p. 89).

A revista parisiense ilustrada *Vu*, fundada em 1928 por Lucien Vogel, seguia a fórmula similar àquela praticada com êxito na Alemanha, associando fotografias de qualidade a textos de qualidade, fazendo parte de seu *staff* fotoperiodistas do quilate de Capa ou Man, bem como aos mais conceituados colaboradores, escritores e jornalistas europeus. Desaparece em 1938, depois de revolucionar o conceito de fotorreportagem na França, traduzindo pela imagem os acontecimentos políticos franceses e estrangeiros em sensacionais reportagens ilustradas. Já revista norte-americana *Life*, fundada em 1936 por Henry Luce, deu início à difusão massiva de revistas fotoperiodísticas nos Estados Unidos, sendo acessível a toda população americana pela sua linguagem popular. Seu primeiro número circulou com uma tiragem de 466 mil exemplares; em 1938, devido ao estupendo sucesso, sua tiragem ultrapassa a casa de milhão de exemplares, atingindo 8,6 milhões em 1972, ano em que deixou de circular. Ela nasce no momento em que a imagem se tomava familiar e cotidiana na vida do cidadão americano, quando o cinema era a modalidade de entretenimento que mais crescia na preferência popular. Além de contar com uma equipe de excelentes profissionais, alguns dos mais respeitados nomes do fotoperiodismo americano, a *Life* contou com a colaboração de vários profissionais alemães, que haviam fugido da Alemanha nazista rumo aos Estados Unidos. Apesar de ser uma revista que promovia divulgação da ciência e da arte, ela era, sobretudo, uma revista familiar, cuja linha ideológica se identificava com o capitalismo e o patriotismo americano, não editando temas chocantes e, talvez por este motivo, chegou a ter cerca de 40 milhões de leitores, consolidando-se como a mais importante publicação mundial no gênero de revista fotográfica. Com a audiência que conquistou, foi possível a *Life* assegurar confortáveis



receitas publicitárias, até o momento em que a inflação cresceu e as receitas se tomaram insuficientes para mantê-la.

Após a Segunda Guerra Mundial, os conflitos da Guerra Fria, com interferências político-ideológicas, representaram um terreno fecundo para o fotojornalismo que, com a fundação de agências fotográficas ou a inauguração de serviços fotográficos nas agências noticiosas, promove a transnacionalização/transculturalização da fotografia jornalística, acentuando o fotojornalismo de velocidade - que tornará a velocidade/atualidade, nas agências e nos jornais, cada vez mais um critério de 'valor-notícia'. Além de fotógrafos como Capa e Cartier-Bresson, ativos antes da Segunda Guerra Mundial, outros fotógrafos de valor se revelaram nos conturbados tempos de guerra e pós-guerra, como Eugene Smith, Wemer Bichof, Bruce Davidson, Tony Ray-Jones, William Klein, Elliott Erwit<sup>1</sup>, Marc Rimboud ou Gauy Winofand.

Nos anos cinquenta, aparecem os primeiros sinais de crise nas revistas ilustradas, não só devido aos investimentos feitos no mercado publicitário televisivo, como também à ação e emoção superiores do espetáculo televisivo. A partir dos anos sessenta, vários teóricos da fotografia tentam mostrar que, no campo da semiótica e da epistemologia, uma imagem fotográfica seria sempre subjetiva por natureza. Este é o caso de Susan Sontag que, em 1973, publica *Ensaio Sobre a Fotografia*, uma coletânea de ensaios que mostrando sua visão ultrapessoal do papel da fotografia no contexto social, suas múltiplas significações e abordagens, incapaz de explicar o que quer que seja, sendo um convite à dedução, à especulação e à fantasia - o que torna a fotografia num instrumento de interpretação do mundo. "A fotografia, que pode ser utilizada de tantos modos narcisísticos, é também instrumento poderoso no sentido de despersonalizar a relação que mantemos com o mundo; e essas utilizações são complementares" (p.160).

Nos anos setenta, com envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnam, propiciam ao fotojornalismo, quase sem censura, a publicação de algumas fotos que serviriam para criar no Ocidente correntes de opiniões contrárias à guerra. Pesquisadores como Sousa (2000, p. 152) considera esta década como a segunda revolução do fotojornalismo, traçando aspectos relevantes da evolução que se

desencadeou, como: o desaparecimento de algumas revistas ilustradas, tais como a *Life* e a *Look*<sup>28</sup>; uma reação, especialmente francesa, mas globalmente européia, contra o domínio norteamericano no fotojornalismo.

Nos anos oitenta, esclarece Sousa (2000, p.160), o controle sobre os fotojornalistas se estende a outros domínios que não a guerra, como a política; assiste-se ao início de uma forte segmentação dos mercados da comunicação social e ao aumento da atenção que é dada ao *design* gráfico na imprensa; aumenta o interesse pelo estudo teórico da fotografia, que entra com força no ensino superior, nos museus e no mercado da arte; agoniza-se a influência da televisão sobre o fotojornalismo, fazendo com que os fotógrafos aprendessem a usar a cor, que invadiu as revistas e os jornais; há uma renovação do interesse das revistas pela imagem fotográfica, aumentando o espaço consagrado à fotografia e o espaço dedicado a cada uma delas: grande parte do mercado se orienta para o mundo das celebridades, mas, outra fatia, outorga espaço ao autor e ao projeto fotográfico, ao foto-ensaio complexo e ao documentarismo social; os fotógrafos começam a utilizar o computador (digitalização da imagem fotográfica/ novas tecnologias de transmissão de imagens) para reenquadrar as fotos, escurecê-las ou clareá-las, mudar-lhes a relação tonal e até retocá-las, dando origem à fotografia ficcional, mais fácil e rápida de criar.

Na década de noventa aumentam as possibilidades de manipulação e geração computacional de imagens e surgem novas tendências gráficas, com uma industrialização crescente da produção rotineira da fotografia, o que levam "na atualidade os debates sobre ética e deontologia do fotojornalismo e, concomitantemente, pelo menos em parte, do *design* na imprensa..." (Sousa, 2000, p. 20 I).

Conclui-se, então, que, provavelmente, no início do séc. XXI, com a diminuição da reportagem fotográfica de rua está havendo uma certa crise no fotojornalismo, que possa corresponder, talvez, apenas a uma adaptação, produzida por vários fatores, inter-

---

<sup>28</sup> O desaparecimento de algumas revistas ilustradas com expressiva tiragem provavelmente se deu devido à diminuição do interesse do público face às ofertas da televisão e a problemas econômicos ligados quer ao aumento dos custos de produção e distribuição quer aos desvios dos investimentos publicitários para a televisão.

relacionados, entre os quais as inovações tecnológicas, as regras do mercado globalizado e a institucionalização dos conteúdos jornalísticos. Na Guerra do Golfo, por exemplo, boa parte do material fotográfico que abasteceu a mídia, com impecável qualidade e impressionante variedade, é de autoria dos próprios soldados e distribuídos pelo exército, traduzindo a estética do horror, num cenário de sangue e dor, agonia e morte. Assim como os fotógrafos se servem do *Jornal*, soldados publicam nas primeiras páginas dos jornais - nas guerras contemporâneas, os militares além de transportar armas poderosíssimas, inclusive determinados mísseis munidos de câmaras fotográficas, portam máquinas fotográficas digitais e têm a missão de tirar retratos.

### **FOTOGRAFIA NA IMPRENSA BRASILEIRA**

Ainda que para muitos historiadores a descoberta da fotografia foi inevitável na Europa da primeira metade do séc. XIX, pois tantos fatores cognitivos como fatores sociais, supostamente necessários para o seu desenvolvimento, ali estariam presentes, no Brasil, à 'luz' desse referencial notadamente eurocêntrico, o francês Hércule Florence (1804-1879) realiza, no mesmo período, na Vila de São Carlos (Campinas), no interior da Província de São Paulo, o desenvolvimento do processo fotográfico. Sua obra permaneceu praticamente no obscurantismo durante cerca de 140 anos, até o momento em que foi possível comprovar suas realizações precursoras que se constituem no marco inicial da investigação fotográfica no Brasil. É somente em 1976, quando o pesquisador brasileiro Boris Kossoy, a partir de seus estudos sobre a história da fotografia, apresenta no III Simpósio Internacional de Fotografia do Rochester Institute of Technology, nos Estados Unidos, evidências de que Florence teria usado materiais sensíveis à luz e descoberto um meio de fixação da imagem, no Brasil, em janeiro de 1833, além de ter sido o primeiro a empregar a palavra 'fotografia', conforme descrito anteriormente.

É quase impossível explicar o fascínio e a estranheza que a fotografia exerceu nos homens do séc. XIX. No momento em que começa a ser exportada pela Europa enquanto produto cultural, artístico e comercial, chegam Brasil os primeiros

daguerreotipistas <sup>29</sup>estrangeiros que, pelos jornais locais, oferecem ao público seus serviços como retratistas. Deve-se considerar ainda que, em 1840, D. Pedro II assume o trono brasileiro, trazendo consigo grande interesse pela fotografia, com uma ampla relação com o recém-descoberto sistema de representação visual. Esses fatores, além da chegada do navio escola de bandeira francesa *L'Orientale* ao Rio de Janeiro, favorecem a expansão da fotografia no país, iniciando a tradição de divulgação promocional dos serviços fotográficos nos periódicos brasileiros ao longo de todo o séc. XIX, entrando décadas adentro do séc. XX. Kossoy (2003, p. 16) relata que no início do séc. XX verifica-se o progresso das técnicas de reprodução fotomecânica, quando "a imagem fotográfica começa a ser impressa e multiplicada nas primeiras revistas ilustradas". É o período em que as imagens dos cenários e personagens do passado tomam-se registros duradouros, passando a ser perpetuados por meios da publicação. O encontro entre o sujeito e o mundo, intermediado pela fotografia, trouxe a possibilidade de propiciar o encontro de diferentes homens em diferentes lugares e em diferentes tempos, além do extraordinário potencial estético. "Cada vez que uma imagem é revelada, retoma até nos vestígios de visão perdida, como se recuperada de algum abismo" (Kozloff, 1979, 101).

No final do séc. XIX os jornais passam a ser constituído como empresas, em estruturas empresariais que visavam lucro, apesar de alguma forma ainda estar atrelados a grupos políticos de poder, que cada vez mais investiam em equipamentos gráficos importados da Alemanha, Itália e Inglaterra, aumentando seus custos. Em 1895 aparecem os primeiros clichês obtidos por zincografia<sup>30</sup>. Neste ano inicia-se, também, o uso dos serviços telegráficos pelos jornais, visando noticiar eventos internacionais com maior rapidez e em tempo o mais próximo possível do tempo real dos acontecimentos. Em 1898 o *Jornal do Brasil* inicia a publicação de charges através do processo' zincográfico, instalando, em seguida, suas oficinas de fotografia e galvanoplastia, o que o torna um dos mais bem equipados jornais do país, com boa qualidade fotográfica e rapidez no processo de produção, mesmo com muitas falhas na distribuição, que era feita em carroças. A

---

<sup>29</sup> Daguerreotipistas eram profissionais que faziam uso do daguerreótipo, primeiro processo técnico fotográfico comercialmente viável.

<sup>30</sup> Zincografia é um sistema que permite a publicação de ilustrações, charges e fotografias a partir do clichê de zinco.

sociedade urbana necessitava de informação para tudo e "a imprensa vendia informação como se vendia qualquer outra mercadoria, conquistando o seu lugar, definindo a sua função, provocando a divisão do trabalho em seus setores específicos, atraídos pelo capital" (Sodré, 1977, p. 314). No interior do país, apesar de consolidada, a imprensa assumia um caráter artesanal, com folhas semanais feitas pelos velhos processos, em tipografias, servindo às causas locais.

O fotojornalismo brasileiro se fixa em definitivo no início do séc. XX, acompanhando o processo de modernização que ocorria no mundo, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. A *Revista da Semana*, que começa a circular em 1900 como suplemento do *Jornal do Brasil*, é a primeira a explorar os recursos ilustrativos em suas páginas, utilizando fotografias ao lado de caricaturas e de textos leves, assinados por autores consagrados, popularizando a fotografia na imprensa brasileira e influenciando muitas outras revistas, perdurando por mais de meio século. Com este suplemento, a tiragem do *Jornal do Brasil* salta de 50 mil exemplares em 1900 para 62 mil em 1902. Influenciada pela *Revista da Cidade*, a revista *Kósmos*, de 1904, viria a aperfeiçoar a qualidade de impressão, com um notável avanço na ilustração, na impressão e no papel, traduzindo cenas públicas de rua, os espetáculos, a vida política, o lazer e a moda, denotando uma fixação nos aspectos promotores da sociedade. Flagrantes que difundiam os novos hábitos da sociedade do início do séc. XX, o espaço urbano, a mulher, a moda, as vitrines, os automóveis, o chique, a multidão, a diversidade, enfim, são registrados pelas principais revistas da época, como: *Ilustração Brasileira*, *Arara*, *O Malho*, *Fon!Fon!*, *Careta*, *Cri-Cri*, *O Pirralho*, *A Vida Moderna*, *A Cigarra*.

Por maior novidade imagética que aquelas revistas apresentaram, a revolução da imagem estava por ser feita. Ela explodiria em *O Cruzeiro*, surgida em: 1928, mesmo ano do nascimento da revista *Vu* e quase uma década antes do aparecimento da *Life* americana, o que representou uma importante iniciativa da consolidação de um Brasil moderno e de sua imagem. No seu slogan de lançamento se lia: *compre amanhã 'O Cruzeiro', a revista contemporânea dos arranha-céus*. Alcançou um notável sucesso de público, mas somente com uma mudança radical sob responsabilidade do fotógrafo francês Jean Manzon, em 1943, que implantou na revista uma nova linguagem visual,

atingiu uma significativa ascensão, que lhe garantiu um espaço de circulação cada vez mais ampla com uma tiragem de 80 mil exemplares em 1945, chegando ao mês de agosto deste mesmo ano, com o suicídio de Getúlio Vargas, a 720 mil, recorde só alcançado até hoje pela revista *Veja*. Logo a revista passa para as mãos de Assis Chateaubriand, passando a fazer parte da cadeia de empresas de comunicação *Diários Associados*, que a transformou na primeira revista brasileira de circulação nacional.

Como a televisão ainda não estava implantada no Brasil, o que só ocorreria em 1950, a fotografia de imprensa exercia importante papel de informação junto ao leitor, e as imagens fotográficas fascinavam o público, proporcionando um momento imagético privilegiado oportunizado pela revista *O Cruzeiro*, que abusou do uso de imagens encadeadas em série na documentação de um determinado fato, com a obra fotográfica produzida e inserida nas grandes reportagens, crescendo na tiragem e na credibilidade. É a época em que o repórter fotográfico passa a ser uma profissão de prestígio no Brasil, bem remunerada, e com boas condições de trabalho, saindo do anonimato para virar estrela das revistas. Mesmo assim, na questão de qualidade técnica de impressão fotográfica, *O Cruzeiro* não era eficiente e as fotos, via de regra, saíam borradas, constituindo-se "num pálido reflexo do trabalho realizado por seus autores" (Peregrino, 1991, p. 21). Mesmo revelando grandes nomes, inovando estilos, investindo em qualidade e ousando na proposta editorial, *O Cruzeiro* deixa de circular no início dos anos 70, depois de uma crise iniciada em meados da década de 60, quer pela concorrência que a televisão passou a exercer sobre os veículos impressos, quer pelo aparecimento de um crescente número de novas publicações ilustradas, com modernas propostas editoriais, como as revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos*.

A reforma iniciada em *O Cruzeiro* seria seguida pela *Manchete*, lançada em 1952, que elegeu a fotografia como seu ponto forte. Criada por Adolpho Bloch, empresário que resolveu investir em rotativas modernas, papel de boa qualidade (marca da revista), e contratação de uma equipe de fotógrafos brilhantes, muitos deles saídos de *O Cruzeiro*, como Jean Manzon, Idalécio Wanderley, Gervásio Baptista e Yllen Kerr. *Manchete* cresceu nos anos dourados do desenvolvimento nacional, a partir de 1956, como no governo de Juscelino Kubitschek, quando reportou fotograficamente centenas de

chefes de estado e celebridades e cobriu toda a sorte de acontecimentos no Brasil e no mundo. *Realidade*, publicação lançada pela Editora Abril em 1966, em fotorreportagens marcantes, ajudou a mostrar o Brasil em suas feições modernas e arcaicas, com a colaboração de fotógrafos que fizeram época, entre eles Walter Firmo, Maureen Bisilliat, David Zingg, Cláudia Andujar, George Love, Luigi Mamprim, Lew Parrela e Jean Solari. A partir dos anos 60, forma-se no Brasil uma geração especializada em fotos de estúdio<sup>31</sup>, onde se trabalha com luz artificial, recurso indispensável para se fotografar objetos que ilustravam reportagens de serviço. Dessa geração fizeram parte: José Antônio, Sérgio Jorge e Jorge Blitslem. Em 1968 surge a revista *Veja* e, em 1976, a *IstoÉ*, revistas que valorizavam o texto, sem deixar a fotografia de lado. Elas nascem nos anos negros da ditadura militar e a fotografia desempenha o indispensável papel de dizer com imagens, eventualmente de forma subliminar, aquilo que não podia ser dito com palavras. No final do séc. XX a fotografia impressa, das revistas ilustradas às páginas dos jornais diários, consolida-se cada vez mais, sobretudo nas publicações especializadas, que revelam imagicamente detalhes temáticos, meticulosamente produzidos, aumentando o prestígio e a popularidade destas publicações.

## USO JORNALÍSTICO DA FOTOGRAFIA

A fotografia jornalística e o seu uso, normalmente atendendo a interesses ideológicos ditados pelas camadas sociais dominantes, e conseqüente manipulação da opinião pública, terá sua imagem construída durante todo o seu processo, retratando 'realidades' a partir da programação tecnológica do aparelho fotográfico e do processamento químico. Por mais que se selecione um fato que mereça cobertura fotojornalística, pode-se questionar a confiança nas imagens da imprensa como verdade única, refletindo-se sobre o caráter restrito dos acontecimentos, uma vez que a empresa jornalística tem o poder de construir opiniões a respeito dos fatos, numa narrativa alimentada por escolhas próprias, proporcionando a criação de um imaginário padronizado, influenciando nas decisões sociais. "[...] existe sempre uma motivação, interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada

---

<sup>31</sup> Prática que se inicia com a implantação do primeiro estúdio brasileiro de grande porte, montado pela editora Abril para atender às suas revistas.

finalidade/intencionalidade" (Kossoy, 1999, p.27). Kossoy afirma que esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final, num repertório que inclui o domínio de recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia. Uma foto jornalística pode ser, então, a visão de um fato que o fotógrafo e os editores de um jornal apresentam ao leitor, ou seja, uma segunda imagem de uma realidade que chega filtrada sob o ponto de vista do periódico jornalístico.

Peregrino (1991, p.45) considera fundamental perceber a fotografia de imprensa como uma mensagem que se constitui numa rede tecida pelas condições de engendramento de uma operação discursiva em ação constante na superfície da imagem. "Nela o sistema produtivo é constituído pela relação entre produção, circulação e consumo, sendo que o modo de produção do discurso define a natureza do sistema no conjunto". Assim, pode-se pensar num percurso que começa na emissão da fotografia, continua na circulação e se completa na recepção para se compreender que o uso da imagem fotográfica ainda é um meio eficaz de atingir o leitor para comprar determinado produto ou ter interesse por determinada notícia; ela tem a força de carregar simbolismos e conotar interpretações. O fotojornalismo se constitui numa atividade quase que ambígua, uma vez que inclui fotografias de notícias, fotorreportagens e mesmo fotografias documentais, carregando consigo o caráter testemunhal, sua ambição máxima. Portanto, fica cada vez mais difícil precisá-lo, uma vez que a multiplicidade de fotógrafos que reclamam do setor, nem sempre apresentam unidade de expressão e convergências temáticas ou técnicas. Sousa (2000, p.12) julga que a melhor forma de abordar o conceito de fotojornalismo, devido à complexidade do assunto, é fazê-lo em sentido lato e em sentido restrito. No primeiro, fotojornalismo pode ser entendido como a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não pelo produto; nesta perspectiva, a designação pode ser usada para denominar fotodocumentarismo e algumas fotos-ilustrativas que se publicam na imprensa. No sentido restrito, o fotojornalismo pode ser entendido como a atividade que visa informar, contextualizar, oferecer conhecimento,



formar, esclarecer ou opinar através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Porém, Sousa, no sentido restrito, distingue fotojornalismo de fotodocumentarismo: enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto, quando inicia um trabalho, já tem um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do assunto. "Além disso, enquanto a fotografia de notícias é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à 'atualidade', o fotodocumentarismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal".

Para Lima (1988, p.17), a fotografia utilizada na imprensa, o seu maior produtor, tem caráter e predominância informativa. Nos jornais, mais que nas revistas, é que os 'vazios' dos textos encontram seus complementos na imagem e vice-versa. "Qualquer notícia acompanhada de uma fotografia desperta mais interesse do que outra notícia sem imagem". A foto de imprensa se apresenta para o leitor como um testemunho fidedigno e transparente do fato reportado, exibindo-se como expressão da literalidade das coisas, estabelecendo sua 'fala' a partir de uma ordem de representação das coisas, que se dá a reconhecer e não a analisar. As fotos jornalísticas, porém, quase nunca prescindem do discurso verbal: por vezes é necessário que ela esteja junto ao texto para acentuar o realismo e a presença do jornal nos acontecimentos, articulando-se também com os títulos e a legenda que a contextualiza, complementando-se ainda pelo lugar que ocupa na composição gráfica da página e o destaque que tem na própria página. As palavras reduzem a possibilidade de se encontrar vários sentidos no texto; a foto, ao contrário, é polissêmica, isto é, dá margem a diversas interpretações.

A edição, num ajuste da palavra com a imagem, confirma que no fotojornalismo esses dois componentes se completam e que, dependendo das torças relativas da palavra e da imagem, o leitor iniciará a sua leitura partindo seja da foto, seja do texto. No entanto, se uma informação escrita pode omitir ou transformar a verdade de um fato, a foto aparece como testemunho fidedigno e transparente do acontecimento, já que toda fotografia impressa remonta uma 'impressão' de verdade. Porém, conforme Barthes (1990, p.25), "a mensagem fotográfica é uma mensagem sem código, proposição de que se deduz

imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua". Assim, a complexidade desta leitura está mais diretamente relacionada ao repertório pessoal de cada leitor - quanto mais rico for seu repertório, mais crítica sua leitura, contribuindo para a explicação do sentido apresentado pela imagem, mostrando que a fotografia de imprensa, para além de seu imediatismo de mera informação ou de expressão estética, é portadora de significados sociais.

Vilches (1997, p.84) explica que o conteúdo de uma foto de imprensa não é totalmente explícito, mas latente, afirmando que "uma foto de imprensa se apresenta como uma enciclopédia da qual leitores diversos podem tirar significados diversos segundo seus interesses". Barthes (1982, p.304) assinala que a totalidade da informação é decorrente das duas estruturas, que são convergentes, "mas como suas unidades são heterogêneas não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia) por linhas, superfícies, tonalidades". Portanto, na fotografia a relação entre os elementos é espacial e a estrutura se estabelece de forma não linear; no texto verbal a relação entre as palavras é sintática e a estrutura é linear. O texto e a imagem guardam nítidas diferenças com relação às regras que regem as associações dos componentes das duas linguagens, o que convém advertir, conforme Peregrino (1991, p.47), que isto não significa que a adequação da imagem no suporte jornalístico seja feita de maneira caótica, pois ela se organiza estruturalmente segundo certas rotinas estabelecidas pela publicação. "Assim, de acordo com esses modelos, são produzidos textos visuais, que se estabelecem numa relação de simultaneidade entre a foto e a página e o conjunto de páginas [...], cuja diagramação impõe determinados ritmos que operam com golpes e pausas". É quando se revela a intenção do editor que destaca os elementos que considera mais importantes e imprime o movimento visual ao qual está associado o texto.

Transmitir informação, esgotando suas possibilidades, ou seja, adquirindo também um caráter estético e transmitindo valores culturais, é a real função da fotografia jornalística para Dias (2002, p.385). Ele constata que a necessidade de transmitir a informação é reduzida, na maioria das vezes, a complemento da informação do texto, não fornecendo a informação própria da linguagem fotográfica. No entanto, continua, para que a

fotografia tenha também um caráter estético e de transmissão de valores, é fundamental que esta linguagem se expresse através do uso de todos os recursos visuais de que dispõem a fotografia como forma de expressão, como técnica e como documento. O fotojornalismo é uma prática quase tão antiga quanto à própria fotografia, haja vista que o simples fato de algumas experiências fotográficas terem sido feitas nas ruas das principais cidades da Europa, em meados do séc. XIX, já poderia ser consideradas como o início do fotojornalismo, apesar das precárias condições técnicas, com pesados equipamentos, difíceis de manusear e processos de revelação demorados, que dificultavam o flagrante, considerado a essência da fotografia jornalística.

A publicação de fotografias em periódicos impressos, segundo Freund (1995, p. 107), é um fenômeno de importância capital, que inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo, tomando-se ao mesmo tempo um poderoso meio de propaganda e de manipulação. "Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. Os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou de fora de fronteiras tomam-se familiares. Com o alargamento do olhar, o mundo encolhe-se". O fotojornalismo traz o mundo para os olhos do leitor, tornando a fotografia em um eficiente recurso de informação na imposição de padrões estéticos, na manipulação da opinião pública e, conseqüentemente, na construção do gosto do cidadão. "A fotografia de imprensa é a tradução espacial do esforço humano de enganar a realidade cotidiana" (Vilches, 1997, p.34). Em março de 1880, o jornal nova-iorquino *Daily Graphic* publicou a primeira fotografia por meios mecânicos (clichê) na imprensa, mas é da Alemanha o pioneirismo da prática do fotojornalismo moderno e sua concepção jornalística, uma vez que coube a Erich Salomon o mérito desse pioneirismo.

Não se pode falar de fotografia jornalística sem tocar no referente, uma vez que ela se apóia nas propriedades indiciais e icônicas da imagem, tampouco se pode desconhecer a importância do fotógrafo neste processo. Peregrino (1991, p.84) esclarece que é importante observar que, seja qual for o objeto que a fotografia enfoque, ela é o resultado de uma ação positiva por parte do sujeito que, ao escolher da natureza determinado objeto, incorpora à sua ação um conjunto de decisões formativas autônomas para exprimir o real, assumindo na sua casualidade e imprevisibilidade, em

todas as suas sugestões e apelos, definindo uma interpretação e reprodução do imediato. Isso se opõe à questão clássica de neutralidade que orienta a produção jornalística. Assim, "a reportagem fotográfica jamais poderá se constituir num registro passivo dos fatos, e o papel do fotografo não pode estar relegado ao mero testemunho do que ocorre diante de suas lentes", complementa Peregrino (p.84).

Boni (2000, p.180) ressalta que através do uso dos recursos técnicos, pelo domínio dos recursos da linguagem fotográfica e pela influência, consciente ou inconsciente, de seu repertório pessoal, o fotografo de imprensa embute uma intencionalidade e uma certa ideologia no contexto fotografado. "Em se dominando os componentes da linguagem fotográfica, tais como plano linguagem fotográfica, tais como plano, composição, ângulos, cortes, contrastes e outros, torna-se mais fácil escrever em foto". Por 'escrever em fotografia' o pesquisador entende a capacidade que tem o fotógrafo de gerar um discurso fotográfico e manifestar a sua intencionalidade de comunicação, uma vez que, ao fotografar, ele sabe que está escrevendo com imagens da mesma forma que o repórter escreve com palavras. E mais, com o uso hábil desses componentes, a manifestação da intencionalidade da comunicação do fotógrafo toma-se mais evidente. Por exemplo, o uso de uma lente angular, em sua versatilidade, acentua a perspectiva, melhora a profundidade de campo e supervaloriza o primeiro plano, distanciando-o dos demais; um filtro polarizado acentua o contraste de cores; uma lente *zoom* pode achatam a perspectiva; a abertura de uma perspectiva pode pressupor que o fotógrafo esteja convidando o leitor para um passeio reflexivo pela imagem; o uso de um ângulo de mergulho pode pressupor que o fotógrafo queira desvalorizar o fotografado, achatando-o junto com a perspectiva.

No fotojornalismo, quando o repórter fotográfico vai registrar uma cena, antes de fazê-lo constrói um significado da realidade que presenciou. Então, depois de construir seu significado do que presenciou, lança mão dos recursos técnicos e dos elementos da linguagem fotográfica e constrói um discurso fotográfico, onde se encontra embutida a sua intencionalidade de comunicação. Boni enfatiza que da mesma forma que a capacidade de construção de significados através da leitura de uma foto está condicionada ao repertório do leitor, a leitura da realidade a ser registrada, ou seja, a

construção mental de um significado a ser reproduzido está, também, diretamente condicionada ao repertório do fotógrafo. Assim, retificando Boni, ao estar fotografando e reproduzindo um significado para traduzi-los aos seus leitores, o fotógrafo está sendo fiel ao seu próprio modo de ver a realidade. Estará obedecendo instintivamente, mesmo sem se dar conta, às vezes, a seu estilo, tendências e repertório. E o fotógrafo acreditando que a sua visão daquela realidade seja o real, intenciona traduzi-la para os leitores. É um procedimento determinadas vezes consciente e, outras, inconsciente, que evidencia sua intencionalidade de reprodução, de transferência, de tradução do seu modo de ver. Explicando: a multiplicidade de significados que os significantes de uma imagem icônica podem gerar nos leitores é, provavelmente, a maior preocupação do repórter fotográfico nos instantes que antecedem o registro, o que o leva a conceber vários significados antes de optar por um. A partir da opção, e esta quase sempre recai sobre o cenário que tiver maior possibilidade de direcionar o leitor para a construção do significado por ele (o fotógrafo) concebido, destaca a parte do todo, elege um fragmento representativo do real e procede ao registro espaço temporal com o qual intenciona o exercício de traduzir para o leitor sua intencionalidade de comunicação.

Mas para traduzir ao leitor, através de um recorte espaço temporal fragmentado da realidade, o significado que havia previamente concebido, o repórter fotográfico terá que fazer uso de alguns recursos sejam eles os técnicos disponíveis (equipamentos e acessórios) ou os da linguagem fotográfica (planos, ângulos, enquadramentos, perspectivas, etc.). Daí é inerente a cada repórter fotográfico a construção de seu significado e a forma de traduzi-lo ao leitor, uma vez que ele não apenas reporta as notícias, como também as cria. “No âmbito coletivo, o do veículo, no entanto, essa intencionalidade pode sofrer interferência na pré e na pós-produção, ou seja, na pauta e na edição, etapas que antecede e sucede a produção, esta, à única responsabilidade exclusiva do repórter fotográfico”, como afirma Boni (2000 p. 86).

### **A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO DO REAL: A LEITURA FOTOGRAFICA**

Se no imaginário do senso comum a fotografia é percebida como 'verdade', que atesta a existência daquilo que mostra, Dubois indica três posições epistemológicas, num

percurso histórico das diversas posições defendidas no decorrer do tempo. A primeira vê a fotografia como *espelho do real* (discurso da mimese), sendo concebida como espelho do mundo, onde a similaridade e a autenticidade se sobrepõem. A segunda trata a fotografia como *transformação do real*, onde o princípio da realidade é designado como pura impressão, um simples efeito; ela não pode representar o real empírico: é um conjunto de códigos, um símbolo, em termos pierceanos. A terceira abordagem discute o índice e a referência da fotografia, tendo-a como um traço do real, livre da obsessão do ilusionismo mimético, quando a análise da fotografia a considera ontologicamente, encontrando apoio nas teorias de C. Peirce, em particular na noção de *índice*, por oposição a *ícone* e ao *símbolo*. "Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese" (Dubois, 1998, p. 35). Para ele, a imagem foto toma-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. "A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tomar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)" (p.53). Assim a fotografia é ícone na medida em que tem algumas propriedades em comum com o que está representando, uma representação por semelhança; é símbolo, pela sua representação por convenção geral; é índice, na medida em que se refere ao objeto que representa por contigüidade física, o traço de um real.

A característica mais marcante da fotografia reside no fato de que a foto funciona, ao mesmo tempo, como ícone e como índice. Por um lado, ela reproduz a realidade através de (aparente) semelhança; por outro, ela tem uma relação causal com a realidade devido às leis ópticas. Daí alguns teóricos a definirem como um 'ícone-indexal', na medida em que tanto a indexicalidade quanto a iconicidade são aspectos da utilização comunicativa da fotografia. A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, uma descrição, um testemunho; a iconicidade predomina, por sua vez, como uma lembrança, uma apresentação, uma demonstração. "[...] na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali" (Barthes, 1980, p.119). A foto índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa, mas nada nos diz sobre o sentido desta representação. A fotografia "é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência" (Sontag, 1986, p.25). E, mais uma vez, conforme Dubois (p.81) "presença afirmando a ausência".

"Por mais vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que representa e do qual ela emana, ainda assim' a fotografia permanece absolutamente separada dele" (p.93), uma vez que, conforme Santaella e Nöth (1998, p.134), "ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu". A fotografia representa algo pela sua ausência; a presença da imagem representa a ausência do objeto fotografado, porém quer dizer a presença de tal objeto em algum tempo e em determinado lugar. "Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida", revela Kossoy (2001, p. 44). O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível, complementa.

No início do séc. XXI, a fotografia tem tomado possível rediscutir seu percurso, passando por transformações que fazem surgir novas formas de trabalhar a imagem, numa sutileza capaz de tornar visível o invisível, ou invisível o visível: a manipulação fotográfica digital. Tanto que o *isto foi* de Barthes já não se aplica à imagem digital. "Hoje já é possível manipular uma fotografia até o ponto de nela serem inseridas personagens que não estavam presentes no instante do flagrante da câmara" (Santaella e Nöth, 1998, p. 139). É a utilização de programas avançados de computador, como o *photoshop*, transformando primitiva a câmara fotográfica, com a obtenção de inúmeras possibilidades de manipulação e controle da imagem digital, com representações mais ou menos verdadeiras que a própria realidade, em rearranjos inimaginavelmente ágeis, eficientes, sutis e indetectáveis. São novas tecnologias de produção, captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenamento da imagem com uma realidade incontornável, permitindo o conhecimento de um mundo jamais visto, suscitando questões relativas a sua consistência enunciativa articulada autonomamente em diversas formas de poder, que pode ou não liberar o real capturado pelas representações dominantes. Agora se pode *fazer* qualquer tipo de alteração do registro fotográfico, num grau de realismo que torna a manipulação impossível de ser detectada, a ponto de Machado (1993, p. 15) verificar uma conclusão lógica que "no limite, todas as fotos são suspeitas e, também, no limite, nenhuma *foto* pode legal ou jornalisticamente provar coisa alguma".

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Enio Leite. *O fotojornalismo nos momentos de crise: a morte de Getúlio e Tancredo*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP.
- AMARAL, Hélio. *Comunicação, pesquisa e documentação*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- ARANHA E SILVA, C. A. *Jornais maranhenses (1821 – 1979)*. São Luís: Sioge, 1979.
- ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Edusp, 1990.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1993.
- AVANCINI, Atílio. *Em flagrante: leitura de fotografias de rua no cotidiano da cidade de São Paulo...*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica – história da imprensa brasileira* 4.ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Cap. 1: A mensagem fotográfica.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado). ECA/USP.
- BOTELHO Jr., Francisco. *A imagem fotográfica e o real*. São Paulo, 1981. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMARGO, Isaac. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico*. 2. ed. Londrina: Eduel, 1999.
- CASTRO, Sílvio Rogério Rocha. *Evento cultural: o bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.
- \_\_\_\_\_. *Fotojornalismo: A construção da imagem de Rosena Sarney...*. São Paulo, 2004. Tese (doutorado). ECA/ USP.
- COSTA, H. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.



- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam (org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2.ed. Lisboa: Veja, 1995 (Coleção Comunicação & Linguagem).
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Origem e expansão da fotografia no Brasil – séc. XIX*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário histórico e fotográfico e do ofício do Brasil (1840 – 1910)*. São Paulo, 2002. Tese (Livre docência) – ECA/USP.
- KUBRUSLY, Cláudio. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LAULAN, Anne-Marie T. *Imagem e comunicação*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LIMA, Ivan. *A fotografia e sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: Senac, 1997.
- NEIVA Jr., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994. .
- PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- SANTOS, Newton Paulo. *A fotografia e o direito de autor*. São Paulo: Universitária, 1990.
- SEVERINO, Francisca Eleodora. *Fotos jornalísticas: a imagem da violência como espelhamento das metamorfoses...* . São Paulo, 2001. Tese (Doutorado). ECA/USP.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- \_\_\_\_\_. *análise de conteúdo da Gazeta Mercantil*. São Paulo: Annablume, 1998.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. *O discurso fotográfico*. Londrina:  
Eduel, 1999.

VILCHES, Lorenzo. *Teoria de la imagem periodística*. Barcelona: Paidós, 1993.