

Fotojornalismo brasileiro e a crise das representações na sociedade pós-industrial*

*Eduardo Bentes Monteiro (Duda Bentes)***

Resumo

O artigo trata de um exercício de leitura e desconstrução da fotografia brasileira a partir de novas reflexões teóricas, como as de Fred Ritchin sobre o futuro do fotojornalismo e a crise das representações culturais na atual sociedade pós-moderna.

Palavras-chave: fotojornalismo, fotografia brasileira, teoria da fotografia.

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de importância capital. Muda a visão das massas. Até então, o homem comum somente podia visualizar os acontecimentos que ocorriam ao seu redor, em sua rua, em sua cidade. (...) A fotografia inaugura a comunicação visual de massa quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo. Ao mesmo tempo se converte em um poderoso meio de propaganda e manipulação¹

1 Introdução

O presente artigo é fruto da pesquisa teórica sobre o fotojornalismo como espaço de comunicação visual e produto cultural de massa. Apresentamos o fotojornalismo brasileiro e seu desenvolvimento face às mudanças de paradigma do pensamento e práticas da sociedade contemporânea.

O esforço em pesquisar a história da fotografia jornalística teve como objetivo encontrar respostas às questões feitas por Fred Ritchin²

* Trabalho apresentado no V SIPEC - Simpósio de Pesquisa em Comunicação do Centro-Oeste, realizado em Goiânia, no período de 20-22 de maio 2000.

** Jornalista, Repórter Fotográfico, Mestre em Comunicação e Professor de Fotojornalismo e Introdução à Fotografia no Centro Universitário de Brasília e na Universidade Católica de Brasília.

sobre o futuro do fotojornalismo diante da crise da representação, aprofundada pela informática, na relação com seu referente. Por outro lado, aproveitamos para reunir diferentes relatos sobre as bases fundantes do fotojornalismo brasileiro para que possamos apreciar a discussão de um ponto de vista doméstico. Nossa posição tem como princípio que o fotojornalismo não existe por si mesmo, mas sim em função do campo discursivo que procura dirigir o sentido da visão. Concordamos com Roland Barthes e sua constatação do paradoxo fotográfico: “aquele que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte ‘mecânica’ na mais social das instituições.”³

Neste trabalho trilhamos um caminho cujo propósito é interpretar e compreender, em vez do projeto epistêmico do conhecer para explicar. O autor e seu tema se deixam envolver pelo círculo hermenêutico que leva da parte ao todo, e do todo à parte, sem que nem um nem outro constituam um ponto de partida suficiente⁴. Mesmo assim, cremos que a fotografia, além de sua origem no mundo moderno como dispositivo cognitivo do homem ocidental, já existia de forma arquetípica desde a antiguidade, permitindo entender a importância do fotojornalismo como forma de representação das coisas do mundo. Acreditamos, como o hermenêuta Fernando Bastos, inspirado em seu mestre, o helenista e filósofo Eudoro de Sousa, que “a fotografia é a substancialização, no mundo contemporâneo, da base conceitual que associa o ver ao conhecer”⁵.

2 O fotojornalismo no Brasil

A trilha aberta pela imprensa dos países industrializados foi a mesma seguida pelo fotojornalismo brasileiro. Das imagens rígidas, posadas, produzidas por equipamentos lentos e pesados, passamos para a era das fotos ágeis e abundantes, produzidas a partir de equipamentos leves e filmes mais sensíveis. As revistas ilustradas e os jornais abriram espaços para a fotografia, valorizando os ensaios fotográficos e publicando as fotografias com destaque junto aos textos.

Embora não tenhamos, no Brasil, desenvolvido uma indústria fotográfica propriamente dita, como ocorreu na França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Japão, a fotografia encontrou entre nós um solo fértil para sua prática pessoal e uso social. Em nenhum momento

ficamos defasados; sempre importamos equipamentos e materiais dos mais modernos, e sempre caminhamos de perto com os conceitos estabelecidos nos países industrializados. Não faltaram pessoas com interesse no comércio dos equipamentos e produtos fotossensíveis, na sua prática como expressão estética e na sua utilização como elemento de comunicação social. Do século passado ao atual, a fotografia se fez presente no cotidiano brasileiro como “exuberante linguagem civilizatória”, segundo Hardman⁶, e como bem mostram os trabalhos de Ferrez⁷, Turazzi⁸ e Vasquez.⁹

Disseminada socialmente, a fotografia brasileira foi incorporada pelos meios de comunicação, tendo sido muito bem recebida nas revistas ilustradas, para logo em seguida ganhar as páginas dos jornais. Seguindo uma tendência da imprensa ocidental, a revista ilustrada abriu espaço para o nascimento do fotojornalismo brasileiro. Seu nascimento teve como marco inicial o lançamento da revista *O Cruzeiro*, em 10 de novembro de 1928.

O Cruzeiro foi o maior projeto editorial implementado por Assis Chateaubriand – Chatô, como também era conhecido. A revista foi uma resposta ao impedimento de expansão de sua rede de jornais, base de seu poder político e econômico, para o sul do país. O projeto trouxe para o Brasil o que havia de mais avançado em termos técnicos e conceituais da imprensa moderna: impressão em quatro cores pelo processo de rotogravura e o uso de papel da melhor qualidade. Segundo seu projeto, a revista deveria ser recheada de “fotografias, contaria com os melhores articulistas e escritores do Brasil e do exterior, e assinaria todos os serviços estrangeiros de artigos e fotografias”¹⁰. Sua tiragem inicial atingiu 50.000 exemplares e seu maior aliado teria sido, segundo Fernando Morais, o então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, que via na revista “um bacamarte” para seus planos políticos futuros.

Nos seus primeiros anos de existência, a revista *O Cruzeiro* contou com uma gama de fotógrafos que ia daqueles que trabalhavam nos estúdios comerciais aos fotógrafos pictorialistas que se reuniam nos Fotos Clubes do Rio de Janeiro. Os primeiros eram representantes da fotografia enquanto técnica de representação da realidade, eram os fotógrafos de paisagem natural, das coisas da cidade e do retrato de família. Os pictorialistas tinham na fotografia uma forma de expressão do espírito; tinham como preocupação comum “a tentativa de dar à fotografia o estatuto de arte”¹¹.

Segundo Helouise Costa, que pesquisou os primeiros oito anos de publicação de *O Cruzeiro*, as imagens fotográficas mostravam “acontecimentos sociais, jogos de futebol, vistas de cidades, recantos desconhecidos do país, atrizes de cinema e misses”. Observou que, na sua maioria, as fotografias publicadas apresentavam “uma péssima qualidade técnica”, sendo exceção o trabalho dos fotógrafos pictorialistas. Essas fotografias, as dos pictorialistas, tinham um tratamento gráfico diferenciado e os nomes de seus autores eram creditados junto às fotografias¹² Para suprir as revistas de imagens fotográficas, os editores recorriam, também, a concursos mensais, que estimularam o surgimento de novos fotógrafos, e a produção de fotografias que privilegiassem imagens de “interesse jornalístico” e que fossem “originais”¹³

A revista ganhou a simpatia do público e tornou-se um sucesso. Como previra Getúlio Vargas, foi uma das armas utilizadas para a realização dos projetos políticos de seu proprietário e os do futuro presidente. Fernando Morais relata que durante a campanha para presidente da República, em 1930, os diretores e editores das publicações comandadas por Chateaubriand “recebiam ordens para que toda a rede fosse colocada à disposição da campanha eleitoral aliancista”. A revista *O Cruzeiro*, revela Morais, “inundava páginas e páginas com coberturas fotográficas de rigorosamente tudo o que fizesse a dobradinha Getúlio Vargas-João Pessoa: para cada página dedicada à dupla Júlio Prestes-Vital Soares, Getúlio e João Pessoa recebiam sete, oito páginas repletas de fotografias”¹⁴. A manipulação política da revista levava à manipulação da informação que, no caso da fotografia, se traduzia em fotomontagens e na contextualização de fotografias de forma a ridicularizar os inimigos e a valorizar os aliados. Não havia constrangimento, pois, naquela época, a guerra ideológica tomava de assalto os meios de comunicação, preparando as populações para o conflito da Segunda Guerra Mundial.

Getúlio acabou chegando ao poder, não como democrata, mas como ditador, o que levou Assis Chateaubriand para a oposição. O apoio do jornalista ao levante paulista na defesa da Constituição quase levou ao fim os Diários Associados. Com a derrota dos revoltosos, Chateaubriand voltou ao comando de suas publicações, tendo que investir em novos equipamentos e serviços para que seus jornais e revistas recuperassem o espaço perdido junto aos leitores

e atrássem anúncios. Entre os investimentos, em meados dos anos 30, destacamos a compra dos serviços fotográficos da *Wide World Photo*, da França. Chateaubriand, com esse contrato, festejava ser o primeiro a ter “revolucionários serviços de transmissão de imagens”, podendo publicar em três dias a imagem de qualquer evento ocorrido no mundo, o que antes demorava semanas¹⁵. Mas os Diários Associados não teriam sobrevivido não fosse a renovação da aliança entre Chatô e Getúlio.

Quase dez anos se passaram sem maiores investimentos, quando, em 1944, com o fim da guerra apontando no horizonte, ocorreu uma reestruturação na concepção editorial da revista *O Cruzeiro*, com a introdução de novos conceitos sobre revista ilustrada, que tiveram grande repercussão para a prática do fotojornalismo no Brasil. O então diretor da revista, Frederico Chateaubriand, sobrinho do dono dos Diários Associados, foi o responsável pelas mudanças que transformaram a revista mais lida no país. Frederico conheceu na boêmia carioca um ex-repórter fotográfico das revistas *Paris-Match* e *Paris Soir*, o francês Jean Manzon. Manzon, que adotara o Brasil depois que a França fora invadida pelos nazistas, estava trabalhando para o governo de Getúlio Vargas, organizando o departamento de fotografia e cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda, “o famigerado DIP”, como cita Jorge Amado na apresentação das memórias de Samuel Wainer. Segundo Moraes, Frederico convidou Manzon para trabalhar em *O Cruzeiro* ao perceber “que estava diante de um repórter nato”. Manzon teve seu salário dobrado, ficando com a responsabilidade de produzir as capas da revista e de mais dez páginas internas. Tinha carta branca para trabalhar da forma que lhe conviesse¹⁶.

Manzon introduz no Brasil, através de seu trabalho em *O Cruzeiro*, “um hábito da reportagem de imprensa européia: a dobradinha repórter e fotógrafo”, o que permitia a produção de reportagens de grande repercussão. Surge, então, a primeira dobradinha reconhecida pelo grande público: “texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon”. Além da famosa dobradinha, Manzon foi responsável, também, pela introdução de outros conceitos já em voga na Europa: o uso de câmara fotográfica de médio formato e de uma iluminação cinematográfica. A revista passou a ser reconhecida como uma publicação das grandes reportagens ilustradas. Em seu livro sobre o fotojornalismo de *O Cruzeiro*, Nadja Peregrino confirma Manzon como o responsável por uma

revolução na reportagem fotográfica brasileira. Para ela, “os padrões editoriais que surgiram após a chegada de Manzon à revista tornam visíveis os efeitos da sua influência, uma vez que houve uma evidente ascensão da fotografia, que passou a ocupar as partes nobres de *O Cruzeiro*”¹⁷. Cabe, ainda, fazer referências às impressões de Walter Firmo, fotógrafo consagrado por seus trabalhos na imprensa brasileira, e que teve em Manzon um modelo a ser seguido. Para Firmo, “a influência do olhar de *monsieur* Manzon seria decisiva para a formação de novos repórteres-fotográficos”. Manzon deu dignidade à profissão, composta em sua maioria de “indivíduos que não tinham uma atividade de ganho certo, oriundos das mais diversas categorias, como motoristas, ascensoristas, bêbados e desocupados e, invariavelmente, de formação escolar duvidosa”. Firmo chama a atenção para outras influências operadas por Manzon junto aos editores e repórteres: o uso de câmaras fotográficas portáteis, as novas técnicas de iluminação desenvolvidas para o cinema e adaptadas à fotografia, e o cuidado que se deveria ter com a composição dos elementos fotografados¹⁸.

A revista *O Cruzeiro* proporcionou à sociedade uma forma contemporânea de contar histórias através da imagem. Os fotografos pautavam a revista e uma matéria, publicada na forma de ensaio fotográfico, chegava a ocupar dezoito páginas. Em *O Cruzeiro*, o fotógrafo de imprensa, além de dominar a técnica fotográfica, tinha que ser um bom repórter, um jornalista capaz de saber onde estava a notícia. Sua responsabilidade para com sua revista era equivalente à de seu colega de texto.

Seguindo a linha da constituição da profissão do repórter fotográfico brasileiro, vamos encontrar, na figura de Samuel Wainer, fundador do jornal *Última Hora*, o responsável pela valorização da informação fotográfica nos periódicos de circulação diária. Em suas memórias, podemos perceber que Wainer via o mundo como um grande cenário cinematográfico, do qual a história deveria ser registrada pelo repórter. Para melhor transmitir os fatos que testemunhava, Wainer sabia como e quando usar a máquina de escrever e a de fotografar¹⁹.

Convidado por Assis Chateaubriand para assumir a chefia de *O Jornal*, em 1947, o futuro dono do *Última Hora* estabelece um programa de modernização para o jornal, contratando novos profissionais e implantando novos conceitos. Para a realização de

seu projeto, Wainer relata que introduziu “técnicas de diagramação que não eram utilizadas até então”. Diz mais: “lancei seções novas, reservei a última página para grandes reportagens” e, por fim, “passei a publicar fotos enormes na primeira página”²⁰. Segundo Firmo, deixar que a fotografia ocupasse o lugar do texto em um jornal, naquela época, no Brasil, era considerado como uma afronta aos redatores²¹. Pensar sobre o novo papel da fotografia no jornal seria como repensar todo o jornalismo.

Outro indício da preocupação de Wainer com a fotografia em um jornal está registrada na descrição que fez da sede do *Diário Carioca*, quando da compra da gráfica com que fundou seu jornal, o *Última Hora*, em 1951. Diz Wainer: “a cozinha, por exemplo, era a mais luxuosa jamais encontrada em qualquer jornal do mundo (...) Salões com colunas de madeiras exóticas, um jardim de inverno (...) Em contrapartida, o equipamento era extremamente precário (...) Não havia no prédio nenhum vestígio de laboratório fotográfico”²².

Quando o jornal *Última Hora* chegou às bancas, provocou uma revolução entre os tradicionais jornais da época. Foi o primeiro a publicar as histórias em quadrinhos e, de acordo com o jornalista Teodoro Barros, Wainer “foi responsável pela revalorização da caricatura e da charge”. Barros destaca como a fotografia e o fotógrafo foram tratados na nova publicação: “Outra revolução promovida por UH foi a da valorização da fotografia, procurando torná-la uma atração tão importante quanto o texto. Dentro desta filosofia, as fotografias passaram a ganhar mais espaço, inclusive em páginas duplas e seqüências completas, substituindo pela imagem muitas laudas do texto. Além disso, os fotógrafos passaram a ter seus nomes no crédito das matérias, o que contribuiu para integrá-los, definitivamente, na profissão de jornalistas”²³.

Walter Firmo, que iniciou sua carreira no *Última Hora*, em 1957, lembra que foi lá onde ouviu pela primeira vez o termo “repórter fotográfico”²⁴. Seduzido pelo trabalho dos fotógrafos de *O Cruzeiro*, fez do jornal sua escola, a “grande escola de jornalismo” e, como todo aprendiz de repórter fotográfico, “correu atrás de bandido, subiu morros e fotografou buraco”²⁵. Salientando a relação de proximidade entre repórter e direção, relata que podia discutir seus projetos de reportagem com “o ‘deus’ Samuel Wainer”²⁶.

Correndo atrás do prejuízo, os demais jornais brasileiros promoveram seus projetos de modernização, como foi o caso do *Jornal do Brasil*.

Mas nem tudo estava resolvido. Embora instituído como prática corrente nos jornais, o fotojornalismo brasileiro amadureceu com problemas estruturais e conceituais. A fotografia ganhou espaço nos jornais como índice de renovação do produto e como poderosa forma de expressão dos fatos do cotidiano. Não houve, no entanto, uma preocupação com a formação de seus profissionais. Bastava-lhes sua habilidade técnica e vocação para o jornalismo, isto é, que fossem capazes de perceber e capturar uma imagem da realidade que sensibilizasse o público. É bem verdade que, nessa época, mesmo os jornalistas de texto não tinham uma formação específica para a profissão; eram oriundos, em sua maioria, das escolas de direito ou de filosofia. Essa diferença de bagagem cultural, dentro de um ambiente tradicionalmente voltado para as letras, fez com que as relações entre colegas, repórter de texto e repórter fotográfico, fossem pontuadas de disputas por espaços e equívocos quanto à função da imagem como meio de informação.

Muitos conflitos e equívocos persistem ainda hoje, como confirma a diferença de tratamento dado, por um lado à fotografia e ao repórter fotográfico e, por outro, ao repórter de texto. A formação do repórter fotográfico não é a mesma do repórter de texto e, este, pouco ou nada sabe sobre as especificidades do trabalho do outro. É raro encontrar uma pessoa que consiga se expressar nos dois mundos, o do texto e o da imagem. Que critérios deve um editor observar para pautar o uso da fotografia em uma matéria e escolher uma imagem fotográfica de interesse jornalístico? De que conceitos se deve valer para definir o que é ou o que não é uma imagem jornalística?

É rara uma reflexão sobre tais questões, pois, para o senso comum, a fotografia fala por si só e é fruto de uma operação mecânica, isenta de processos de significação. Isso leva sempre a um impasse no diálogo entre os repórteres fotográficos e seus colegas de texto, pois estes, usando do senso comum e firmando-se na consciência de sua formação superior, acabam por diminuir a importância do sujeito que escolhe o ângulo de visão e decide o momento do registro fotográfico, considerando-o como um profissional limitado dentro do contexto do jornalismo.

No sentido inverso, como se sente o profissional que desenvolve todo seu trabalho de relação empírica com seu instrumento, seus materiais, seus temas e seu espaço funcional? Não é raro encontrarmos repórteres fotográficos que reclamam por serem tratados como um sanduíche em uma lanchonete. Em seu depoimento a Geraldinho Vieira, Firmo relata que se lembra ainda quando “a gente escutava ‘sai uma Kombi e um fotógrafo’, como quem diz, ‘sai um hambúrguer com queijo’”. Na hora de discutir uma pauta e defender uma idéia, o repórter fotográfico não encontra espaço, pois o preconceito que sofre deixa, segundo Firmo, “um ranço predador”, já que mesmo que o repórter fotográfico domine as armas do combate, está sempre em minoria²⁷.

A fotografia chegou aos jornais de forma pouco refletida. A única referência que podemos ressaltar é que a introdução da fotografia nas revistas e jornais se deu como índice de modernidade, pois ela dava credibilidade às matérias e o público estava ávido por consumir um produto com imagens fotográficas. A fotografia foi introduzida na imprensa brasileira muito mais como recurso gráfico do que por seu intrínseco poder de informação. Os jornais que a veiculavam continuavam os mesmos, pessoais, voltados para os interesses políticos dos grupos que os controlassem. A manipulação abusiva das mídias na formação da opinião pública, o que não era um privilégio brasileiro, colocou em cheque sua função social e, mesmo antes que houvesse uma reflexão sobre o papel da fotografia, as crises sucessivas que se abateram sobre a imprensa adiaram uma discussão mais filosófica sobre o papel do fotojornalismo.

Com o surgimento da televisão comercial na década de 40, e no Brasil nos anos 50, os recursos publicitários migraram, paulatinamente, da mídia impressa para a nova mídia eletrônica²⁸. Como consequência, as empresas jornalísticas fizeram uma opção por cortes nos custos de produção. Como a comunicação visual demandasse custos elevados, esses cortes a afetaram de maneira especial e atingiram em cheio os departamentos fotográficos. Tal fato foi debatido pelos participantes da IV Conferência Fotográfica de Rochester, Nova Iorque, realizada em maio de 1968, quando reclamaram da insensibilidade demonstrada pela nova geração de administradores das empresas de comunicação, em relação ao papel da fotografia²⁹.

As crises sociais dos anos 60, que no Brasil se traduziram no golpe militar de 64, atraíram toda a discussão intelectual para o eixo político e ideológico, fazendo com que uma discussão sobre o

uso da imagem na imprensa parecesse inoportuna. Quando, por fim, a imagem passa a ser objeto de estudo, é denunciada como “armadilha ideológica”.

E como não poderia deixar de ser, com a crise do paradigma moderno, a Pós-Modernidade vem negar qualquer relação direta com o referente. Nesse contexto, a fotografia é um símbolo de tudo que deve ser superado. Vista como um dos frutos do pensamento racional positivista, é enquadrada como algo irrelevante, que perdeu o sentido. E, antes mesmo que a névoa que encobre os limites do seu horizonte se dissipe, vemo-nos perdidos entre o poço de desencantamento do fim da história e o mar sem fim do mundo virtual.

Mitificado como herói de seu tempo, assim como o antropólogo e o aviador, o repórter fotográfico assumiu o papel de testemunha ocular da história, responsável pelo registro das transformações sociais e mensageiro privilegiado do além-fronteiras³⁰. A fotografia, tida como documento fiel da realidade, contribuiu para a construção de uma imagem “objetiva” do *eu* e do *outro*; como algo que conduzia ao conhecimento das coisas, um documento de primeira mão, bruto, *quente*, da vida ali impressa. Colada ao seu referente, a fotografia fala aos sentidos, à visão propriamente dita, e ganha junto ao senso comum o estatuto de idoneidade, da qual a subjetividade humana se afasta, deixando somente a ação do real sobre a substância.

E foi assim que, sob o olhar empreendedor do cidadão do século XIX, a fotografia nasceu e se desenvolveu, contaminada por um ideário que louvava o poder da máquina como índice do progresso. Ela causou uma ruptura no campo das artes, substituindo em grande parte os trabalhos dos pintores e gravadores na confecção de modelos para a ciência e na produção de imagens para a sociedade em geral³¹. Aqueles que buscavam uma imagem da realidade deixaram de lado as interpretações dos pincéis e buris para se aliarem ao novo meio de representação propiciado pela química e pela física. Cumpria-se a profecia de que o novo invento, aplicado à observação da natureza, superaria a si mesmo em suas pretensões primeiras, produzindo imagens do fundo infinito do firmamento, com suas estrelas, planetas, satélites e cometas; dos conjuntos de hieróglifos do Antigo Egito, comprovando a existência de energias invisíveis à observação do microuniverso habitado por seres celulares³².

A fotografia passa a fazer parte dos recursos de observação da ciência como instrumento de medida e de representação gráfica, do-

cumentando e possibilitando novas descobertas, confirmando e reforçando suas características como meio objetivo de representação da realidade. Como fenômeno sensível à visão, a fotografia permite que vejamos pessoas ou objetos, atos ou cenários, com grande riqueza de detalhes.

Embora nos transmita as qualidades formais e espaciais de algo em um dado momento, esse modelo é apenas uma versão simplificada do referente, por ser uma redução bidimensional de uma realidade multifacetada. Além disso, a própria presença do instrumento poderá influir na observação, alterando o resultado da relação entre o observador e seu sujeito/objeto. A idéia de que a câmara fornecia uma imagem impessoal e objetiva abre lugar para incertezas, com a consciência da existência de um sujeito cuja influência é determinante no resultado de uma imagem fotográfica, incorporando significados outros, além daqueles imediatamente observáveis em sua superfície, já que é ele que escolhe um tema, elege um ponto de vista e define o instante a ser fotografado.

A Física nos mostra como a realidade pode variar, dependendo de como observamos um determinado fenômeno. A interpretação teórica de uma experiência ideal simples, que possibilite observar a órbita de um elétron em torno de seu núcleo com o auxílio de um microscópio, permite prever a influência do instrumento de observação e a do observador no resultado obtido. De acordo com Werner Heisenberg, em *Física e filosofia*, para que uma imagem da experiência fosse observável, teríamos que utilizar um microscópio que possuísse uma fonte de energia cujo comprimento de onda deveria ser menor que o tamanho do átomo. No ato da observação, pelo menos um *quantum* de radiação teria atravessado o microscópio e seria, então, defletido pelo elétron, alterando sua trajetória. A imagem obtida nesse momento não seria a do elétron em sua órbita natural, mas sim do choque desse elétron com a partícula emanada da fonte de energia. Essa influência inviabilizaria uma observação direta do fenômeno³³

Heisenberg observa, ainda, que a influência exercida pelo instrumento de medida introduz um novo elemento de incerteza entre as incertezas tidas como *objetivas* pela física clássica, isto é, as incertezas sobre o momento inicial da experiência, que devem ser satisfeitas após a observação. Considerada como *subjetiva*, essa variável introduzida pela física quântica corresponde ao nosso conhe-

cimento incompleto do mundo e nos impede de prever o resultado da observação. O ato de observação muda de maneira descontínua e, por si mesmo, a função de probabilidade na observação de algo previsto; ele seleciona, entre todos os possíveis, o evento real ocorrido³⁴.

No campo das relações humanas, a antropologia nos dá um bom exemplo de como a fotografia pode ser vista como um instrumento de medida capaz de registrar com precisão o imponderável da vida real, as incertezas *objetivas* da física clássica (mecânica ou newtoniana). Dessa forma é que, desde seus primeiros anos, a fotografia foi utilizada com propósitos etnográficos. Nesse sentido, Malinowski, fundador da Escola Funcionalista e precursor do método de pesquisa de campo para o estudo de outras sociedades, não se furtou em utilizá-la e expor seus registros fotográficos na publicação de seu trabalho sobre os habitantes das Ilhas Trobriand, em 1922. Ao estudarmos suas fotografias, elas revelam a tentativa do pesquisador em usá-las como “documento concreto”, documento que deixaria ver a “organização da tribo e a anatomia de sua cultura”. A máquina fotográfica seria, também, algo similar ao seu “diário etnográfico”, onde ele, em contato íntimo com os trobriandeses, registrou, de forma detalhada e minuciosa, os “fatos imponderáveis da vida real”, bem como os “tipos de comportamento”.

Malinowski reconhecia que a subjetividade do observador interfere de modo marcante; mas, mesmo assim, acreditava que os fatos falam por si mesmos, afirmando que “ao fazermos nossa ronda diária da aldeia, observamos que certos pequenos incidentes, o modo característico como os nativos se alimentam, falam, conversam e trabalham, ocorrem repetidamente, e devemos registrá-los o quanto antes”³⁵.

Outro bom exemplo dado pela antropologia nos é fornecido pelo etnólogo Lévi-Strauss, mas, agora, no sentido contrário. Nesse caso, o instrumento de medida incorpora um certo grau de *subjetividade*. Na introdução de seu trabalho sobre suas andanças pelo interior brasileiro, onde relata seu contato com quatro culturas indígenas diferentes, o fundador da Escola Estruturalista mostra-se crítico em relação à fotografia, vendo-a como uma “armadilha da civilização mecânica”, uma representação *subjetiva* da realidade ao invés de sua cópia fiel. Para ele, a imagem fotográfica não poderia ser encarada como um dado empírico e, sim, como um objeto de-

terminado estruturalmente pelas relações sociais do fotógrafo, do sujeito/objeto fotografado e de nós mesmos, leitores das imagens fotográficas³⁶. Contudo, Lévi-Strauss, embora não a expresse, indica a possibilidade de a fotografia registrar “imagens sociais” como modelos capazes de fornecer uma chave para se atingir a estrutura inconsciente subjacente em cada instituição³⁷.

Tudo isso nos leva a questionar o que significa a fotografia nos tempos atuais. Philippe Dubois, assumindo uma perspectiva pós-estruturalista, defende a tese de que “a fotografia é um dispositivo teórico que se vincula, como prática indiciária, com o dispositivo teórico da pintura”³⁸. A noção de *índice*, com o qual trabalha, é aquela encontrada na semiótica de Charles S. Peirce e que se contrapõe às noções de *ícone* e de *símbolo*. Mesmo reconhecendo o valor da desconstrução semiológica do *ícone* e da denúncia ideológica do *símbolo*, Dubois acredita que uma *estética do índice* seja o caminho para o entendimento da fotografia como *traço da realidade*, o *discurso do índice e da referência*, por basear-se no “sentimento de realidade incontrolável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração”³⁹.

Por outro lado, de acordo com Frederic Jameson, ao Pós-Modernismo não interessa o referente, e sim “o significante material” (a fotografia enquanto objeto) e “o eclipse de toda a profundidade, especialmente da própria *historicidade*, com o aparecimento subsequente da arte do pastiche e da nostalgia”⁴⁰. Para ele, na Pós-Modernidade a fotografia perde sua funcionalidade cultural, deve abrir mão de sua relação com o referente, não interessa mais “quem”, “o quê”, “quando”, “como” e “o porquê”. Não faria mais sentido o fotojornalismo ou o próprio jornalismo. Não faria mais sentido nem a fotografia publicitária; nem a fotografia social do batismo, do aniversário, da formatura e do casamento; não faria sentido também a fotografia de identificação ou de viagem, e nem mesmo a fotografia como arte. Seria puro objeto retórico desvinculado de suas funções culturais!

Buscando conciliar o fotojornalismo com seu tempo, Ritchin reconhece que esse tem sido beneficiado pelas noções gêmeas: a de que *a câmara nunca mente* e a de que o jornalismo é *imparcial*. Noções “errôneas que lhe conferiram uma poderosa plataforma mas, também, ajudaram-no a perturbar seu crescimento”. Errôneas, porque, como podemos apreender nas discussões teóricas contemporâneas, o re-

pórtier fotográfico, pautado por eventos específicos da vida social, tem de recortar uma cena e escolher seus personagens, segmentando a ação em momentos específicos, interferindo na realidade registrada, fazendo com que suas fotografias encerrem índices de sua relação subjetiva com os fatos. Além disso, a fotografia de imprensa aparece sempre em um contexto, cercada pelas matérias, manchetes e legendas, “que direcionam seu significado”, visando, muitas vezes, a defender as linhas editoriais dos respectivos veículos ou as idéias preconcebidas de seus editores. O fotojornalismo, por tudo isso, “enfrenta sérios desafios, do ponto de vista editorial e tecnológico, à sua credibilidade” e seu futuro sucesso “depende em bom grau de sua capacidade de se repensar”, admitindo, antes de mais nada, “a tênue relação que mantém com a realidade para, então, poder passar a identificar e desenvolver seu potencial intrínseco”⁴¹.

Abstract

This article deals with an exercise of reading and deconstructing the Brazilian photography from new theoretic reflexions as Fred Ritchin about the future of photojournalism and the crisis of the cultural representations in the current powder-modern society.

Key words: photojournalism, Brazilian photography, theory of photography.

Notas e Referências

- ¹ FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. p. 192.
- ² RITCHIN, Fred. *O futuro do fotojornalismo*. [S.l.]: IBM do Brasil, [19--].
- ³ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 25.
- ⁴ FERRATER MORA, José. Círculo. In: _____. *Diccionario de filosofia*. Madrid: Alianza, 1982.
- ⁵ BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo*. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.
- ⁶ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.71.
- ⁷ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- ⁸ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- ⁹ VASQUES, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

- ¹⁰ MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil: a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 177-179.
- ¹¹ COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*. In: _____. *Fotografia: usos e funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 262.
- ¹² *Id. Ibid.*, p. 275.
- ¹³ Helouise Costa define os conceitos de “interesse jornalístico” e “originalidade” como: maior liberdade de composição, ênfase no ser humano e na tentativa de captura do movimento para o primeiro conceito; e o registro de uma cena absolutamente incomum ao repertório pictorialista, isto é, ao repertório de temas consagrados nas artes plásticas. (*Id. Ibid.*, p. 279)
- ¹⁴ MORAIS, Fernando. *Op. cit.*, p. 208.
- ¹⁵ MORAIS, Fernando. *Op. cit.*, p. 352.
- ¹⁶ *Id. Ibid.*, p. 417-420.
- ¹⁷ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, p. 38-39.
- ¹⁸ FIRMO, Walter. [Texto sobre a história do fotojornalismo brasileiro sem título]. Rio de Janeiro, [Cópia eletro-fotostática feita pelo Autor], 1988, p. 6-7.
- ¹⁹ WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ²⁰ *Id. Ibid.*, p. 102.
- ²¹ FIRMO, Walter. *Op. cit.*, p. 13.
- ²² WAINER, Samuel. *Op. cit.*, p. 128.
- ²³ BARROS, Teodoro. Última Hora, de Samuel Wainer: vinte anos de renovação permanente. *R. Comun.*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 13, p. 17-20.
- ²⁴ FIRMO, Walter. *Op. cit.*, p. 9.
- ²⁵ LIMA, Ivan (Coord.). O Fotógrafo Walter Firmo. In: _____. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas/Funarte, 1983. p. 48.
- ²⁶ VIEIRA, Geraldinho. Fotojornalismo - Walter Firmo. In: _____. *Complexo de Clark Kent*. São Paulo: Summus, 1991. p. 142.
- ²⁷ *Id. Ibid.*, p. 142-147.
- ²⁸ Sobre a ascensão e queda dos veículos de informações e suas influências, Melvin L. De Fleur, em *Teorias de Comunicação de Massa* (Rio de Janeiro: Zahar, 1976), apresenta um estudo que mostra que a entrada de um novo meio atinge aquele que está em voga. Ele apresenta a queda do jornal impresso quando da ascensão do cinema e do rádio, e a queda do cinema com a ascensão da televisão. O mesmo acontece hoje com as televisões por assinatura e que estão ameaçando a televisão tradicional, sem falar nas promessas de interatividade dos meios cibernéticos através da *Internet*.
- ²⁹ FRIEDMAN, Rick. Fotos de Qualidade para o Jornal. *Cad. Jornal. Comun.*, Rio de Janeiro, n. 14, 1968.
- ³⁰ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 88.
- ³¹ A fotografia rompe com os conceitos da arte romântica, abrindo caminho para o realismo e o impressionismo. (ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 78-9)

- ³² BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v.1).
- ³³ HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília: Ed. UnB, 1995. p. 40.
- ³⁴ *Id. Ibid.*, p. 41-46.
- ³⁵ MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 35.
- ³⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução. In: _____. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- ³⁷ *Id.*, *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 315-316.
- ³⁸ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994. p. 115.
- ³⁹ *Id. Ibid.*, p. 26.
- ⁴⁰ JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: _____. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 106.
- ⁴¹ RITCHIN, Fred. *O futuro do fotojornalismo*. [S.l.]: IBM do Brasil, [19--]. p. 85-86.