

A fotografia de imprensa nas primeiras décadas do século XX – o desenvolvimento do moderno fotojornalismo¹

Jorge Carlos Felz² - Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora
jorgefelz@globo.com

A imagem técnica, a imagem produzida por aparelhos, foi objeto de uma busca incessante desde as primeiras observações astronômicas com o uso de câmaras obscuras por volta de 1450. Essa busca pela fixação da imagem se materializa, em 1839, no anúncio do processo de daguerreotipia, fruto da pesquisa de Niépce e Daguerre. A fotografia vai, então, se caracterizar como um experimento da ciência / técnica e da arte. Por razões tecnológicas, a introdução da fotografia na imprensa só ocorrerá a partir de 1880 e constituiu-se em um momento importante para a forma de se ver o mundo. Se até então, o cidadão comum apenas podia visualizar fenômenos que ocorriam perto dele, com a utilização de imagens fotográficas pela imprensa, o mundo tornou-se próximo, pequeno aos olhos da massa. Este trabalho procura analisar como, nas primeiras décadas do século XX, a fotografia substituiu gradativamente as ilustrações nas revistas e jornais e lança as bases do moderno fotojornalismo ocidental. Para além de uma mera descrição histórica deste processo, procura-se aqui refletir como se o processo se construiu e se constituiu.

Palavras-chave: Fotografia; fotografia de imprensa; história das mídias; fotojornalismo.

Apesar de hoje considerarmos a fotografia como um elemento fundamental da imprensa, isso nem sempre aconteceu. Quando a fotografia surgiu, no final da década de 1830, os jornais já existiam em bom número, tanto na Europa como nas Américas. Entretanto, por razões tecnológicas, foram necessários mais de 30 anos para ser possível o aproveitamento de fotografias na imprensa. A introdução da fotografia na imprensa a partir de 1880, com o emprego de uma nova técnica de impressão, é um momento importante para a forma de se ver o mundo.

Se até então, o cidadão comum apenas podia visualizar fenômenos que ocorriam perto dele, com a utilização de imagens fotográficas pela imprensa, o mundo tornou-se próximo, pequeno aos olhos da massa. “A fotografia inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo” (FREUND, 1994, p. 107). Para Freund a fotografia torna-se também um poderoso meio de propaganda e de manipulação.

Para Sousa (2000) embora a fotografia tenha sido encarada por muito tempo como unicamente o registro visual da verdade, com o passar do tempo e a rotinização do ofício e a profissionalização da atividade de fotógrafo, “(...) de um reino de verdade, passou-se ao reinado do credível (...) pois já no final do século XIX, manipulavam-se as imagens em função de objetivos que em nada tinham a ver com a verdade, mas, de fato, unicamente com o

¹ Trabalho apresentado ao GT História da Mídia Visual do VI Congresso Nacional de História da Mídia – Niterói (RJ).

² Jornalista, fotógrafo profissional, Mestre em Comunicação (fotografia e internet) pela Umesp. Atualmente é professor Auxiliar III na Faculdade Estácio de Sá – Juiz de Fora (MG), nas disciplinas de Fotojornalismo, Fotografia para o Design e Ciberjornalismo.

credível” (SOUSA, 2000, p. 10). Porém, será nesse ambiente que a fotografia documental, origem do moderno fotojornalismo, surgirá como resultado da criação original do fotógrafo, carregando, em si, a possibilidade de transformação social.

Um dos trabalhos fundadores do fotodocumentarismo e, por conseqüência, também do fotojornalismo e de toda uma escola de profissionais empenhados em intervir com a fotografia sobre a realidade que os cerca foi o de Jacob Riis³, que em 1880 fotografou as péssimas condições de vida dos imigrantes em Nova York. Riis, para fotografar à noite, utilizou uma das novidades tecnológicas de sua época, os flashes de magnésio. Embora suas imagens tenham sido publicadas como gravuras, elas foram capazes de causar um forte impacto sobre a opinião pública.

Apesar do surgimento comum, o fotojornalismo difere do fotodocumentarismo e é necessário marcar claramente tal distinção. Howard Chapnick⁴ diz no prefácio do livro “*Eyes of time: photojournalism in America*”, de Marianne Fulton (1988) que o fotojornalismo nos deu uma inacreditável história visual do século XX.

Para ele, essa história é um “testamento à amplitude da experiência humana e, se uma fotografia é o último documento antropológico e histórico de nosso tempo, o fotojornalismo é uma fotografia humanística capaz de mudar nossas expectativas do mundo e da verdade” (CHAPNICK in FULTON, 1988).

Wilson Hicks (1972), ex-editor de fotografia da revista *Life*, afirma que “o fotojornalismo se caracteriza pela particular integração dos meios verbais e visuais numa publicação e a combinação dos esforços de três profissionais distintos: o redator, o fotógrafo e o editor” (HICKS in SMITH, 1972). Embora possa soar estranha tal definição, torna-se mais fácil compreender as idéias de Hicks quando pensamos que, na imprensa, a fotografia acompanha, ilustra ou complementa uma notícia escrita e, ao redator, compete a tarefa de escrever as legendas dessas imagens.

Do ponto de vista histórico, podemos ver a fotorreportagem como a forma moderna do relato pictorial, que emprega os meios técnicos da fotografia para realizar a velha tarefa da comunicação visual. O conteúdo, os limites, e propósitos do relato são determinados pela própria declaração direta ou indireta, e é isto que também impõe um limite na propaganda, no

³Riis, Jacob (1849 – 1914) : nasceu na Dinamarca e aos 21 anos de idade, imigrou para os EUA. Como professor de uma escola dominical, Riis incentiva aos seus alunos a se envolverem em atividades comunitárias que auxiliassem na redução dos problemas enfrentados pelos trabalhadores pobres e imigrantes de N. York. Foi dessa forma que ele acabou usando a fotografia para documentar as condições de vida nos bairros mais pobres da cidade. Posteriormente tornou-se repórter do *New York Tribune*. Disponível em: <http://www.rleggat.com/photohistory/index.html>. Acessado em 12 de agosto de 2004.

⁴ Fotógrafo e pesquisador. Autor do livro ““Truth Needs No Ally” - Finding an Ethical Structure in Photojournalism” , publicado pela Columbia University of Missouri Press ,Columbia & London , 1994. Criou em 1935, uma das primeiras agências de fotografia dos EUA, a Black Star.

exagero e na falsificação, como também no elemento puramente imaginativo que existe no relato de filmes e nas histórias em quadrinhos. Para Gidal (1973) os elementos de exagero, falsificação, imaginação e propaganda estão no trabalho fotojornalístico tanto como em qualquer outra forma de representação.

Já para Sousa (2000), a noção de fotojornalismo é difícil de ser estabelecida, seja pela variedade de profissionais que nem sempre apresentam “unidade na expressão e convergências temáticas, técnicas, de abordagens e de pontos de vista” (SOUSA, 2000, p.11) seja pela confusão provocada pelos contatos com a publicidade. Também se torna difícil estabelecer uma noção precisa quando se têm vários fotógrafos, que se dizem jornalistas, mas se dedicam a outros suportes de difusão. Para o autor, o fotojornalismo será entendido como a “(...) atividade que pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (opinar) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p. 12 – 13).

Primeiras experiências da fotografia na imprensa

Apesar da fotografia ter surgido em 1839 com o desenvolvimento da daguerreotipia, e a invenção ter sido noticiada por um bom número de jornais, foram necessários mais de 30 anos para que a fotografia chegasse à imprensa. Os jornais da época utilizavam ilustrações baseadas em técnicas rudimentares, feitas a partir de gravuras em madeira ou pedra. O uso de fotografias por jornais e revistas esbarrava na dificuldade técnica de se imprimir toda a gama de tons diferentes de cinza que formam uma imagem fotográfica em preto-e-branco.

A tecnologia de impressão utilizada até a década de 1880 só possibilitava impressões de gravuras feitas a traço, onde os desenhos obtidos eram combinações de preto e branco, sem tons intermediários. Apesar das dificuldades, uma das primeiras fotografias de acontecimentos, um daguerreótipo obtido por Carl F. Stelzner, logo depois ao grande incêndio de Hamburgo (Alemanha) em 1842, , serviu de modelo para o desenho utilizado como gravura na revista semanal *The Illustrated London News*⁵. Segundo Sousa (2000), a intenção dessa revista, a primeira revista ilustrada, era informar rapidamente e, de forma contínua, os leitores com a ajuda de imagens variadas e realistas. “Para dar credibilidade, as ilustrações eram sempre acompanhadas de uma legenda para avisar aos leitores que aquela ilustração fora produzida a partir de uma fotografia” (Freund, 1994 – p 87).

⁵ A revista *The Illustrated London News* teve seu primeiro número impresso em 1842 e é um dos melhores exemplos de cobertura imagética dos grandes acontecimentos do século XIX e XX. As edições semanais da revista foram editadas até 1971. A última edição saiu em 24 de abril de 1971, era o número 6.8773, volume 258.

Mesmo com toda as dificuldades tecnológicas, até a metade do século XIX, a fotografia já havia chegado às partes mais distantes do mundo conhecido. O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente impulsionaram os fotógrafos viajantes a se aventurarem pela África e Oriente em busca de imagens que documentassem ‘cientificamente’ essas regiões.

Esses primeiros fotodocumentaristas, que carregavam grandes quantidades de equipamento em virtude da tecnologia na época empregada, buscavam, sob a capa do realismo fotográfico, substituir o leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. É o início da retórica da ‘objetividade’, baseada num discurso de produzir imagens fotográficas realistas, sem trucagens ou censura. Sousa (2000) lembra porém, que na medida em que tais fotografias eram copiadas (gravuras), não raro os gravuristas acrescentavam ou retiravam partes das imagens fotográficas.

As exigências do público, aliadas às necessidades dos profissionais, levaram a avanços tecnológicos que permitiram consideráveis ganhos para o conteúdo das fotografias. A diminuição dos tempos de exposição por exemplo, e a melhoria das objetivas fotográficas, permitia a captura do movimento, o congelamento da ação, o que é vital no fotojornalismo. Além disso as possibilidades surgidas com os novos processos, capazes de permitir a cópia, a reprodução das imagens, vai fazer com que se abandone a idéia de imagem única, alterando-se as rotinas e convenções profissionais.

Em meados da década de 1860 surgiram os primeiros processos de reprodução fotomecânica que permitiam a impressão de imagens a partir de uma matriz produzida fotograficamente. Entretanto ainda eram processos rudimentares e caros para permitirem um uso mais intenso de fotografias pela imprensa. A fotografia só se torna comum na imprensa a partir de 1882, com o desenvolvimento de um processo de impressão chamado de autotipia pelo alemão Georg Meisenbach. O processo de autotipia, conhecido também no Brasil, como meio-tom (*halftone*) permitia que,

a imagem original de tons contínuos fosse reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem. Através deste processo, gravava-se uma chapa denominada clichê, no qual os pontos, em alto-relevo, correspondiam às áreas escuras da imagem. Os clichês podiam ser montados juntamente com os blocos de textos e impressos simultaneamente, pelo processo tipográfico então utilizado (HEIDELBERG GLOSSARY, 2004).

Devemos ainda ressaltar que Meisenbach foi um dos muitos investigadores que buscaram o desenvolvimento do processo de autotipia. Com esse novo processo, a xilogravura⁶ e a litografia⁷ foram abandonadas enquanto processo para reprodução de fotografias. Para Sousa (2000) a nova tecnologia vai, finalmente,

(...) emprestar ao fotojornalismo a base tecnológica que lhe faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa (...) porém, a introdução do processo de impressão por meio-tom, não provocou uma imediata alteração nas rotinas produtivas. O desenho continuou sendo empregado por mais algumas décadas pois os custos de modificação dos sistemas de impressão ainda eram caros. As fotografias surgiam nos jornais do século XIX como um pouco menos do que intrusas (SOUSA, 2000, p. 44).

Talvez isso ocorresse pelo design gráfico das páginas, centrado no texto, e também pela forma como encaravam a fotografia, não muito mais do que uma simples ilustração.

O primeiro jornal a publicar uma fotografia utilizando o novo método de impressão foi, segundo Sousa (2000), o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, em julho de 1871. Já os pesquisadores norte-americanos, como Phillips (1996), atribuem a Frederic Ives (1856 - 1937) a criação e o desenvolvimento do processo de impressão por autotipia a partir de 1880, mesmo ano em que o jornal *The New York Daily Graphic* teria publicado a primeira fotografia impressa no novo processo.

Sousa (2000) discorda dessa afirmação, pois segundo ele, embora o jornal americano tenha realmente publicado, na edição de 04 de março de 1880, uma fotografia utilizando o método da autotipia, o processo já havia sido utilizado na Suécia nove anos antes e Frederic Ives, como já ressaltamos, foi somente um dos pesquisadores que ajudaram em seu desenvolvimento.

O surgimento de jornais impressos pelo novo processo foi essencial para a salvação da indústria gráfica. O processo de impressão de fotografias e ilustrações a meio-tom “(...) reduziu o custo de produção de uma página de revista de cerca de 300 dólares para pouco mais de 20 dólares” (PHILLIPS, 1996). Nos processos antigos, a publicação de páginas ilustradas dependia da mão-de-obra dos artesãos, que gravavam em blocos de madeira o desenho ou a gravura que iria enfeitar o texto das revistas. Gravar na madeira exigia grande habilidade manual e conhecimentos artísticos que poucos profissionais podiam oferecer aos editores de jornais e revistas. Tudo isso, segundo o autor, tornava quase proibitivo o uso de ilustrações impressas com o auxílio de pedaços de madeira.

⁶ Xilogravuras são ilustrações obtidas por gravuras talhadas em madeira. Ainda são muito difundidas no Nordeste do Brasil e sempre associadas à Literatura de Cordel.

⁷ Litografias são ilustrações obtidas com placas de pedra calcária.

O surgimento do filme fotográfico em rolos, desenvolvido por George Eastman e W. Walker em 1884, vai permitir o desenvolvimento de novos equipamentos, com as velhas placas de vidro ou metal emulsionadas sendo substituídas, reduzindo o peso e facilitando o manuseio. George Eastman vai dar um novo impulso quando em 1888, cria a primeira câmara Kodak. Com esse equipamento a fotografia definitivamente se transforma num meio de uso massivo, idéia reforçada pelo próprio slogan publicitário utilizado para promover a câmara: “*você aperta o botão e nós fazemos o resto*”.

A popularização da fotografia vai permitir, em pouco tempo, o aparecimento de uma nova estética fotográfica, onde a boa fotografia, senso comum, deveria ser lisa, limpa e com os objetos centralizados. Essa estética afetou até mesmo as produções do domínio do fotojornalismo. Por outro lado, a disseminação da fotografia amadora vai permitir a possibilidade da experimentação, da criação e ainda garantir que os acontecimentos mais marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória.

Na imprensa, segundo Sousa (2000) será a partir da concorrência derivada da cobertura da guerra hispano-americana (1898) que os jornais norte-americanos vão investir pesadamente no reaparelhamento das oficinas gráficas, adquirindo novas máquinas que utilizavam o processo de meio-tom (*halftone*) e ampliando o uso das fotografias em suas páginas.

Esses jornais eram chamados de *yellow journalism*⁸, jornais de caráter sensacionalista, e com um custo muito menor. Os mais famosos eram o *World*, de Joseph Pulitzer e o *New York Journal* de Randolph Hearst.

Na medida em que os jornais passam a utilizar a fotografia, os primeiros fotojornalistas profissionais começam a se destacar. Porém cedo, passam a ser detestados pelas suas ‘vítimas’. Segundo Freund (1994), esses profissionais não tardaram a receber uma reputação deplorável:

a seleção dos profissionais acontecia mais em função da força física – necessária para segurar e operar as pesadas câmaras e acessórios da época - que do talento do fotógrafo. Para obter imagens nítidas de cenas de interiores, eles usavam um flash acionado por magnésio em pó, que produzia uma luz ofuscante, fumaça ácida e odor nauseabundo (...) o objetivo destes fotógrafos era, antes de tudo, conseguir uma foto, coisa que então significava que a imagem tinha que ser clara e fácil de reproduzir. O aspecto dos fotografados não preocupava nem ao fotógrafo, muito menos ao redator das notícias. Os políticos, e pessoas da alta sociedade, que foram as suas primeiras vítimas, não tardaram a tratar com desprezo estes profissionais. Nenhuma das fotos recebia crédito de autoria. O estatuto do fotógrafo de imprensa recebeu durante

⁸ Embora existam outras versões para a definição do termo, o mais correto é que ele deriva de um dos muitos episódios que caracterizaram a guerra travada entre Pulitzer e Hearst pela hegemonia no jornalismo de N. York no fim do século XIX. Segundo o site: <http://www.pbs.org/crucible/journalism.html>, o episódio que gerou esse termo foi a publicação de uma tira em quadrinhos, na edição de Domingo, de um personagem chamado “*yellow kid*”.

quase meio século uma consideração inferior, comparável a de um simples criado a quem se dá ordens, sem poder de iniciativa. (FREUND, 1994, p. 109).

A ampliação dos trabalhos dos fotojornalistas, que passam a abordar melhor o cotidiano, vai permitir a construção de novas formas de representação da realidade e novos crivos para leitura do mundo. Dessa forma o fotojornalismo vai encontrando os meios para cobrir com eficácia os grandes acontecimentos do final do século XIX e início do século XX. Mas, segundo Sousa (2000), o maior uso de fotografias pela imprensa acaba levando muitos fotógrafos para o anonimato.

Percebe-se que a fotografia afasta-se do “efeito de verdade” e entra no século XX como meio de experiências técnicas ou compositivas. É o período de efervescência nas artes. Novos movimentos artísticos surgem um atrás do outro: primeiro o naturismo em 1880, depois aparecem o pictorialismo, o futurismo e o expressionismo. Para Ledo Andión (1988) “todos esses movimentos artísticos tiveram importante influência sobre a fotografia e, conseqüentemente, sobre o fotojornalismo” (LEDO ANDIÓN, 1988).

Nesse início de século a fotografia também vai associar-se ao movimento da *Photo Secession*. Criado por Edward Steichen (1879 – 1973) e Alfred Stieglitz (1864 – 1946), procurava abrir caminhos mais realistas e precisos para a fotografia, emancipando-a do pictorialismo, tornando-se uma arte autônoma. As idéias desse grupo, ao qual mais tarde se associará Paul Strand (1890 – 1976), eram difundidas através da revista *Camera Work* e, basicamente, buscavam impor uma estética modernista voltada para o elogio à cidades, a indústria e aos costumes não pitorescos.

Stieglitz foi o precursor do instantâneo fotográfico e de novas formas de enquadramento buscando destacar os elementos geométricos de cada objeto fotografado, procurava ainda explorar de forma intensa um equilíbrio dos elementos da composição fotográfica, especialmente os contrastes entre o branco e o preto.

Enquanto Steichen tornou-se um grande fotógrafo de retratos, colaborador de revistas como *Vanity Fair* e *Vogue*, Paul Strand pode ser considerado um dos mais influentes profissionais, impulsionando-a em direção ao amadurecimento, transformando-a numa arte moderna e influenciando o surgimento de fotógrafos como Cartier-Bresson ou Brassai.

Embora já comum nas revistas ilustradas e em semanários, a fotografia só se tornará efetiva nos jornais diários em 1904 quando o *Daily Mirror*, na Inglaterra, começa a ilustrar suas páginas apenas com fotografias. Segundo Freund (1994), esse uso tardio por parte dos jornais diários ocorre porque “as imagens ainda precisavam ser feitas fora das empresas. A imprensa, cujo sucesso se funda na atualidade imediata, não pode esperar e os proprietários

dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas” (FREUND, 1994, p.107). Ao *Daily Mirror* segue-se uma série de publicações que vão utilizar a fotografia não mais apenas como uma ilustração, mas como elemento informativo.

Embora o aumento de imagens utilizadas pela imprensa tenha levado um número grande de fotógrafos a enveredar pelo caminho do fotojornalismo, esse é um período de anonimato e desprestígio profissional. Será apenas com uma nova espécie de fotojornalistas, da geração de Erich Solomon (1896 – 1944) que os repórteres fotográficos serão reconhecidos profissionalmente.

A Alemanha e o moderno fotojornalismo

A 1ª Guerra Mundial (1914 – 1918) vai permitir uma explosão no uso de fotografias pelos semanários e jornais. Quase todos os jornais da Europa e dos EUA possuíam equipes próprias de repórteres fotográficos que cobriam as principais frentes de combate produzindo farto material. Porém ainda não se pode falar de reportagens fotográficas.

Segundo Sousa (2000) as imagens eram “publicadas sem ter em conta o resultado global, tinham todas o mesmo tamanho (provocando a ausência de ritmo de leitura e não dando pistas para uma leitura mais hierarquizada da informação visual) e eram quase sempre planos gerais” (SOUSA, 2000, p.70). Com o fim do conflito, as revistas ilustradas mudaram novamente. O gosto pelas revistas fotográficas declinou. Mas a noção de que as fotografias eram inseparáveis das notícias já estava profundamente entranhada na mente dos leitores.

Logo após o fim da Primeira Guerra, durante a República de Weimar (1918 – 1933) na Alemanha, aproveitando o clima liberal, surge um grande número de revistas ilustradas e onde nascem os verdadeiros fotojornalistas modernos. As mais importantes revistas são a *Berliner Illustrierte* e a *München Illustrierte Presse*, que chegam a tiragens, cada uma, de mais de dois milhões de exemplares a um custo muito baixo.

Os profissionais que trabalhavam para essas revistas em nada se comparam com os das gerações anteriores. São bem educados, andam bem vestidos e falam diversas línguas. Segundo Freund (1994), os fotógrafos deixam de “pertencer à classe dos empregados subalternos e passam a proceder da sociedade burguesa ou da aristocracia que perdeu fortuna e posição política mas que preserva ainda seu *status* social” (FREUND, 1994, p. 114). Entre muitos, podemos citar os alemães Erich Solomon e Felix H. Man, e os imigrantes de origem húngara, como Lászlò Moholy-Nagy, Martin Munkasci, André Kertész e Brassai.

As revistas alemãs, influenciadas pelas idéias da *Bauhaus*⁹, articulavam o texto e as imagens de uma maneira nova, permitindo que se estabeleça aí a origem do moderno fotojornalismo. As revistas traziam a fotografia integrada ao texto, como parte de um projeto maior, muitas vezes assumindo um ponto de vista, esclarecendo o acontecimento.

Será também no período entre as duas grandes guerras que vários avanços tecnológicos permitem o desenvolvimento do fotojornalismo. A Alemanha, onde a produção cinematográfica foi intensa durante a República de Weimar, foi berço de vários modelos que marcariam a história das pequenas câmeras. Além disso a Alemanha, desde o século XVI possuía uma tradicional indústria óptica com a construção de lunetas, telescópios e microscópios, por vezes fornecendo lentes para toda a Europa. Na fotografia, a objetiva *Tessar*¹⁰, de 1902, já demonstrava a qualidade das objetivas alemãs que se consolidou com as lentes usadas na *Leica* e na *Rolleiflex*.

A resolução das objetivas empregadas elevou as câmeras miniaturas a "verdadeiros instrumentos de precisão". Essa precisão ficou mais nítida e perceptível, a partir de 1931, quando os primeiros reveladores de grão fino reduziram a granulidade dos filmes rápidos, assegurando boas ampliações (GERNSHEIM e GERNSHEIM, 1969).

Em 1925, os jornais começaram a publicar anúncios de uma nova máquina fotográfica: a *Ermanox*. Uma máquina leve e pequena, com uma objetiva de diafragma *F.2*, o que proporcionava uma luminosidade excepcional para a época e levavam chapas pancromáticas de 4,5 x 6cm muito mais sensíveis à luz do que os filmes utilizados então. A *Ermanox* foi utilizada pelos primeiros repórteres fotográficos, como Erich Salomon e Felix H. Man.

Outra câmera revolucionária foi a *Rolleiflex*. Desenvolvida em 1929 pela Frank&Heidecke, a *Rolleiflex* foi a precursora de inúmeras reflex¹¹ de duas objetivas e filme

⁹ **Bauhaus** é o nome curto para a *Staatliches Bauhaus* (literalmente, casa estatal de construção ou arquitetura), uma escola de arte e arquitetura que existiu durante o período de 1919 a 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais originais expressões do que é chamado Modernismo na arquitetura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo. A escola foi fundada por *Walter Gropius* em Weimar no ano de 1919, a partir da reunião da Escola do Grão-Duque para Artes Plásticas com a *Kunstgewerberschule*. A maior parte dos trabalhos feitos pelos alunos nas aulas-oficina foi vendida durante a Segunda Guerra Mundial. A intenção primária era fazer da Bauhaus uma escola combinada de arquitetura, artesanato, e uma academia de artes, e isso acabou sendo a base de muitos conflitos internos e externos que se passaram ali. Em 1933 a Bauhaus é fechada por ordem do governo nazista. Os nazistas se opuseram à Bauhaus durante a década de 1920, bem como a qualquer outro grupo que tivesse uma orientação política de esquerda. Contudo, a Bauhaus teve um impacto fundamental no desenvolvimento das artes e na arquitetura do ocidente europeu, e também dos Estados Unidos da América nas décadas seguintes - para onde se encaminharam muitos artistas exilados pelo regime nazista. Um dos objetivos principais da Bauhaus era unir artes, artesanato e tecnologia. A máquina era valorizada, e a produção industrial e o desenho de produtos tinham lugar de destaque.

¹⁰ A *Tessar* (nome derivado da palavra grega 'tetra' (quatro) , é uma criação de Paul Rudolph, e deu origem posteriormente às famosas objetivas fabricadas pela Carl Zeiss.

¹¹ Numa câmera reflex o fotógrafo enxerga o objeto refletido por um conjunto de espelhos (visor óptico). A *Rolleiflex* possuía duas objetivas , com a objetiva superior usada para a formação da imagem no visor enquanto a objetiva inferior, de mesma distância focal, formava uma imagem sobre o filme. Uma limitação dessas câmeras é o erro de paralaxe, isto é, quando uma cena fotografada é muito próxima, fotógrafos inexperientes podem 'cortar' partes do assunto.

de rolo. Foi uma das primeiras câmeras a trazer uma inovação: a possibilidade de troca de lentes para alteração das distâncias focais.

Mas, a máquina que efetivamente revolucionou a fotografia e o fotojornalismo foi a *Leica*. A história da *Leica* começa ainda em 1914, pouco antes do início da Primeira Guerra, quando Oskar Barnack, funcionário da empresa *Leitz*, projetou uma câmera com uma objetiva de plano focal de 50mm e abertura F3.5. Equipada com um visor direto (visor óptico), vinha ainda com um telêmetro e um obturador *Compur* (obturador de íris) de seis velocidades. No início da década de 1930, a *Leica* surgiu com mais uma novidade, um modelo com objetivas intercambiáveis.

Essas câmeras além da qualidade da imagem proporcionada pela alta qualidade de suas objetivas, permitiam que o enquadramento, a composição, o foco e a regulagem da exposição, fossem realizados com a câmera diante dos olhos do fotógrafo. Para Gidal (1973), as câmeras desenvolvidas a partir da década de 1920 na Alemanha, não eram meras novidades tecnológicas, mas ferramentas que alteraram totalmente a relação do fotógrafo com seu equipamento e com os sujeitos fotografados, pois permitiam a captura de imagens instantâneas e poses mais naturais.

A lente da câmera fotográfica passa a ser, na visão de Freund (1994) e Gidal (1973) uma extensão do olho do fotógrafo. A fotografia, para ser reconhecida como imagem de valor, depende não mais da nitidez obtida, mas exclusivamente da habilidade e sensibilidade do fotógrafo.

Na verdade o surgimento do moderno fotojornalismo na Alemanha não pode ser visto apenas como resultado das inovações tecnológicas desenvolvidas naquele país no período entre-guerras, mas como o resultado de uma conjunção de fatores. Além das câmeras dotadas de objetivas de alta qualidade e precisão, é preciso destacar a produção de novos flashes fotográficos e filmes mais sensíveis.

A emergência de uma geração de repórteres fotográficos bem formados e com nível social elevado; a atitude de experimentação e de colaboração intensa entre fotógrafos, editores e proprietários de revistas, também permitiu o aparecimento e difusão de fotografias instantâneas, não posadas, com forte inspiração no interesse humano. Cresce ainda a idéia de que ao público não interessa apenas as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas também os temas que representam a vida cotidiana e um ambiente cultural e suporte econômico. Esses fatores permitiram ao fotojornalismo crescer, desenvolver-se e ultrapassar o caráter meramente ilustrativo, passando a assumir lugar de destaque enquanto informação.

Muitos fotógrafos apareceram nesse ambiente favorável, mas um se destacou a ponto de ser considerado o “pai” do moderno fotojornalismo: Erich Solomon (1886 - 1944). Suas fotografias retratam desde sessões de tribunais às conferências diplomáticas. Ele procurava bater a foto quando os retratados não estavam percebendo sua intenção. Reside nesse estilo de fotografar, chamado pela revista inglesa *The Graphic*, de *Candid Photography*¹², a visão que se tem de Erich Solomon como pai do fotojornalismo atual, pois é com ele que esse estilo nascerá.

A presença de Solomon nos acontecimentos públicos trouxe também maior respeito pelos fotógrafos. Dizia-se inclusive que, uma conferência ou uma reunião política até poderia ocorrer sem alguns dos delegados, mas jamais sem a presença de Solomon. Em 1931, no prefácio de seu livro “contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados”, Solomon listava as qualidades que, na sua visão, um fotojornalista deveria ter:

A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter. (...) É preciso lutar contra (...) a administração, os empregados, a polícia, os guardas (...) É preciso apanhá-las [as pessoas] no momento preciso em que elas estão imóveis. Depois é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um deadline ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, um repórter fotográfico tem de ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e horas onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas (SOLOMON, 1931 apud FREUND, 1994, p. 117).

Segundo Gidal (1973), os editores¹³ de revistas ilustradas tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento do fotojornalismo moderno na Alemanha. Um deles foi Kurt Korff, editor chefe da *Berliner Illustrierte*. O outro foi o húngaro Stefan Lorant, que antes de virar editor-chefe da *Münchener Illustrierte Presse*.

De alguma maneira, foram eles que criaram o novo jeito de se aproveitar a fotografia na imprensa, quebrando a velha visão da fotografia como mera ilustração. A grande inovação desses editores foi elaborar um projeto gráfico para as revistas combinando e as fotografias com o texto, com um complementando o outro e recorrendo sempre que possível ao foto-ensaio para o efeito desejado.

Enquanto Korff, desenvolveu a teoria da foto única e exclusiva, e não tinha escrúpulos em montar ou encenar fotografias que pudessem provocar impacto nos leitores,

¹² Candid photography: Fotografias espontâneas tiradas fora de uma situação de estúdio ou sem que o modelo tenha posado. Ocorre frequentemente quando o sujeito fotografado não percebe ou desconhece a presença do fotógrafo ou da câmera.

¹³ Gidal descreve o editor de uma revista como um artista criativo. Segundo ele, a tarefa de fotografar um evento nunca busca a objetividade. Compete ao editor impor uma ordem e unificar as histórias de forma que elas tenham uma coerência global, mas geralmente é aceito que a subjetividade intervém todo o tempo e em todos os níveis. As publicações contam histórias de uma forma que atenda a todos os valores de todos os seus leitores.

Lorant, recusava-se categoricamente qualquer tipo de montagem fotográfica que induzisse o leitor. Ele especializou-se em mostrar o lado humano das reportagens fotográficas que encomendava. Também foi o primeiro a compreender que o público não deseja apenas ser informado sobre o que acontece com os grandes personagens, mas também deseja ter os fatos da vida cotidiana, mais próximos, mostrados.

Lorant vai influenciar ainda o próprio método de trabalho dos fotojornalistas, na medida em que estabelece uma nova relação de trabalho, mantendo uma relação amigável com fotojornalistas e redatores, permitindo que todos apresentem projetos e dando liberdade para o fotojornalista abordar o assunto como melhor entender.

Neste novo ambiente de produção, ao editor competia especificamente selecionar as fotografias apresentadas e pré-escolhidas pelo fotojornalista: estruturar um layout generalista que consagrava, porém, atenção aos pormenores, combinando tamanhos e disposição ordenada das fotografias com as necessárias legendas; rever e refazer a componente textual (títulos, legendas, etc.), de modo a evitar más partições, cortes nas linhas, etc., e a elaborar um texto não redundante em relação às fotos, mas que as complementasse, explicasse ou até ilustrasse. (SOUSA, 2000, p. 81).

A ascensão nazista e os novos rumos do fotojornalismo

A experiência das revistas ilustradas alemãs chegou ao fim com o a ascensão de Adolf Hitler, em 1933, ao poder. Todos os suspeitos de não admitirem as idéias do Partido Nacionalista (Nazista) são deportados com os que não podem comprovar a ascendência ariana. Segundo Freund (1994), ao refugiarem-se em outros países, os fotojornalistas alemães, ou que trabalhavam na Alemanha, exportaram também as concepções do fotojornalismo alemão, que se espalha por vários países, entre os quais a França, Inglaterra e os Estados Unidos.

Lorant, retorna para a Hungria e depois foge para a Inglaterra onde, em 1938, funda a *Picture Post* que, segundo Ledo Andión (1988), representa a evolução da fórmula pioneira da *Münchener Illustrierte Presse*. Na *Post*, Lorant continua a publicar os trabalhos de Felix Man e de outros fotojornalistas, como Robert Capa (1913 – 1954)¹⁴.

Capa, em 1947, após tornar-se famoso pelas fotografias realizadas para a *Post* e para a *Life*, durante a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, cria a agência *Magnum*, em Paris, junto com Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, e Bill Vandivert.

¹⁴ Robert Capa era o pseudônimo do judeu de origem húngara, Andreas Friedmann, que iniciara como fotógrafo ainda em 1924, quando tinha 17 anos, na *Dephot* (Deutsche Photodienst).

Na França, os fotógrafos que vieram da Alemanha, foram aproveitados por Lucien Vogel que, em 1928, lançou a revista *Vu*. “A *Vu* seguia o mesmo modelo estabelecido pelas revistas alemãs: publicação de grandes fotorreportagens temáticas, com algumas edições dedicadas exclusivamente a um país ou assunto” (FREUND, 1994, p.125).

Foi em uma edição de 1936, da revista *Vu*, que Robert Capa publicou a foto que o faria famoso: a morte de um soldado republicano, durante a Guerra Civil Espanhola. Segundo Freund, as idéias esquerdistas de Vogel e a independência editorial da revista acabaram afastando os anunciantes e decretaram seu fim em 1938.

Kurt Korff foge para a Áustria e depois para os EUA onde posteriormente auxilia na criação da revista *Life*. A revista teve sua primeira edição em 1936 e mudou a forma de ver o mundo. A *Life* trazia ensaios e fotografias dos melhores fotógrafos da época: Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, W. Eugene Smith, Margareth Bourke-White, Philippe Halsman, Eve Arnold e Gordon Parks (GIDAL, 1973).

A *Life* foi posteriormente seguida por novas revistas ilustradas em todo o mundo, como a francesa *Paris-Match* e as brasileiras *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*. Mesmo nos Estados Unidos, o estilo criado pela revista *Life* foi copiado: entre 1937 e 1972, também circulou nos EUA outra revista ilustrada que privilegiou o fotojornalismo, a revista *Look*.

Segundo Sousa (2000) foi com as experiências das revistas ilustradas, na Europa e nas Américas, que o fotojornalismo transformou-se definitivamente. Para ele agora não se trata mais da produção rotineira de um produto rápido, da produção de ‘bonecos’ ilustrativos. Segundo o autor, o fotojornalismo atual, que conta uma estória, que é informação, não apenas “concretiza as velhas idéias de narratividade que Nadar ensaiou quando de sua entrevista a Chevreul, como também fez avançar o fotojornalismo para a guerra pela interpretação da notícia e do acontecimento, pelo triunfo do ponto de vista” (SOUSA, 2000, p. 83).

O reconhecimento dos fotojornalistas a partir da década de 1930, de certa forma, afirmou a fotografia de autor e o foto-ensaio como grande marca da imprensa européia. Será nas guerras do século XX que este fenômeno ficará mais claro. As fotografias produzidas sobre esses acontecimentos, primeiro demonstram um contrato de interdependência entre o fotógrafo e o meio. “Antes de qualquer opção mediática e da percepção e recepção da foto por parte do observador, a fotografia é um ato pessoal” (SOUSA, 2000, p.84).

A fotografia de Cartier-Bresson, torna-se um exemplo perfeito da aliança entre a arte e a informação imagética baseada na autoria. Já nos EUA, a crescente industrialização vai afetar de forma intensa a imprensa e estende ao fotojornalismo o ideal da objetividade diante de um mundo onde os fatos são merecedores de desconfiança. Dessa forma, reina entre os fotógrafos, a idéia de estabelecer a fotografia como um documento (caráter de verdade).

Será ainda na década de 1930 que o fotojornalismo integra-se definitivamente às rotinas dos jornais norte-americanos. Essa integração ocorre por uma série de fatores sociais e culturais. É interessante destacar que as fotografias tornam-se populares muito em virtude de uma nova cultura visual que se desenvolve por conta do cinema.

Também contribuem para essa integração os grandes projetos de fotodocumentação, como o *Farm Security Administration (F.S.A.)*, e os trabalhos dos fotógrafos que viam a fotografia como um instrumento de mudanças sociais. Além disso, os editores e o público começaram a perceber o poder de legibilidade da informação proporcionado pelas imagens fotográficas. Outros fatores importantes foram as mudanças dos projetos gráficos da maioria dos jornais aliadas às modificações nos processos de edição fotográfica e as novas tecnologias empregadas.

Entre as tecnologias de maior impacto está o emprego de sistemas de telefoto¹⁵ a partir de 1935. Apesar de permitir a utilização das fotografias como meio eficaz de comunicação, os serviços de telefoto acabaram levando a uma repetição de imagens nos diversos jornais e revistas. Conforme Sousa (2000) destaca, já na década de 1940, grande parte das fotografias empregadas na imprensa vinham dos serviços de telefoto mantidos pelas grandes agências de notícias. Além disso, em virtude dos problemas técnicos que muitas vezes atrapalhavam as transmissões, os clientes dessas agências exigiam apenas uma fotografia nítida e clara por assunto. Muitas vezes, devido às imperfeições no processo de transmissão, era necessário recorrer às velhas práticas de (re)construção imagética, com as fotografias passando pelas mãos hábeis de algum retocador/ restaurador.

Os anos que se seguem, a partir do final da 2ª Guerra, podem ser caracterizados pela convergência entre o fotojornalismo praticado na Europa e o fotojornalismo norte-americano. O surgimento dos sistemas de telefoto, a emigração de diversos profissionais para os EUA, fugindo da perseguição nazista, a cobertura da Segunda Guerra e dos conflitos posteriores, as novas estruturas econômicas mundiais e o crescente poder das agências de notícias vão traçar um novo cenário para o fotojornalismo.

Referências

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil** – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Campus: 2004.

¹⁵ Sistemas de telefotos: as fotografias eram transmitidas primeiramente em sistemas de rádio de ondas curtas, através de um aparelho que emitia uma série de sinais e impregnava o papel fotográfico sensível com as imagens das mais diversas partes do mundo. Entretanto, o sistema sofria com qualquer interferência de descargas elétricas da natureza, turvando as fotos. Posteriormente, com o desenvolvimento dos sistemas telefônicos, os aparelhos via rádio foram substituídos por transmissores via linha telefônica. Os aparelhos de telefoto utilizavam uma tecnologia hoje empregada, de certa forma, nos aparelhos de fax. O inventor da telefoto foi o alemão Arthur Korn, em 1906.

- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1995.
- FOCAL ENCYCLOPEDIA OF PHOTOGRAPHY. London: focal Press, 1992.
- FOTOCULTURA. **Dicionário de termos fotográficos**. Disponível em <<http://www.fotocultura.com/guia/diccionario.php>>
- FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1994.
- FULTON, Marianne. **Eyes of time – photojournalism in America**. Boston: Little, Brown and Company, 1988.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, A. **História gráfica de la fotografia**. Barcelona: Omega, 1966.
- HEIDELBERG. **Glossary Of Graphics Arts**. Disponível em <<http://www.heidelberg.com/wwwbinaries/bin/files/dotcom/en/glossary.pdf>> Acesso em 12/08/2004.
- HICKS, Wilson. **What is photojournalism**. In SMITH, R. (ed.) Photographic Communication. N. York: Hastings House, 1972.
- KOSSOY, Bóris. **1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: duas cidades, 1980.
- _____. **Mídia: memória, esquecimento e censura**. Conferência (mesa 4) – Anais do XXVII Cíclio de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVII Congresso da Intercom. Porto Alegre: PUCRS, 2004.
- LANGFORD, M. **The story of photography**. London: Focal Press, 1980.
- _____. **Fotografia Básica - 5ª edição**. Lisboa: Dinalivro, 1996.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. **Foto-xoc e xornalismo de crise**. La Coruña (Esp.): De Castro, 1988.
- LEGGAT, Robert. **Photo history**. Disponível em <<http://www.rleggat.com/photohistory/index.html>> acesso em 27/07/2004.
- LEITZ, E. Inc.. **A Brief Leica Chronicle Since 1913**. Illustrated 15 page condensed history of Leica cameras with ad reprints and photographs of milestone Leica cameras. 1971
- LIMA, Ivan. **O fotojornalismo brasileiro – realidade e linguagem**. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.
- NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía desde sus orígenes a nuestros días**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografia**. 5 ed., Madrid, Cátedra, 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.
- THE BRITISH COUNCIL. **William Henry ‘Fox’ Talbot e seu círculo familiar**. Versão em português – catálogo de exposição Londres: The British Council 1989.