

Fotografia e fotojornalismo: história, revistas e jornais ilustrados e banalização da imagem nas redes sociais

Franklin Larrubia Valverde¹
Ivanete Bellucci Pires de Almeida²
Ricardo Iannace³

Resumo:

Este artigo esboça um olhar reflexivo sobre a fotografia impressa em jornais e revistas. Traça recorte histórico acerca do iconográfico e comenta o efeito e a força da ilustração na produção da notícia. Considera que o fotojornalismo, expressivo no Brasil a partir da segunda metade do século XX, encontra-se em crise devido ao uso abusivo e à banalização da imagem nas redes sociais da Internet.

Palavras-chave: Fotografia; imprensa escrita; fotojornalismo; redes sociais.

Abstract:

This article outlines a reflexive look at photography as it is presented in newspapers and magazines. It sketches a historical cut on photography and comments the effect and strength of pictures when elaborating the news. It considers that photojournalism, expressive in Brazil during the second half of the twentieth century, is nowadays in crisis, because of its abusive use and the banalization of image on social networks.

Keywords: Photography; written press; photojournalism; social networks.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação, na área de Jornalismo, pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor na Faculdade de Tecnologia Victor Civita - Tatuapé, na Estácio/UniRadial e na UNIP. E-mail: ondalatina.1@gmail.com.

² Doutora em Educação, na área de Ensino, Avaliação e Formação de Professores, pela Faculdade de Educação da UNICAMP. Diretora na Faculdade de Tecnologia Victor Civita - Tatuapé. E-mail: ivanete.bellucci@gmail.com.

³ Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Professor na Faculdade de Tecnologia Victor Civita - Tatuapé. E-mail: ricardoianace@uol.com.br.

É possível fotografar qualquer coisa hoje em dia.

Robert Frank

1. Preliminares

A imagem goza de prestígio na mídia e na vida da maioria dos cidadãos, razão de o dito, já popular, “uma foto vale mais que mil palavras” ser empregado como se fosse um pressuposto. Isso se justifica pelo espaço confiado a ela nas redes sociais, a exemplo do *Facebook*, *Instagram* e *Flickr*, comunidades nas quais a fotografia é extremamente valorizada.

Se, no quadro atual, a iconografia ganha aderência e notoriedade, ao final do século XVIII e primórdios do XIX as páginas das publicações eram dominadas única e exclusivamente por textos verbais – realidade que começa a se modificar a partir das décadas de 20 e 30 do século XIX com o advento da fotografia.

Como sempre acontece no campo da comunicação, as novas tecnologias ditam as transformações da área; no caso da fotografia, convém recordar o trabalho desenvolvido ao longo dos anos mil e oitocentos pelos franceses Niépce, Daguerre, Florence e outros. A documentação de um evento como o incêndio ocorrido na cidade de Hamburgo, em 1842, abre perspectivas para a exploração dessa emergente tecnologia a favor dos escritos jornalísticos. Fato que também adquire relevo mundial é o registro da Guerra da Criméia, entre os anos 1853 e 1856 (OLIVEIRA & VICENTINI, 2009).

Expostas assim, essas imagens sinalizavam que o fotojornalismo vinha para ficar e revolucionaria a maneira de produzir e conduzir a informação. Lembre-se de que nessa época não existiam o cinema, o rádio e tampouco a televisão, e, além da criação e do desenvolvimento da fotografia, a utilização da litografia na imprensa também oferecia

nova dimensão à imagem impressa, proporcionando, logo depois, a estreia das revistas ilustradas.

Antes, porém, da remissão ao iconográfico no jornalismo impresso do século XX, segue este largo parêntese que visa abrigar determinado recorte histórico e relatar certas marcas identitárias da fotografia.

2. A fotografia: expressão e recepção*

A fotografia vem responder à pressa da modernidade, mas nem todos os debates que ela suscitou conseguiram associá-la aos ganhos da ciência. O filósofo Walter Benjamin, no ensaio “Pequena história da fotografia”, assinala a repercussão causada por uma matéria publicada no jornal chauvinista **Leipziger Anzeiger**. Tais palavras ficaram impressas no periódico: “fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma irresponsabilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano’.”(Apud BENJAMIN, 1994, p. 92).

Benjamin observa que, passados setenta anos do 3 de julho de 1839, dia em que Daguerre trazia ao mundo a sua descoberta, o artista plástico Utrillo preferiu olhar para cartões-postais a avistar pessoalmente o montante de casas que pintou dos arredores de Paris; e “David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias.” (BENJAMIN, 1994, p. 93). Afinal, considera o pensador da Escola de Frankfurt, nos novos tempos a *imitação* se abastece de outra fonte; mudam-se os referenciais e a História assiste à tempestuosa *reproduzibilidade técnica*. Desaparece aquela aura que por séculos banhou em luz a obra de arte.

Todavia, o que antes saltava às vistas como novo, hoje não passa de lembranças. Muitas fotografias se tornam verdadeiros relicários: as não coloridas, em preto e branco, despertam acima de tudo um sentimento nostálgico. Vilém Flusser, na esteira da lógica de

* Esta seção, com supressões e mudanças redacionais, foi retirada de Ricardo Iannace, Pintura e fotografia, **Retratos em Clarice Lispector**: literatura, pintura e fotografia.

Aristóteles, atesta que muitos fotógrafos optam pelas reproduções em preto e branco porque nelas repousa o “verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (FLUSSER, 2002, p. 39).

As fotos em preto e branco remetem essencialmente aos primórdios; conhecidas como *fotografias de época*, ilustram incontáveis brochuras. O volume **Retratos quase inocentes** traz, por exemplo, pouquíssimas reproduções em cores. O acinzentado, que dá o *tom* ao farto leque de imagens, destaca um passado fotográfico caracterizado pelo improvisado. Isto é, num período em que estabelecimentos comerciais nasciam como estúdio, tutelados por precários recursos publicitários, eram evidentes o mau gosto dos cenários e o artificialismo na maneira de as pessoas posarem mediante as câmeras. Carlos Eugênio Marcondes de Moura é pontual nessa descrição, quando historia a chegada dos fotógrafos parisienses Louis Robin e Valentin Favreau, em 1866, a Pindamonhangaba e, dois anos depois, a Guaratinguetá, cidades interioranas do Estado de São Paulo.

Segundo Moura, o “estúdio fotográfico torna-se, então, camarim e palco: ali o retratado é convidado a transformar-se em personagem, a exprimir seus sentimentos (ou a passá-los através de atitudes convencionais)”; nesse processo no qual “se perde a inocência – haverá algo mais construído e equívoco do que uma pose? –ganha-se um documento. E que documento!” (MOURA, 1983, p. 12).

O estúdio careceria de atratividade, não houvesse o conjunto de acessórios que atribui singularidade a estes laboratórios cuja luz natural (“amplas janelas” e “tetos envidraçados”) um dia substituiu os “recursos da iluminação elétrica” (LEMOS, 1983, p. 62). Nesses recintos, havia “cortinados, colunatas, toalhas rendadas, tapetes, vasos de porcelana e metal, móveis, pássaros empalhados, livros, leques, álbuns, flores, plantas. Os fundos, telões pintados, recriam paisagens distantes e exóticas.” (MOURA, 1983, p. 12).

Todos esses petrechos envolvendo a produção fotográfica na sua fase inaugural formam um estoque numeroso. Sempre se tem muito a dizer do mau gosto representado nos artifícios e na disposição de peças eleitas para eternizar algo equivalente a inesquecíveis *souvenirs*. Os retratos tirados nos estúdios aproximam o fotografado (e, por

extensão, os pais, avós, tios, primos, padrinhos) de *estampas* próprias para cada ocasião, ou melhor, para cada celebração: batizado, primeira comunhão, crisma, núpcias...

O texto de Nelson Schapochnik, intitulado “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, complementa todas essas considerações. Schapochnik tanto examina o gosto da época por coleções de postais, grande parte deles recebida de amigos e parentes que a distância se deixam lembrar, quanto descreve os gestos afetuosos consequentes da habitual troca de fotos: fotos de viagem, de formatura, de casamento... Costumava-se registrar no verso delas, em letra caprichada, dedicatórias cordiais, nutridas de afáveis sentimentos e carregadas de clichês. A escrita a tinta decerto não ofuscava a assinatura dos retratistas, que aderiam às fotos uma pequena etiqueta, um carimbo, um laque ou uma impressão a seco, como propaganda de seus estúdios.

Schapochnik cita ocorrências da memória iconográfica bastante curiosas: a mutilação de fotos, por exemplo. O historiador extrai do livro **Retratos de família**, de Miriam Moreira Leite, imagens que foram misteriosamente recortadas com auxílio de tesouras ou giletes. Estas fotografias, ou *retalhos fotográficos*, adornam “camafeus e broches, mantendo próximo do corpo a imagem do ser amado”, denunciam “a existência das ovelhas negras, isto é, daqueles membros do círculo familiar ‘que romperam com as regras do bom convívio (...)’.”(LEITE *apud* SCHAPOCHNIK, 1998, p. 462-463).

No que diz respeito às fotos de família, quantas não são as que ostentam uma hierarquia hoje enfraquecida? Fotos que destacam a figurado dono da casa sentado ao lado da esposa, enquanto os filhos, em pé, sugestivamente reverenciam a autoridade patriarcal. As casas, em seus interiores e quintais, ocupam o mesmo álbum: o prolongado almoço de domingo..., um ente anônimo segurando aquele pequeno animal de estimação..., o adolescente de calça curta acompanhado do pai.

Ocorre que essas e tantas outras fotografias, dependendo do estúdio que lhes desse a revelação, obtinham tratamentos especiais: *retoques* favoreciam sobretudo os menos fotogênicos; a *fotopintura*, como ficou conhecida, marcou gerações: douram “anéis, braceletes, correntes de relógio e botões de camisa. (...) Mostram ser azuis os olhos

daqueles que os possuem dessa cor (ou não...)” (MOURA, 1983, p. 25). Submete-se então a fotografia “a operações de retoque a lápis e, quando necessário, com carmim, grafite e esfuminho, e de coloração com óleo, aquarela e anilina.” (MOURA, 1983, p. 25).

Com o surgimento da máquina portátil, a Kodak, lançada pelo americano George Eastman em 1888 e vendida a partir de 1911 em São Paulo, antes do aparecimento das câmaras Leika, distribuídas nessa capital pela Casa Lutz Ferrando, em torno dos anos 1930, dá-se “paulatinamente a diminuição das prerrogativas do fotógrafo profissional”. Com exceção de “momentos mais solenes da vida familiar (...), as situações mais informais passaram à alçada de algum membro da família.”(SCHAPOCHNIK, 1998, p. 471). Mas, como são várias as circunstâncias que exigem a sensibilidade e a técnica do fotógrafo oficial, jamais lhe faltará oportunidade de trabalho: “santinhos” para “missas em homenagem ao falecido ou (...) retratos de porcelana emoldurados na forma de medalhões e incrustados nos túmulos”; “retrato individual do grupo escolar, ladeado pelo globo, livro aberto sobre a mesa tendo ao fundo a bandeira nacional”, além das “fotomontagens que incluíam diretor, paraninfo, professores e a turma de formandos”; senão, “retratos do mundo do trabalho” – patrões e empregados posando “geralmente com os atributos materiais e instrumentos que explicitam sua atividade. Corpos higienizados, roupas e uniformes alinhados.”(SCHAPOCHNIK, 1998, p. 479 e ss.).

Não fosse a câmara facilmente transportada, o que seria do novo turista? Porque a fotografia, observa Susan Sontag, tanto é prova de que ele “fez a viagem, cumpriu o programa e se divertiu”, quanto “documenta sequências de consumo”. Não se pode esquecer a cumplicidade entre o sujeito e a foto da qual se apropria: a “fotografia do amante escondida na bolsa de uma mulher casada, o *pôster* do astro de *rock* pregado por cima da cama do adolescente, o botão prendido no casaco do eleitor com o retrato do político em campanha, a fotografia dos filhos do chofer de táxi agarrados à pala do carro.” (SONTAG, 1981, p. 10 e ss.). Inclui-se aí a coleção de “fotografias eróticas de modelos anônimos para auxiliarem na masturbação.” (SONTAG, 1981, p. 16). Sontag atém-se ao fato de que a “fotografia foi recrutada para o serviço de importantes instituições de

controle, sobretudo a família e a polícia”. Ou seja: “Para espões, meteorologistas, médicos-legistas e outros profissionais da informação.” (SONTAG, 1981, p. 21).

De acordo com Roland Barthes, a fotografia não tem como negar “que *a coisa esteve lá*” – diferentemente da pintura, que “pode simular a realidade sem tê-la visto.” (BARTHES, 1984, p. 115). Na foto, afirma Roberto Corrêa dos Santos, a “luz *escreve*: expõe e ilustra os fatores do mundo – os seres, as coisas, os correlatos de suas possibilidades. (...) É a fome do olho em luta contra o escuro, sua contraparte.” (SANTOS, 1999, p. 140). Some-se a isso uma leveza particular: “Tanto fazer a foto como ver a foto permitem, sem o artifício pesado do carro ou do avião a que ficamos atados, levitar. A fotografia é leve, por maior que seja a carga que contenha.” (SANTOS, 1999, p. 144).

Charles Baudelaire expressa, em 1859, indignação com o fascínio do “público moderno” pela fotografia. O poeta identifica, com o crescimento da indústria, o aumento de um grupo consumidor nada exigente e facilmente manipulável, que encontra na foto, a exemplo de Narciso, um jeito fácil de se exibir. A fotografia, para o autor de **As flores do mal**, seria a antagonista da pintura, incapaz de se desenvolver sem derrocar a antecessora— sem derrocar o passado, o passado dos salões.

O poeta, falecido em 1867, não viveu para avaliar o que Jean Baudrillard hoje observa: “uma dramaturgia da foto, uma dramaturgia da passagem ao ato, que é uma maneira de apreender o mundo expulsando-o (*acting out*), um exorcismo do mundo pela ficção instantânea de sua representação (e não por sua própria representação, que faz o jogo da realidade).” Isto é: “A imagem-foto não é uma representação, é uma ficção.” (BAUDRILLARD, 2002, p. 146).

3. O fotojornalismo: ilustração e escrita

A “imagem-foto” a que se refere Baudrillard – a anos-luz de um documento, de uma genuína “representação”— manifesta-se efetivamente nas plataformas da hipermídia e da multimídia; anuncia-se, sem dúvida, no fotojornalismo.

E é esse novo tipo de publicação que se impõe na imprensa escrita, figurando no registro iconográfico da História com impacto especial nos primeiros dois terços do século XX. Como exemplo cintilar, temos a revista norte-americana **Life**, particularmente na sua segunda fase. A revista foi inaugurada por Henry Luce, editor que já demonstrara a força da imagem na **Time**.

A importância da fotografia nas revistas ilustradas se faz notar nos dizeres de Scalzo:

Quando alguém olha para uma página de revista, a primeira coisa que vê são as fotografias. Antes de ler qualquer palavra, é a fotografia que vai prendê-lo àquela página ou não. Fotos provocam reações emocionais, convidam a mergulhar num assunto, a entrar numa matéria. Por isso, ter fotos boas em mãos é fundamental. Elas devem excitar, entreter, surpreender, informar, comunicar ideias ou ajudar o leitor a entender a matéria. Numa época carregada de apelos visuais, o uso da fotografia tornou-se ainda mais relevante (SCALZO, 2003, p. 69-70).

Tais publicações tanto contribuem para a valorização do fotojornalismo como para o desenvolvimento do olhar investigativo no tocante à ilustração. Noutros termos, a foto realizada por esses profissionais da imagem não denota um simples decalque: por si, ela expressa a *análise* do evento apreendido – graças à ação e à sensibilidade do fotógrafo.

O fotojornalismo no Brasil começa a ganhar importância sobretudo após o lançamento da revista **O Cruzeiro**, em 1928, por Assis Chateaubriand – o magnata das comunicações; ao curso dos seus quarenta e sete anos, os fascículos estampam iconografias que se tornarão marcantes, destacando indivíduos capazes de conciliar com maestria o texto e a imagem; a dupla David Nasser e Jean Manson, durante um generoso período, foi responsável pelas principais reportagens da revista (MORAIS, 2009).

O sucesso d'**O Cruzeiro** levou ao aparecimento de concorrentes. Neste contexto, sobressaem as revistas da Bloch Editores: **Fatos e Fotos** e, notadamente, **Manchete**. Essa

última nasce em 1952, sendo editada por quase cinquenta anos; faz-se, juntamente com **O Cruzeiro**, um símbolo entre as revistas ilustradas em solo brasileiro.

4. Além das revistas...

Nos anos 1950, despontam no Brasil jornais atentos à utilização da imagem; outros, em circulação, procuram conjugar a sua escrita às ilustrações; é o caso do **Última Hora**, sob o comando de Samuel Wainer – jornal editado primeiramente no Rio de Janeiro, com inúmeras edições locais e *a posteriori* espalhadas pelo país. **O Jornal do Brasil** também deve ser mencionado; nele há espaço garantido à inserção da imagem, em meio à reforma gráfica iniciada ao final dos anos cinquenta, quando se cria “nos jornais brasileiros uma noção de harmonia, que, mais tarde, entrosou-se com o conceito, ordenação e disposição do material, típicos do jornal-revista” (DINES, 1986, p. 102).

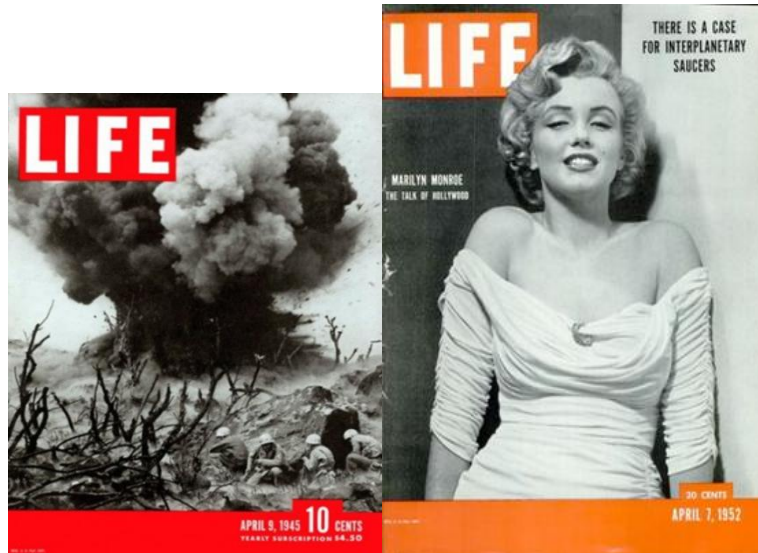
Nenhum outro veículo assimilou tanto essa filosofia como o **Jornal da Tarde**, privilegiando o fotojornalismo. Dessa publicação do grupo **O Estado de S.Paulo**, lançada em 1966, capitaneada por Ruy Mesquita e Mino Carta, emergem repórteres fotográficos competentes. Muitas das suas capas são memoráveis: exemplificam o quanto a fotografia recebia atenção no conteúdo jornalístico. A capa que noticiou a derrota do Brasil na Copa do Mundo de Futebol, disputada na Espanha em 1982, é uma delas. Nela está retratada a dor de um menino vestido com a camisa da seleção brasileira, chorando a desclassificação da equipe nacional de futebol.

5. A crise da imagem

Alguns estudiosos apontam que, nos “anos 1990, surgem os primeiros sinais de crise no fotojornalismo; fica cada vez mais difícil defini-lo, por causa da multiplicação de imagens que povoam as páginas dos jornais” (OLIVEIRA & VICENTINI, 2009, p. 36). Passadas quase duas décadas, é possível dizer que a crise no fotojornalismo se acirra; pois,

Fasci-Tech

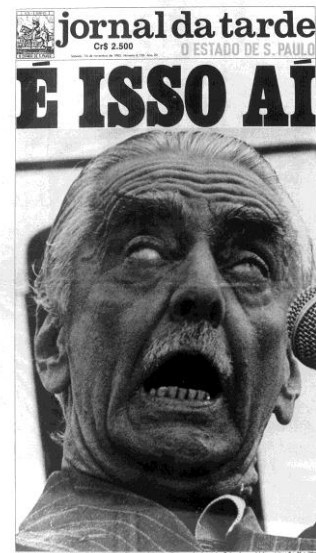
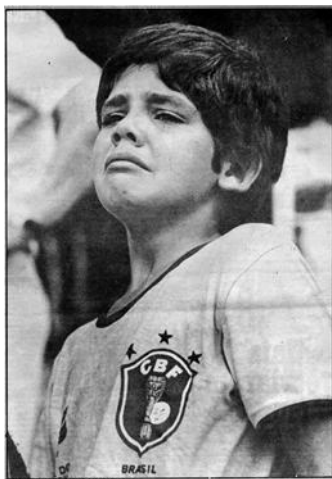
se por um lado os equipamentos digitais se apresentam praticamente acessíveis a todos, por outro lado a quantidade de imagens produzidas supera em muito a capacidade de apreendê-las de forma consciente.



Fasci-Tech



Capas de importantes revistas



Imagens memoráveis no **Jornal da Tarde**

A existência do chamado repórter-cidadão, modalidade de “fotógrafo” que presencia um fato ou algo digno de registro, documentando-o, repassando graciosamente ou de maneira simbólica para os veículos de notícia, desestrutura a função jornalística do repórter fotográfico. Várias das publicações passam a usar esse material mais como assessorio ilustrativo do que como signo dotado de conteúdo crítico.

6. A título de conclusão...

Não se pode negar que a popularização dos dispositivos digitais tenha ocasionado a democratização no *constructo* das imagens. Se, antes, até por motivo de custos, os equipamentos estavam restritos a uma elite, hoje o cenário se modifica: o consumo do (e em torno do) iconográfico vem à baila como o maior de toda a História da humanidade; *qualquer* pessoa se transforma em “produtor de imagens”.

Tal produção delegada a terceiros, ou melhor, a mãos amadoras, tem realmente incidido no desgaste e na banalização da imagem pela sua exposição *full-time* nas redes sociais da Internet.

Nesses sítios e ambientes ciberculturais, a profusão dela é mesmo impressionante. Aquém do olhar e do compromisso jornalísticos, ela responde a necessidades imediatas e circunstanciais, a curiosidades lépidas e fugazes.

Referências

BARTHES, R. **A câmara clara**. Notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, C. O público moderno e a fotografia. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, J. A fotografia ou A escrita da luz: Literalidade da imagem. **A troca impossível**. Trad. Cristina Lacerda e Teresa D. C. da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DINES, A. **O papel do jornal**. São Paulo: Summus, 1986.

FLUSSER, V. A fotografia. **Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

IANNACE, R. Pintura e fotografia. **Retratos em Clarice Lispector**: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LEITE, M. M. **Retratos de família**. Leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1993.

LEMOES, C. A. C. Ambientação ilusória. In: **Retratos quase inocentes**. Org. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. [Co-autores] Aracy A. Amaral, Carlos A. Lemos, Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Nobel, 1983.

MORAES, F. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

MOURA, C. E. M. de. Retratos Quase Inocentes. In: **Retratos quase inocentes**. Org. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. [Co-autores] Aracy A. Amaral, Carlos A. Lemos, Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Nobel, 1983.

OLIVEIRA, E. M. de; VICENTINI, A. **Fotojornalismo**. Uma viagem entre o analógico e o digital. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

SANTOS, R. C. dos. Fotoescritura. **Modos de saber, modos de adoecer**. O corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SCALZO, M. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

SCHAPOCHNIK, N. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: **História da vida privada no Brasil**. República da “Belle Époque” à era do rádio. Coleção dirigida por Fernando A. Novais. Vol. 3. Org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. **Ensaio sobre a fotografia**. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.