



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO**

**Panorama do Fotojornalismo  
Análise das fotografias de Evandro Teixeira**

**Luiza Campos Antunes  
Orientador: Prof. Rodrigo Teixeira Vaz**

**VIÇOSA  
2007**

**LUIZA CAMPOS ANTUNES**

**Panorama do Fotojornalismo**  
**Análise das fotografias de Evandro Teixeira**

Monografia apresentada à diretoria do curso de graduação da Universidade Federal de Viçosa como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, sob a orientação do Prof. Rodrigo Teixeira Vaz

**VIÇOSA**  
**2007**

# **Panorama do Fotojornalismo**

## **Análise das fotografias de Evandro Teixeira**

**LUIZA CAMPOS ANTUNES**

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Rodrigo Teixeira Vaz  
Professor da Universidade Federal de Viçosa – UFV  
Pós-Graduado em Arte e Comunicação visual pela UFJF

---

Juliano de Oliveira Pires  
Professor da Universidade Federal de Viçosa - UFV  
Mestre e Doutorando em Estudos Lingüísticos pela UFMG

---

João Paulo Cordeiro Reis  
Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFV  
Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de  
Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (PPGSA/IFCS/UFRJ)

CONCEITO FINAL: \_\_\_\_\_

*À minha família por acreditar na minha capacidade.  
Ao Evandro, pelo carinho e atenção.  
Aos verdadeiros amigos pelo apoio.*

## AGRADECIMENTOS

*Chegar até aqui significa muito mais que concluir o curso. Representa o passar dos quatro anos mais maravilhosos que já vivi. Nada disso faria sentido ou seria suportável se não fosse em Viçosa e junto com a galera de COM 2004.*

*Agradeço a vocês por estarem sempre presentes, independente dos momentos felizes ou nem tão felizes assim. Agradeço por cada manifestação de carinho e por cada palavra que contribuiu pra mudanças de pensamento. Pela torcida, pelo apoio...você são os melhores caras do mundo!*

*Agradeço à Viçosa por me ensinar coisas que eu não poderia aprender em qualquer outro lugar e por me fazer re-pensar muitos dos meus valores e perceber que há vida lá fora.*

*Ao pessoal do estágio e do CA por compreenderem minhas ausências durante esse período. Saibam que diminuí um pouco a marcha, mas jamais parei na pista!*

*Aos amigos que estão longe, por serem meu porto seguro.*

*Ao Evandro, por ser o fotojornalista mais gente boa que eu conheço e ter sido sempre atencioso comigo.*

*Ao Rodrigo, pelas dicas.*

*Ao Juliano e ao João por terem sido maravilhosos em aceitar meu convite.*

*Às meninas do Balango por compartilhar o melhor futebol (e balango) arte!*

*À Kamila e à Talita por compartilharem a mesma casa.*

*Aos professores que de fato contribuíram para a minha formação.*

*À minha mãe por ter conseguido o livro sem o qual eu não teria feito esse trabalho.*

*À Deus e à minha família por serem a base de tudo.*

*Um agradecimento especial à Kamila (sem suas revisões de texto e sugestões esse trabalho jamais teria saído), à Camila e à Vivi por terem tido a infinita paciência de me ajudar ainda mais na reta final.*

*Valeu Moçada!*

*“É preciso que a lente mágica  
Enriqueça a visão humana  
E do real de cada coisa  
Um mais seco real se extraia  
Para que penetremos fundo  
No puro enigma das imagens.”*

*Carlos Drummond de Andrade*

## **SUMÁRIO**

<b>Introdução</b> .....	08
<b>1. Arte e estética na fotografia</b> .....	11
<b>2. Fotografia</b> .....	16
2.1 <i>Escrever com a luz: o desenvolvimento técnico da fotografia</i> .....	16
2.2 <i>A fotografia e a transformação das relações sociais</i> .....	25
2.3 <i>Fotografia e representatividade</i> .....	29
<b>3. Fotojornalismo</b> .....	33
3.1 <i>Breve histórico do Fotojornalismo</i> .....	33
3.2 <i>As “Revoluções” históricas do Fotojornalismo</i> .....	36
3.3 <i>Fotojornalismo no Brasil</i> .....	39
3.4 <i>Fotojornalismo Digital</i> .....	43
<b>4. Fotojornalismo: Análise das fotos de Evandro Teixeira</b> .....	47
4.1 <i>O trabalho de Evandro Teixeira</i> .....	47
4.1.1 <i>A carreira de Evandro Teixeira</i> .....	47
4.1.2 <i>O trabalho do fotojornalista: da pauta à recepção da notícia</i> .....	48
4.2 <i>A linguagem fotográfica</i> .....	50
4.2.1 <i>Composição</i> .....	50
4.2.2 <i>Enquadramento</i> .....	51
4.2.3 <i>Plano</i> .....	51
4.2.4 <i>Foco</i> .....	52
4.2.5 <i>Elementos Morfológicos, dinâmicos e escalares</i> .....	53
4.3 <i>Análise das fotos de Evandro Teixeira</i> .....	54
<b>Considerações finais</b> .....	63
<b>Referências bibliográficas</b> .....	65
<b>Anexos</b> .....	68

## Resumo

Com a invenção da fotografia, outras formas de comunicação social começaram a ser delineadas. Com a popularização da foto, novos hábitos sociais se desenvolveram e as relações imagéticas, que por muito tempo haviam sido relegadas a um plano inferior, começaram a ser repensadas pelo homem. Nesse contexto, surgiu o fotojornalismo, que, a partir da imagem fotográfica, estabeleceu um novo modo de transmitir e de recepcionar a notícia. Nos meios de comunicação, passa-se a construir um discurso imagético, que, reforçado pelos estudos dos elementos de composição na arte e na estética, conduzem o público a determinadas leituras das fotos. Pretende-se apontar esses elementos e demonstrar a força discursiva que eles possuem através da análise das fotografias do fotojornalista brasileiro Evandro Teixeira

**Palavras-chave:** Fotojornalismo, fotografia, linguagem visual, arte e estética, discurso imagético, Evandro Teixeira.

Até meados do século XIX, a comunicação imagética era feita exclusivamente através de pinturas e ilustrações. O homem ansiava por desenvolver um método mecânico de “capturar” imagens e esse desejo incentivou os primeiros estudos na área da física e da química para a obtenção de imagens diretamente captadas do real. A luz era o objeto primeiro desses estudos e, ao dominar algumas de suas propriedades, o homem possibilitou a “materialização” de alguns pedaços do espaço-tempo através da imagem.

Após séculos de experimentações e com o desenvolvimento de aparatos técnicos, o homem conseguiu transpor fragmentos de momentos cotidianos para uma superfície portátil e que podia ser reproduzida: o papel. Esses avanços técnico-científicos significaram o nascimento de uma prática que causou grandes e significativas mudanças sociais – a fotografia.

A “escrita com a luz” significou não só a possibilidade de mais um avanço tecnológico, mas transformou as relações sociais a partir do momento em que fomentou intensamente a comunicação por meio de imagens. As relações comunicacionais, que antes da fotografia eram mantidas quase que exclusivamente através da fala e da escrita, passaram a ter na imagem fotográfica uma nova chance de expressão.

Com a disseminação do hábito de fotografar, os homens inseriram as imagens fotográficas na vida familiar e em seu cotidiano.

Novas possibilidades de representação se desenharam com o advento da fotografia. Ao adquirir o caráter de “espelho fiel da realidade”, a foto começou a ser empregada, ainda que de forma tímida, nos jornais impressos. Isso configurou uma transformação na relação entre a transmissão e a recepção de imagens, que culminou com o nascimento do fotojornalismo. Para Gisèle Freund, a adoção das imagens fotográficas pela imprensa, foi

um fenômeno de capital importância. Muda as visões das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorreriam a sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo [...] A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive (FREUND apud GURAN, 2002: 12).

Mais tarde, as relações de “retrato fiel da realidade” passam a ser questionadas pelas massas. O homem passa a ver a imagem como uma possibilidade representativa de

determinado momento, como tantas outras possíveis. Novamente, transformam-se as relações entre homem e imagem.

Através de estudos na área da arte e da estética, é possível desenvolver elementos de composição que também podem ser empregados na fotografia. A utilização desses recursos no momento do “fazer fotográfico” representou a construção de uma nova linguagem visual intencional.

Nos veículos impressos isso significou novas chances de construir discursos visuais que envolviam o leitor e o conduziam a determinada linha de pensamento. Dentro dos jornais, as representações imagéticas reforçam discursos e tentam formar opiniões condizentes com os interesses do veículo.

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação (KOSSOY, 2002:20).

Desse modo, faz-se importante uma pesquisa em torno das representações imagéticas e dos elementos de composição da arte e da estética na fotografia. Essas relações são “sentidas” por todas as pessoas que observam as fotos, mas têm suas intenções percebidas em cada elemento apenas por quem estuda os conceitos da linguagem visual. E será as relações entre os elementos da arte e da estética e a composição fotográfica o objeto de estudo desse trabalho.

Para tanto, será desenvolvido um estudo acerca das relações entre arte, estética e fotografia. Também serão estudadas as implicações sociais e tecnológicas dessa última, além do surgimento do fotojornalismo. Por último, será feita uma análise das fotografias do fotojornalista Evandro Teixeira com o intuito de perceber as relações anteriormente citadas.

O trabalho de Evandro Teixeira como fotojornalista completa quase 50 anos e suas fotografias são mundialmente conhecidas. A análise de parte de seu trabalho justifica-se à medida que é possível perceber em suas fotografias, após um olhar mais atento, os elementos de reforço discursivo estudados no campo da arte e da estética. Com essa análise, espera-se apontar esses elementos de composição da imagem e demonstrar a importância da construção do discurso através deles.

Para isso, aplicou-se uma metodologia de revisão teórica fundamentada na discussão de dados primários. Essa pesquisa contou, em um primeiro momento, com os estudos acerca dos elementos e conceitos presentes na arte e na estética e do desenvolvimento da fotografia.

Depois, foram feitos estudos a respeito do fotojornalismo em geral e também no Brasil. As influências das novas tecnologias digitais na profissão de fotojornalista também foram estudadas.

Por fim, foi feita a análise de algumas fotografias de Evandro Teixeira, utilizando todos os conceitos discutidos ao longo do trabalho. Para isso, foram utilizadas cinco fotografias do livro *Fotojornalismo*, de 1982.

## *1. Arte e estética na fotografia*

---

Não é fácil encontrar uma definição universal para conceitos como arte e estética. Algumas pessoas associam o “conceituar algo” à tarefa de dizer *em que consiste* esse objeto de estudo e a fechá-lo dentro de uma só interpretação. Mas essa é uma definição que limita muito o objeto conceituado. Como se poderia definir, por exemplo, o perfume de uma rosa? Para fazê-lo, primeiro é preciso aceitar que existem diferentes tipos de *definições*.

De acordo com Almeida (2000), existem dois tipos de definições: as explícitas e as implícitas. Para o autor, “diz-se que uma definição é explícita quando apresentamos as condições necessárias e suficientes do conceito a definir”. Essas condições dizem respeito às características que um determinado objeto precisa ter para ser classificado como tal (condições necessárias) e elas devem limitá-lo para que somente esse determinado objeto possua esse conjunto de características, tornando-o, assim, diferente dos demais (condições suficientes). Como exemplo, pode-se citar um professor de música, que, para ser definido como tal, precisa entender de música e também precisa lecionar uma disciplina. Essas condições, separadas, podem enquadrar vários tipos de pessoas, mas em conjunto, tornam-se as condições suficientes para definir o sujeito como “professor de música”.

Já nas definições implícitas, não é possível conceituar o sujeito/objeto por meio das condições necessárias e suficientes. Não há como estabelecer conceitos como *verde*, *amor* e *saudade* dentro desses padrões. De acordo com Almeida (2000), para se definir um objeto X utiliza-se “[...] esse conceito em situações diferentes de tal modo que, ao fazê-lo, estamos a exemplificar as propriedades dos objectos que com X queremos identificar”. Para definir a cor verde, podemos, por exemplo, apontar objetos dessa tonalidade, de forma a enquadrar o *verde* em um conjunto de características que não podem ser definidas separadamente do objeto em si. Nesse sentido, a conceitualização de arte e estética será feita de acordo com as definições implícitas.

A estética<sup>1</sup>, pode ser definida como um ramo da filosofia que, segundo Almeida, “se ocupa dos problemas, teorias e argumentos acerca da arte”, sendo por isso, considerada também *filosofia da arte*. A palavra estética está ligada ao que se pode chamar de “sensações estéticas”, que por sua vez estão ligadas à “juízos estéticos”, ao julgamento estético,

---

<sup>1</sup> Estética, do grego *αισθητική* ou *aisthesis*: percepção, sensação.

relacionado às sensações apreendidas que se faz de determinado lugar, objeto, obra ou pessoa. Por exemplo, referir-se a um edifício como bonito, classificar uma música de Vinicius de Moraes como contagiante ou dizer que sentir a chuva cair sobre a praia de Ipanema em uma abafada tarde de outubro foi refrescante, são descrições de sensações estéticas diferentes.

Enquanto o primeiro exemplo acima faz referência a um objeto que se considera como belo, o segundo trata de uma opinião pessoal acerca de um trabalho produzido por certo artista. Já o último exemplo é sobre a expressão de um sentimento relacionado a vivência de determinado momento. Esses exemplos fazem referência aos três valores que definiriam os conceitos estéticos, conhecidos como *teoria do belo*, *teoria do gosto* e *filosofia da arte*.

A *teoria do belo*, como o próprio nome diz, classifica um objeto como obra de arte se ele é considerado belo, mas esbarra na dificuldade de distinção entre o “belo artístico” e o “belo natural”. Já a *teoria do gosto*, propaga que um objeto pode ser considerado obra de arte se agrada quem o admira, se provocar um *juízo de gosto*. Os critérios de classificação dessas duas teorias são completamente subjetivos, uma vez que dependem da reação do observador ao objeto para caracterizá-lo ou não como artístico.

Outro ponto em comum entre as duas teorias é que elas não conseguem resolver alguns problemas em relação ao conceito de arte como, por exemplo, o fato de um objeto que não é classificado como belo e nem agradável ser considerado arte. *Fountain*<sup>2</sup>, de Marcel Duchamp, é um exemplo de obra de arte que não se enquadra em nenhuma dessas teorias. A aceitação da *teoria do belo* e da *teoria do gosto* é problemática à medida que os próprios conceitos de gosto e belo se modificam ao longo do desenvolvimento histórico acerca da definição de arte.

Assim, o conceito de *filosofia da arte* é o mais aceito para se referir à estética. De acordo com Almeida (2000), “a *filosofia da arte* é, por sua vez, formada por um conjunto de problemas acerca da arte, para a resolução dos quais concorrem diferentes teorias”.

Mas antes de falar sobre essas teorias que abordam os problemas conceituais presentes na *filosofia da arte*, é necessário fazer um breve retrospecto do surgimento do conceito de estética.

Na Antiguidade, filósofos como Platão e Aristóteles estudaram a estética em conjunto com a lógica e a ética. Platão desenvolveu o conceito de que as obras de arte eram uma cópia semelhante aos modelos existentes no *Mundo das Idéias* - Platão acreditava que o trabalho dos artistas era fruto de percepções pré-existentes na mente destes, percepções essas que

---

<sup>2</sup> Ver anexo I.

provinham de um mundo considerado ideal. Para Fontes (1998), segundo as concepções platônicas, “a criação artística é assim uma descoberta ou reencontro com a beleza que trazemos escondida dentro de nós”.

Aristóteles introduziu o conceito de *mimesis*, acreditando ser a arte uma combinação entre a imaginação e a realidade, onde o artista projetava em suas obras uma visão aperfeiçoada da natureza. Para Fontes (1998), Aristóteles “concebe a arte como uma criação especificamente humana”. Ele separou os conceitos de arte e beleza, considerando que muitas vezes o que é tido como estranho pode se tornar o objeto da criação artística.

Mais tarde, novas concepções a respeito da idéia de estética foram sendo desenvolvidas. Baumgartem, em sua obra, propôs uma nova abordagem acerca da arte, considerando que o artista atuava diretamente na natureza, modificando-a de acordo com percepções e sentimentos próprios, alterando, assim, a realidade inicialmente assimilada.

Ao longo da história, várias teorias da arte foram propostas com o intuito de responder a pergunta: qual a natureza da obra de arte? Pode-se citar como estudos mais influentes na tentativa de se responder a essa pergunta, o *representacionalismo* ou *teoria da imitação*, o *formalismo*, a *teoria institucional* e a *teoria da arte como expressão*.

A *teoria da arte como imitação* é a mais antiga concepção acerca da arte e foi baseada nos estudos de Platão e Aristóteles, que concebiam a arte como uma cópia, imitação da natureza. Entretanto, desde a Antiguidade, essa teoria apresentava alguns problemas, pois não conseguia enquadrar como arte algumas manifestações consideradas inovadoras. Surge, então, uma nova versão do *representacionalismo* propriamente dito - essa nova versão não proclama a arte como imitação da natureza. Segundo Costa (2006), no representacionalismo, “ela [a arte] pode ser uma representação *puramente convencional ou simbólica*”, assemelhando-se, ainda que vagamente, com o objeto representado, como no caso do cubismo. Ainda assim, essa teoria continuou a apresentar problemas, uma vez que alguns trabalhos, como por exemplo, obras dadaístas e pinturas abstratas, não poderiam ser consideradas arte dentro dessa concepção.

A *teoria formalista* caracteriza a arte não como representação, mas sim como forma. Proposta por *Clive Bell* em 1914, nessa teoria a arte era encarada como um conjunto de técnicas de expressão utilizada por certo artista.

Para Bell o que caracteriza as artes plásticas e talvez a música é a presença da *forma significativa*. O conceito de forma significativa é simples, não podendo ser definido. Mas na pintura ele resulta da combinação de formas, linhas e cores. Considere, por exemplo, a *Composição em Vermelho, Amarelo e Azul* de Mondrian<sup>3</sup>. O que faz a singularidade dessa pintura é a inesperada harmonia entre as cores, formas e dimensões de seus retângulos coloridos, o que constitui uma forma significativa. Característico da forma significativa é que ela produz uma *emoção estética* em pessoas com sensibilidade para a arte (COSTA, 2006).

Mas, na *teoria formalista*, fatores como o contexto, o simbolismo e a representação — pontos relevantes em várias obras — não eram levados em consideração.

Surgida na década de 1970, a *teoria institucional*, segundo Costa (2006), definia a obra de arte “como um artefato que possui um conjunto de aspectos que lhe conferem o *status* de candidato à apreciação das pessoas da instituição do mundo da arte”. Para essa teoria, a arte era definida como tal por uma comunidade de pessoas ligadas a ela (à arte) de alguma maneira, como produtores, críticos e historiadores. Mas entre os pontos negativos dessa teoria, estão a arbitrariedade com que se determina o que é ou não arte e o movimento cíclico e vicioso dessa institucionalização, uma vez que, de acordo com Costa (2006), as “obras de arte são definidas como objetos que são aceitos como tais pelas pessoas que entendem de arte; e as pessoas que entendem de arte são definidas como as que aceitam certos objetos como sendo obras de arte”.

A *teoria da arte como expressão* define a arte como a expressão das emoções e dos sentimentos dos artistas. A versão mais aceita da *teoria da arte como expressão* pertence ao filósofo inglês Robin George Collingwood, descrita em seu livro *The Principles of Arts*<sup>4</sup>. Para Collingwood,

antes do artista produzir a sua obra ele ainda não possui a emoção estética que a sua obra produzirá na audiência e em si mesmo. O que ele possui é uma “excitação emocional”, um sentimento indefinido. Na medida em que ele utiliza a sua imaginação e pensamento planejando e produzindo a obra de arte, ele consegue reconhecer melhor a natureza de suas emoções, defini-las, refiná-las, clarificá-las e articulá-las em sua relação com seus objetos. Essas emoções assim clarificadas são, por sua vez, imaginativamente reconhecidas enquanto tais pela audiência capaz de apreciar a obra de arte (COSTA, 2006).

Mas a teoria de Collingwood, além de não considerar que uma mesma obra de arte pode provocar sentimentos diversos e até controversos tanto no artista quando em quem a vê, também não delimita as diferenças existentes entre os sentimentos estéticos e as emoções ditas “comuns”.

---

<sup>3</sup> Ver anexo II.

<sup>4</sup> Escrito em 1938.

Como dito anteriormente, a arte não é uma definição explícita, em que se possa agrupar características que a definam totalmente. Não há *condições suficientes* que possam defini-la. Sobre as várias teorias da arte, Morris Weitz (1957) afirma que “cada uma delas reclama ser a verdadeira teoria por ter formulado correctamente a verdadeira definição da natureza da arte; e reivindica que as restantes teorias são falsas por terem deixado de fora alguma propriedade necessária ou suficiente”.

Muitos filósofos da arte são insatisfeitos com as deficiências apresentadas pelas teorias da arte como, por exemplo, o próprio Weitz, que não acredita ser possível estabelecer uma definição universal para arte. Já Nelson Goodman, acredita que a pergunta a ser feita não deve ser “qual a natureza da obra de arte?” e sim “quando há arte?”. Também não há como afirmar que as teorias desses dois estudiosos sejam melhores que as anteriores, o que leva os conceitos de arte e de estética – e as suas implicações – a permanecerem em debate até os dias de hoje.

Em meio a essa discussão a respeito dos conceitos de arte e estética é que surge a fotografia. Alguns fotógrafos e estudiosos percebem que os elementos estudados na arte e na estética, quando empregados na fotografia, facilitavam seu entendimento e lhe conferiam mais significação.

Os elementos de composição estética quando utilizados na fotografia reforçavam uma mensagem, conduzindo o observador a fazer determinada leitura da foto. Esse aspecto foi, mais tarde, muito explorado pelos fotojornalistas para transmitir informações através das imagens e reforçar algumas idéias e intenções, como poderá ser visto mais adiante, nos capítulos 3 e 4.

**2.1 Escrever com a luz: o desenvolvimento técnico da fotografia**

Ainda hoje não se pode determinar com exatidão os caminhos que a ciência percorreu para que se tornasse possível a criação da fotografia. Muitas das experiências físico-químicas datam já da Antiguidade e contribuíram significativamente para as descobertas feitas mais tarde, nos séculos XVIII e XIX. As bases daquilo que mais tarde originou a fotografia podem ser atribuídas aos estudos ligados principalmente à invenção da *câmara escura* e à descoberta de materiais fotossensíveis.

Os estudos ópticos feitos por Aristóteles há cerca de 300 a.C, focados na análise da “reprodução” de imagens através da luz que atravessava um pequeno orifício, contribuíram para que, muitos anos depois, fosse construído um aparelho denominado *câmara escura*<sup>5</sup>. Essa invenção consistia em uma caixa preta totalmente vedada à entrada de luz, com exceção de um pequeno orifício fixado em um de seus lados. Quando a caixa estava “mirando” algum objeto, como por exemplo, uma árvore, a luz que incidia sobre este se projetava pelo orifício e a imagem correspondente a ele (ao objeto) se formava invertida lateralmente e de cabeça para baixo na parede interna do aparelho, oposta àquela por onde a luz penetrou.

Se na parede oposta ao orifício (por onde a luz entrava) fosse colocada uma superfície translúcida, como um vidro despolido, a imagem formada poderia ser vista do lado de fora da *câmara*, mesmo que invertida. Qualquer objeto poderia ser projetado pelo orifício, formando uma imagem maior ou menor, dependendo da distância focal entre a lente e o objeto.

Alguns cientistas, na tentativa de melhorar a qualidade da imagem formada, diminuíram o tamanho do orifício, mas isso acarretou em um proporcional escurecimento da imagem, tornando muito difícil identificá-la. Para resolver esse problema, o físico Girolamo Cardano propôs, em 1550, o uso de uma lente biconvexa junto ao orifício, possibilitando, assim, que seu tamanho aumentasse, de forma que a imagem obtida permanecesse clara, porém nítida.

A *câmara escura* passou a se difundir entre artistas e intelectuais que, com o uso contínuo, perceberam que não era possível focar ao mesmo tempo dois objetos que estivessem

---

<sup>5</sup> Ver anexo III (desenho da *câmara*)

em distâncias diferentes em relação à lente. Foi no final do século XVI que um cientista descobriu que a variação do diâmetro do orifício tornava possível melhorar a nitidez da imagem projetada. Essa observação deu origem a um dispositivo incorporado à câmara escura - o diafragma. Quanto mais fechado estivesse o diafragma, maior era a chance de se conseguir focalizar dois objetos situados a diferentes distâncias da objetiva.

Nesse contexto, já era possível formar uma imagem de forma satisfatória na câmara escura, mas ainda havia empecilhos para se gravar essa imagem diretamente sobre uma superfície sólida, sem intervenções dos artistas<sup>6</sup>. A busca de materiais fotossensíveis passou então a ser a meta dos cientistas que buscavam uma maneira de possibilitar a reprodução de imagens em uma superfície física.

O primeiro avanço nesse sentido foi a descoberta da sensibilidade à luz solar por parte dos sais de prata, quando alguns cientistas observaram que eles escureciam quando expostos ao sol. Entretanto, a princípio, esses estudiosos atribuíram as reações químicas ocorridas com a prata ao calor. Somente no século XVII é que, por meio de observações, ao colocar o experimento em um forno, que Johann Schulze verificou que era a luz, e não o calor, que interferia nas propriedades químicas dos sais de prata.

Depois dessa descoberta, algumas experiências para fixar imagens começaram a ser feitas, utilizando papéis mergulhados em soluções de sais de prata. Muitos desses experimentos eram feitos através do contato de um objeto com o papel sensibilizado, como uma espécie de “carimbo”. No final do século XVIII, o inglês Thomas Wedgwood conseguiu fixar imagens sobre um pedaço de couro branco embebido em nitrato de prata, reproduzindo objetos através da exposição à luz.

Mas todos esses cientistas esbarraram em um empecilho: não conseguiram um modo de fixar a imagem por muito tempo, pois ela enegrecia quando exposta à luz. Após a impressão das imagens no papel, a prata continuava a reagir quando em contato com a luz e isso fazia com que rapidamente se escurecesse, tornando impossível distinguir os espaços mais claros que antes ocupavam o papel. Era necessário encontrar um modo de impedir que a prata continuasse sensível depois da impressão no papel.

[...] aquilo por meio do que a imagem nos é revelada é igualmente aquilo por meio do que, no mesmo movimento, ela se destrói. O processo que faz a fotografia *ser* carrega em si mesmo sua própria *morte*. Se quisermos evitar essa autoconsumação,

---

<sup>6</sup> Os artistas da época utilizavam a câmara escura para projetar nas paredes, objetos que servissem de modelo para seus trabalhos (baseados nessas projeções é que eles pintavam seus quadros). Eles acreditavam que a imagem captada pela câmara correspondia de forma mais “fiel” à realidade, e dessa forma, seus quadros também se tornavam uma “cópia do real”. (Anexo IV).

se quisermos que a imagem se conserve, é preciso parar, é preciso encontrar o meio de interromper o movimento antes de seu termo: *é preciso congelar o próprio processo* (DUBOIS, 2006: 139).

E foram as transformações tecnológicas advindas do processo da Revolução Industrial que tornaram possíveis as experiências do francês Joseph Nicéphore Niépce, com ajuda de seu irmão, Claude, em busca de um modo de fixar a imagem. A popularização da litografia<sup>7</sup> na França e a falta de habilidade para desenhar foram as motivações para que Niépce tentasse obter com a câmara escura uma imagem permanente, utilizando, para tanto, um papel coberto com cloreto de prata. Mas as imagens não eram permanentes e o problema persistia: como impedir que a prata continuasse a reagir quando exposta à luz?

Alguns anos mais tarde, em 1826, nos seus experimentos com a câmara escura, Niépce utilizou o *betume da judéia*<sup>8</sup> como substância sensível para a gravação da imagem. Quando exposto a luz solar, o betume clareava e endurecia e depois da formação da imagem, Niépce utilizava essência de alfazema para retirar o betume restante, que se dissolvia de acordo com a intensidade de luz que suas partes afetadas haviam recebido. Após uma experiência utilizando o betume, na qual a imagem ficou exposta por aproximadamente 12 horas, Niépce conseguiu o que é considerada hoje a primeira imagem fotográfica do mundo<sup>9</sup>. A essa nova invenção, Niépce deu o nome de *heliografia*, que em grego significa “a escrita do Sol”. Pela primeira vez se conseguiu captar com sucesso uma imagem que permanecesse fixa em uma superfície e não desaparecesse em pouco tempo, como havia ocorrido em tentativas anteriores.

Na França, durante seus estudos com a câmara escura, Joseph Nicéphore Niépce conheceu um físico francês chamado Louis Jacques Mandé Daguerre e que também tinha interesse em obter imagens através do processo químico. Niépce e Daguerre começaram então a trocar correspondências sobre o assunto e decidiram fundar em conjunto uma sociedade para aperfeiçoar a heliografia. Entretanto, a sociedade entre eles não prosperou e, após a morte de Niépce, Daguerre prosseguiu sozinho com os estudos e decidiu substituir o betume da judéia pela prata halógena.

<sup>7</sup> A litografia é uma técnica de gravura. De acordo com a wikipédia, “essa técnica de gravura envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz (pedra calcária) com um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo. Ao contrário das outras técnicas da gravura, a Litografia é planográfica, ou seja, o desenho é feito através do acúmulo de gordura sobre a superfície da matriz, e não através de fendas e sulcos na matriz, como na xilogravura e na gravura em metal. Seu primeiro nome foi poliautografia significando a produção de múltiplas cópias de manuscritos e desenhos originais”.

<sup>8</sup> De acordo com Salles (2004), o betume da judéia é “uma espécie de verniz utilizado na técnica de água forte, que possui a propriedade de secar rapidamente quando exposto à luz. Esse betume possui um solvente, óleo de lavanda, e não consegue dissolvê-lo depois deste ter estado em contato com a luz, o que permitia que as partes não expostas (à luz) pudessem ser removidas, formando assim uma imagem rudimentar”.

<sup>9</sup> Ver anexo V. Essa imagem não é a cópia fiel do original de Niépce. Nela, foram feitos alguns retoques com técnicas modernas durante a década de 1950.

Em suas experiências, Daguerre expunha na câmara escura algumas placas de cobre revestidas com prata polida e as tornavam sensíveis com vapor de iodo, formando uma capa de iodeto de prata, que reagia à luz. Mas persistia o problema da fixação, uma vez que a prata continuava a reagir e a imagem escurecia. Então, cansado do insucesso de seus experimentos, Daguerre guardou as chapas de cobre em um armário e acabou descobrindo ao acaso a solução para esse problema.

Daguerre conseguiu resolver este impasse, e ele próprio conta que foi através de um acaso: estando exausto e decepcionado por não conseguir obter resultados satisfatórios, jogou uma de suas chapas num armário e esqueceu-se dela. Alguns dias mais tarde, à procura de alguns químicos, abriu o armário e deparou-se com ela; só que havia uma imagem impressa nela, que antes não estava lá. Procurou a razão disso e desconfiou que havia sido por causa do mercúrio de um termômetro que havia se quebrado (SALLES, 2004).

Dando continuidade às suas experiências, Daguerre conseguiu resolver o problema de nitidez e fixação das imagens. Ele colocava uma placa metálica impregnada de iodeto de prata (que a tornava fotossensível) na câmara escura e a deixava exposta por aproximadamente 30 minutos. Depois da exposição, fazia-se necessário converter o iodeto em prata metálica e, para isso, Daguerre começou a utilizar o vapor de mercúrio. Esse sistema recebeu o nome de daguerreótipo e foi o primeiro sistema de revelação de fotografia anunciado comercialmente.

Este era um dos trunfos da daguerreótipo: como sua imagem era convertida em prata metálica, esta ficava muito mais nítida que a imagem do haleto comum, e sua definição e riqueza de detalhes eram impressionantes. Depois, para afinal, fixar a imagem, Daguerre nos informa que utilizava nada menos que cloreto de sódio, ou sal de cozinha. Daguerre produziu um pequeno daguerreótipo nessas condições em 1837, e em 7 de janeiro de 1839, é anunciada a descoberta do processo na Academia de Ciências de Paris (SALLES, 2004).

Uma das características das imagens produzidas com o daguerreótipo é que elas vinham espelhadas, uma vez que se formavam ao contrário na câmara e depois de “impressas” elas permaneciam invertidas. Além disso, não havia a possibilidade de reprodução dessas imagens, pois elas eram gravadas em uma superfície opaca, o que não permitia que fossem feitas outras cópias. Apesar de alguns estudiosos apontarem esses pontos como defeitos do aparelho, o fato é que o daguerreótipo representou um grande avanço na posterior consolidação da fotografia, dando origem a imagens de qualidade impressionante para época e muito mais nítidas.

O daguerreótipo diminuiu consideravelmente o tempo de exposição necessário para se obter a imagem, mas as pessoas retratadas precisavam ficar imóveis por cerca de 3 minutos para que a imagem não saísse borrada, o que causava alguns inconvenientes, como a necessidade de um aparelho imobilizador<sup>10</sup>. Já a impossibilidade de se reproduzir essas imagens foi explorada comercialmente por Daguerre como uma característica positiva. Segundo ele, dessa forma a imagem adquiria um status de obra de arte, uma vez que não havia cópias e o retrato obtido pelo daguerreótipo era muito mais próximo da realidade do que a pintura. Após o registro da patente por Daguerre, o invento se espalhou pelo mundo todo, o que incentivou mais pesquisas em prol de um aperfeiçoamento da técnica, que mais tarde originou a fotografia como conhecemos.

Paralelamente, um cientista chamado Willian Henry Fox Talbot trabalhava na Inglaterra desenvolvendo um processo similar para a obtenção de imagens. Ele usava a câmara escura para fazer seus desenhos e passou a pesquisar uma maneira de imprimir quimicamente a imagem no papel. Desenvolveu um protótipo batizado de calótipo<sup>11</sup>, o qual obtinha impressões através do contato com o papel, mas, como outros cientistas, também encontrou dificuldades para fixar a imagem.

Pouco tempo depois, Talbot se associou ao cientista John William Frederick Herschel, que também tinha interesse em obter imagens para registrar seus estudos sobre os corpos celestes. Com vasto conhecimento sobre química, Herschel utilizou o nitrato de prata para sensibilizar as superfícies que seriam expostas à luz e fez experiências bem sucedidas com o hipossulfito de sódio<sup>12</sup> para fixar as imagens nessas superfícies. Talbot então, familiarizado com o método de fixação da imagem, patenteia sua invenção em 1841, mas as cópias obtidas com o calótipo tinham qualidade inferior às feitas com o daguerreótipo, uma vez que essas cópias eram impressas em papel e por isso se perdiam mais rápido, além de ficarem desfocadas e sem nitidez.

Mas diferente do daguerreótipo, no método de Talbot as imagens iam se formando na medida em que eram reveladas o que permitia que se controlasse o tempo de exposição observando a própria imagem, num processo hoje conhecido como “imagem evidente”.

Quando esta [imagem que estava sendo revelada] adquiria uma densidade desejável, o fotógrafo interrompia sua exposição e tratava de fixar a imagem. É claro que este método tornava a fotografia extremamente lenta em termos de tempo de exposição,

---

<sup>10</sup> O aparelho tinha um suporte que apoiava a cabeça da pessoa fotografada, evitando que ela se movesse enquanto esperava os três minutos. (Anexo VI)

<sup>11</sup> O processo de Calotipia também ficou conhecido como Talbotipia.

<sup>12</sup> O hipossulfito de sódio hoje é chamado de tiosulfato de sódio.

por vezes questão de horas, o que sem dúvida contribuía, no caso de retratos, para não representar nenhum tipo de concorrência ao daguerreótipo (SALLES, 2004).

Prosseguindo com seus experimentos, Talbot então desenvolveu uma maneira de conseguir imagens negativas latentes no calótipo, através da revelação. Para isso, ele passou a encobrir as folhas de papel translúcido com iodeto de prata, muito mais sensível à luz e, assim, o tempo de exposição foi significativamente reduzido. Depois, as imagens eram reveladas com um composto de ácido gálico e nitrato de prata, para finalmente serem fixadas com o hipossulfito de sódio. Dessa maneira, rapidamente obtinham-se imagens negativas. Uma das vantagens desse processo era a possibilidade de se fazer várias cópias a partir do negativo original. Isso possibilitou que, em 1844, Talbot publicasse *The Pencil of Nature*, o primeiro livro do mundo ilustrado com fotografias. Com o calótipo, as cópias em papel passaram a ocupar o lugar que antes pertencia às imagens criadas pelo daguerreótipo, mas elas ainda precisavam ganhar muita qualidade ainda.

A qualidade da imagem produzida com o calótipo não era muito boa, uma vez que se tratava de uma cópia por contato com um material translúcido. Então, os estudiosos da época decidiram usar o único material transparente de que dispunham: o vidro. Porém, encontraram muitas dificuldades, já que não conseguiam fixar nenhuma emulsão no vidro, por se tratar de um material não-poroso.

Em 1847, Abel Niépce de Saint-Victor descobriu que a albumina, presente na clara do ovo, funcionava como ótimo suporte para aderir a solução de nitrato de prata ao vidro. Esse método se popularizou rapidamente, pois permitiu que as imagens feitas através do calótipo obtivessem a mesma qualidade das produzidas com o daguerreótipo. O tempo que as placas precisavam ficar expostas era de aproximadamente 15 minutos e a preparação do material era muito complexa. Após um tempo, esse processo tornou-se insustentável, uma vez que era necessária uma grande quantidade de ovos para encobrir as chapas de vidro. Outras pesquisas feitas paralelamente também contribuíram de modo significativo para se chegar à fotografia instantânea de boa qualidade.

Daguerre utilizava em sua câmera uma lente simples, de tipo menisco convergente, e que não era muito luminosa. Mas, em 1840, Joseph Max Petzval projetou uma lente de características diferentes, mais avançada em termos de cálculos óticos, e possibilitou a construção de uma lente, que hoje equivaleria a uma abertura de  $f/3.6$ , o que era extremamente luminosa para os padrões da época. Com a objetiva Petzval, o grande obstáculo para a fotografia instantânea voltava a ser o suporte dos halletos de prata, uma vez que a chapa de vidro com albumina era muito cara (SALLES, 2004).

Somente em 1851 foi que o inglês Frederick Scott Archer desenvolveu uma substância capaz de suplantar satisfatoriamente a albumina - o colódio úmido. Criado a partir da dissolução do algodão-pólvora (algodão-colódio) em uma mistura de álcool e éter, o colódio tinha como finalidade unir os sais de prata na placa de vidro.

Esse processo, com o objetivo de obter uma imagem em uma superfície, consistia em espalhar o colódio junto com iodeto de potássio sobre uma chapa de vidro de maneira uniforme e depois banhá-la em nitrato de prata em um quarto escuro com uma lâmpada de luz alaranjada. A placa de vidro era exposta na câmara escura ainda úmida, pois o colódio perdia sua sensibilidade à medida que secava. O tempo de exposição diminuiu drasticamente para cerca de 30 segundos. A revelação era feita com ácido pirogálico ou com sulfato ferroso antes que o éter evaporasse e tornasse a substância impenetrável. Por fim, a etapa de fixação era feita com tiosulfato de sódio e depois o negativo era lavado com água. Em sua utilização, o colódio mostrou-se dez vezes mais sensível que a albumina.

Esse processo ainda não era definitivo, uma vez que todas as suas etapas precisavam ser feitas de maneira quase instantânea, pois a substância perdia sua capacidade fotossensível ao secar. Dessa maneira, alguns fotógrafos passaram a construir laboratórios móveis em cima de carroças, mas ainda assim as fotos ao ar livre eram difíceis de serem feitas. Frederick Scott Archer não patenteou seu invento e isso possibilitou que os fotógrafos pudessem praticar a fotografia livremente. Além disso, em 1839, o governo francês havia adquirido a patente do daguerreótipo e liberou totalmente sua utilização. O uso do colódio cresceu entre os fotógrafos e surgiram diversas variações dessa substância, como por exemplo, o ambrotipo, muito mais barato e, por tanto, mais acessível.

Apesar de algumas inovações, persistia o problema da utilização obrigatória das placas ainda úmidas, o que exigia que o processo de revelação fosse feito rapidamente. Foi um médico inglês chamado Richard Maddox que, em 1871, descobriu a solução desse problema através do uso de uma emulsão feita de gelatina de secagem rápida e brometo de prata.

A gelatina, de origem animal, não só conservava a emulsão fotográfica para uso após a secagem como também aumentava drasticamente a sensibilidade dos haletos de prata, tornando a fotografia, finalmente, instantânea. Era um processo extremamente barato (pois gelatina pode ser obtida de restos de ossos e cartilagens animais) e, ao substituir o colódio, ficou conhecida como chapa seca (SALLES, 2004).

O processo seco, apesar de inicialmente ser mais lento do que o úmido, logo foi aperfeiçoado por outros estudiosos. A chapa seca passou a ser fabricada em larga escala a partir de 1878, marcando o início da fotografia moderna. A partir daí, tornou-se possível fotografar objetos em movimento, com o tempo de exposição de  $\frac{1}{2}$  segundo e novas câmeras, mais leves e mais compactas, começam a aparecer, facilitando a disseminação da prática fotográfica.

Mais tarde, um bancário inglês chamado George Eastman, apaixonado pela prática da fotografia, estudou o processo da emulsão gelatinosa e começou a fazê-la em série. Em 1880, ele abriu um laboratório e passou a fabricar placas secas para vender. Mas Eastman queria aperfeiçoar esse método, pois, para ele, a utilização do vidro como material transparente era muito complicada, uma vez que além de pesadas e inflexíveis, as chapas se quebravam com facilidade.

Em busca de uma placa mais flexível que o vidro, Eastman usou um papel protegido por um “porta-rolô” para suportar a emulsão. O uso do papel não era totalmente satisfatório porque sua granulação aparecia também na cópia. Percebendo que nem todos os fotógrafos aderiram à mudança, Eastman constatou que era necessário atingir o grande público e, em 1888, fabricou um novo tipo de câmera que batizou de *Kodak*<sup>13</sup>. A câmera, carregada com um rolo de papel para 100 exposições, correia e estojo, custava cerca de 25 dólares. Depois de usada, a câmera deveria ser enviada a um local específico onde o rolo exposto era retirado, revelado, as cópias eram feitas e um novo rolo era colocado por um preço de dez dólares.

Isso significou uma enorme mudança na história da fotografia e o porta-rolô passou a fazer parte do sistema fotográfico. Ao excluir a necessidade de qualquer conhecimento técnico do processo físico-químico da fotografia, essa nova máquina transformou qualquer pessoa em fotógrafo – a foto, então, alcançou sua popularidade, e o próprio slogan da *Kodak*<sup>14</sup> resumia a situação: “you press the button, we do the rest”, ou “você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

Eastman contratou um jovem químico chamado Henry M. Reichenbach para dar continuidade às suas experiências. Reichenbach desenvolveu uma solução de nitrocelulose em vários solventes, produzindo, assim, uma película muito maleável e resistente que veio a ser utilizada para criar os primeiros filmes em rolo, que começaram a ser vendidos em 1889. O tempo de exposição desses filmes chegou a atingir a fração de 1/10 segundos.

---

<sup>13</sup> Ver anexo VII

<sup>14</sup> Ver anexo VIII

As pesquisas prosseguiram e, em 1891, tornou-se possível colocar os carretéis de filme na câmera em plena luz do dia. Tornou-se dispensável o envio da máquina para a empresa, pois, a partir de então, os rolos de filme podiam ser comprados em qualquer loja e inseridos nas câmeras pelos próprios fotógrafos, profissionais ou não. Em 1898, foi lançada a primeira *Kodak* dobrável, compacta, com um fole que permitia que a lente fosse recolhida na hora de guardar a câmera fotográfica. Em 1900, surgiu a primeira câmera *Brownie*, voltada para crianças, ao custo de um dólar cada. O tempo de exposição chega a alcançar apenas 1/50 segundos. Nesse momento, a fotografia adquiriu um caráter social, uma vez que deixou de ser domínio de estudiosos e fotógrafos profissionais e passou a fazer parte da vida de toda a população.

Quando a fotografia adquiriu o *status* de “representação do real” entre as massas e a imagem captada por sua tecnologia tornou-se a prova de que algo realmente havia acontecido é que as fotos começaram a ser utilizadas na imprensa. Nascia o fotojornalismo, assunto que será melhor explicado no capítulo 3.

As novas tecnologias permitiram um aperfeiçoamento das objetivas, que se tornaram muito mais luminosas, melhorando ainda mais a qualidade da imagem e diminuindo o tempo de exposição necessário. Duas empresas alemãs, a *Carl Zeiss* e a *Schneider*, se destacaram nessa área pela excelência na fabricação de lentes ópticas de altíssima luminosidade.

Entre as massas, começaram a fazer sucesso algumas câmeras com tecnologia japonesa, mais baratas que as demais e com novos formatos de filme, que variavam entre 6x4,5 até 6x12 cm. Em 1913, a empresa alemã *Leitz* desenvolveu um protótipo de câmera no formato de 35mm, – antes usado apenas para filmagens cinematográficas – que se mostrava bastante vantajoso já que era produzido em larga escala.. Ao mesmo tempo, a *Jules Richard*, fabricante francesa, lançou a primeira máquina nesse formato que foi vendida comercialmente.

A alemã *Leitz* continuou suas pesquisas e, em 1925, lançou a lendária câmera *Leica*<sup>15</sup>, preferida entre vários fotógrafos do mundo todo até hoje. Muito compacta em relação às outras câmeras, possuía uma velocidade de 1/40 segundos e um sistema mecânico muito simples, mas bastante eficiente.

---

<sup>15</sup> Ver anexo IX

Mas seu maior trunfo era sua lente: resultado do trabalho de Ernst Leitz como fabricante de microscópios e telescópios antes de criar sua própria firma, e da união deste com Oskar Barnack, que trabalhava também na fabricação de lentes na Zeiss. Dessa sociedade, o resultado foi uma câmera amadora com uma qualidade óptica extraordinária, e que aos poucos foi ganhando mercado, sendo usada largamente no fotojornalismo. Já em 1930, a Leica era tão popular que o formato 35mm começou a ser progressivamente preferido para o uso amador, estourando como formato após a Segunda Guerra Mundial (SALLES, 2004).

Por volta da década de 30, empresas japonesas que haviam investido em pesquisas na área da fotografia para desenvolver novas lentes e câmeras começaram a fazer frente à supremacia alemã. Após a Primeira Guerra Mundial, surgiram várias fábricas, como a *Nikon*, *Olympus*, *Asahi Pentax*, *Minolta*, *Canon* e *Fuji* que aumentaram a variedade e disponibilidade de câmeras no mercado.

Outras pesquisas resultaram no desenvolvimento de filmes em cores, lançados pela *Kodak* em 1941. As cores trouxeram certo “ar de modernidade” à atividade, que já havia se tornado um hábito social cotidiano. Em 1947, surgiu a primeira câmera fotográfica instantânea, batizada de *Polaroid*, que mais tarde, em 1963, também ganhou negativo colorido.

No final do século XX, as câmeras - antes analógicas - ganharam tecnologia digital e passaram a ser sinônimo de instantaneidade e rapidez de transmissão. Em um primeiro momento, eram usadas apenas pelos fotojornalistas, mas o barateamento dessa tecnologia logo permitiu que ela se tornasse acessível a uma parcela maior da população. A fotografia digital e suas implicações serão abordadas mais adiante, no item 3.4 do capítulo 3.

## ***2.2 A fotografia e a transformação das relações sociais***

Com o advento da fotografia no século XIX, o homem re-criou sua relação com as representações imagéticas. A sociedade, que antes se comunicava quase que inteiramente pela fala ou pela escrita, passou a enxergar na imagem fotográfica uma nova possibilidade de expressão, mais fluida e mais real, uma vez que, antes do contato com as letras e palavras, o homem já havia “aprendido” a ver e a interpretar o que estava diante de seus olhos.

As novas formas de representação ligadas à fotografia foram, desde o início, confrontadas com as obras de arte. Muitas pessoas acreditaram que a pintura seria extinta com o surgimento da fotografia, uma vez que a foto trazia em si um “retrato mais fiel dos fatos” do

que os quadros artísticos. Como visto anteriormente, muitos pintores passaram a utilizar protótipos da câmara escura para infligir uma “aura de realidade” em suas obras.

Entretanto, muitos críticos viam a fotografia como banalização da arte. Para eles, enquanto na pintura havia uma idéia de originalidade e unicidade presente, a foto era relegada ao caráter de meramente documental e estava ligada a uma reproduzibilidade mecânica, voltada para um consumo em massa.

[...] na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender “invadir” o campo reservado da criação artística [...] Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real (DUBOIS, 2006: 30).

Apesar dessas discussões em torno da fotografia enquanto arte, o “hábito de fotografar” encontrou espaço entre as massas a partir da Revolução Industrial, quando o desenvolvimento de novas tecnologias e sua produção em massa diminuíram os custos da fotografia, tanto para o fotógrafo, quanto para o fotografado. Paralelamente, o costume de se fotografar e trocar essas imagens com outras pessoas cresceu, possibilitando, dessa maneira, maior acesso à fotografia através do *retrato social*<sup>16</sup>.

Com os novos recursos técnicos introduzidos pela indústria fotográfica européia e norte-americana na década de 1850 e com o decorrente surgimento da *carte-de-visite*, os custos de produção para o fotógrafo baixaram e os preços para o cliente também se tornaram acessíveis. Concomitantemente, o modismo de se retratar e oferecer retratos se expandiu por todo o mundo. Democratizava-se o retrato do homem através da fotografia (KOSSOY, 2003:109).

Em um primeiro momento, a magia que a fotografia exerceu sobre as massas se explicou pelas condições de igualdade que ela aparentemente oferecia: diante da câmera, todos eram iguais. Nobres, artistas, empregados e escravos se igualavam nos retratos - as imagens eram captadas independente da origem social. Ademais, o homem passou a ver na fotografia a possibilidade de “perpetuação” de sua história, de sua vida, já que ele continuaria a existir representativamente enquanto sua imagem fosse observada ao longo das próximas gerações.

O homem passou também a conhecer o mundo através da fotografia. Lugares, objetos e pessoas jamais vistos tornaram-se familiares e, dessa forma, a fotografia surgia como uma “janela para o mundo”.

---

<sup>16</sup> Retrato social ou *carte-de-visite*.

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos, passou a ser gradativamente documentada pela câmera[...]

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica (KOSSOY, 2003: 26).

Uma nova maneira de apreender e compreender a realidade se desenhou. O homem passou então a ver a fotografia como uma espécie de “espelho do real”, uma cópia fiel dos fatos - a foto adquiriu, assim, um *status* de verdade. Se uma pessoa, lugar ou objeto eram fotografados de certo ângulo, essa representação fotográfica confirma instantaneamente a “realidade”, pois era senso comum de que “se estava registrado pela foto, aquilo realmente era verdade”.

Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem* fotográfica. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado* (KOSSOY, 2003: 26-27).

Ao adquirir o *status* de “espelho do real”, o uso da fotografia tornou-se passível de interesses dirigidos. Os meios de comunicação social, muitas vezes atendendo a interesses particulares, se apropriaram da utilização da imagem – especialmente no fotojornalismo e na publicidade – ao perceberem o potencial de persuasão que essa (a representação imagética) tinha perante o público. Determinadas ideologias sociais e políticas passaram a ser reforçadas pelas mensagens imagéticas.

[...] ela [a fotografia] se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a “expressão da verdade”, posto que resultante da “imparcialidade” da objetiva fotográfica (KOSSOY, 2003:27).

Mais tarde, esse conceito de fotografia como “espelho do real” passou a ser questionado pela sociedade. As pessoas passaram a perceber que a foto também era um processo de *criação* do fotógrafo, baseado em suas crenças, valores, ideologias e interesses. Várias manipulações de imagem pela mídia se tornaram públicas, o que levou parte do público a questionar a isenção da fotografia publicada pelos meios de comunicação em geral. A partir do momento em que tomam consciência de que certas fotos são utilizadas para reforçar determinados discursos e que sua escolha jamais é livre de interesses (mesmo as que

são escolhidas de maneira supostamente subjetiva), as pessoas passam a pôr em dúvida seu comprometimento com a “verdade”.

Dessa forma, a fotografia passou a ser vista, segundo Kossoy “como uma *interpretação a partir do real*” (2002:31), seja por parte de quem a criou, utilizou ou por parte de quem a consumiu. O fotógrafo passa então a ser *autor*, e a fotografia, *criação*. Nem sempre as intenções pretendidas por esse fotógrafo-autor são percebidas pelo leitor da foto, que a interpreta de acordo com seus próprios filtros ideológico-culturais.

Uma única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas de conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares (KOSSOY, 2002:51).

Com os conceitos de autor e criação, em meados do século XIX, o discurso da fotografia como expressão artística é retomado. Os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares<sup>17</sup> passam a ser valorizados e as fotos abstratas quebram de vez com a classificação da fotografia apenas como informativa ou documental. A relação entre pintura e foto estreitou-se e, em alguns casos, ultrapassou o limite de simples analogia.

Depois do *Pop Art* e sobretudo do super-realismo, em que ela [a fotografia] atingiu seu paroxismo na transposição absoluta da foto para a tela, as diferenças entre arte e fotografia, historicamente permeadas de ansiedades, já não necessitam mais de definições. Ignoram tranquilamente seus próprios limites (LEINER, 1982:75).

Podemos observar que tanto na imprensa, na publicidade e nos movimentos artísticos quanto nos álbuns de família, a fotografia, desde sua consolidação, estabeleceu relações sociais. Seja na manutenção das tradições familiares e culturais, na documentação científica ou nos jornais e revistas, ela sempre esteve presente e fez parte da construção de mitos e ideologias entre a sociedade, principalmente a partir do momento em que se tornou acessível à boa parte da população e passou a fazer parte do universo de significação das pessoas.

---

<sup>17</sup> Essas são as “categorias” que compõem a imagem. Elas abrangem elementos que são analisados em uma fotografia, como por exemplo, textura, cor e forma (morfológico), tensão, ritmo (dinâmicos) e dimensão, proporção (escalares).

### ***2.3 Fotografia e representatividade***

Desde sua invenção, a fotografia funcionou como meio de comunicação imagético - fosse quando ela era tida como “espelho da realidade” ou quando passou a ser vista como “representação a partir do real” e até mesmo quando considerada obra artística. A fotografia carrega em si a possibilidade de transmitir uma mensagem e, à essa imagem fotográfica, sempre são atribuídas várias significações.

O *processo de criação fotográfico* engloba várias fases, passando desde a concepção da imagem pelo fotógrafo, depois pelo laboratório químico (onde é revelada e ampliada), pela edição (onde pode sofrer cortes e modificações), até ser publicada. Em cada uma dessas etapas, a fotografia absorve novos conceitos e adquire outros significados. Cada pessoa que interfere na fotografia exprime nela seus pontos de vista, que nem sempre coincidem com a idéia inicial do autor (o fotógrafo) e isso permite que uma mesma foto carregue em si uma pluralidade de interpretações.

Neste sentido, são muitas as possibilidades de manipulação elaboradas pelos meios de comunicação impresso. Desde sempre as imagens foram vulneráveis às 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 etc. 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, 2002:54-55).

Mas as fotografias continuam a sofrer interferências mesmo quando chegam aos leitores (receptores). A foto, recortada do contexto em que foi concebida, é interpretada de outras maneiras pelos receptores, que a analisam e a absorvem de acordo com seus próprios filtros ideológicos e culturais.

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência...A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações (KOSSOY, 2002:38).

Assim, percebe-se que a foto não se encerra em si mesma. Ela é apenas o ponto de partida para se tentar descobrir o contexto sócio-cultural, político e econômico em que foi registrada. Nela podemos perceber apenas fragmentos visuais que trazem algumas informações sobre o que aconteceu no passado.

Elas [as fotografias] 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, 2002:21).

O momento em que o fotógrafo concebe a fotografia e aciona o obturador é o que Henri-Cartier Bresson chamou de *instante decisivo*. Ele acontece quando o fotógrafo seleciona fragmentos visuais que carreguem informações que ele julga relevantes e os “congela” acionando o obturador. Isso faz da fotografia um registro temporal e espacial, uma vez que ela seleciona determinado tema (recorte espacial) e o cristaliza em determinado segundo de sua existência (recorte temporal).

Segundo Kossoy, o registro fotográfico é constituído por duas realidades. A primeira delas diz respeito à “realidade do assunto em si *na dimensão da vida passada*” (2002:36), ou seja, ao histórico do assunto, sem considerar como este será representado depois na foto. Também trata da realidade dos movimentos e técnicas utilizados pelo fotógrafo durante o *processo de criação* e que tem por consequência a produção da imagem, num determinado espaço e tempo. Para Kossoy, “são estes, fatos fotográficos diretamente conectados ao real” (2002:36).

Já a segunda realidade envolve a representação do assunto, dentro do limite bidimensional da superfície em que a imagem fotográfica foi gravada. Kossoy diz que, na segunda realidade, “o *assunto representado* configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a *face aparente e externa* de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente” (2002:37).

A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do *assunto selecionado*, no contexto da vida (*primeira realidade*), para a realidade da representação (imagem fotográfica: *segunda realidade*); trata-se, pois, também, de uma transposição de dimensões (KOSSOY, 2002:37-38)

Como produto/criação, a fotografia pode ser classificada como indicial e icônica. Ela é um *índice*, pois funciona como uma prova de que algo aconteceu ou existiu, comprovação essa que se dá pelo traço de luz deixado numa chapa metálica - processo químico que origina a fotografia. Também é considerada *ícone*, na medida em que a imagem produzida mantém uma relação análoga com o objeto/fato representado.

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo

como o objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. Por natureza, a Fotografia (...) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente (BARTHES, 2002: 14-15).

Essa imagem fotográfica é uma espécie de ponto de partida para uma série de interpretações, mas não ilustra a realidade, interpreta-a. Segundo Barthes (2002), “(...) uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Quando se observa uma fotografia, o que vem à tona são os valores e conceitos de quem a observa e é segundo eles que essa pessoa “enxerga” a imagem.

Dependendo, porém, dos estímulos que determinadas imagens fotográficas causam em nosso espírito nos vermos, quase sem perceber, interagindo com elas num processo de recriação de situações conhecidas ou jamais vivenciadas [...] Algumas imagens nos levam a lembrar, outras a moldar nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceitos ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos [...] Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos (KOSSOY, 2002:44-45).

Para Roland Barthes, além da prática do fotógrafo (*Operator*) e do leitor que consome as imagens (*Spectator*), a fotografia também traz consigo a intenção de quem é fotografado (*Spectrum*). O sujeito, quando alvo das objetivas, adota uma pose, simula uma idéia tendo em vista a antecipação da imagem. Dominado pela representação fotográfica e “escravo” de uma consciência de realidade, o fotografado passa de sujeito a objeto diante da câmera.

Não sei o que a sociedade faz da minha foto, o que lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as truncagens sutis (BARTHES, 2002:28-29).

Percebe-se, desse modo, o compromisso da fotografia com o aparente dos fatos/objetos. A foto torna-se uma espécie de *signo* criado através do registro do visível, mas que não tem pretensão de se tornar *verdade* fechada em si. Talvez seja exatamente nessa possibilidade de representações e interpretações plurais que esteja a maior parte da magia que a fotografia exerce sobre as pessoas.

Aproveitando-se desse caráter representativo da fotografia, o jornalismo também passa a utilizar a linguagem visual para reforçar os discursos e as mensagens que deseja transmitir para o público. As fotografias passam então a fazer parte do universo de

comunicação dos veículos impressos (e mais tarde das novas mídias digitais), dando origem ao fotojornalismo.

### 3. Fotojornalismo

---

#### 3.1 Breve histórico do Fotojornalismo

No final do século XIX, a popularização da prática fotográfica possibilitou que muitos fotógrafos amadores começassem a retratar as várias temáticas que faziam parte do cotidiano humano – sociais, culturais, políticas, econômicas e científicas. Com os novos hábitos de consumo adquiridos pela sociedade graças ao processo de produção em massa provocado pela Revolução Industrial, esses novos registros passaram a ser “consumidos” em larga escala em vários lugares do mundo. A linguagem visual ganhou força e a foto adquiriu o *status* de registro da verdade. Diferente do que era dito ou lido, a imagem não era contestada, pois se alguma coisa estava na fotografia é porque realmente existiu ou aconteceu.

A fotografia [...] é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática” “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 2006:27).

E foi nesse contexto histórico que as fotografias começaram, timidamente, a ganhar espaço na imprensa. Entretanto, apesar do caráter de *retrato fiel da realidade* atribuído à imagem fotográfica, a maior parte dos donos de jornais se opôs à entrada imediata da foto em seus periódicos, dando continuidade ao uso das ilustrações. De acordo com Sousa (2004), “esses editores desvalorizavam a seriedade da informação fotográfica e também consideravam que as fotografias não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante”.

Dentro das publicações, a fotografia continuou a ser tratada de maneira inferior ao texto e à fala. A comunicação tradicional através do verbal, e mais tarde, da escrita foram hábitos arraigados na sociedade que impediram uma aceitação imediata e proporcional da linguagem visual, que há muito tempo era relegada a um plano inferior. Dessa maneira, a fotografia surgiu nos jornais como complemento ao texto da matéria e não como notícia em si.

Além dos empecilhos dentro dos próprios jornais, os primeiros fotojornalistas enfrentavam também várias limitações técnicas, que muitas vezes os impedia de conseguir

uma foto de caráter *noticioso*. A maior parte das fotografias era posada<sup>18</sup>, já que fotografar em ambientes mais escuros e fechados só era possível com a utilização do *flash* – e este denunciava instantaneamente a presença do repórter. E para que as fotos não saíssem tremidas, era bastante comum o uso do tripé, outro equipamento “indiscreto”. Além disso, as próprias câmeras eram muito grandes, o que impossibilitava que o foto-repórter se movimentasse com facilidade.

Somente da década de 20, na Alemanha, é que esse cenário começou a mudar. Investimentos em tecnologia possibilitaram aos alemães a invenção de novas câmeras fotográficas de 35 mm, como a *Ermanox* e a *Leica*, bem menores e com objetivas muito mais luminosas, o que dispensou o uso do *flash*, ampliando assim a possibilidade de se obter uma foto sem interferir diretamente no acontecimento registrado.

A nova tecnologia permitia ao fotógrafo tomar imagens sem tripés e em situação de baixas luzes. Finalmente fotografias sem *flash* se tornaram possíveis, mesmo que ainda com certa dificuldade. Pessoas podiam, a partir de então, ser fotografadas de surpresa, sem a necessidade de pose e agindo “naturalmente”. A idéia de movimento trazia a sensação de estar lá (BAPTISTA, 2001:37).

Essa evolução técnica deu origem a uma revolução na linguagem fotográfica. Se antes o que tinha maior peso para a publicação de uma fotografia em um jornal eram sua nitidez e reprodutibilidade, agora o que mais importava era o caráter noticioso da imagem. Dessa forma, a foto começou a ganhar mais espaço e mais destaque nas publicações e é na Alemanha da década de 20 que floresceu a nova imprensa ilustrada.

No centro dessa “nova imprensa ilustrada”, a imagem deixou de ser mera ilustração da matéria para se tornar a notícia em si ou parte dela. As articulações entre texto e imagem configuraram o que realmente se pôde chamar de fotojornalismo. Surgiram os foto-ensaios, as foto-reportagens e o fotojornalismo de autor<sup>19</sup> ganhou grande destaque.

A ascensão de Hitler ao poder provocou o colapso do fotojornalismo alemão. Ao assumir o governo, em 1933, Hitler converteu a imprensa alemã em instrumento de propaganda nazista. Vários intelectuais e artistas tiveram que fugir da Alemanha e se refugiar em outros países, principalmente na França, Inglaterra e nos Estados Unidos, onde, segundo Baptista, “exercem influência decisiva na transformação da imprensa ilustrada”.

<sup>18</sup> A fotografia posada recebe o nome técnico de *boneco*.

<sup>19</sup> A fotografia que pode ser reconhecida como sendo de um fotógrafo específico – por seguir uma determinada estética e por privilegiar determinadas informações (que advém das referências ideológicas e dos valores simbólicos desse fotógrafo) – pode ser denominada fotografia de autor ou fotografia de referência. Fotógrafos com Erich Salomon, Robert Capa, Henri-Cartier Bresson, Weegee, Sebastião Salgado e Evandro Teixeira são alguns exemplos da fotografia de autor.

Enquanto o fotojornalismo europeu continuou a investir nas revistas ilustradas (com os foto-ensaios e as fotografias de autor), a imprensa estadunidense optou por utilizar as fotografias jornalísticas em seus jornais diários. Durante a década de 30, os Estados Unidos atravessaram um período conhecido historicamente como a *Grande Depressão*<sup>20</sup>, quando parte da população estadunidense passou a viver em condições miseráveis em consequência de uma crise econômica que afetou todo o país.

Em contrapartida à crise sócio-econômica vivida pelo país e ao momento de recessão enfrentado pelo mercado financeiro foi possível observar que, durante a década de 30, houve um crescimento abrupto do volume de fotos nos periódicos norte-americanos, que se aproveitaram da facilidade de se conseguir boas fotos de caráter social em face da *Depressão* que assolava o país. Famílias vivendo em condições de extrema pobreza, trabalhadores desolados deixando as fábricas e empresários desesperados – tudo isso serviu de material para as fotografias que figuraram nos jornais norte-americanos. Segundo Sousa (2004), isso pode ser explicado pelo “poder de atração e popularidade das fotografias, suportados por uma cultura visual que se desenvolvia com o cinema”.

A imprensa norte-americana também se aproveitou do caráter de *retrato fiel da realidade* alcançado pela fotografia e reforçou o uso da linguagem visual em suas publicações, como forma de conseguir a atenção dos leitores e, ao mesmo tempo, “comprovar” aquilo que era dito no corpo da matéria. As supostas objetividade e imparcialidade da foto faziam parte das estratégias de aumento de vendas dos jornais. Mais tarde, os EUA seriam considerados o berço do “jornalismo objetivo-imparcial”.

a industrialização crescente da imprensa e a ânsia do lucro fizeram estender ao fotojornalismo o ideal da objetividade face a um mundo em que os fatos eram merecedores de desconfiança (SOUSA, 2004: 22)

E foi nesse cenário marcado por várias e profundas transformações políticas, econômicas e sociais que a fotografia tentou fixar suas raízes na “nova imprensa ilustrada” que estava surgindo na Europa e nos Estados Unidos. E foi enquanto tentava se estabelecer dentro dos jornais e revistas que o fotojornalismo passou por três grandes períodos históricos conhecidos como as três revoluções do fotojornalismo.

---

<sup>20</sup> Durante a década de 30, os Estados Unidos passaram por uma grande recessão econômica que teve início com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929. A chamada Crise de 29 teve como algumas de suas consequências o aumento significativo das taxas de desemprego, perdas de milhares de dólares por parte dos investidores da bolsa e a falência de vários empresários e comerciantes. A falta de empregos e a diminuição drástica da circulação de capital impossibilitaram que várias famílias conseguissem se sustentar e passassem a viver em condição de extrema miséria.

### 3.2 As “Revoluções” históricas do Fotojornalismo

Os conflitos bélicos sempre representaram grandes oportunidades de atuação para o foto-repórter, por motivos como: o forte impacto dos momentos que eram captados durante as guerras através das fotografias, as dificuldades para se obter essas fotos e a informação que elas representavam para o restante do mundo.

A primeira “revolução” do fotojornalismo aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, quando as agências fotográficas<sup>21</sup> foram crescendo em importância e se espalharam pelo mundo todo. Com a criação dessas agências, a fotografia encontrou novas possibilidades de expressão, mas por outro lado, a ampla disseminação dessas novas imagens gerou uma massificação da produção fotojornalística.

Se por um lado, a fotografia jornalística e documental encontrou novas e mais profundas formas de expressão, devido aos debates em curso e ao aparecimento de novos *autores*, por outro e lado a rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico originou uma certa banalização do produto fotojornalístico e a produção “em série” de fotos de *fait-divers* (SOUSA, 2004: 22)

Alguns repórteres fotográficos dessa época aprimoraram o uso da estética em seus trabalhos e passaram a utilizar cada vez mais câmeras de *reflex* direto. Mesmo diante dessa tentativa de superar as convenções no trabalho fotojornalístico, esse período pós-guerra assistiu a uma grande industrialização e a contínua massificação do fotojornalismo.

As agências internacionais de notícias foram as grandes responsáveis pela homogeneização ocorrida na mídia do pós Segunda Guerra Mundial. Dentre as agências de notícia com serviço fotográfico iniciou-se, nos anos cinquenta, uma intensa competição: a *United Press International* (UPI), por exemplo, surgiu como um competidor de importância significativa da *Associated Press*, incorporando a *Hearts International News Service* e a *ACME Photo Agency*. A hegemonia norte-americana, inaugurada nos anos trinta com a criação da agência fotográfica *Black Star*, só encontraria competidores à altura da sua eficiência e rapidez na transmissão da imagem, nos anos 1980, com a criação da *Reuters* e da *France Presse* (mais tarde incorporadas à *European Press Photo Association* - EPA), entre outras (MAUAD, 2004).

Durante os anos da Guerra Fria, seguiu-se a acirrada competição entre as agências fotográficas. A imprensa e toda a mídia passaram a ser palco de disputas políticas e a

<sup>21</sup> Segundo Mauad, “o aumento constante da busca por imagens conduzia à multiplicação de agências de imprensa em todos os países. Elas empregavam fotógrafos ou estabeleciam contratos com fotógrafos independentes”. Normalmente, eram as agências que ficavam com a maior parte do lucro sobre as imagens, que eram usadas indiscriminadamente sem nenhuma possibilidade de controle por parte de seus autores. Nesse sentido, mais tarde, surgem agências “alternativas”, como a Magnum, onde os fotógrafos é que controlavam o fluxo das fotografias e prezavam muito mais pela estética e pelo significado da fotografia, não visando somente o lucro.

fotografia foi bastante utilizada em prol dos interesses políticos e econômicos dos donos dos jornais. Imagens manipuladas, colocando em perspectiva determinados líderes políticos e desfavorecendo outros, contribuíram para reforçar subjetivamente ideologias que deveriam predominar entre a sociedade segundo o interesse de cada veículo.

Num determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros (BARNHURST apud SOUSA, 2004: 19)

Já durante os anos sessenta, a concorrência entre os meios de comunicação fez com que os jornais recorressem com frequência ao jornalismo sensacionalista como estratégia para aumentar as vendas dos periódicos. A abordagem espetacular e dramática sobre os acontecimentos foi amplamente explorada em detrimento da reflexão sobre o que era capturado com as objetivas das câmeras.

E foi nesse contexto vivido pelos meios de comunicação que, na década de 60, os Estados Unidos se envolveram na Guerra do Vietnã. Diferente das outras guerras, o fotojornalismo atuou no conflito vietnamita de forma diferente, já que com a diminuição da censura sobre as imagens divulgadas, os horrores da guerra foram vistos pelo mundo inteiro e de acordo com Hallin<sup>22</sup>, “serviram para criar correntes de opinião contrárias à guerra”. Um exemplo disso é a famosa foto de Huynh Cong<sup>23</sup>, que mostra uma criança nua correndo em uma estrada para fugir das bombas napalm lançadas pelo exército norte-americano.

Em consequência dessas transformações ocorridas no modo de atuação da imprensa foi que, em meio a Guerra do Vietnã, se deu a segunda “revolução” no fotojornalismo. Como traço dessa “revolução”, pode ser citado o “desaparecimento” das revistas ilustradas, seja pelo alto custo da produção, seja pela diminuição do interesse do público – ou pelo desvio das verbas publicitárias dessas revistas para os veículos televisivos. Chegou-se a cogitar o fim do fotojornalismo, mas ainda havia o interesse dos jornais por esse tipo de trabalho. Além disso, surgiram novos clientes interessados nessas fotografias: as revistas semanais de informação, como é o caso da *Time* e da *Newsweek* nos Estados Unidos e da *Veja* e da *Istoé* no Brasil.

Outro traço dessa “revolução” foi a reação européia, especialmente francesa, ao domínio estadunidense no fotojornalismo. A fundação de agências como a francesa *Sygma* deslocou, em parte, o banco de imagens da América para a Europa. Pode-se apontar também outra característica que teve ligação direta com a Guerra do Vietnã: a partir das imagens

---

<sup>22</sup> Hallin apud Sousa

<sup>23</sup> Ver anexo X

publicadas desse conflito, intensificou-se o controle militar sobre a atividade dos fotojornalistas. Alguns repórteres esforçaram-se em burlar a vigilância militar, mas outros tantos se acomodaram rapidamente à nova situação.

Esse novo controle sobre os fotojornalistas estendeu-se além dos assuntos ligados aos conflitos bélicos para áreas como a política através de alguns mecanismos como a reserva de um local específico para os fotógrafos da imprensa, como forma de limitar o campo de atuação do fotojornalista a ângulos que favorecessem a situação para o político em questão. Alguns assessores políticos chegaram mesmo a determinar as distâncias focais das objetivas que retratariam seu cliente. Esse tipo de atitude evitou que muitos políticos fossem surpreendidos em poses e situações naturais, prevalecendo assim, as fotos posadas.

Ainda dentro das transformações decorridas da segunda “revolução” no fotojornalismo, já na década de 80, observou-se um aumento da atenção dada ao design gráfico nas publicações, assim como o crescimento do interesse pelo estudo teórico da fotografia, que teve como consequência a publicação de vários livros sobre o tema. Ainda nos anos 80, surgiu a questão dos limites da privacidade que deveria ser respeitada pelos fotojornalistas.

Pelos anos 80 do século XX, o domínio das câmeras é planetário. Levantam-se, com mais acutilância, os problemas do direito à privacidade. Cresce a dificuldade de definição das fronteiras do fotojornalismo, devido a invasão dos jornais por gêneros fotográficos e por temas que antes eram tratados como marginais (SOUSA, 2004: 26)

Começaram a surgir na década de 80, como reflexo da disputa entre as agências de notícias, melhorias tecnológicas nos aparelhos de transmissão e edição fotográfica. Os fotógrafos começaram a usar os computadores para interferir na imagem, como, por exemplo, para alterar o enquadramento, fazer novos cortes, clarear ou escurecer a imagem ou apagar ruídos que atrapalhassem a recepção da informação. Segundo Sousa (2004), “a imagem ficcional tornou-se mais fácil e rápida de criar”.

A terceira “revolução” no fotojornalismo aconteceu em meados da década de 90, com o fortalecimento da digitalização do processo fotográfico. A era digital trouxe novas e urgentes questões principalmente no que diz respeito aos limites da manipulação digital e as questões que envolvem os direitos de imagem.

Com a transmissão cada vez mais rápida das fotografias através de satélites, um novo ritmo de trabalho foi imposto aos fotojornalistas. O aumento da pressão e a diminuição do tempo para fazer e enviar as fotos interferiu nas possibilidades de planejamento e pré-

visualização do trabalho. Outra mudança diz respeito ao controle ainda maior exercido sobre a atuação do repórter fotográfico em certos campos, uma vez que as estratégias militares, por exemplo, passam a ser programadas para considerar o possível uso das imagens.

E, apesar do confronto com a instantaneidade dos veículos televisivos, a imagem fotográfica assegurou sua importância na imprensa. O mesmo público que ontem assistiu ao noticiário na televisão, hoje compra o jornal como forma de ter algo materializado sobre um determinado acontecimento.

A televisão bate constantemente o fotojornalismo, como se viu no 11 de setembro, mas não elimina a sua importância na imprensa e fora dela: as pessoas compraram os jornais de 12 de setembro não só para ler as análises e as notícias mas também para rever as imagens e guardá-las religiosamente (SOUSA, 2004: 28)

Hoje se pode observar que, mesmo com os jornais televisivos, com as possibilidades de notícias multimídias na internet e com sites que possuem canais onde é o próprio leitor que envia a foto e não um fotojornalista que a publica, o mercado da imagem noticiosa continua a crescer com o surgimento de novas publicações – muitas delas especializadas. A fotografia e o fotojornalismo terão seu espaço nos jornais, nas revistas e na internet, ainda que para isso precisem sofrer algumas modificações para se adequar às novas exigências do público.

### ***3.3 Fotojornalismo no Brasil***

Paralelamente aos acontecimentos que envolveram o surgimento do fotojornalismo moderno na Alemanha (como foi abordado no item 3.1), começaram a surgir no Brasil os primeiros registros dessa atividade. É na década de 20 que os repórteres fotográficos chegam às redações brasileiras. Essa safra inicial dos fotógrafos de imprensa foi composta pelos amigos de donos dos jornais que dispunham de uma câmera fotográfica e bastante tempo livre e também pelos contínuos que desejavam subir de posto dentro das redações.

A origem dos primeiros repórteres fotográficos determinou o modo de acesso dos fotógrafos aos jornais brasileiros, sistema que em muitos casos vigora até hoje: o acesso de baixo para cima. Muitos foto-repórteres só alcançavam o posto depois de terem experimentado os mais diversos tipos de trabalho, como o de contínuo, laboratorista e aprendiz de fotógrafo.

O trabalho do fotojornalista era muitas vezes relegado a um segundo plano. Não era exigido qualquer tipo de estudo na área do jornalismo ou da fotografia, bastava que a pessoa

“soubesse tirar foto”. Outro hábito cometido dentro das redações era sobre a atuação diária do fotojornalista. Enquanto o repórter tradicional normalmente se especializava em determinado tipo de notícia e só cobria as pautas referentes a esse assunto (tal como política, economia, cultura, esporte, cidade, etc), os repórteres fotográficos eram obrigados a cumprir pautas sobre os mais diversos temas.

O repórter fotográfico se confronta com assuntos os mais diversos e no mesmo dia. Enfrenta condições de trabalho completamente diferentes com colegas variados. É portanto muito normal que nem sempre ele forneça um trabalho com a mesma qualidade (LIMA, 1989:26-27)

O fotojornalismo brasileiro sofre uma grande transformação a partir da década de 40. Em 1945, com o fim do *Estado Novo*<sup>24</sup> e o fim da censura imposta pelo governo durante esse período, a revista *O Cruzeiro* resolveu reformular seu padrão técnico e estético. A revista adotou o grande formato e melhorou assim sua definição gráfica, inovando também na combinação entre linguagem escrita e linguagem visual. Esse modelo foi seguido por outras revistas nacionais, como a *Fon-Fon*, *Careta* e *Revista da Semana*.

Foi possível começar um jornalismo mais crítico, e isso se refletiu nas fotos. Tal revista [*O Cruzeiro*] foi pioneira ao abrir suas páginas a imagens do homem simples, do negro, do índio. Ao deixar de ser cúmplice da autoridade, a revista abandonou a fotografia oficial, sisuda, do início do século, e adotou uma outra, mais criativa e com beleza plástica (MENDES, 2007).

O trabalho fotojornalístico encontrado n’*O Cruzeiro* seguiu padrões internacionais de outras revistas ilustradas. A fotografia surgia como uma espécie de comprovação que determinado fato ocorreu e quase nunca tinha seu valor questionado. Vinha aliada ao texto escrito, para exprimir-lhe maior veracidade.

O texto escrito acompanhava a imagem como apoio, que no mais das vezes, amplificava o caráter ideológico da mensagem fotográfica. Daí as reportagens serem sempre feitas por um jornalista, responsável pelo texto escrito, e por um repórter fotográfico, encarregado das imagens, ambos trabalhando conjuntamente<sup>25</sup> (MAUAD, 2004).

Em 1940, o fotógrafo francês Jean Manzon transfere-se para o Rio de Janeiro e se torna um dos expoentes do fotojornalismo brasileiro. Tendo trabalhado em publicações como a *Paris Match*, *Vu* e *Paris Soir*, ele começa a trabalhar na revista *O Cruzeiro* e introduz o

<sup>24</sup> Segundo a Wikipédia, “Estado Novo é como ficou conhecido o período da história republicana brasileira que vai de 1937 a 1945, quando foi Presidente do Brasil Getúlio Vargas”.

<sup>25</sup> A autora se refere ao trabalho feito dentro da revista *O Cruzeiro*.

conceito de ensaio fotográfico no Brasil. Outros foto-repórteres como David Nasser, Flávio Damm, Erno Schneider, José Medeiros, entre outros, compuseram uma geração de grande importância no fotojornalismo brasileiro.

Outro marco no fotojornalismo brasileiro foi o surgimento das primeiras revistas semanais de informação, no final da década de 60. A revista *Veja e Leia*, posteriormente conhecida como *Veja*, surgida em 1968 e que seguia os moldes da norte-americana *Time*, marcou o início do uso das fotografias em cores nas publicações semanais brasileiras. Com a injeção de capital estrangeiro nas empresas de comunicação nacionais após o golpe militar de 1964 e do AI-5<sup>26</sup> em 1968, a *Veja e Leia* coloriu cada vez mais suas páginas como forma de enfatizar o progresso e um futuro melhor para o Brasil. No ano de 1976 surgiu a *Isto É*, uma nova revista de circulação nacional e que fez frente a supremacia conquistada pela *Veja*.

Nessa dissidência<sup>27</sup> estavam também os motivos de caráter ideológico, que exigiram uma certa posição dos jornalistas de São Paulo frente aos novos rumos que vinham se delineando no país e com os quais a direção da *Veja* supostamente não concordaria. Enquanto a *Veja* seguia a linha norte-americana, onde os jornalistas têm domínio sobre seus órgãos de divulgação, a nova *Isto É* seguiria os moldes de pensamentos das democracias européias (França, Itália e Alemanha), que abrem a análise a intelectuais, professores, pesquisadores e até cientistas, tornando os meios de comunicação também com bases científicas. (LIMA, 1989,73).

A permanência da Ditadura Militar no Brasil até 1985 (que tinha interesses conflitantes com o tipo de jornalismo que a revista *Isto É* praticava) teve como consequência a venda da *Isto É*, com poucos anos de funcionamento, para um grupo que instaurou uma linha editorial semelhante a da revista *Veja*. Porém, a proposta jornalística inicial da *Isto É* foi de fundamental importância para incentivar o surgimento de grupos de fotojornalistas independentes, que se organizaram e fundaram as primeiras agências de fotógrafos do país. Segundo Lima (1989), “desses grupos, dois líderes se destacaram: Hélio Campos Mello, que lideraria a fundação da *Agência Central*, e Juca Martins, que lideraria a fundação da *Agência F4*”.

A principal característica do tipo de fotografia feita por Mello e Martins era a proximidade com o assunto retratado, observando e participando do acontecimento - eles seguiam o tipo de fotojornalismo imortalizado pelo fotógrafo Robert Capa. Segundo a linha de pensamento de Capa, “se sua foto não é boa, é que você não estava suficientemente perto”.

<sup>26</sup> Decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo então presidente do Brasil, Arthur da Costa e Silva, o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), foi um instrumento de poder que conferiu ao regime militar poderes absolutos e que teve como consequência o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano. O ato vigorou até 31 de dezembro de 1978.

<sup>27</sup> A *Isto É* surgiu de um grupo de jornalistas dissidentes da revista *Veja*.

As transformações continuam no cenário do fotojornalismo brasileiro e em meados dos anos 80 é a cobertura política que ganha grande destaque. Em 1980, o fotógrafo carioca Miton Guran inaugura em Brasília a *Agência Ágil* que tinha como proposta mostrar o “retrato do poder”. Momentos políticos como as manifestações estudantis contra o governo e a greve dos metalúrgicos do ABC paulista fizeram parte da história do fotojornalismo brasileiro, uma vez que, durante essas movimentações, vários fotojornalistas brasileiros se empenharam em registrar todos os momentos do acontecimento, abandonando a linguagem da “foto única” na matéria.

Na década de 80 cresceu o número dos fotógrafos que passaram a trabalhar de modo mais independente, registrando eventos por conta própria e criando, assim, uma nova forma de relatar a história do país através da linguagem visual. Com tantas imagens feitas nesse período, não houve espaço suficiente nas páginas de jornais e revistas para abarcar todo esse conteúdo fotográfico. Nesse contexto surgiram as galerias fotográficas brasileiras.

Todo o nascimento cultural do registro do que acontece sem ter uma visão apenas jornalística data dessa época [...]. Todo esse entusiasmo e essa passagem da ditadura militar para um processo de transição democrática já foi registrado por fotógrafos independentes constituindo seu arquivo (LIMA, 1989: 76).

Em contrapartida, as empresas responsáveis pelas revistas semanais de informação passaram a investir cada vez mais nas fotografias em cores como forma de atrair e prender os leitores e, dessa maneira, combater o trabalho feito pelas agências independentes. Essas empresas midiáticas começaram então a rejeitar os trabalhos oferecidos pelas agências e muitas delas fecharam, restando somente a *Ágil*, em Brasília, e a *F4*, em São Paulo. As duas continuaram a enfrentar várias recusas no mercado e no ano de 1985, todo o arquivo da *Ágil* foi destruído em um incêndio de causas indeterminadas.

Atualmente, com a convergência do jornalismo para as novas mídias, o fotojornalismo brasileiro encontrou espaço também na *web*. O aumento da acessibilidade às inovações tecnológicas digitais (tanto no aspecto financeiro, quanto na familiarização com as novas linguagens visuais) e a instantaneidade com que as fotografias vêm sendo dispostas na internet são fatores que têm ditado os novos rumos do fotojornalismo no país. Embora com a concorrência da televisão e dos vídeos na *web*, o fotojornalismo sempre garantiu seu espaço nos meios comunicacionais.

### 3.4 Fotojornalismo digital

Já faz algum tempo que é possível observar o aparecimento das câmeras digitais no mercado fotográfico, ainda que de maneira tímida. A primeira câmera que utilizava um componente digital no filme para gravar a imagem foi lançada na década de 80 pela *Sony*. Em 1993, a mesma empresa lançou no mercado uma câmera com o funcionamento inteiramente digital. Mas, principalmente a partir de 2002, houve um grande crescimento do consumo desse tipo de equipamento, já que ele se tornou mais acessível economicamente ao grande público.

Mas antes de falar nas implicações e conseqüências da entrada da fotografia digital na vida cotidiana, deve-se explicar rapidamente a diferença entre a fotografia dita convencional ou analógica e a fotografia digitalizada. Enquanto o processo de obtenção da imagem na fotografia convencional ocorre através de um processo físico-químico de reação entre os cristais de prata no filme gelatinoso e a luz que incide pelas objetivas, na fotografia digital a luz é convertida em impulsos elétricos<sup>28</sup>. A imagem obtida pelo processo digital é armazenada em unidades eletrônicas conhecidas como *pixels*. Outra maneira de se obter uma fotografia digital é quando o fotógrafo ou editor digitaliza uma fotografia “convencional” através de um *scanner* (aparelho que também se tornou mais acessível nos últimos anos).

Trata-se de uma imagem [a digital] que é a união de milhões de quadrados bem pequenos, chamados de pixels, ou elementos da imagem, cada qual representando informação relativa a um pequeno ponto da imagem, tal como cor e/ou luz (BAPTISTA, 2001:43).

A maior acessibilidade ao equipamento fotográfico digital provocou uma revolução nos meios de comunicação do mundo inteiro. As etapas de revelação e ampliação, que levavam certo tempo para serem concluídas, foram eliminadas do processo de produção fotográfica. Outro avanço diz respeito às tecnologias de transmissão de imagem, que permitem que ela seja enviada quase instantaneamente via satélite – basta que o fotógrafo tenha acesso a um computador conectado à internet ou a um celular que envie imagens.

Uma das conseqüências diretas desse processo foi o aumento significativo da produção de fotografias, já que a câmera digital dispensa o uso do filme e elimina as etapas

---

<sup>28</sup> Segundo Baptista, “a câmera digital substitui o filme por um semicondutor especializado – um pedaço de silício que conduz parte da eletricidade, mas não toda, que chega a ela. Este tipo específico de semicondutor é chamado CCD (*Charge-Coupled Devices* - Dispositivo com Acoplamento de Carga). Ele é composto de milhares de elementos fotossensíveis separados, organizados em uma grade, que geralmente corresponde à forma de visor. Os raios de luz atravessam a objetiva e incidem no CCD, que converte a luz em impulsos elétricos”.

de revelação e ampliação da imagem (o que reduziu os custos da produção). Houve também uma transformação no ritmo de trabalho dentro das redações, uma vez que o tempo para se cumprir uma pauta se tornou cada vez menor e o imediatismo da notícia (principalmente na *web*) aumentou a pressão sobre o envio das fotografias, criando empecilhos para que o repórter fotográfico planeje e pré-visualize seu trabalho.

Entre os inconvenientes dos equipamentos fotográficos estão o preço – que, apesar de ter se tornado acessível, ainda é superior aos custos das câmeras analógicas – e à rapidez com que eles se tornam obsoletos, tornando ultrapassados altos investimentos. O desenvolvimento da tecnologia digital vem ocorrendo de forma surpreendente e aparelhos com diversas inovações vem se sucedendo rapidamente no mercado.

A incorporação da fotografia digital pelo fotojornalismo levantou dois grandes debates sobre o tema: a manipulação de imagens e os direitos autorais sobre as fotografias. A modificação de imagens já existia dentro do jornalismo e sempre suscitou grandes discussões, mas a facilidade com que se altera uma imagem no computador tornou a questão mais séria. Bastam alguns minutos usando um programa de manipulação de imagem para se alterar totalmente uma fotografia, graças a uma gama de ferramentas que possibilitam as mais variadas mudanças.

Muitas publicações têm utilizado a manipulação digital para pequenos retoques como, por exemplo, para reenquadrar uma foto, torná-la mais nítida ou para retirar ruídos que por ventura possam desviar o leitor da informação principal que a foto quer passar, ou seja, torná-la mais limpa. Entretanto, são cada vez mais freqüentes casos de modificações digitais que alteram a mensagem principal da fotografia. Alguns meios de comunicação têm utilizado recursos para aproximar certos elementos na foto, “apagar” ou “incluir” pessoas, alterar os aspectos físicos de certos elementos. Essas mudanças muitas vezes deturpam a notícia e isso tem relação com os interesses particulares de determinada empresa midiática.

São conhecidos os casos de jornais e revistas respeitados mundialmente que alteraram fotografias de maneira indiscriminada e não alertaram ao público sobre as modificações.

É célebre o caso da revista norte-americana *National Geographic*<sup>29</sup>, que juntou digitalmente uma foto do presidente Reagen olhando o relógio, com uma outra de Gorbachev fazendo um gesto igual e ainda uma terceira da praça Vermelha em Moscou como fundo, para anunciar na sua capa o fim da Guerra Fria.[...] que editor de uma revista séria teria coragem de anunciar por escrito que o presidente dos Estados Unidos se encontrou com o secretário-geral da então URSS sem que este encontro tenha efetivamente se dado? (GURAN, 2002:89)

---

<sup>29</sup> (v. 173, n. 4, abril de 1988)

No Brasil, houve casos como o do jornal *Gazeta do Paraná*, que apagou o governador Jaime Lerner da foto de abertura dos Jogos Mundiais da Natureza<sup>30</sup>. A fraude só foi descoberta depois que outro jornal noticiou a manipulação. O editor da *Gazeta do Paraná* alegou que seguia a linha editorial do jornal, que diverge da visão política de Lerner. Isso levanta outra questão: até que ponto se pode controlar a manipulação das imagens? Nesse caso, se não houvesse a denúncia do outro jornal, os leitores nunca saberiam que foram enganados.

A partir do momento em que a informação está sendo deturpada e o público não tem conhecimento disso, os jornalistas responsáveis recaem sobre uma questão ética. Há como impor limites à manipulação digital? Como controlá-los? Para discutir esse tema, os delegados do Encontro Nacional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos (Enaforc) apresentaram a proposta “*Regulamentação do tratamento digital das imagens jornalísticas*” aos jornalistas de todo país no 28º Congresso Nacional dos Jornalistas<sup>31</sup>.

A proposta apresentada incluía medidas como a criação de um código de controle e regulamentação da manipulação das imagens digitais e a identificação de todas as imagens que não se enquadrem nesse código como *imagens digitais* para que o leitor tenha consciência de que aquela imagem foi tratada digitalmente. De acordo com a proposta, a denominação *fotografia* deve ser utilizada somente para as fotografias “convencionais” e para aquelas imagens com alterações que obedeçam aos limites impostos pelo código a ser criado.

A outra grande questão em debate dentro do fotojornalismo digital diz respeito aos direitos autorais sobre a foto. O principal ponto dessa questão gira em torno de como obter direito à autoria da fotografia digitalizada.

Com as câmeras analógicas, era possível guardar os negativos originais das fotografias obtidas – eles eram a prova de que você era o autor da foto. Na máquina digital, com o uso dos filmes fotográficos abolido, isso se torna bem mais complexo. Mas o jornal *Folha de São Paulo*, por exemplo, tem conseguido resolver esse problema. Seu setor de fotografia está organizando um arquivo *offline* onde são armazenadas as imagens originais no formato *tiff*<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Edição de 27 setembro de 1997

<sup>31</sup> Congresso realizado no Rio de Janeiro em agosto de 1998

<sup>32</sup> O tiff é um formato de arquivo muito utilizado para importar e exportar imagens e fotografias entre programas e plataformas diferentes, pois comprime os arquivos sem perder qualidade da imagem. É muito utilizado em editoração eletrônica e pelas mídias impressas em geral.

É uma boa forma de se prevenir no caso de uma disputa legal por direito autoral de imagem, pois o arquivo original de fotos feitas com câmeras da linha DCS/Kodak (equipamento usado pela *Folha*), guarda informações que não podem ser alteradas como número de série da câmera que fez a foto, data, lente usada, entre outras coisas (ALVES apud BAPTISTA, 2001:60-61).

A grande maioria dos jornais brasileiros ainda não dispõe desses dispositivos para armazenar as fotos e garantir a autoria das imagens. Porém, programas similares a esse logo estarão mais acessíveis. Resta saber se apenas essa medida encerra a questão.

Com tudo que foi dito a respeito do uso da fotografia digital no fotojornalismo, abrem-se novas perspectivas de produção, uso e entendimento da imagem. Ao mesmo tempo em que a fotografia digital se democratiza e possibilita o surgimento de inúmeros “fotógrafos amadores”, ela aumenta a necessidade de um debate ético e deontológico no campo do fotojornalismo.

## ***4. Fotojornalismo: Análise das fotos de Evandro Teixeira***

---

### ***4.1 O trabalho de Evandro Teixeira***

Nesse estudo, a análise das fotografias jornalísticas levará em consideração alguns conceitos e aspectos técnicos inerentes à prática fotográfica e também ao fotojornalismo.

Para se analisar uma fotografia, é preciso conhecer pelo menos um pouco da trajetória do fotógrafo, já que a imagem está repleta de significações e ideologias deste. Dessa maneira, conhecer a carreira do repórter fotográfico é essencial para que se compreenda as bases de seu trabalho.

Sendo assim, no item 4.4.1 será feito um resumo da carreira de Evandro Teixeira<sup>33</sup> no fotojornalismo.

#### ***4.1.1 A carreira de Evandro Teixeira***

Nascido na Bahia, Evandro Teixeira iniciou sua carreira como repórter fotográfico em 1958, no jornal carioca *Diário da Noite*. Cinco anos depois, ingressou na equipe do *Jornal do Brasil*, também no Rio de Janeiro, onde trabalha até hoje. Durante esses anos, cobriu os principais eventos políticos, sociais e esportivos do Brasil e do cenário mundial.

Acontecimentos como o golpe militar no Brasil, o golpe político no Chile, jogos olímpicos e pan americanos, copas do mundo, viagens presidenciais, peregrinações de papas, movimento estudantil brasileiro e a seca no nordeste do país fizeram parte de algumas das pautas cumpridas por Evandro durante sua carreira.

Evandro Teixeira expôs seus trabalhos em galerias do mundo inteiro e recebeu diversos prêmios relacionados à fotografia, como o concedido pela *Sociedade Interamericana de Imprensa*, em 1969. Recebeu também, entre outros, os prêmios dos concursos internacionais da *Nikon* (1975 e 1991) e da *UNESCO* (1993). Em 1994 teve seu nome e currículo publicados na *Enciclopédia Internacional de Fotógrafos*, onde estão os maiores nomes da fotografia mundial desde 1839 até hoje.

Evandro teve como inspiração o trabalho de José Medeiros, fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, que ele diz ter sido seu grande mestre. Hoje, Evandro desponta como um dos principais expoentes do fotojornalismo brasileiro, tendo seu trabalho reconhecido e apreciado

---

<sup>33</sup> Entrevista com Evandro Teixeira em anexo. Ver anexo XI.

no mundo inteiro. Durante sua carreira, publicou alguns livros de fotografia, entre eles um intitulado *Fotojornalismo*, lançando em 1983 e que será objeto de estudo desse trabalho.

#### ***4.1.2 O trabalho do fotojornalista: da pauta à recepção da notícia***

No fotojornalismo, a fotografia passa por uma série de processos de intervenção, desde o momento em que o repórter conhece a pauta até quando a notícia é veiculada. Todas as etapas contribuem para que o produto final (a fotografia) chegue ao consumidor (os leitores) com o intuito de facilitar a leitura da matéria.

O trabalho começa com a pauta, quando o fotojornalista chega à redação. E é a partir da pauta que o foto-repórter irá descobrir qual assunto ele vai retratar naquele momento. Depois, o processo de captação de imagens será uma extensão do próprio fotógrafo. As informações prévias que ele tem sobre o assunto, o desenrolar do acontecimento, as visões de mundo e as ideologias que o movem influenciam diretamente na imagem que será produzida. A fotografia é um produto final de todos esses aspectos.

O processo do “fazer fotográfico” engloba tanto questões materiais – como a parte técnica – quanto questões imateriais, como as referências sócio-culturais e ideológicas do fotógrafo.

Estes últimos [fatores] se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo *processo de criação* (KOSSOY, 2002: 27).

Entretanto, esse processo não se encerra no instante em que o repórter aciona o obturador. Quando a foto vai para o laboratório para as etapas de revelação e ampliação, ela também é alterada. O contraste, a tonalidade e as cores da foto podem ser modificados nesse momento. Outra mudança consiste na alteração na composição da fotografia – processo conhecido como truncagem. De acordo com Sousa, “a truncagem consiste na introdução, modificação ou supressão de elementos numa fotografia” (2004:80). Muitos jornalistas condenam a truncagem usada como manipulação fotográfica, mas admitem modificações quando a intenção é tirar da foto elementos que prejudicam a compreensão da notícia ou poluem visualmente a imagem.

Uma das últimas partes do processo é a edição das fotografias que serão publicadas na imprensa. O editor fotográfico é quem escolhe quais fotos entrarão ou não na publicação. Como o editor não acompanha o trabalho do repórter em campo, ele não escolhe as imagens considerando a intenção do fotógrafo, mas sim o impacto da fotografia e a capacidade que esta tem de transmitir uma informação com clareza para quem não estava presente na hora do acontecimento.

A penúltima etapa é a diagramação da página. É durante a paginação que se define qual o destaque que a fotografia receberá, o tamanho em que será publicada e qual posição ela ocupará na página em relação ao texto e à legenda. Esses fatores influenciam diretamente na compreensão da imagem enquanto notícia e influem diretamente na relação texto-imagem.

Todo esse processo do “fazer fotográfico” e da produção da fotografia geram um produto imagético que é veiculado pela imprensa. Mas a fotografia continua a sofrer interferências mesmo quando chega ao público. As intenções captadas pelo autor (fotógrafo) nem sempre são as mesmas percebidas pelo leitor, já que as imagens permitem diversas interpretações e o universo simbólico de cada indivíduo interfere diretamente na significação da fotografia.

Para Kossoy, “as imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam (2002: 44)”. O leitor, enquanto observa a fotografia analisa-a levando em conta idéias pré-concebidas. Seus referentes (ideológicos, sócio-culturais, morais, etc.) funcionam como uma espécie de “filtro” para se chegar à interpretação final.

Se a relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, tem a ver com a recepção e como, por meio dessa recepção, se atribui valor à imagem: informativo, artístico, íntimo, etc (ALVES; CIAVATTA, 2004:21).

Dentro de muitos jornais é comum a prática de direcionamento do pensamento do público para a aceitação de algumas idéias de interesse do veículo. Para tanto, são utilizados alguns recursos semióticos, guiando o leitor a adotar determinada linha de raciocínio.

De uma forma geral – e, mais especificamente, em matérias políticas e ideológicas -, a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de ‘tratamento’ com o intuito de direcionar a leitura dos receptores. Ela é reelaborada – em conjunto com o texto – e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, *controlar* ao máximo o ato da *recepção* numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio

veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o *processo de construção da interpretação* (KOSSOY,2002:55).

## **4.2 A linguagem fotográfica**

É claramente perceptível a capacidade que a fotografia tem de transmitir uma informação. As representações contidas dentro da imagem fotográfica funcionam como uma mensagem transmitida para o “leitor” através de certos elementos que compõem a fotografia. Para compreender “o que a imagem tem a dizer” é necessário entender primeiro a importância desses elementos dentro da foto. Originadas dos estudos sobre arte e estética, são várias as correntes que analisam a linguagem imagética e algumas delas têm visões muito diferentes entre si. A fim de facilitar o entendimento da análise das fotografias de Evandro Teixeira no próximo item desse capítulo, serão aqui explicados apenas alguns elementos da linguagem fotográfica.

### **4.2.1 Composição:**

A composição trata da disposição dos elementos plásticos dentro da fotografia com o objetivo de provocar uma sensação ou transmitir uma idéia. O fotógrafo procura harmonizar esses elementos para conferir um significado à cena retratada.

Normalmente, o fotógrafo elimina do quadro fotográfico todos os elementos excessivos que poluem a cena e confundem o leitor. Mas quando a idéia é transmitir uma sensação de perturbação, de incômodo, ele pode, propositalmente, exagerar na quantidade de elementos que irão compor a cena.

Diante do acontecimento, o fotógrafo deve fazer uma pré-seleção mental do que deseja enfatizar na fotografia antes de captar a imagem.

Na verdade, o ato de fotografar começa pelo reconhecimento do conteúdo de uma situação, ou seja, a seleção do que vai se focar, daquilo que é realmente importante em uma cena. No recorte do visor, excluem-se ou não elementos visuais, que são também dados de conteúdo, para destacar o essencial (GURAN, 2002: 22).

Quando o enquadramento é retangular, a composição fotográfica pode ser feita através da *regra dos terços*<sup>34</sup>. Segundo essa regra, a imagem pode ser dividida em terços verticais e horizontais, dando origem a nove retângulos. Segundo Sousa (2004), “os pontos definidos pelo cruzamento das linhas verticais e horizontais são pólos de atração visual”.

Quando se pretende uma imagem mais dinâmica devem preferir-se composições que explorem o desequilíbrio. Nesse caso, seguindo a regra dos terços, podem colocar-se os motivos nos terços verticais esquerdo ou direito ou nos terços horizontais superior ou inferior (ou sobre as linhas que definem esses espaços). Ao colocar-se o tema fora do centro, obriga-se o olhar do observador a mover-se pelo enquadramento e permite-se a esse observador uma melhor observação contextual do ambiente que rodeia o motivo (SOUSA, 2004:69).

#### **4.2.2 Enquadramento:**

A primeira atitude do fotógrafo diante de um objeto ou sujeito a ser retratado é enquadrar a cena. Ele procura o melhor posicionamento para que dentro do visor estejam presentes os elementos que deseja destacar. Uma mesma cena pode ser enquadrada de várias formas a cada movimento do fotógrafo, alterando seu significado ao priorizar elementos diferentes.

Enquadrar uma cena é organizar no visor da câmera todos os elementos geométricos que formam sua realidade plástica, dispondo-os de tal maneira que evidenciem o aspecto da cena que representa a informação principal, com clareza e objetividade. O bom enquadramento, portanto, é resultado da capacidade do fotógrafo perceber geometricamente a realidade, trabalhando a dinâmica das superfícies, massas e linhas. E essa capacidade tem de ser introjetada a ponto de se transformar em algo quase instintivo, que acontece junto com o desenrolar da cena, em um diálogo simultâneo sobre as várias possibilidades de composição (GURAN, 2002:25).

No enquadramento, a cena é recortada através do visor da câmera. É possível notar que esse visor é um retângulo áureo e alguns estudos sobre esse formato apontam para a existência dos *pontos áureos do retângulo*<sup>35</sup>, que têm relação com a harmonia da imagem. Os elementos da foto que coincidirem com a posição dos *pontos áureos do retângulo* receberão maior destaque que os demais. De acordo com Guran (2002), “a composição em que o centro de atenção coincida com um ponto áureo será mais dinâmica e harmoniosa”.

#### **4.2.3 Plano:**

---

<sup>34</sup> Exemplo da regra dos terços aplicada a uma fotografia. As montanhas ocupam o terço inferior da fotografia enquanto as nuvens ocupam os dois terços restantes. Ver anexo XII.

<sup>35</sup> Ver anexo XIII.

O plano fotográfico pode ser considerado a concretização do enquadramento. Existem vários tipos de planos, sendo os mais comuns o plano geral<sup>36</sup>, o plano médio<sup>37</sup>, o grande plano<sup>38</sup>, o plano conjunto<sup>39</sup>, o plongée<sup>40</sup> e o contra-plongée<sup>41</sup>. Algumas dessas denominações variam entre os autores.

O plano geral é aberto e “situa” o observador diante da cena completa. É bastante utilizado para fotografar paisagens e multidões, pois consegue abranger muita informação em um só quadro. O plano médio é bastante descritivo, tendo como foco a ação do sujeito, o qual é fotografado da cintura para cima, podendo ser o enquadramento mais aberto ou mais fechado.

O grande plano é bastante fechado e por isso enfatiza determinado detalhe da cena, destacando-o dos demais. É muito mais expressivo do que informativo, mas traz um quadro menos poluído, uma vez que enfatiza um só elemento.

O plano conjunto é o mais comumente utilizado no fotojornalismo, pelo seu grande valor descritivo. Além do sujeito, é possível também perceber um pouco do ambiente em que ele está situado, integrando-os e situando o sujeito no local onde ocorre determinada ação (notícia).

Existem alguns planos que são influenciados diretamente pelo ângulo com que são feitos, como é o caso do plongée e do contra-plongée. No caso do plongée, a tomada é feita de cima para baixo e tende a diminuir o objeto fotografado. Já no contra-plongée, a cena é fotografada de baixo para cima, valorizando o objeto enquadrado. Esses planos são utilizados quando a intenção é reforçar uma imagem de opressão, submissão, fraqueza (plongée) ou elevar, destacar, idolatrar o sujeito ou objeto (contra-plongée).

#### **4.2.4 Foco:**

Segundo Guran (2002), “o foco é o ajuste das diversas lentes da objetiva para conferir nitidez a uma fotografia”. O fotógrafo pode focalizar todos os planos, mantendo a fotografia nítida. Mas quando deseja destacar um elemento informativo e conferir a ele uma forte carga

---

<sup>36</sup> Fotografia com exemplo de plano geral. Ver anexo XIV.

<sup>37</sup> Fotografia com exemplo de plano médio. Ver anexo XV.

<sup>38</sup> Fotografia com exemplo de grande plano. Ver anexo XVI.

<sup>39</sup> Fotografia com exemplo de plano conjunto. Ver anexo XVII.

<sup>40</sup> Fotografia com exemplo de plongée. Ver anexo XVIII.

<sup>41</sup> Fotografia com exemplo de contra-plongée. Ver anexo XIX.

de significância, o fotógrafo pode optar por deixar nítida apenas uma zona da imagem, deixando somente um plano focalizado.

#### **4.2.5 Elementos Morfológicos, dinâmicos e escalares:**

Segundo uma das linhas analíticas norte-americana de estudo da linguagem imagética, pode-se dividir os elementos que compõe a fotografia em três categorias: morfológica (ponto, linha, plano, textura, cor e forma), dinâmica (movimento, ritmo e tensão) e escalar (tamanho, formato, escala e proporção). Alguns deles serão analisados.

##### **1) Morfológicos:**

**Ponto:** Segundo Sousa (2004), “uma pessoa fotografada isoladamente sobre um fundo neutro pode reduzir-se, geometricamente, a um ponto, que adquire relevância por contraste e por segregação da figura face ao fundo”. Vários pontos, formados por objetos ou pessoas, formam uma linha na fotografia.

**Linha:** Na fotografia, as linhas se dividem entre explícitas, quando são visíveis como linhas (corda, braço, muro, horizonte, etc) e implícitas, quando se formam a partir de ligações “invisíveis” entre os elementos da foto (olhar direcionado, dedo apontado, etc).

Quando essas linhas, ao atrair a atenção do leitor, “obrigam-no” a ter uma determinada leitura da foto, elas recebem o nome de *linhas guia*<sup>42</sup>.

Um fotojornalista pode aproveitar as linhas de força para direccionar o olhar de um observador para o motivo ou para levar o observador a fazer uma leitura orientada da imagem (obrigando o olhar do observador a percorrer os vários pontos da imagem unidos pelas linhas de força) (SOUSA, 2004:74).

As linhas horizontais e verticais transmitem a idéia de estática, enquanto as linhas curvas ou oblíquas dão idéia de dinamismo, movimento. Elas também podem gerar efeitos de distensão ou concentração como, por exemplo, uma foto de uma estrada que se divide em dois caminhos perpendiculares (distensão) ou outra de uma pessoa sentada num canto de uma sala, com as linhas da parede convergindo para ela (concentração). Segundo Sousa (2004),

---

<sup>42</sup> Exemplo de fotografia com linhas guia. Ver anexo XX.

“enquanto a distensão dá idéia de arejamento e de abertura, à concentração linear podem associar-se as sensações de encerramento e até de claustrofobia [...]”.

## 2) Dinâmicos:

**Movimento:** Quando o fotógrafo deseja transmitir a idéia de movimento na imagem fotográfica, deve utilizar alguns recursos técnicos da câmera. Para congelar a imagem, como, por exemplo, um salto, o fotógrafo deve “travar” o instante, focalizando o objeto em movimento.

Já quando deseja destacar o elemento em movimento, deixando o fundo “borrado” e focalizando o objeto, o fotógrafo deve deixar a velocidade de obturação baixa e acompanhar o movimento do objeto com a câmera (“conduzindo-a” na mesma trajetória). Esse efeito recebe o nome de *panning*.

## 3) Escalares:

**Perspectiva:** É a noção de profundidade e dimensão presente na fotografia através de outros elementos, como linhas dispostas de maneira perpendicular. O desenho formado por essas linhas confere um caráter tridimensional às imagens fotográficas.

### 4.3 Análise das fotografias de Evandro Teixeira

Dentro da linguagem fotográfica, algumas técnicas como composição, enquadramento, foco, plano; e elementos como linhas, ponto e movimento serão observados. Alguns conceitos como a regra dos terços, os pontos áureos do retângulo e as linhas guia também serão considerados. Esses elementos, quando bem utilizados nas fotos, reforçam as idéias e sensações que o fotógrafo deseja transmitir através da imagem.

Dessa maneira, o leitor é condicionado inconscientemente a experimentar essas sensações, sem, na maioria das vezes, atribuí-las à presença desses elementos. Somente com estudos na área da arte, estética e das linguagens visuais é possível identificar e utilizar esses

elementos e técnicas para reforçar a mensagem desejada. Deste modo, é imprescindível que o fotojornalista tenha conhecimento desses estudos, para que consiga, através da imagem fotográfica, transmitir a informação ao leitor da maneira mais clara possível.

Seja qual for a tendência, a fotografia deve ter boa estética, com conteúdo técnico, para atingir seu objetivo: uma linguagem. E por ser uma linguagem visual, a fotografia deve ser produzida com o propósito de que qualquer pessoa, em qualquer lugar, possa entendê-la. Para isso, conhecer algumas regras de composição e ter bom senso é essencial ao fotógrafo. As regras de composição ajudam a construir imagens tornando-as mais agradáveis e compreensíveis (LEITE, 2007).

Em uma análise desse tipo, nem sempre se chega aos mesmos resultados, porque quem analisa, enquanto receptor das imagens, carrega consigo “filtros ideológicos” próprios. Segundo Guran, “[...] o entendimento de uma fotografia é tão amplo quanto a capacidade que cada um de nós tem de enxergar sua infinitas nuances interpretativas (2002:53)”.

Nesse estudo, serão analisadas algumas fotografias do livro *Fotojornalismo*, de Evandro Teixeira, publicado em 1983. Para essa análise, foram escolhidas cinco fotografias, levando em conta a presença significativa dos elementos desenvolvidos nos estudos da arte e da estética e a carga de informação que carregam em si, podendo essas fotos serem consideradas como *notícia em si*. Todas trabalham os mesmos elementos (linhas guia, planos, enquadramento), mas em um sentido diferente, levando a pensar em como nosso olhar se comporta quando condicionado à presença desses elementos.

As implicações sociais e representativas serão brevemente avaliadas, uma vez que o foco do trabalho está em perceber e analisar o uso dos elementos da arte e da estética na fotografia.



ALAGADOS, SALVADOR, BA 1976

**Figura 1<sup>43</sup>: Alagados, Salvador, BA 1976.**

Nessa fotografia, o grande diferencial foi a escolha do fotógrafo por um enquadramento que seguisse a orientação de leitura habitual dos povos ocidentais (processo de leitura da esquerda para direita e de cima para baixo). Dessa forma, os olhos do leitor são condicionados a seguir a linha guia formada pelo caixote, passando pela criança que está nele até chegar a uma lateral do caixote onde está escrito “Deus te acompanhe”.

O plano utilizado foi o conjunto, dando enfoque na cena da criança dentro do caixote, mas mostrando um pouco dos outros elementos do ambiente em que ele está situado. O foco de atenção vai para o menino, posicionado no centro da foto. Ele recebe grande destaque, pois, além de ser o único ser vivo presente na fotografia, está cercado de um mesmo material (madeira), o que confere a idéia de uniformidade, quebrada pela presença dele na cena.

Essa foto tem grande apelo social, pois retrata uma criança sozinha, dentro de um caixote, dando a idéia de abandono, pobreza. A presença da frase “Deus te acompanhe” é um

---

43 Ver anexo XXI.

grande trunfo nessa fotografia, pois reforça a idéia de renúncia e funciona como um último apelo para quem já perdeu as esperanças. O olhar resignado do menino parece enfatizar essa idéia de abandono e dá uma força singular à imagem.



ENCHENTES, ARACATI, CE 1974

**Figura 2<sup>44</sup>: Enchentes, Acarati, CE 1974.**

Ao contrário da imagem anterior, nessa fotografia Evandro Teixeira “quebrou” o sentido da leitura ao “posicionar” o policial na parte inferior da foto. O policial, que presta socorro às vítimas da enchente, tem um de seus braços estendidos na direção de uma mulher que está sentada no alto do telhado esperando ser resgatada. Esse braço funciona como uma linha guia e direciona o olhar imediatamente para essa mulher. Depois de passar pela mãe, o olhar retoma o sentido ocidental da leitura (da esquerda para direita, de cima para baixo) e “pára” no canto inferior direito da foto.

Se a imagem fosse invertida e a mulher estivesse situada do lado esquerdo da imagem, ela não teria a mesma força, pois transmitiria a idéia de que é ela que estende a mão para o

---

44 Ver no anexo XXII.

policial e não o contrário. Foi utilizado um plano conjunto, para reforçar a idéia de que a casa está “ilhada” em meio à enchente. Isso conferiu ainda mais dramaticidade à cena.

Essa fotografia também tem um grande apelo social, pois retrata a situação de uma família humilde, sentada no telhado de uma casa de pau-a-pique, esperando pelo socorro durante uma enchente. O fato de se tratar de uma família composta pela mãe e duas crianças pequenas deixa a cena mais “forte”.

Ao se analisar essa imagem é possível refletir sobre o posicionamento do fotógrafo no momento da fotografia. Ele provavelmente estava em cima dessa jangada ou em outra embarcação situada um pouco mais atrás. Isso ilustra um pouco a profissão do fotojornalista, que, ao cumprir uma pauta, deve sempre buscar uma imagem que melhor sintetize a situação e que consiga transmitir o momento, o que na maioria das vezes leva a um envolvimento direto do fotógrafo com o acontecimento.



**Figura 3<sup>45</sup>: Cinelândia, RIO 1980.**

Nessa fotografia, o plano escolhido (*plongée*) foi o grande destaque. Esse plano “achatou” esse homem que alimenta os pombos, transmitindo uma sensação de opressão. A leitura também foi “quebrada”, sendo feita de baixo para cima, deixando em primeiro plano o senhor alimentando pombos e em último plano, soldados do exército brasileiro.

Essa escolha do fotógrafo foi intencional, pois colocou na mesma cena dois elementos divergentes: o senhor alimentando os pombos (numa alusão à paz, que é simbolizada pelos pombos) e os soldados armados (que simbolizam a guerra). Esse contraste provoca um choque visual e intriga o leitor, que num primeiro momento não percebe que esse “choque” é

---

45 Ver anexo XXIII.

causado pelos elementos heterogêneos. A força política dessa imagem é muito forte e o contexto em que ela foi feita, em plena ditadura militar brasileira, reforça ainda mais esse conflito simbólico entre a paz e a guerra.

Outro elemento forte nessa fotografia é o “espaço vazio” entre os sujeitos principais da imagem (o senhor e os soldados). Observa-se que não há nenhuma ligação morfológica entre eles, como por exemplo, uma linha ou alguns pontos. Isso obriga o olho a “saltar” de um sujeito para o outro, causando certa angústia, certa aflição em quem analisa essa imagem.



*QUEDA DE ALLENDE, SANTIAGO, CHILE 1973*

**Figura 4<sup>46</sup>: Queda de Allende, Santiago, Chile 1973**

Essa fotografia começa a ser vista a partir das freiras e o olhar delas forma uma linha guia que conduz o leitor em direção ao soldado. A leitura continua, em direção ao chão, mas pára na arma do soldado, que forma outra linha guia e volta para as freiras.

O plano utilizado foi o conjunto e não há elementos na composição da foto que prejudiquem seu entendimento, uma vez que o fotógrafo enquadrou apenas os elementos principais da cena: as freiras e o soldado. Acima deles, há um espaço “vazio” na fotografia, ocupado apenas por parte da fachada do prédio, o que canaliza a atenção para os sujeitos da foto. Esse espaço “vazio” foi proposital e permite que o leitor tenha mais tempo para refletir sobre a informação principal veiculada na imagem. As linhas entre a fachada do prédio e a calçada dão idéia de profundidade e dimensão.

Nessa imagem também são percebidos elementos heterogêneos: as freiras e os soldados, que simbolizam, respectivamente, a religião (e a paz) e a guerra (e o poder político).



PAPA JOÃO PAULO II, BELÉM 1980

**Figura 5<sup>47</sup>: Papa João Paulo II, BELÉM 1980.**

---

47 Ver anexo XXV.

Nessa fotografia, o principal elemento de composição é a linha guia formada por uma mão que aponta para frente e o olhar do Papa João Paulo II direcionado para essa mão. Essa linha também direciona o olhar do leitor a acompanhar o “movimento” de um elemento para o outro (de João Paulo II para a mão e vice-versa).

O contraste entre o fundo preto (aspecto sombrio) e as vestes brancas do Papa, destaca João Paulo II do restante da imagem. O único elemento que chama atenção na foto, além do Papa, é a mão que parece flutuar sobre o fundo preto (a roupa de quem apontava o dedo também era preta e ficou “invisível” sob o fundo da mesma cor).

A força representativa dessa imagem reside no “poder” que esse dedo apontado tem, parecendo “ditar uma ordem” vinda de outro plano existencial e no caráter pensativo do Papa João Paulo II, que parece estar refletindo sobre a “ordem que recebeu”.

---

## *Considerações finais*

---

A partir desse trabalho, podem ser feitas algumas considerações acerca das relações imagéticas estabelecidas antes e depois da invenção da fotografia. A primeira é que o estudo estético dos elementos morfológicos nas composições artísticas foi de importância fundamental para a aplicação desses conceitos na fotografia séculos depois.

A segunda é que a aplicação desses elementos na composição fotográfica contribuiu para a elaboração de um discurso imagético, principalmente dentro dos meios de comunicação impressos, através do fotojornalismo. A maioria dos leitores não percebe esses elementos separadamente, bem como sua importância dentro da fotografia – eles apenas sentem o que se espera transmitir com aquela imagem, sem saber que ela foi um discurso construído visualmente.

Daí percebe-se a importância de o fotojornalista conhecer esses elementos de composição para, através de suas fotografias, construir o discurso noticioso com o qual deseja atingir os leitores.

Outra importante observação é a respeito das relações representativas decorridas a partir do surgimento da fotografia. Antes de aprender a falar ou a escrever, o homem já podia enxergar e se comunicar através das imagens. Mas, ao longo dos anos, a comunicação social passou a ser feita quase que inteiramente através das palavras e das letras. A relação imagética, primeira forma de comunicação desenvolvida pelo homem, foi relegada a um segundo plano.

Com o advento da fotografia, essas relações representativas sofreram grandes e importantes transformações, uma vez que novamente as imagens voltaram a fazer parte do universo comunicacional cotidiano do homem. Novas formas de representação surgiram e a disseminação das fotografias por vários países acelerou e fortaleceu esses novos hábitos.

Outra consideração é a respeito das profundas mudanças no estabelecimento das relações sociais. O hábito de fotografar foi inserido no cotidiano familiar do homem e a troca de imagens passou a ser uma forma de relacionamento social. Assim que surgiu, a fotografia adquiriu *status* de “espelho fiel da realidade” e os homens passaram a confiar plenamente nas informações contidas nas imagens, que assumiram um caráter de prova incontestável de que um fato tinha realmente ocorrido.

Apesar de ter sido aceita como “retrato fiel da realidade” num primeiro momento, novas transformações aconteceram e, com o passar do tempo, a foto adquiriu caráter de “interpretação do real”. Hoje, a veracidade das informações imagéticas são ainda mais questionadas pelas massas, principalmente diante dos aparatos tecnológicos de alteração digital e das recentes e cada vez mais numerosas denúncias de manipulação de imagens por conceituados veículos de comunicação.

Outra consideração a se fazer é que através da análise das fotografias de Evandro Teixeira pode-se observar a relevância da construção imagética dentro da foto, bem como sua utilização em um veículo de comunicação como elemento de reforço do discurso. Na era digital, onde é cada vez mais fácil transmitir e manipular essas imagens, fica o questionamento em relação aos limites éticos da profissão, uma vez que à medida que a fotografia funciona como um discurso em si mesma – a partir do momento em é possível manipulá-la livremente – ela se torna um perigoso objeto de argumentação virtual dentro dos meios de comunicação.

*Referências Bibliográficas*

---

ALMEIDA, Aires. **O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética.** Disponível em: <[http://criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html)> Acesso em: 28 nov. 2007

ALVES, Nilda; CIAVATTA, Maria (Orgs.). **A leitura das imagens na pesquisa social.** São Paulo: Cortez, 2004. 136p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara – notas sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 7ªed. 11-48p.

COSTA, Cláudio F. **Teorias da arte.** Disponível em: <[http://64.233.169.104/search?q=cache:KHs3rdmnEEYJ:www.ufnnet.br/~tl/disc.ufn.2006.1/art0005/costac\\_teorias\\_da\\_arte.pdf+teorias+da+arte&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br&client=firefox-a](http://64.233.169.104/search?q=cache:KHs3rdmnEEYJ:www.ufnnet.br/~tl/disc.ufn.2006.1/art0005/costac_teorias_da_arte.pdf+teorias+da+arte&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br&client=firefox-a)> Acesso em: 28 nov. 2007

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus, 2006. 9ª ed. 27-31,128-139 p.

FASCIONI, Lígia. **Falando em semiótica...** Disponível em: <<http://ligiafascioni.wordpress.com/2007/07/17/falando-em-semiotica/>> Acesso em: 26 nov. 2007.

FONTES, Carlos. **Breve história da estética.** Disponível em: <<http://afilosofia.no.sapo.pt/hist%F3riadaest%E9tica.htm>> Acesso em: 28 nov. 2007

**Fotojornalismo.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotojornalismo>> Acesso em: 27 set. 2007

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994. 207p.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação.** 3 ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002. 119p.

**História da Fotografia.**

Disponível em: <[http://www.stampaphoto.com.br/historia\\_15.html](http://www.stampaphoto.com.br/historia_15.html)> Acesso em: 18 nov. 2007

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 167p.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficção na trama fotográfica.** 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 149p.

LEIRNER, Sheila. **Arte como medida.** São Paulo: Perspectiva S.A., 1982. 75-79p.

LEITE, Enio. **Composição e estética fotográfica.** Disponível em: <[http://www.fotodicas.com/fotografia/composicao\\_estetica\\_em\\_foto.html](http://www.fotodicas.com/fotografia/composicao_estetica_em_foto.html)> Acesso em: 30 nov. 2007

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro: Realidade e linguagem.** Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989. 94p.

**Litografia.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia>> Acesso em: 30 nov. 2007

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea.** Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200003&script=sci_arttext)> Acesso em 05 nov. 2007

\_\_\_\_\_. **O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea.** Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>> Acesso em: 06 nov. 2007

MENDES, Ricardo. **Pesquisa – revistas – história: Anúncios de fotógrafos.** Disponível em: <<http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografia-brasil-anuncios.htm>> Acesso em: 18 nov. 2007

MOTTA, Miriam. **Fotografia Digital – Mudar ou não.** Disponível em: <[http://www.facasper.com.br/pp/site/colunistas\\_notas.php?tabela=&id=29](http://www.facasper.com.br/pp/site/colunistas_notas.php?tabela=&id=29)> Acesso em: 05 nov. 2007

**Projeto 68 destinos – Passeata dos cem mil.** Disponível em: <[http://www.textual.com.br/releases/exibe\\_releases.asp?ID=1642](http://www.textual.com.br/releases/exibe_releases.asp?ID=1642)> Acesso em: 26 set. 2007

SALLES, Felipe. **Breve História da Fotografia.** Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/fotografia/histfoto2.htm>> Acesso em: 20 nov. 2007

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Disponível em: <[http://ubista.ubi.pt/~comum/sousa-jorge-pedro-historia\\_fotojorn1.htm](http://ubista.ubi.pt/~comum/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.htm)> Acesso em: 12 out. 2007

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. 124p.

TEIXEIRA, Evandro. **Fotojornalismo**. Disponível em:  
<<http://www.evandroteixeira.net/>> Acesso em: 01 out. 2007

TEIXEIRA, Evandro. **Fotojornalismo**. Rio de Janeiro: JB, 1982.

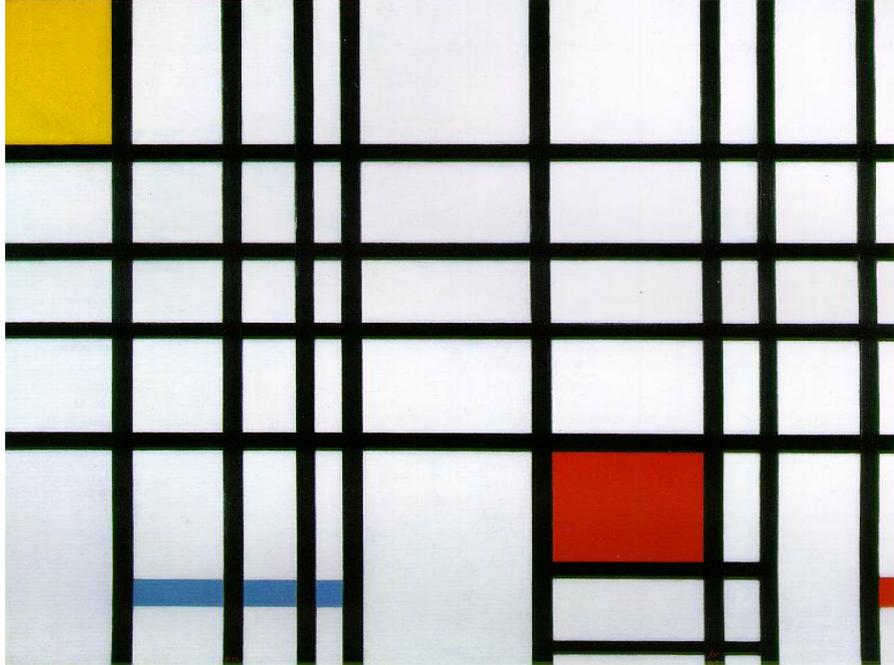
WEITZ, Morris. **O papel da teoria na estética**. Disponível em:  
<<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm>> Acesso em: 28 nov.2007

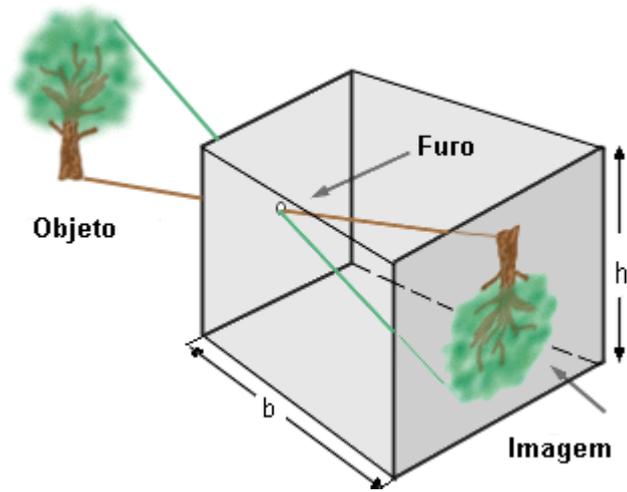
# ***ANEXOS***

*ANEXO I**Fountain*, de Marcel Duchamp

***ANEXO II***

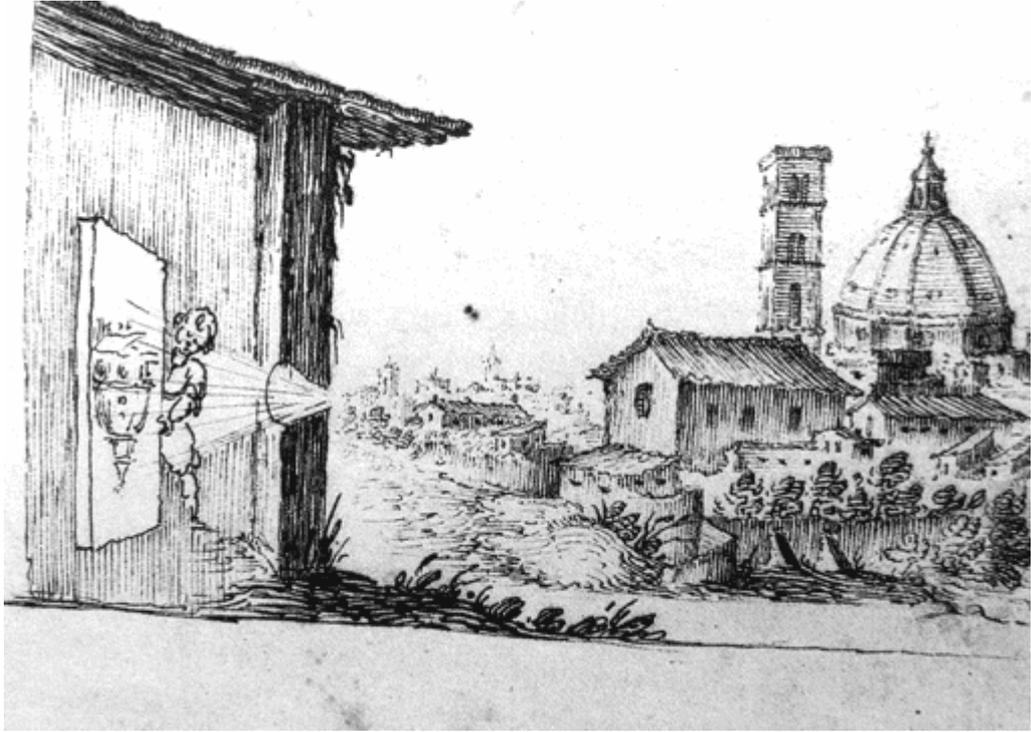
*Composição em Vermelho, Amarelo e Azul, de Mondrian*



**ANEXO III***Câmara Escura*

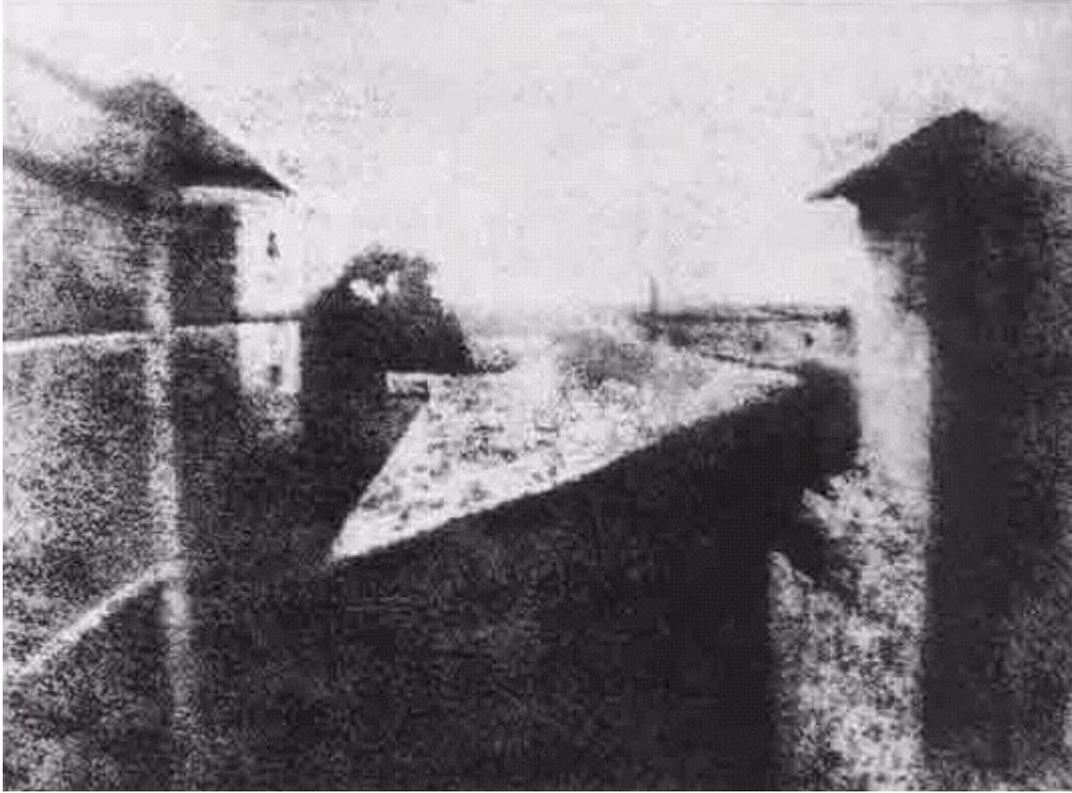
**ANEXO IV**

*Pintura com auxílio da câmara escura*



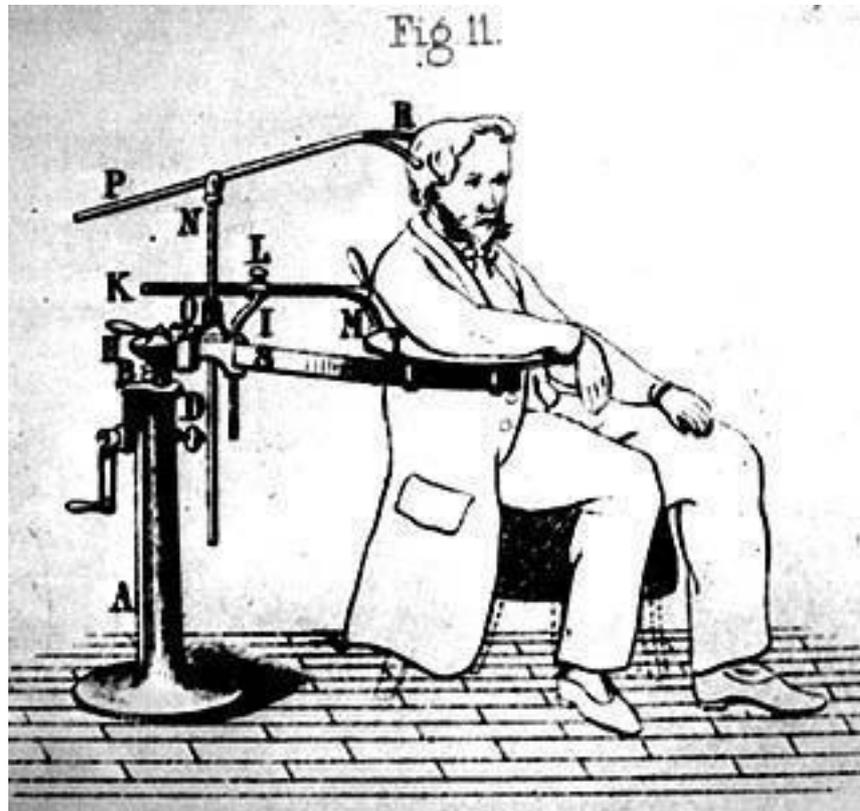
**ANEXO V**

*Primeira fotografia do mundo, feita por Niépce, da janela de sua casa*



**ANEXO VI**

*Aparelho imobilizador para posar para as fotografias*

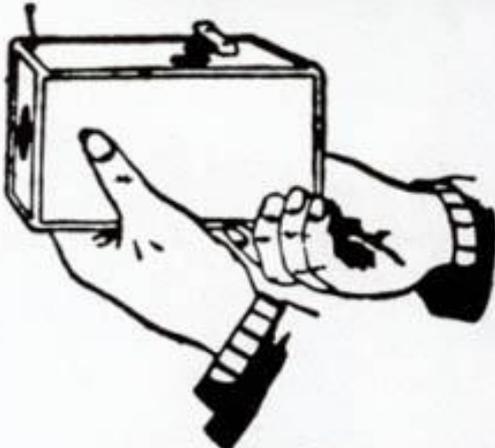


**ANEXO VII**

*Propaganda da Kodak*

**THE KODAK CAMERA**

**100**  
Instantaneous  
Pictures!

A black and white line drawing of a hand holding a rectangular Kodak camera. The hand is shown from the side, with the thumb pointing towards the camera's lens. The camera has a simple, boxy design with a lens on the front and a handle on the top. The drawing is done in a clean, minimalist style with no shading.

Anybody can use it.  
No knowledge of  
photography is  
necessary.

The latest and  
best outfit for ama-  
teurs.

Send for descrip-  
tive circulars.

Price \$25.00.

**The Eastman Dry Plate & Film Co.**  
**ROCHESTER, N. Y.**

## ANEXO VIII

*Slogan da Kodak*

**SPORTING GOODS** 46



**New Kodak Cameras.**  
*"You press the button, we do the rest."*  
(OR YOU CAN DO IT YOURSELF.)  
**Seven New Styles and Sizes**  
ALL LOADED WITH  
**Transparent Films.**

For Sale by all Photo. Stock Dealers. *Send for Catalogue.*  
**THE EASTMAN COMPANY, Rochester, N. Y.**

**ANEXO IX**

*Anúncio da câmera Leica*



*ANEXO X*

*Vietnam Napalm, Trang Bang [1972] Huynh Cong*



## **ANEXO XI**

### **Entrevista**

Entrevista realizada com o fotojornalista Evandro Teixeira no dia 19/11/2007

**1) Você acha que a fotografia é relegada a um segundo plano dentro da Academia?**

Até um certo tempo era assim, hoje as coisas mudaram. A fotografia hoje está entrando nos mais importantes museus do mundo e super valorizadas. Inclusive existem centenas de colecionadores em todo o mundo, e até mesmo no Brasil. Por exemplo: um dos grandes colecionadores é o famoso cantor inglês Elton John. O seu amigo aqui também tem parte do seu trabalho em alguns museus importantes em países como Boston, Suíça, Masp e etc.

**2) Dentro do jornalismo a fotografia pode funcionar como "notícia em si"?**

Naturalmente sim. Tem fotografias que valem por mil palavras, ou seja, não precisa de legenda. Pos exemplo: \*A foto da estudante vietnamita incendiada da bomba de Napalm, do fotografo Kioswhi Saada; \*A manifestante entregando uma rosa para um soldado americano em protesto contra a guerra do Vietnã, a agência Magnun. A foto de minha autoria da Visita da Rainha Elizabeth ao Brasil em 1966, na cidade de São Paulo e a da queda do motociclista da FAB, no Rio de Janeiro em 66, entre outras.

**3) Nas suas fotografias você tenta priorizar mais a estética ou a informação?**

Tudo. Dependendo do tema você prioriza o assunto. Num tiroteio, por exemplo, a estética vem em segundo plano. O que importa é o momento decisivo da imagem. Mas, na medida do possível o fotojornalista deve sempre buscar conciliar a estética ao tema fotografado.

**4) Você se inspirou em algum fotógrafo para fazer seu trabalho?**

Meu grande mestre no fotojornalismo é o Zé Medeiros, um dos maiores nomes do fotojornalismo brasileiro e n'O Cruzeiro foi meu grande mestre. Tem também o Eugene Smith, que foi um americano famosíssimo, maravilhoso. Mas no Brasil, meu grande mestre foi mesmo Zé Medeiros.

**5) Para você, o que "tira" a foto da banalidade e deixa ela "boa"?**

Acho que tudo. Você que tem que dar valor àquela informação, criar algum tipo de informação. Pode ser um tema banal, mas você pode tornar essa "banalidade" uma coisa belíssima, uma imagem belíssima, que represente alguma coisa. Você que tem que saber compor e transmitir a sua idéia para que aquilo não fique mais banal do que é.

**6) Quais são os elementos que você procura analisar em uma foto?**

Uma série de itens, como composição, qualidade, estética, técnica. Uma série de itens que vai compor o que ela te representa e o que vai representar. É uma leitura visual daquilo que ela está te mostrando.

**7) Eu li em uma entrevista sua que você utiliza equipamento digital para fazer algumas de suas fotografias. Até que ponto você é a favor da manipulação digital feita nas fotos hoje?**

Manipular é uma coisa que eu não gosto. Sou contra a manipulação da imagem. Usar câmera digital é uma coisa, manipular a imagem é outra. Eu sou esteticamente contra a manipulação

da imagem. Usar a câmera digital é diferente; você usa porque dispensa o negativo. O custo das fotografias digitais é mais barato, a rapidez [de transmissão]. Por isso o digital tomou esse espaço. Você viaja, por exemplo, e você tem que transmitir a imagem, tem que estar com o computador ao seu lado. Não tem mais laboratório pra revelar, copiar e transmitir. Então o digital tomou esse espaço, pra te ajudar na questão do tempo. Você tem que acompanhar esses avanços todos.

**8) Nos livros que você publicou e na maioria das suas fotos, percebem-se traços mais políticos e sociais. Você escolheu essa trajetória ou foi naturalmente seguindo esse caminho?**

Eu sou um cara que aprecia muito esse lado social, gosto muito desse lado social do Brasil, do mundo. É uma coisa que naturalmente surgiu e eu acho que isso me acompanha muito. É uma trajetória natural desse visual, desse olhar, desse imaginário. Essa é uma coisa que veio naturalmente de dentro de mim.

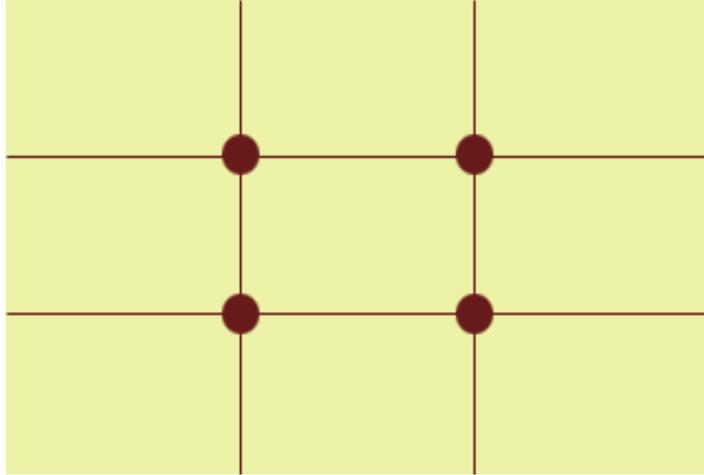
***ANEXO XII***

*Regra dos Terços*



**ANEXO XIII**

*Pontos áureos do retângulo*



## *ANEXO XIV*

### *Plano Geral*



***ANEXO XV****Plano Médio*

*ANEXO XVI*

Grande Plano



***ANEXO XVII***

*Plano Conjunto*



**ANEXO XVIII**

*Plongée*



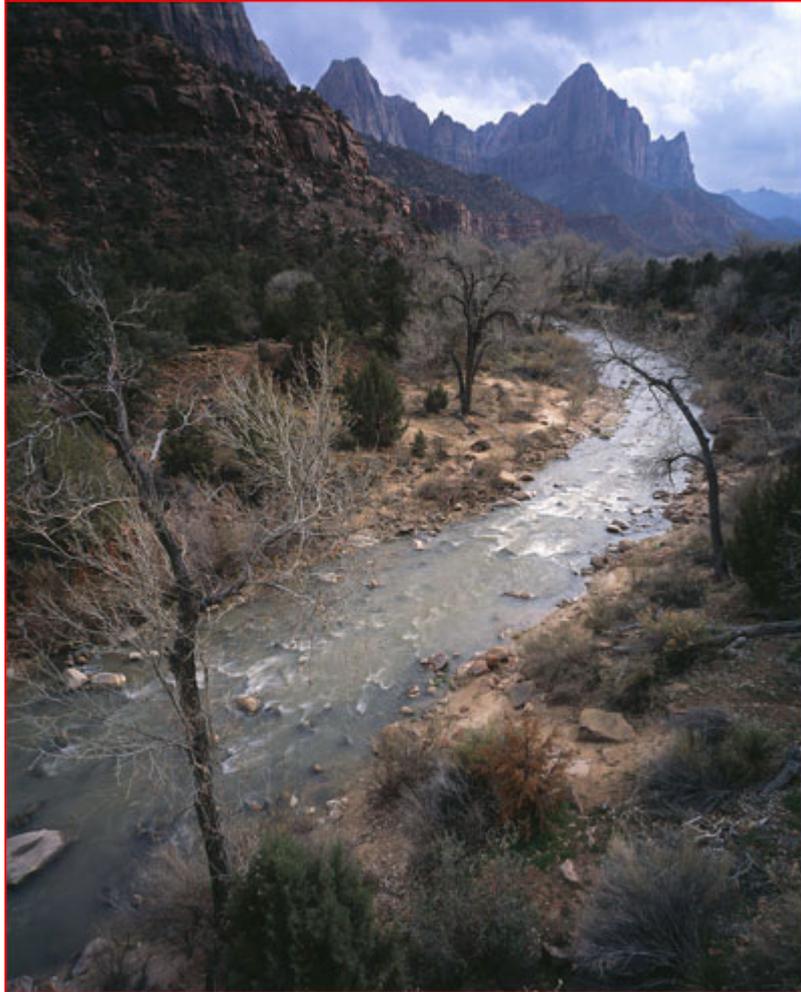
*ANEXO XIX*

*Contra-plongée*



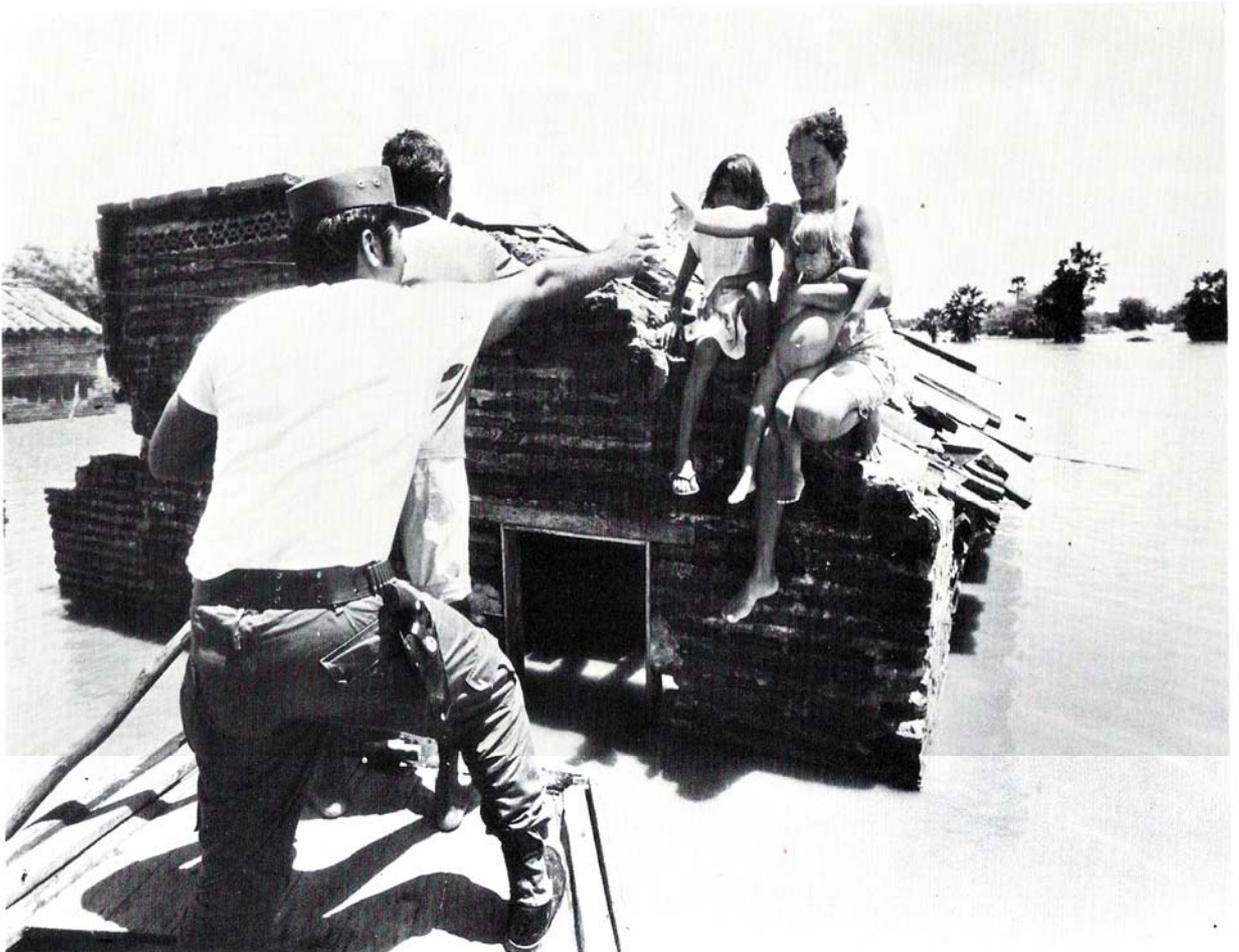
## ***ANEXO XX***

*Exemplo de linha guia*



*ANEXO XXI**Figura 1*

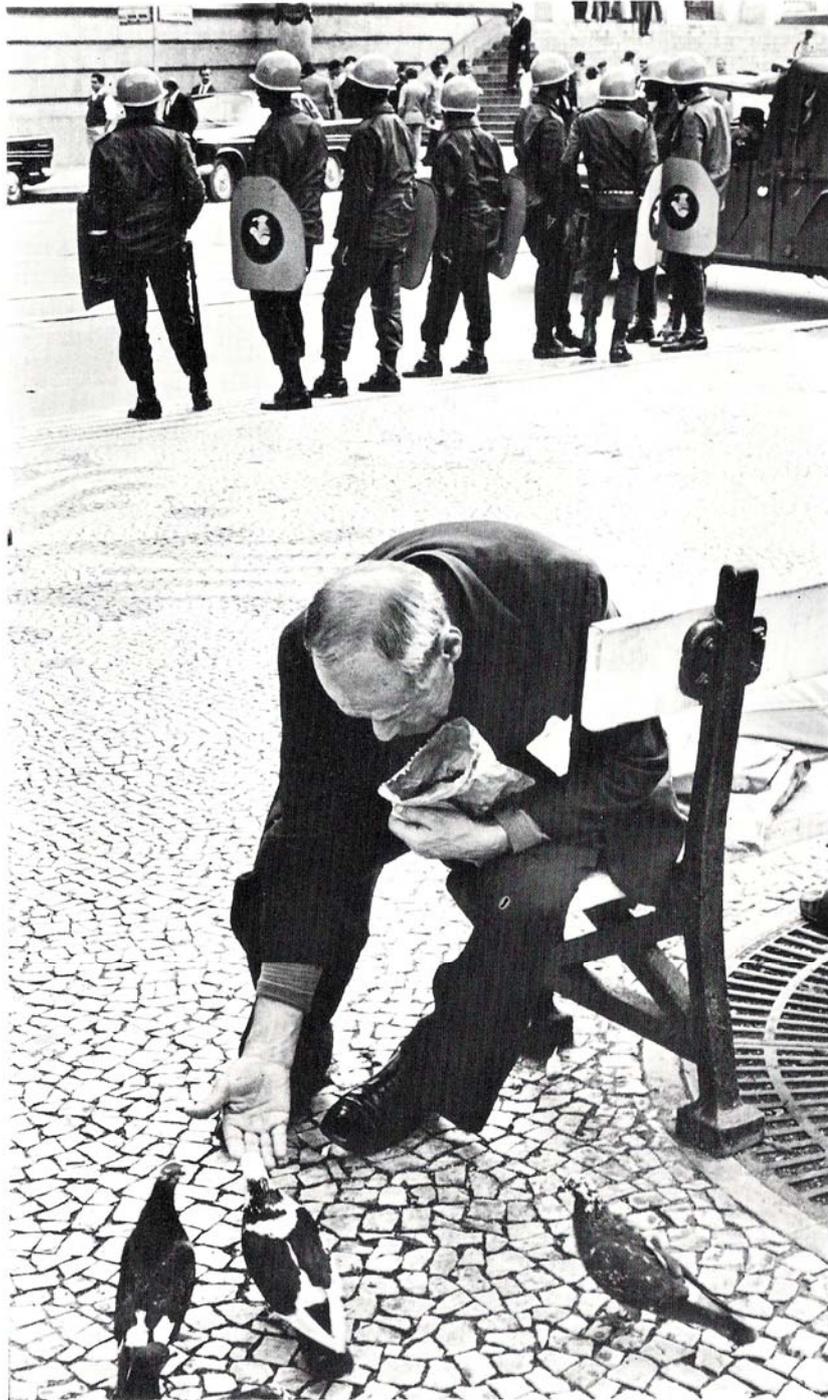
ALAGADOS, SALVADOR, BA 1976

**ANEXO XXII***Figura 2*

ENCHENTES, ARACATI, CE 1974

*ANEXO XXIII*

*Figura 3*



*CINELÂNDIA, RIO 1980*

*ANEXO XIV**Figura 4**QUEDA DE ALLENDE, SANTIAGO, CHILE 1973*

*ANEXO XV**Figura 5**PAPA JOÃO PAULO II, BELÉM 1980*