

**Cadernos da Comunicação**  
**Série Estudos**

## **FOTOJORNALISMO DIGITAL NO BRASIL**

### **A IMAGEM NA IMPRENSA DA ERA PÓS-FOTOGRAFICA**

Ficha catalográfica:

BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. *Fotojornalismo Digital no Brasil: A Imagem na Imprensa da Era Pós-Fotográfica*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2001, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de mestre.  
Julho de 2002.

Os Cadernos da Comunicação são uma publicação da Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Secretaria Especial de Comunicação Social  
CADERNOS DA COMUNICAÇÃO  
ISSN 1676-5494

Prefeitura do Rio de Janeiro  
Rua Afonso Cavalcanti 455 – bloco 1 – sala 1.372  
Cidade Nova  
Rio de Janeiro  
CEP 20211-110  
e-mail: [cadernos@pcrj.rj.gov.br](mailto:cadernos@pcrj.rj.gov.br)

Todos os direitos desta edição reservados à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Prefeitura.

**Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**  
Secretaria Especial de Comunicação Social

Prefeito  
**Cesar Maia**

Secretária Especial de Comunicação Social  
**Ágata Messina**

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO  
Série ESTUDOS

Comissão Editorial  
**Ágata Messina**  
**Leonel Kaz**  
**Milton Coelho da Graça**  
**Regina Stela Braga**  
**Ruth Ferreira**

Edição  
**Regina Stela Braga**

Redação  
**Andrea Coelho**  
**Flávia David**

Revisão  
**Alexandre José de Paula Santos**

Projeto Gráfico e Diagramação  
**John Lee Murray**

Capa

**Carlos Amaral/SEPE**

*CADERNOS DA COMUNICAÇÃO*

**Edições anteriores**

*Série Memória*

- 1 – Correio da Manhã – Compromisso com a verdade
- 2 – Rio de Janeiro: As Primeiras Reportagens – Relatos do Século XVI
- 3 – O Cruzeiro – A maior e melhor revista da América Latina

*Série Estudos*

- 1 – Para um Manual de Redação do Jornalismo On-line
- 2 – Reportagem Policial – Realidade e Ficção

O advento da fotografia trouxe para o mundo, e para a imprensa em particular, a possibilidade de comprovar a veracidade daquilo que se afirmava. O conceito que qualificava este milagre da modernidade era o de que “a fotografia não mente”.

No mundo da imagem, a fotografia tem tanta, e às vezes mais, importância do que a reportagem escrita. E a manipulação da qual podia ser vítima uma imagem limitava-se à escolha do ângulo da foto, do cenário de fundo, da capacidade das teleobjetivas, do foco e, principalmente, da captação do instantâneo.

Tudo isso, porém, transformou-se em brincadeira de criança diante das possibilidades trazidas pelo advento da câmera digital. O velho conceito foi enterrado de vez pela tecnologia, reformulando o papel e a credibilidade da fotografia.

Hoje, é possível mudar a expressão das pessoas fotografadas, rejuvenescendo-as ou envelhecendo-as. Pode-se transformar um dia ensolarado numa noite chuvosa e até mesmo suprimir ou acrescentar elementos e personagens. Estes avanços, se por um lado oferecem um aprimoramento da qualidade técnica das fotos, por outro representam um grande perigo quando colocados a serviço de interesses questionáveis.

Até que ponto a possibilidade de manipulação da fotografia digital representa um risco para a credibilidade jornalística? É o questionamento que o autor faz neste volume dos Cadernos da Comunicação – Série Estudos. A resposta, como uma obra aberta, fica a critério de cada um.

CESAR MAIA

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro

*“A inteligibilidade da fotografia não é uma coisa simples; fotografias são textos escritos com aquilo que podemos chamar de discurso fotográfico, ms esse discurso, como qualquer outro, engaja discursos em si mesmo. O texto fotográfico, como qualquer outro, é lugar de uma intertextualidade complexa, uma série sobreposta de textos feitos para explicar uma cultura e uma conjuntura histórica particular.”*

Victor Burgin, in: *Thinking photography*, London, 1982, p.144

## 1. INTRODUÇÃO

*“As imagens do presente trabalho serão executadas com o máximo de cuidado, inteiramente por processos óticos e químicos. Não pretendemos alterá-las por qualquer meio, e as cenas representadas conterão nada mais do que genuínos toques do lápis da natureza.”*

Anúncio de 1844 de *The Pencil of Nature*, de Henry Fox Talbot, o primeiro livro de fotografias a ser publicado.

Desde o Renascimento, quando a pintura passou a buscar uma base científica para a representação do mundo e seus objetos, a janela passou a ser uma metáfora para descortinar uma visão do mundo. As paisagens, incluindo ou não edificações, faziam o uso recorrente da janela como ferramenta que materializava e justificava a visão.

E foi da vista de uma janela que surgiu, em 1826, um novo e ainda mais cientificamente informado modo de ver/representar o mundo. Naquele ano, o francês Joseph Nicéphore Niépce conduzia outra de suas experiências, buscando fixar imagens formadas pelos reflexos da luz capturados por objetivas e projetados no vidro despolido no fundo da *câmara obscura*. Foram necessárias oito horas de exposição para a gravação de uma imagem, usando o betume da judéia como substância sensível, a primeira imagem fotográfica obtida no mundo, a qual ele denominou *heliografia* (palavra de origem grega que significa “a escrita do Sol”). Desde essa primeira imagem que confirmava os velhos hábitos e convenções da pintura, a fotografia transformou-se radicalmente até o presente, no qual ela participa como uma ferramenta universalmente empregada de diversas formas, estando presente em todos os lares, todas as cidades, fazendo parte da vida de todos.

No mundo contemporâneo, em rápido processo de informatização, novas janelas, as janelas (*windows*) virtuais do computador, anunciam um novo período da imagem que alguns vêm denominando de era *pós-fotográfica*.

Até a década dos 80, toda e qualquer fotografia era produzida por processos físico-químicos. Até que foi inventada a câmera digital, que dispensou a parte química do processo fotográfico e passou a converter a luz em sinais eletrônicos. Além disso, o desenvolvimento de aparelhos digitalizadores de imagens, os *scanners*, foram incorporados na produção fotográfica editorial, fazendo com que todo o uso de fotografias no campo editorial passe pelos computadores, mesmo que as fotos tenham sido capturadas no processo físico-químico tradicional.

Foi essa transformação, essa passagem da fotografia para o campo da eletrônica, que causou enorme impacto no conceito tradicional de fotografia e o que tornou visível o início de grande reconceituação dessa mídia no campo da cultura, em todas as esferas de sua utilização.

A situação por que passa a fotografia é parte de um processo de transformação maior, envolvendo toda a cultura, presentemente submetida a um processo de informatização dos meios de comunicação.

Esta nova situação nos impõe novas reflexões sobre a fotografia, e a proposta desse trabalho é abordar seu braço documental e fotojornalístico, ponderando sobre suas implicações para o fazer fotográfico característico da imprensa diante desse novo momento, bem como na prática do fotógrafo profissional nesse contexto.

Vamos situar a questão mostrando que há pesquisadores ansiosos em rever o papel da fotografia como documento, rever a crença de que a fotografia é apenas um registro imaculado dos raios de luz que incidem sobre uma máquina, enfim, rever a crença de que a fotografia não mente.

*Falar da fotografia documental como uma forma discreta de prática fotográfica ou, alternativamente,*

*como um corpus identificável de trabalho é afundar de cabeça em um pântano de contradição, confusão, e ambigüidade, uma posição tornada mais problemática pela maneira como a crescente sofisticação da tecnologia visual torna difícil saber o que é “real” e o que foi “falsificado”. É significativa a afirmação de que “se até mesmo uma confiança mínima na fotografia não sobrevive, é questionável se muitas imagens terão qualquer significado, não apenas como símbolo, mas como evidência.*

Graham, 1989, p.163

A veemência de Graham é compartilhada pelo francês Christian Caujolle, editor de fotografia do jornal parisiense *Libération*:

*Está mais do que na hora da imprensa enfatizar algo que os fotógrafos já sabem há um século e meio: de que nenhuma fotografia é objetiva. Nenhuma fotografia é capaz – por sua própria natureza – de nos dar uma informação precisa.*

Caujolle, 2000

Entre os conhecedores, há muito se sabe que toda imagem fotográfica é produzida através de manipulações “consentidas” pelas tradições da fotografia. O impacto da objetiva escolhida, o filme empregado e todas as demais variáveis técnicas oferecem oportunidade de manipulação, deixando um espaço para o questionamento da “representação fiel” da realidade associado à fotografia desde a sua invenção.

O que o processo digital vem fazendo é introduzir, no público em geral, questões restritas aos conhecedores. A fotografia digital introduz definitivamente a percepção da fotografia como uma imagem subjetiva manipulada e a questão é mais dramática no segmento da fotografia documental e no fotojornalismo, que sempre se esquivaram

de explicitar ao público em geral o grau de interpretação do autor, envolvido nas imagens que produzem.

A fotografia digital afeta a produção fotojornalística em suas raízes ao questionar a credibilidade e a confiabilidade da fotografia enquanto evidência e testemunho dos acontecimentos. E mais, a questão da credibilidade da imagem fotojornalística escapa ao controle dos especialistas e da imprensa, uma vez que a câmera digital, o *scanner* e o computador vêm penetrando o universo doméstico em ritmo acelerado.

Com as ferramentas de edição e manipulação da fotografia digital acessíveis a um público cada vez maior, um novo valor será dado à imagem, e conceitos preexistentes deverão ser revistos. Creio que esse momento demanda a reformulação do papel da fotografia na sociedade contemporânea.

Cabe ainda discutir o termo *pós-fotográfico* adotado no título desse trabalho: ele é definido por Lúcia Santaella no texto em que a autora argumenta que há três paradigmas no processo evolutivo da produção de imagens:

*a) O paradigma pré-fotográfico “se refere a imagens feitas à mão, dependendo, pois, da habilidade manual de um indivíduo para dar forma ao mundo visível e mesmo invisível. Imagens na pedra, todos os tipos de desenho, pintura, gravura e escultura pertencem a esse paradigma”.*

*b) O segundo paradigma é o fotográfico e “se refere àquelas imagens que mantêm uma conexão dinâmica e física com algo que existe no mundo. A produção dessas imagens depende de máquinas que são capazes de registrar os objetos. Exemplos desse paradigma são certamente as fotografias, filmes, vídeos e também a holografia”.*

*c) O pós-fotográfico, terceiro paradigma, “diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas que são inteiramente computacionais. Estas são o resultado de uma matriz numérica com uma configuração de*

*pixels<sup>1</sup> elementares que podem ser visualizados na tela de um monitor”.*

Santaella, 1998, p. 303

Na reflexão sobre o processo de produção documental e fotojornalística que analisaremos nesse trabalho, vamos perceber que esse segmento fica numa transição entre o fotográfico e o pós-fotográfico, e que esses conceitos não podem ser muito rígidos. No jornalismo, as imagens são sempre produzidas com um aparato mecânico e, em seguida, convertidas em uma matriz numérica de *pixels*, podendo ser transformadas radicalmente, se tornando “pós-fotográficas”. Ao mesmo tempo, imagens geradas já em formato eletrônico, através de câmeras digitais, podem não sofrer qualquer transformação, vindo a ser usadas da mesma forma que a imagem “fotográfica”. E mais: imagens do paradigma “fotográfico” podem ser puramente o resultado de uma construção do real, independentemente da existência de manipulações eletrônicas, mas somente através dos dispositivos da pose, da direção, resultando em pura mistura entre as características que a autora aponta para as duas fases.

Esse trabalho procurou, portanto, refletir sobre o impacto da chegada das novas tecnologias que os computadores levaram à produção editorial e para chegar a isso buscou-se:

No segundo capítulo, pensar na história da fotografia, particularmente na questão de sua relação com o real, mostrando que a credibilidade e a objetividade da fotografia sempre foram questionadas, apontando algumas formas de pensamento que foram traçadas ao longo de seu desenvolvimento, e mostrando o trabalho de alguns fotógrafos e pensadores importantes na formação de uma teoria da fotografia.

O capítulo seguinte mostra a evolução da técnica fotográfica e sua relação com o papel e o espaço da fotografia na sociedade e nos meios de comunicação.

---

<sup>1</sup> *Pixel* tem origem na soma das palavras “*picture*” e “*element*”. É o elemento básico da imagem digital. Imagens digitais são formadas por pixels e sua resolução é definida pela quantidade desses elementos que constituem a imagem.

O quarto capítulo define a fotografia digital e mostra as possibilidades que a nova tecnologia oferece ao mercado editorial, apontando exemplos e invocando questões.

## 2. Fotografia e incerteza

*A verdade em si já é poder, ligada ao regime político, econômico e institucional que a produz.*

John Tagg, "Power and photography", in: *Culture, ideology and social process*, London, 1981, p. 301

Em nenhuma outra atividade humana, objetividade e subjetividade se misturam e se alternam com tanta veemência como na fotografia. A câmera, cuja lente, não por acaso, se chama *objetiva*, teima em perpetuar objetivamente as formas que a luz projeta em seu interior. Mas atrás dela existe um olho humano e o que ela perpetua é um instante e, nesse instante, o mundo objetivo é “arranjado” em função da subjetividade do fotógrafo.

A palavra *fotografia* significa “escrita com a luz”. Mas a luz não se escreve sozinha, ela precisa de um *controle* por parte de alguém. Isto significa uma relação especial do homem com e sobre a natureza, e diz muito sobre uma relação de *poder* na medida em que organizamos e construímos o mundo ao nosso redor a nossa maneira. Esse aspecto duplo (científico e cultural) é a base do modo de representação na fotografia.

Este capítulo procura apontar as questões que permeiam o processo de construção do significado na fotografia, mostrando a “incerteza” que se apresenta nessa linguagem, tendo como objetivo mostrar a relação da sociedade com essa linguagem relativamente nova e tão expressiva. Para tal, será apresentado um panorama histórico da discussão em torno de arte/ciência e de real/interpretação, questões que sempre permearam a natureza da fotografia e que, recentemente, voltou a ser muito elaborada com o surgimento e a evolução da chamada *fotografia digital* ou *eletrônica*.

Precisamos inicialmente identificar a capacidade inexaurível da fotografia para fazer transcrições precisas da realidade, uma habilidade garantida pela própria tecnologia. Mas essa capacidade, esse relacionamento da fotografia com a realidade, foi problematizado, foi contestado. Trabalhos críticos mostram que o ato de olhar e o de registrar não podem jamais ser vistos como neutros ou inocentes; ao contrário, esses atos são apontados como expressões de poder e controle. Vejamos a observação de Graham Clarke sobre isso:

*Mas em muitos contextos, a noção de um registro literal e objetivo da "história" é uma ilusão limitada. Ela ignora todo o background cultural e social contra o qual a imagem foi tomada, da mesma forma que representa o fotógrafo como um registrador de cena neutro, passivo e invisível.*

Clarke, 1987, p. 146

E já que este trabalho se propõe a analisar o uso da fotografia pela mídia impressa, o fotojornalismo, precisamos observar também a chamada fotografia documental. Os termos documental e fotojornalístico se misturam – o fotojornalismo seria algo como a fotografia documental diretamente ligada à publicação na imprensa. É difícil separá-los e, por isso mesmo, julgamos necessário refletir sobre a origem do termo *documento* e repensar a fotografia documental como a descrição de algo por um fotógrafo cuja intenção é comunicar sua importância – fazendo uma observação, literal ou interpretativa – que será entendida pelo receptor; não sendo, pois, muito diferente da idéia do fotojornalista.

O substantivo *documento* vem de séculos atrás. Ele deriva do latim *docere*: ensinar, e foi originalmente usado para descrever algo que fornecesse prova, um pedaço de papel com palavras com evidências: em outras palavras, evidência que não deve ser questionada, uma "verdade" endossada pela autoridade da lei.

Atualmente, uma fotografia, uma gravação ou um filme são considerados documentos. No início do século XVIII (1711), a palavra *documento* se tornou mais ativa – um verbo (*documentar*), cujo significado era ligado ao ato de produzir evidência. No início do

século XIX, em 1802, emergiu o adjetivo *documental*. No século XX, John Grierson usou a palavra em 1926 para descrever o tipo de cinema que desejava substituir o que se percebia como a fábrica de sonhos de Hollywood, e a palavra foi rapidamente aceita e apropriada no campo da fotografia.

## 2.1 HISTÓRIA

No final do século XIX, a nova tecnologia fotográfica começou a ser aplicada para documentação, exposição e denúncia de injustiças sociais, uma área que havia sido previamente dominada apenas por ilustradores e alguns pintores.

A câmera já havia mostrado os triunfos da industrialização: fábricas, pontes, estradas e também retratos de membros da classe empreendedora responsável por tudo isso. Mas a câmera não havia dado muita ênfase à parte negativa desse processo: condições subumanas de habitação nos emergentes grandes centros, o trabalho infantil e a exploração de minorias étnicas.

A fotografia de Jacob Riis e Lewis Hine, que atuaram no final do século XIX e no início do século XX, documentou esses abusos e procurou funcionar como *propaganda*, como *instrumento* para reformas na legislação.

Hoje, a maioria dos fotógrafos usa o documentário como forma de “expressão pessoal”, e nem sempre estão tão interessados em mudanças na sociedade, mas no *conhecimento* dela. Porém, o conhecimento buscado pelo fotógrafo nunca é inocente: consciente ou inconscientemente, há sempre interesses sendo contemplados, sejam públicos ou privados.

Uma antiga definição de documentário como um “tratamento criativo da realidade” (John Grierson, 1930) ainda pode hoje ser considerada útil, mesmo sabendo que, na sociedade contemporânea, a questão da “realidade” é bem mais complexa. Houve a passagem, desde as primeiras experiências com a fotografia documental, de uma sociedade de *produção*, que permitia que objetos e pessoas fossem representados como constituintes do mundo “real”, para uma nova

orientação voltada para o *consumo*. Isso envolve subjetividade, em que se observa mera recepção passiva do mundo representado pela mídia.

A prática e o aparato da fotografia documental são mantidos através de regras ideológicas: fotógrafos já sabem o que querem encontrar antes de sair para fotografar, eles têm preconceitos e preferências estéticas particulares e, além disso, ainda precisam considerar a visão do patrocinador do trabalho (seja uma revista, um jornal ou uma instituição). Estas são, então, as reais condições para a produção da “verdade”.

Essa questão da interpretação e da subjetividade foi discutida pelo fotógrafo Eugene Smith, um dos ícones do fotojornalismo no século XX, autor de dezenas de ensaios importantes publicados em todo o mundo:

*Aqueles que dizem que a reportagem fotográfica é “seletiva e objetiva, mas que não pode interpretar o assunto” demonstram uma completa falta de compreensão dos problemas e do funcionamento próprio dessa profissão. O fotógrafo jornalístico não pode ter nenhuma outra abordagem além da abordagem pessoal; e é impossível para ele ser completamente objetivo. Honesto – sim. Objetivo – não.*

*A maioria das estórias fotográficas requer uma certa medida de produção, rearranjo e direção para dar coerência pictórica e editorial às imagens. Aqui o fotojornalista vendável pode ser seu mais criativo eu. Sempre que isso é feito pelo motivo de melhor tradução do espírito da realidade, isso é totalmente ético. Se as mudanças se tornam uma distorção da realidade pelo único propósito de produzir uma imagem “mais dramática” ou “vendável”, o fotógrafo foi indulgente em “licença artística” que não deve haver. Esse é um tipo de distorção muito comum. Se o fotógrafo distorceu por algumas razões não éticas isso se torna, obviamente, uma questão da maior gravidade.*

Smith, 1966, p. 103

## 2.2 UMA NOVA FORMA DE VER: AS PRIMEIRAS REAÇÕES À FOTOGRAFIA

Ainda sob o impacto do surgimento da fotografia, o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) escreveu um texto ácido sobre a natureza da fotografia enquanto arte, após notar a influência da fotografia na arte exibida no Salão de 1859, uma exposição anual patrocinada pela Academia Nacional de Paris. Para ele, a imensa aceitação da fotografia refletia o gosto “*exclusivo pela verdade que oprime e sufoca o gosto pelo belo*” e que a “*desprezível sociedade correu, como Narciso, a contemplar sua imagem trivial na placa metálica*”. Ele considerava que “*a indústria fotográfica se tornou o refúgio de pintores falidos, com pouco talento ou muito preguiçosos*”, e que “*se for permitido que a fotografia passe por arte em algumas de suas atividades, não demorará muito para que tenha superado ou corrompido toda a arte graças à estupidez das massas, sua aliada natural*”.

Baudelaire *apud* Trachtenberg, 1980, pp. 85-88

Sua visão, assim como a de outros intelectuais, era a de que a fotografia estava ligada à “*grande loucura industrial*” daquele tempo e provocava desastrosas conseqüências nas qualidades espirituais da vida e da arte. Assim, afirmou que “*a fotografia deve retornar a sua verdadeira tarefa que é a de secretária das artes e das ciências*”.

Baudelaire *apud* Trachtenberg, 1980, p. 88

Outra categorização surgida nos primeiros anos da fotografia e que ainda é usada, mesmo que com diferentes denominações, divide as fotografias feitas com intenções artísticas em dois grupos: o *pictorialista* e o *purista*. Outros termos usados correntemente para essas divisões são *manipulada* e *direta*.

Para explicar a estética *pictorialista* ou *manipulada*, o fotógrafo pictorialista inglês Cornelius Jabez Hughes (1819-1884), em 1861, declarou: “*Se uma fotografia não pode ser produzida em um único negativo, deixemos que ela tenha dois ou dez*” (Hughes *apud* Clarke, 1997, p. 43), enfatizando o caráter cultural do meio e abrindo a possibilidade de intervenção do fotógrafo na produção da imagem.

Neste texto, Hughes (escrevendo sobre “arte” em fotografia) distinguiu três níveis principais na fotografia:

- a) a fotografia *mecânica* consistia das fotografias “*cuja aspiração seja a simples representação dos objetos para os quais a câmera está apontada*”. Nesse caso, tudo deve ser mostrado exatamente como é. Isso é chamado ‘*fotografia literal*’ ”.
- b) A fotografia *artística*, onde o fotógrafo (como artista) “*se determina a desviar sua mente para objetos para arranjar, modificar, ou controlar a disposição deles, para que eles possam aparecer de uma maneira mais apropriada ou de uma bela maneira*”.
- c) A fotografia como *belas-artes*, “*consiste em algumas imagens que ficam num nível superior que a maioria das fotografias artísticas e cuja proposta não é simplesmente agradar, mas instruir, purificar, enobrecer*”

Hughes, 1861, p.262

### 2.3 A IMAGEM MONTADA, A IMAGEM NATURAL: O PICTORIALISMO

A fotografia chamada por Hughes de *belas-artes* se encontrava claramente no trabalho de Henry Peach Robinson (1830-1901), fotógrafo que exerceu grande influência sobre a produção de sua época através de seus escritos e suas imagens. Seu primeiro e mais divulgado texto, *Pictorial efect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, de 1869, enfatizou princípios artísticos tradicionais e concluiu com um capítulo sobre ampliações compostas. Ele afirmava que um trabalho que não sofresse modificações não poderia ser considerado artístico, e trabalhava fazendo rascunhos para, em seguida, produzir as cenas para fotografar – sempre em partes – usando modelos. Em seguida, montava as fotos como um quebra-cabeças ou um *patchwork*. *Fading away* foi sua foto mais famosa, produzida a partir de cinco negativos, e era considerada estranha por alguns, mórbida por outros. Essa foto gerou escândalo duas vezes: da primeira vez, foi acusada de mau gosto, por se considerar que era inconveniente o fotógrafo entrar no ambiente familiar num momento de dor e desespero. Da segunda vez, quando ele revelou que aquilo foi

produzido por atores e foi acusado de estar usando a fotografia para mentir.

Um outro fotógrafo que trabalhou com esta técnica foi Oscar Rejlander (1813-75), que em 1857 fez a espetacular foto chamada *The two ways of life*, a qual foi provavelmente a foto mais famosa da década. Feita com a combinação de mais de 30 negativos, teve pelo menos quatro cópias em pelo menos duas versões (as montagens nunca ficavam idênticas).

Uma reação ao ingênuo maneirismo da fotografia composta era inevitável. Numa publicação intitulada *Naturalistic photography*, 1889, Peter H. Emerson (1856-1936), que já havia criado o termo *Fotografia Pictorialista*, apontava que as fotografias (e todas as artes visuais) deveriam refletir a natureza com *verdade de sentimento, ilusão de verdade e decoração* e que somente seguindo este caminho a fotografia poderia obter *status* artístico.

O livro atacava teorias da fotografia artística que prevaleciam à época, especialmente aquelas contidas no livro de H.P. Robinson. Em sua teoria, chamada *pictorialista*, Emerson acreditava que a missão do fotógrafo era ser sensível para impressões externas, visto que a natureza é tão cheia de surpresas que ela pode ser mais bem mostrada pintada (ou fotografada) que em seu estado natural. Ele acreditava que o realismo era *falso em relação à natureza* por ser muito descritivo, incoerente com as teorias de percepção visual, enquanto o “naturalismo” era, ao mesmo tempo *“analítico e verdadeiro”*.

Combinou arte e ciência advogando o modo de ver humano, conforme a teoria recém-publicada de Helmholtz, que afirmava que o olho humano só tem foco no centro do cone de visão. Daí o uso de foco seletivo para enfatizar o sujeito e desfocar o “campo” sem quebrar a estrutura da fotografia.

As teorias pictorialistas abordadas por Emerson, defendendo a legitimidade artística da fotografia e tentando aproximá-la da pintura, se transformaram num movimento internacional, envolvendo fotógrafos e galerias. Ao se difundirem, ganharam nomes e pequenas diferenciações: simbolismo, naturalismo. Em geral, o movimento pictorialista teve efeitos positivos, avançando o debate sobre a

natureza estética da fotografia e encorajando reflexões sobre a sua relação com o mundo moderno.

## 2.4 A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO

A inserção da fotografia no movimento artístico mais tardiamente denominado *modernismo* foi feita e analisada por fotógrafos praticantes, três dos quais serão aqui apresentados.

Um dos precursores dessa tradução do modernismo para a arte (não só para a fotografia) foi o americano Paul Strand (1890-1976). Strand começou produzindo fotografias abstratas em 1915. Conferiu à fotografia uma nova direção em termos de estilo, numa reação ao pictorialismo.

Strand denominou seu estilo como “fotografia direta”, e defendeu que *o fotógrafo deve respeitar o sujeito, respeitar os materiais, e o equipamento* e buscar explorar o que é genuinamente fotográfico, adequando-se aos princípios modernistas da especialização e da especificidade das atividades.

A tradução dos movimentos construtivista e surrealista para o campo da fotografia foi feita principalmente por dois fotógrafos que com seus textos impressionaram e influenciaram decisivamente diversos artistas de todas as áreas da chamada “*Arte Moderna*”: Moholy-Nagy e Alexander Rodtchenko.

Mesmo se considerando um pintor e não um fotógrafo, o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) é visto como um dos importantes teóricos da fotografia.

Esteve ligado à efervescência criativa na Europa após servir na I Guerra Mundial, abandonando os estudos de direito. Instalado em Berlim após 1920, produziu seu trabalho (4. PAUL STRAND. *Abstração, surrealista e do construtivismo russo* ( *Sombras de uma varanda*. incomuns), e em 1923 se associou à Bauhaus em Weimar, Connecticut, 1916. um livro chamado *Painting, photography Books*, em 1925, defendendo o *design*, a tomada incomum. No texto, escrito após quase um século de discussões para saber se a fotografia é uma arte, Moholy-Nagy a repõe no

verdadeiro lugar. *“A velha querela entre artistas e fotógrafos para decidir se a fotografia é ou não uma arte é um falso problema. Não se trata de substituir a pintura pela fotografia, mas de clarificar as relações entre a fotografia e a pintura hoje, e de mostrar que o desenvolvimento dos meios técnicos saídos da revolução industrial contribuíram amplamente para a gênese de novas formas da criação ótica”*. (Moholy-Nagy, 1925)

O russo Alexander Rodtchenko (1882-1948) elegeu o ângulo insólito para quebrar o automatismo da visão e liberar o olho do receptor da subserviência às nossas percepções rotineiras.

Um dos principais artistas da vanguarda russa, Rodtchenko iniciou seus trabalhos tentando traduzir visualmente os versos de Mayakovski, estabelecendo uma relação única entre a fotomontagem e a forma construtivista. Nesse período, usava fotos de outros autores para produzir suas fotomontagens. A partir de 1924, quando estava tendo dificuldade de encontrar material fotográfico adequado as suas idéias, é que passou a fotografar, defendendo a fotografia como a forma de expressão artística de seu tempo. Acreditava que a fotografia estava predestinada a captar as situações confusas a que estão expostos os habitantes da cidade grande e moderna.

Escreveu em 1928 um texto tipo manifesto, *Formas de fotografia contemporânea*. Apoiava-se nas teorias dos formalistas russos, sobretudo Chklovski, que defendia técnicas de construção de imagem cuja função seria perturbar o leitor, forçando-o a “estranhar” aquela imagem. Para eles, o ponto de vista não familiar deveria impedir o envolvimento inocente e exigir empenho do receptor para decodificar o significado.

Rodtchenko estava claramente ligado à idéia de uma nova ordem visual para um novo modelo de sociedade. Afirmou que *“para educar o homem para um novo desejo, os objetos familiares do cotidiano devem-lhe ser mostrados de perspectivas completamente inesperadas e em situações inesperadas. Os novos objetos devem ser representados de lados diferentes de modo a proporcionar uma impressão completa dos mesmos”*. (Rodtchenko apud *Fotografia do século XX*, 1998, p. 544)

## 2.5 FOTOGRAFIA E A LIBERAÇÃO DA ARTE

Influenciado principalmente pelas experiências práticas e teóricas de Moholy-Nagy e Alexander Rodtchenko, o filósofo Walter Benjamim, em 1931, escreve importante texto avaliando a história da fotografia em que aponta a importância que teve esse novo meio na “libertação” da pintura de seus compromissos documentais. Seu discurso recoloca o lugar da fotografia como instrumento próprio para a reprodução do real, distante da pintura e da arte, que teriam criação imaginária como finalidade.

Em outro texto marcante, desta vez abordando a reprodutibilidade técnica, escrito em 1936, Benjamin cria uma teoria que influenciou muitos teóricos comprometidos com as teses do pós-modernismo na arte, enfatizando a questão da “aura”. Para ele, a fotografia seria um meio de comunicação de massa, na medida em que disponibiliza inúmeras cópias de originais por uma ou outra razão de difícil acesso ao público. A reprodutibilidade mecânica proporcionada pela fotografia altera a aura da imagem, no momento em que a foto desaloja a imagem do ambiente aristocrático de seu hábitat natural, criando uma nova aura, uma aura de consumo.

Outro discurso que apontava para essa tese da fotografia como “libertadora da arte” foi o do crítico de cinema francês André Bazin (1918-1958), que achava que a fotografia *“tinha uma função artística que era ligada ao problema que vem da origem da arte que é a luta contra a morte, a mumificação”*. Assim, Bazin acredita que na origem da pintura e da escultura reside um complexo de mumificação. A religião do antigo Egito, dirigida contra a morte, via a sobrevivência dependente da existência contínua do corpo material.

Segundo Bazin (1980), *“na evolução, o retrato feito pela pintura já servia para a idéia de imortalidade. Com a fotografia, a produção de imagens não mais compartilha um propósito antropocêntrico, utilitário. Não é mais uma questão de sobrevivência à morte, mas de um conceito mais amplo, a criação de um mundo ideal à semelhança do real, com seu próprio destino temporal”* . (p. 237)

Sobre a objetividade do processo fotográfico, Bazin fez colocações polêmicas e que merecem ser aqui reproduzidas. Para ele, *“o momento decisivo chegou com a descoberta do primeiro sistema científico de reprodução, a perspectiva. E a câmera obscura. Desde então a pintura ficou dividida em duas ambições: uma, basicamente estética, isto é, a expressão da realidade espiritual na qual o simbólico transcende seu modelo; a outra, puramente psicológica, isto é, a duplicação do mundo externo”*. (p. 238)

Para Bazin, a fotografia e o cinema são *“descobertas que satisfazem, de uma vez por todas e em sua própria essência, nossa obsessão com o realismo. Não importa quão hábil o pintor, seu trabalho era sempre uma bonificação a uma inescapável subjetividade. O fato de que uma mão humana interveio lança uma sombra de dúvida sobre a imagem”*. (p. 237)

Ao comparar a pintura com a fotografia, Bazin dispara: *“a originalidade na fotografia diferentemente da originalidade na pintura reside no caráter essencialmente objetivo da fotografia. Pela primeira vez, entre o original e sua reprodução, intervém apenas a instrumentalidade de um agente inanimado. Pela primeira vez uma imagem do mundo é automaticamente formada, sem a intervenção criativa do homem”*. (p. 237)

É claro que essa colocação sobre o realismo da fotografia e a atribuição de ser a fotografia produzida *“sem a intervenção do homem”* foi refutada por diversos teóricos. Entre eles, Machado (1984), que ataca Bazin, alegando que se Bazin conhecesse o *“verdadeiro significado da construção, perspectiva que está embutida na câmera, e ele teria o desprazer de verificar que nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, porque o seu papel é personificar o olho do sujeito da representação”*. (p. 37)

## 2.6 O OLHO DO FOTÓGRAFO

Em exibição de fotos que organizou como curador da área de fotografia do MOMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque –, no ano de 1966, John Szarkowski contribuiu muito para uma primeira formulação sistemática do entendimento da fotografia. Para ele, a invenção da fotografia cria um processo de confecção radicalmente

novo – um processo baseado não na *síntese*, mas na *seleção*. “*Pinturas são feitas, fotografias são tomadas*”, escreveu.

Na exposição e, posteriormente, no livro *O olho do fotógrafo*, ele identifica cinco características que considera únicas à fotografia. A teoria que criou e que abaixo será apresentada, se encaixa melhor quando pensamos em fotografias feitas na rua, em geral com câmeras 35mm, onde a problemática é diferente do estúdio, por exemplo. Mas, ainda assim, o estudo é importante para a compreensão do fazer fotográfico.

### **1. A coisa em si**

A fotografia lida com o real e o fotógrafo deve aceitar esse fato e valorizá-lo. Para ele, o próprio mundo é um artista e para reconhecer seus melhores momentos é preciso inteligência e sensibilidade. Mesmo assim, o sujeito aprendeu que a imagem é diferente da realidade: o sujeito e a imagem não são a mesma coisa.

### **2. O detalhe**

O fotógrafo não pode trabalhar uma narrativa corrente. Pode apenas isolar o fragmento. E as fotos podem ser lidas como símbolos. A fotografia nunca teve êxito no campo da narrativa. As fotografias de Robinson e Rejlander, compostas a partir de muitos negativos, tentaram contar histórias, mas esses trabalhos foram reconhecidos em seu próprio tempo como pretensiosos.

Como outro exemplo, cita as fotos de guerra e o registro da Segunda Guerra Mundial, que apenas conseguiam explicar o que estava ocorrendo quando acompanhadas de legendas extensas.

A função das imagens não era a de tornar a história clara, era a de fazê-las “reais”. O grande fotógrafo de guerra Robert Capa expressou tanto a pobreza narrativa quanto o poder simbólico da fotografia quando comentou: “*se suas imagens não são boas, você não estava suficientemente próximo.*”

### **3. O quadro**

O ato de selecionar e eliminar força uma concentração na margem da imagem e nas formas que são por ela criadas.

#### **4. Tempo**

Todas as fotografias são exposições temporais, de duração menor ou maior, e cada uma descreve uma parcela discreta de tempo. Ele cita o trabalho do fotógrafo americano Muybridge, feito no final do século XIX, que quebrou toda uma tradição da representação do movimento dos cavalos e outros tantos momentos que só são visíveis pela câmera fotográfica.

Imobilizar estes finos nacos de tempo tem sido uma fonte de fascínio constante para o fotógrafo. O francês Cartier-Bresson definiu o comprometimento com essa nova beleza com o termo “*o momento decisivo*”, mas a expressão tem sido mal-entendida: a coisa que acontece no momento decisivo não é um clímax dramático, mas *visual*. O resultado não é uma história, mas uma *imagem*.

#### **5. O ponto de tomada**

O fotógrafo descobriu que o mundo era mais rico e menos simples do que ele poderia imaginar. Daí explorar diversas formas de ver para entender o mundo.

### **3 Evolução técnica**

*Além do que podemos ver, existe um universo de processos e formas ocultas; a fotografia – sozinha ou combinada com outros sensores que expandem o tempo e o espaço – tornou-as visíveis.*

Naomi Roseblum, *in: The world history of photography*,  
Nova Iorque, 1982, p. 608

Quando existe um conflito, quando o homem descobre algo novo, quando um campeonato de futebol é conquistado, esperamos ver as imagens do evento no próximo jornal ou revista que comprarmos. O fotojornalismo nos mostra coisas que não veríamos normalmente, ele nos leva a lugares onde não iríamos, expande o enorme e complicado mundo onde vivemos. Não há local distante, não há árduas condições que consigam deter o fotojornalista.

Este capítulo aponta e comenta alguns dos principais marcos que a tecnologia proporcionou para a evolução e a transformação do fotojornalismo desde a sua invenção. O primeiro foi a possibilidade de se publicar desenhos feitos a partir de fotos na imprensa, o que conferia à ilustração o *status* de verdade, já que a imagem fotográfica lhe serviu de base. O segundo marco foi a viabilização técnica de se reproduzir fielmente as fotografias na imprensa, o que ocorreu na virada do século XIX. Em seguida, vemos o chamado “nascimento do fotojornalismo moderno” na Alemanha, na década dos 20, que veio com as descobertas das câmeras de formato pequeno com objetivas mais luminosas, conciliadas com o desenvolvimento de películas mais sensíveis à luz, dando grande versatilidade ao repórter fotográfico e transformando radicalmente a abordagem da fotografia documental a partir de então. Outro ponto a refletir foi o desenvolvimento das câmeras com a incorporação dos recursos da eletrônica e do foco automatizado de alta velocidade no final da década dos 80, o que gerou um incremento nas possibilidades de fotografar algo em movimento com incrível agilidade, proporcionando imagens expressivas e expandindo, pode-se dizer, o poder da fotografia de mostrar o “invisível”, já que ela consegue captar, por exemplo, detalhes dos músculos faciais de um atleta olímpico, algo até então inédito. E o mais recente marco seria o surgimento da fotografia digital.

Quando o processo fotográfico foi inventado, no final da década dos 30, nos anos de 1800, a fotografia não revolucionou o jornalismo – longe disso. O processo de impressão da época não permitia a reprodução de uma fotografia nos jornais.

Diante dessa limitação técnica, criou-se um processo que resolveria parcialmente a questão: fotografias eram convertidas em desenhos e então transformadas em gravuras que podiam ser usadas pela imprensa. A fotografia era, portanto, referência para artistas criarem desenhos a partir da imagem. E os jornais informavam que aquela ilustração teria sido feita a partir de uma fotografia.

O uso de desenhos feitos a partir de fotografias se tornou muito freqüente e passou a ser usado crescentemente na imprensa desde 1860. Um dos que incentivou o uso da técnica foi o hoje famoso Joseph Pulitzer, o mesmo que leva o nome de um dos mais conhecidos

e disputados prêmios de jornalismo do mundo. Pulitzer comprou, em 1883, o jornal *New York World* em uma situação econômica precária e em três anos o transformou num lucrativo diário. O jornal levava aos leitores imagens de criminosos e suspeitos e com isso chegou a ajudar na prisão de alguns bandidos. Pulitzer disse que “*enquanto contribuíamos para o avanço da arte americana e educávamos e entretínhamos nossos numerosos leitores, estávamos servindo à causa da justiça pública*”. (Pulitzer *apud Photojournalism*, 1971, p. 14)

Pulitzer publicou também muitas imagens de não criminosos: retratos de personagens da sociedade, como atores, políticos e outros, tornando a ilustração fotográfica uma marca registrada do jornal e influenciando a todos os demais a seguir o mesmo caminho. Centenas de artistas eram contratados pelos jornais e produziam milhares de ilustrações para estes veículos.

A tecnologia crescia paralelamente ao incremento do uso de imagens nos jornais. No final do século XIX, já era comum o uso pelos fotógrafos de câmeras portáteis e chapas com filmes mais fáceis de carregar, e até mesmo o filme em rolo já havia sido inventado.

### 3.1 A LUZ ARTIFICIAL

Outra invenção importante foi o *flash*, denominado *Blitzlichtpulve* – uma mistura de pó de magnésio, cloreto de potássio e sulfato de antimônio, que proporcionava um rápido clarão de luz quando acionado. Surgiu na Alemanha e rapidamente passou a ser usado para a produção de fotos noturnas e em interiores.

Foi a invenção do *flash* que permitiu ao dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) mostrar algo nunca visto pelos leitores das classes dominantes americanas que adquiriam jornais: o interior das habitações/favelas dos imigrantes em Nova Iorque, expondo ao público as miseráveis condições de vida que encontrou.

Frustrado por não conseguir convencer as pessoas sobre a pobreza, a superpopulação, o trabalho pesado e a pura miséria que existiam numa cidade próspera, Riis foi o fotógrafo que maior notoriedade conquistou ao empregar essas novas possibilidades de uso de imagens de interiores obtidas por luz artificial na imprensa. Para a

historiadora Naomi Roseblum, Riis “foi a primeira pessoa na América a conceber imagens da câmera como um instrumento de mudança social”. (1984, p. 359) Ele encontrou na fotografia um meio de evidenciar – e tornar incontestáveis – seus artigos sobre os problemas sociais existentes em Nova Iorque. Além de artigos em jornais, publicou em 1890 um livro chamado *How the other half lives* (Como vive a outra metade), um relato ao mesmo tempo visual e escrito sobre as condições de vida no *Lower East Side*, de Nova Iorque, que revelou as condições chocantes e a privação social sob as quais uma população predominantemente de imigrantes tinha de viver. O livro causou grande impacto na opinião pública. Seu trabalho é invariavelmente tomado como exemplo para marcar o início da própria tradição documental e jornalística na fotografia.

Enorme esforço estava sendo feito para descobrir um meio de reproduzir com perfeição fotografias nas páginas impressas diretamente, sem a intervenção de um artista para convertê-la em gravura. Faltava ao processo apenas encontrar uma solução para reproduzir os tons de cinza (os “meios-tons”) das imagens fotográficas. A solução foi apresentada em 1897, pelo *New York Tribune*, que publicou a primeira fotografia com tons de cinza num jornal diário de circulação de massa. Pela primeira vez, o público tinha acesso a imagens que traziam, no jornal, a sensação de realidade única da fotografia. Nenhum artista ou gravurista estava agindo como “mediador” entre o leitor e a imagem tomada pela câmera.

Era esperado que o processo do meio-tom se estendesse rapidamente, enquanto prática, por toda a imprensa. Curiosamente isso não aconteceu. Editores pensaram que os leitores entenderiam que o novo processo estava sendo introduzido apenas por razões econômicas, já que dispensava o trabalho do ilustrador, considerado um artista, que fazia o trabalho à mão. E tão potente tornou-se a idéia de que a fotografia era um meio objetivamente verdadeiro que bastava aos editores informarem que as ilustrações eram baseadas em fotografias.

Depois de quase três décadas de hesitação, finalmente a imprensa passou a usar o meio-tom com toda força e, por volta de 1910, a ilustração feita à mão já estava praticamente extinta. Fotos atualizadas de grandes eventos passaram a ser publicadas regularmente nas primeiras páginas dos diários.

### 3.2 Lewis Hine

Esse aprimoramento das técnicas de impressão contribuiu também para o surgimento de um outro grande fotógrafo documentarista: Lewis Hine (1874-1940). Hine era um sociólogo que, assim como Jacob Riis, utilizou-se da fotografia a fim de conseguir provas para sensibilizar a opinião pública e dar mais credibilidade a seus artigos. Hine fotografou uma variedade de assuntos, como o trabalho infantil, imigrantes e as fábricas mais exploradoras do *Lower East Side* de Nova Iorque. Sua obra constituiu-se uma notável representação de vidas privadas do contexto público daquela época.

Entre 1908 e 1914, a serviço do National Child Labor Committee (NCLC), grupo civil norte-americano em campanha pela proibição do trabalho de crianças, Hine percorreu os Estados Unidos fotografando crianças trabalhando em regime de 12 horas por dia em fábricas ou no campo. Para fugir da vigilância dos patrões, fez-se passar por corretor de seguros ou vendedor de bíblias.

Suas fotografias despertaram a consciência dos americanos e provocaram mudanças na legislação sobre o trabalho infantil. São estas as experiências pioneiras mais relevantes que fizeram da fotografia uma arma na luta para a melhoria das condições de vida das partes menos favorecidas da sociedade.

Para Kaplan (1999), historiadora e autora de dois trabalhos sobre o fotógrafo, *“Hine tinha uma fé tão grande na sua causa, que acabava por estabelecer um relacionamento profundo com as crianças. A sua maior contribuição foi ter sabido combinar a imagem com o texto, criando uma nova forma de comunicação visual, numa época em que a fotografia fazia sua entrada nos jornais”*. (Apud Robin, 1999, p. 4)

### 3.3 O FOTOJORNALISMO MODERNO

Em 1925 apareceram na imprensa alemã anúncios nos jornais de uma nova câmera fotográfica:

*FOTOGRAFIAS DE NOITE E DE INTERIOR  
SEM FLASH*

*Você pode fazer fotografias no teatro durante a representação – exposições de curta duração ou instantâneos. Com a câmera Ermanox, pequena, fácil de manipular e pouco visível.*

*Munchner Illustrierte Presse, nº 9, 1925. Apud Freund, 1994, p. 115*

A invenção das câmeras de menor formato na Alemanha com objetivas muito luminosas ampliou as possibilidades de obter fotografias e, conseqüentemente, proporcionou grande evolução na linguagem fotográfica. A nova tecnologia permitia ao fotógrafo tomar imagens sem tripés e em situações de baixas luzes. Finalmente fotografias sem flash se tornaram possíveis, mesmo que ainda com certa dificuldade. Pessoas podiam, a partir de então, ser fotografadas de surpresa, sem a necessidade da pose e agindo “naturalmente”. A idéia de movimento trazia aos leitores a sensação de “estar lá”. Fotógrafos de “instantâneos” logo surgiram e tiveram seu primeiro espaço nas revistas ilustradas alemãs.

Diante das novas possibilidades que essas câmeras proporcionaram para a fotografia, a Alemanha firmou-se como importante centro da nova imprensa ilustrada na década de 1920. Apesar das crises econômicas e políticas, um clima liberal se instalara no país da república de Weimar e permitiu um florescimento extraordinário das artes e das letras. Podemos citar alguns nomes que atuaram no campo artístico da Alemanha dos anos 20: Thomas Mann, Franz Kafka, Einstein, Freud, Kandinsky, Paul Klee e Walter Gropius (que fundou a *Bauhaus* em 1919). Berlim afirma-se como centro dos movimentos políticos e intelectuais. Nas grandes cidades alemãs, grandes jornais ilustrados são editados e os mais importantes – o *Berliner Illustrierte* e a *Munchner Illustrierte Presse* chegaram a dois milhões de exemplares, alcançando quase toda a população em função de seu preço acessível.

Nesse ambiente, vários fotógrafos apareceram, mas um se destacou e produziu um novo fotojornalismo, explorando com muita competência esta nova câmera disponível: o advogado Erich Salomon.

Ele foi o primeiro a fotografar pessoas em interiores sem que elas se apercebessem disso. Foram imagens novas, já que não eram posadas. Por isso foi chamado o início do fotojornalismo moderno e Salomon é por muitos considerado o primeiro “repórter fotográfico”. Não importava tanto a clareza ou a nitidez da imagem, mas o seu assunto e a emoção que imagem seria capaz de suscitar, uma busca de pontos de vista provocativos e não usuais no lugar de imagens descritivas e banais.

Nascido em Berlim, filho de banqueiros, Salomon forma-se em Direito mas a situação econômica do pós-guerra não permitiu que ele se estabelecesse como advogado. Torna-se fotógrafo por acaso. Conta que estava em um restaurante e presenciou uma violenta tempestade. Soube que próximo a ele havia uma morte e várias árvores arrancadas. Procurou um fotógrafo e foram fotografar a tragédia. Vendeu as fotos a um jornal, mas a maior parte do dinheiro coube ao fotógrafo. Decidiu, então, comprar uma câmera.

Ousado, Salomon passa a fotografar a corte, os tribunais, os políticos e tudo mais que não houvesse ainda sido mostrado pelas câmeras. Seu trabalho era investigativo e esclarecedor e atuava nos eventos sociais, políticos, diplomáticos. Gostava de instantâneos pitorescos, mostrando os políticos de forma inusitada, surpreendente. Usava eventualmente a câmera escondida no chapéu, na valise, o que o fez ser visto (assim como outros fotógrafos ousados) como um novo tipo de herói dos tempos modernos. A receptividade de seu trabalho foi enorme e influenciou uma série de outros fotógrafos e publicações na Alemanha, na França e na Inglaterra.

Em 1931, publica um álbum de 102 fotografias: contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados. No prefácio explica suas idéias e métodos.

*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 fotografia única que quer obter. É uma batalha contínua. É preciso lutar contra os preconceitos que existem por causa dos fotógrafos que continuam a fotografar com flashes; lutar contra a administração,*

*os empregados, a polícia, os guardas; contra a má luz e as grandes dificuldades em fazer fotografias de pessoas que estão em movimento. É preciso apanhá-las 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 deve 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 sejam bem sucedidas. (Apud Freund 1984, p.117)*

Fato curioso na produção fotográfica de Salomon foi o episódio das “primeiras fotografias jamais feitas no interior das salas de jogo do Cassino de Monte Carlo”. Publicar fotografias ditas “secretas” eram uma grande atração da imprensa. Para obtê-las, fotógrafos faziam de tudo. Salomon não conseguiu consentimento dos proprietários para obter as fotografias que mostrassem as celebridades que ali jogavam, mas foi permitido que o fotógrafo tomasse fotografias do cassino onde os jogadores eram seus funcionários, que se dispuseram a posar para o fotógrafo quando as salas estavam fechadas. O público não conseguia distinguir o verdadeiro e o falso, e a intenção era de imprimir fotografias sensacionais, mesmo que para isso fosse preciso uma produção.

### 3.4 LEICA, A REVOLUÇÃO DO 35MM

Ainda em meados dos anos 20, uma outra câmera é apresentada aos fotógrafos, passando a ser a preferida por eles: a Leica. Inventada pelo especialista em mecânica de precisão Omar Barnak, nas fábricas da Leitz em Wetzlar, Alemanha, foi o mais significativo avanço no equipamento fotográfico profissional do século XX. A máquina é de pequeno formato e usa o filme inventado para o cinema, o formato 24x36mm, que permite a obtenção de várias imagens em um único filme. Foi a primeira a incorporar a exposição instantânea, avanço rápido do filme e um alto nível de definição de imagem mesmo em condições de luz desfavoráveis.

Outro ponto que determinou o sucesso da nova câmera foi a possibilidade de trocar as objetivas, alargando as possibilidades de trabalho dos repórteres fotográficos. Para o profissional, foi uma revolução: a Leica e outros acessórios da câmera 35mm transformaram o teor da reportagem fotográfica, possibilitando aos fotógrafos o estabelecimento de um novo padrão estético no fotojornalismo e na fotografia expressiva.

A conquista do mercado pela Leica se refletiu nos números de sua produção: mil em 1927; dez mil em 1928; 50 mil em 1931, 100 mil dois anos mais tarde. É claro que esse número não reflete apenas sua preferência pelos repórteres fotográficos – a câmera foi vendida também para fotógrafos de outros segmentos profissionais e para amadores em todo o mundo.

A invenção da Leica desencadeou uma revolução na fotografia e seus efeitos são até hoje sentidos. Pela primeira vez na história uma câmera pequena produzia imagens à altura das câmeras de negativos maiores. Foi a partir da Leica que a indústria se balizou para a construção de novas câmeras. A câmera reflex hoje no mercado, a máquina automática, ou até mesmo a descartável: milhões de câmeras fotográficas que se encontram em uso e ainda são produzidas têm sua origem nesse brilhante produto da engenharia alemã.

O espírito democrático da imprensa ilustrada alemã teve um fim com a ascensão política de Hitler. Quando assume o poder, em 1933, Hitler queima livros em Berlim e converte a imprensa em instrumento de propaganda nazista. A elite intelectual e artística parte para o exílio. Erich Salomon foge com a mulher e dois filhos para a Holanda, mas, como era judeu, acaba capturado pelos nazistas e exterminado alguns anos mais tarde.

Outros fotógrafos, diretores de arte e jornalistas dessa geração alemã partem para outros países, principalmente a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, onde exercem influência decisiva na transformação da imprensa ilustrada.

O fascínio dos profissionais pela Leica continua até hoje. A câmera foi usada por vários dos mais importantes fotógrafos documentais e fotojornalistas da história da fotografia: Robert Frank,

Henri Cartier-Bresson e ainda hoje é fabricada e, mesmo com o custo elevado, é usada por grandes fotógrafos – como o brasileiro Sebastião Salgado. Clubes de colecionadores da Leica são encontrados em todo o mundo, todos apaixonados pela precisão mecânica, pela brilhante resolução ótica do equipamento, mas, além disso, do mito que essa câmera representa no mundo da fotografia.

### 3.5 AS CÂMERAS E A ELETRÔNICA

Na década de 1980, apareceram as primeiras câmeras profissionais que traziam as benesses da automatização e da eletrônica. Elas aliavam aos rápidos motores de disparo contínuo, já apresentados na década de 1970, o controle da exposição e a possibilidade de focalização automática em altíssima velocidade. No início, os fotógrafos pareciam resistir à novidade, mas logo perceberam o potencial da tecnologia.

Um segmento do fotojornalismo foi o principal a aproveitar das novas possibilidades: a fotografia esportiva. Para documentar os atletas em movimento, sempre foi preciso enorme perícia e prática do fotógrafo para acompanhar a ação com o foco e a exposição ajustados corretamente. Revelado o filme, sempre era grande o número de fotos sem foco. Com os sistemas *auto-focus* de alta velocidade, esse problema praticamente foi eliminado.

Com a nova tecnologia, restou ao fotógrafo acompanhar o movimento e disparar o obturador para que a imagem saísse nítida e com a exposição correta. Diante disso, a gama de situações possíveis de serem fotografadas usualmente, e não acidentalmente, da fotografia de esportes cresceu muito. Imagens com enquadramento bem fechado, que eram difíceis, raras até, em função da dificuldade de focalizar a ação, passaram a ser usuais.

O fotógrafo Ormuzd Alves, da Folha de São Paulo, lembra que com os sistemas de focalização manual em uma comemoração de um gol, por exemplo, das fotos que ele fez do jogador, três ou quatro das 20, 30 fotos, ficavam nítidas, com foco perfeito. Quando, em 1995, foi fotografar a final do campeonato brasileiro, alugou uma objetiva 400mm *auto-focus* da Canon, que traz uma tecnologia muito moderna

– objetiva que custa algo em torno de 20 mil reais. Alves acompanhou a comemoração de um gol e disparou 21 fotos – só uma estava fora de foco. Depois disso, a *Folha de São Paulo* resolveu investir nesses sistemas de focalização automática. Hoje, todas as câmeras e objetivas da empresa são compatíveis com o sistema.

O editor de fotografia do jornal *O Estado de Minas*, Auremar de Castro, compartilha do entusiasmo com a nova tecnologia: “o equipamento eletrônico melhorou muito o trabalho do fotógrafo. O controle de luz era muito precário, hoje posso conferir a luz imediatamente no preview da câmera. E as objetivas auto-focus fazem que quase 100% das imagens saiam nítidas, o que, para a fotografia esportiva, é um grande avanço”. (Entrevista com o autor).

#### **4. Fotojornalismo digital: a imagem pixelizada**

*“Uma lição que podemos aprender das fotografias, e especialmente daquelas dos últimos 25 anos: imagens existem não para serem acreditadas, mas para serem interrogadas.”*

Andy Grumberg em *Crisis of the Real*, p. 273

Inicialmente, vamos definir como fotografia digital (ou, para alguns, fotografia eletrônica) toda e qualquer imagem que é constituída por um arquivo que é um código numérico legível pelo computador. Trata-se de uma imagem que é a união de milhões de quadrados bem pequenos, chamados de *pixels*, ou elementos da imagem, cada qual representando informação relativa a um pequeno ponto da imagem, tal como cor e/ou luz.

Na imprensa, essa imagem é muitas vezes obtida a partir de uma câmera digital, que registra diretamente em cartão de memória ou em disquete magnético a imagem ótica em formato digital. A câmera digital substitui o filme por um semicondutor especializado – um pedaço de silício que conduz parte da eletricidade, mas não toda, que chega a ela. Este tipo específico de semicondutor é chamado CCD

(*Charge-Coupled Devices* – “Dispositivo com Acoplamento de Carga”). Ele é composto de milhares de elementos foto-sensíveis separados, organizados em uma grade, que geralmente corresponde à forma do visor. Os raios de luz atravessam a objetiva e incidem no CCD, que converte a luz em impulsos elétricos.

A intensidade de carga varia dependendo da intensidade da luz que incide em cada elemento. Nesse aspecto, ele é parecido com o filme. Quando tomamos uma foto com uma câmera digital, o CCD passa a informação a partir de cada elemento para um conversor de analógico para digital, que codifica os dados e os envia para serem armazenados em memória RAM para posterior descarregamento, ou armazena-os em uma memória *flashcard* (uma espécie de disquete) mais permanente.

A outra forma muito usada de se obter uma fotografia digital é através do processo foto-químico tradicional (câmera e filme), quando o fotógrafo faz uma foto em um filme normal, revela o negativo (ou positivo, no caso de um filme de eslaides), edita o material e escolhe as fotos que serão convertidas para digital, conversão esta feita por *scanners*, um dispositivo de varredura de dados, que analisa a imagem e a transforma em um arquivo digital. Peça até pouco tempo cara e de difícil manuseio, o *scanner* hoje é ferramenta básica no equipamento de qualquer empresa editora e qualquer fotógrafo profissional.

É importante entender que o processo de obtenção de imagens através do escaneamento das fotos processadas pode ser feito através de *scanners* de material opaco, que escaneiam fotos em papel ou fotos impressas em livros ou revistas e, mais comumente no jornalismo, através de *scanners* que capturam a imagem através do filme (negativo ou positivo) diretamente. Este processo normalmente permite uma melhor qualidade da imagem, além de ser mais rápido.

Ao analisarmos a ilustração, podemos perceber a enorme vantagem que traz a câmera digital no processo de produção da mídia impressa. Não há a necessidade de um laboratório na redação, não se compra química e todo o inconveniente da revelação, incluindo o mal-estar de se trabalhar sob condições de luz pouco confortáveis e o cheiro forte e desagradável das substâncias químicas é evitado.

Podemos pensar até mesmo no aspecto ecológico da questão, já que implica em poluição química do ambiente, uma vez que os dejetos da química utilizada na revelação são dispensados no esgoto. Com a câmera digital temos a foto disponível para a edição imediatamente após ter sido feita. Transferir a foto da câmera para o computador leva apenas alguns segundos. É por isso que, lentamente, a câmera digital vem chegando às redações em todo o Brasil. Seu maior inconveniente, atualmente, é o alto custo do equipamento: de duas a cinco vezes mais caras que as câmeras “convencionais”, além do problema que é natural da tecnologia digital: a rápida obsolescência do equipamento, tornando ultrapassados altos investimentos em pouco tempo.

Há ainda duas outras formas de se obter uma fotografia digital, mas essas não são usuais na imprensa, dados os problemas com a resolução da imagem:

- a) por uma câmera de vídeo e placa de vídeo acoplada ao computador. Um *frame* da imagem registrada na fita é capturado eletronicamente e é convertido em imagem digital;
- b) através de uma câmera de vídeo digital, que gera a imagem já convertida em *pixels* para o computador e apresenta maior resolução que as câmeras de vídeo convencionais. Alguns analistas apontam que a câmera digital do futuro será assim: uma combinação entre a câmera de vídeo e de fotografia, podendo gravar fotos em alta resolução ou vídeos em baixa resolução. O estágio atual dessa tecnologia não recomenda esse equipamento para o uso na imprensa escrita. Nas mídias eletrônicas, (basicamente a internet), é uma solução viável.

A partir da obtenção da imagem, seu processamento é feito no computador, através de *softwares* específicos para o tratamento de imagens: Adobe Photoshop<sup>2</sup>, Corel Photopaint, Photostyler, Digital Darkroom e outros. Esses permitem que a imagem seja manipulada em termos de brilho, contraste, saturação de cores e pode ainda ser tratada em termos de resolução, tamanho, retoques, deformações, enquadramento, correção de foco e, pelo uso de enorme quantidade de filtros, também alterar sua forma original. Toda alteração pode ser

---

<sup>2</sup> Programa que surgiu em 1989 desenvolvido pela *Adobe Systems Incorporated* e que é hoje o mais utilizado no mercado para o tratamento e manipulação de fotografias.

exibida previamente na tela do computador, permitindo que o operador tenha o exato controle sobre suas ações.

Esta é a principal diferença da fotografia, digamos, convencional para a fotografia digital. A natureza da imagem formada por *pixels* permite que ela seja duplicada sem qualquer alteração ou perda de qualidade, assim como ser modificada em cada um dos seus milhões de *pixels*. Os programas são capazes de fazer alterações sutis, *pixel* por *pixel*, e também mudanças gerais rápidas.

#### 4.1 FINALIZAÇÃO EDITORIAL: CORTES, INSERÇÕES, EFEITOS

Interessante é que o operador pode, a partir da imagem original, fazer as modificações e a qualquer momento voltar ao original, ou mesmo ter várias versões de uma imagem partindo de uma única foto. Basta ter tempo para experimentar. O processo também permite a combinação de uma imagem com outra. Ou com várias. Aí uma situação nova: o processo de edição fotográfica deixa de ser apenas a escolha da foto, o recorte do quadro e sua inserção numa publicação e incorpora essas novas tarefas, o chamado “tratamento da imagem”, que pode incluir mudanças nos elementos constitutivos da imagem.

Dois exemplos podem mostrar esse processo de edição:

- a) uma foto de Pelé recebendo o prêmio de atleta do século da FIFA editada de duas maneiras nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Tempo* (12 de dezembro de 2000), onde se vê claramente que se trata da mesma foto, mas que em *O Tempo* sofreu um corte. Olhando com mais atenção percebemos que além do corte, um retoque, uma manipulação eletrônica foi feita. A mão do personagem da esquerda foi “retirada”, dando uma maior “limpeza” à foto. Conversei com a editora de fotografia de *O Tempo*, Kátia Lombardi, que confirmou a manipulação feita no jornal: “A gente não pode fazer isso de forma nenhuma quando muda a informação, quando for alterar a realidade da situação. Como nesse caso era uma causa meramente estética, era só pra limpar a foto, só pra usar a foto no espaço que a gente tinha na página (as páginas em *O Tempo* são pré-diagramadas) e estava lá aquele braço atrapalhando, fiz para ficar mais bonito. É muito raro de acontecer.”

b) a foto de Ronaldinho na época da Copa do Mundo de 1998, na França. A mesma foto foi publicada duas vezes no jornal carioca *O Dia*, só que numa delas, em 25 de maio de 1998, uma “limpeza” foi feita: foi retirado um “G” do fundo, provavelmente porque “confundia” a leitura da imagem.

Esse tipo de recurso de montagem, de apagar elementos ou “ruídos” de uma fotografia são normalmente evitados pelos fotógrafos. Quando são feitos, são feitos na redação pelos editores. No Manual de Redação da *Folha de São Paulo* aparece uma menção meio tímida quando diz que “em geral” não usa as manipulações:

*Em geral, a Folha não usa montagens fotográficas, fotos recortadas, invertidas, retocadas, ovais ou redondas.*

Manual de Redação, disponível em <http://www.folha.com.br>)

O caso mais conhecido de manipulação de fotos na imprensa brasileira aconteceu na maior revista semanal, a *Veja*. Na matéria de destaque na capa da edição de 18 de fevereiro de 1998 sobre Bruno Barreto, a revista publicou na página 90 e 91 uma foto em que aparece a família do cineasta: seu pai, Luís Carlos Barreto, sua mãe e um irmão. Só que embaixo da cadeira em que o pai está sentado aparecem quatro pés. Isso mesmo, quatro e não dois pés, indicando que alguém mais havia posado para a foto e foi suprimido pelos editores nos computadores da revista. Só que esqueceram os dois pés do personagem “apagado” na foto.

O caso virou referência de debate entre os jornalistas. A revista semanal *IstoÉ*, concorrente de *Veja*, publicou matéria questionando a ética da concorrente, indicando que qualquer modificação eletrônica na imagem deve ser informada aos leitores na legenda da foto. O jornalista carioca Ricardo Boechat, em coluna no jornal *O Globo*, ironizou dizendo que “faltou aos manipuladores da *Veja* estágio na KGB” (*O Globo*, 22/02/1998), numa referência à prática dos governantes da antiga União Soviética de alterar imagens para falsear a história.

A *Veja* se desculpou explicando que a matéria, de seis páginas, já trazia três fotos do cineasta e optou por retirá-lo da referida.

A questão importante nestes casos é ressaltar que, apesar das manipulações de imagem, não houve alteração no conteúdo das reportagens. Temos que admitir que alterações que eventualmente sejam feitas nas fotografias podem, inclusive, contribuir para reforçar a “veracidade” dos fatos e não o contrário. Normalmente, o que se quer é melhorar o “produto final”, se é que podemos chamar o jornalismo de “produto”. O problema é como encontrar um limite para esta prática. Se admitirmos que podemos mudar, indiscriminadamente, a fotografia passará a ser encarada como uma outra coisa muito diferente. Esse é o dilema do profissional de imagem na imprensa hoje, diante da frequência crescente do uso desse tipo de ilustração editorial que está ocorrendo em uma variedade de publicações.

É sabido que a possibilidade de se modificar uma imagem já era usada antes do processo digital. Mas as técnicas antigas geralmente eram grosseiras e podiam ser detectadas, mesmo que fosse preciso de um microscópio. Além disso, os métodos anteriores de retoque eram muito lentos, exigindo longas horas de trabalho por um artesão e tornavam o processo caro, quase inviável para a redação de um jornal. Com a proliferação dos computadores nas redações, o processo se tornou rápido e acessível, uma vez que a eletrônica permite que as  
mc 18. Paulo Jares. Revista *Veja*, 18 de fevereiro de 1998. Manipulação do  
pra eletrônica excluiu uma pessoa da foto, mas esqueceu dos pés atrás da  
cadeira. Original em cores.

Um outro exemplo de manipulação, este no estilo dos governantes comunistas que gostavam de apagar personagens, aconteceu no Paraná, em setembro de 1997. O jornal *Gazeta do Paraná*, de Cascavel, apagou, com recursos de computador, a imagem do governador Jaime Lerner da foto de abertura dos Jogos Mundiais da Natureza. O editor-chefe do jornal, em entrevista à *Folha de São Paulo*, disse que Lerner é “*persona non grata*” na *Gazeta do Paraná*” e que existe uma determinação, “*dentro da linha editorial do jornal, de não dar espaço a Lerner.*”

Outra razão para o enorme espaço encontrado pela fotografia digital nas publicações é a própria natureza do fotojornalismo hoje, que encontra ambiente propício para a manipulação das imagens.

Editores trabalham muito, por exemplo, com fotografias de arquivo, escolhendo aquelas que ilustrem melhor idéias pré-concebidas.

Como exemplo, podemos citar o caso da revista *Veja* de 7 de setembro de 1994 que publicou matéria sobre a queda do ministro Rubens Ricupero (foto de minha autoria). Resgatando o caso: Ricupero fez uma afirmação muito negativa (“*eu não tenho escrúpulo*”) que foi captada por câmeras de TV e divulgada por todo o país, o que acabou resultando em sua demissão do ministério de Itamar Franco, presidente à época. A *Veja* deu destaque ao assunto e levou o caso para a capa da revista. Para ilustrar, procuraram fotos de Ricupero no arquivo fotográfico da Editora Abril. A seleção recaiu sobre uma foto sombria, escura, em que o então ministro se mostra acuado sob fundo escuro. Observou-se à época que a *Veja* optou por usar na reportagem, uma foto antiga, julgada mais conveniente pelos editores para ilustrar o fato, em vez de uma foto mais atual, de preferência da semana do ocorrido. Isso demonstra a disposição da revista em usar a foto mais como ilustração do que como verificadora de um fato.

O mais curioso é que em sua edição de 29 de novembro de 1995, a *Veja* fez nova capa diante de uma situação semelhante: outro ministro foi flagrado em situação embaraçosa. Do mesmo modo, sem uma foto em que o ministro aparecesse mal, a revista usou o computador para escurecer as bordas da foto e dar esse efeito dramático à sua capa.

A *Veja* nos mostrou mais recentemente um uso ainda mais ousado das técnicas de manipulação: a capa de sua edição de 5 de julho de 2000 traz uma foto-montagem com o ex-senador Luiz Estevão tendo a cabeça decapitada e conduzida na mão. O curioso é que na mesma edição temos um desenho de Chico Caruso com a mesma idéia. Fica a questão: por que não se levou o desenho para a capa? Talvez pelo realismo da imagem fotográfica?

O que se discute no meio jornalístico é a prática dessas manipulações desacompanhada de informações aos leitores. Há sindicatos de fotógrafos que sugerem a criação de ícones que seriam colocados ao lado das imagens informando que ela foi transformada. Por enquanto nada ainda definido, muitas editoras seguem fazendo ilustrações fotográficas.

O editor de fotografia do jornal *Libération*, Christian Caujolle, na França, defende a criação de leis obrigando os editores a informar qualquer modificação na foto. “*Se a legislação não intervier mais eficazmente (impondo sinalizar cada intervenção sobre uma imagem), é a porta aberta para todas as manipulações das imagens, e é a total democracia que é trazida para a realidade virtual*” (Apud Frilet e Morvan 1995, p.154).

No fotojornalismo da metade do século, o retoque era menos necessário. A fotografia era usada mais como meio para explorar e divulgar o enorme e desconhecido mundo. A revista *Life*, um dos maiores fenômenos editoriais do século XX, definia em seu editorial na primeira edição, em 23 de novembro de 1936:

*Life foi criada para ver a vida, para ver o mundo, ser testemunha dos grandes acontecimentos, ver coisas estranhas (...), ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas (...), para ver e ter prazer em ver, para ver e ser instruído. (Apud Freund 1984 p.139-40)*

É importante ressaltar que, nos dias atuais, toda e qualquer fotografia a ser publicada na imprensa passa por esse processo de edição digitalizada. Todos os jornais e revistas publicados atualmente são confeccionados no computador, dada a eficiência e rapidez na preparação do *layout* da página e da edição do texto e das imagens, preparando-os para a impressão. Daí se verifica um problema sério: o uso já rotineiro dessa tecnologia tornou-a disponível a praticamente um grupo enorme de funcionários de uma dada publicação. Assim, qualquer um deles tem liberdade total para modificar uma imagem e alterá-la, sem deixar rastros. Nunca houve oportunidade comparável nas técnicas de impressão convencionais.

Diante dessa predominância da eletrônica e da informática nas práticas das redações pode-se perceber uma nova valorização das equipes de arte em geral. A própria denominação das funções mudou e o antigo diagramador virou *designer* ou diretor de arte. E o papel profissional exercido se modificou e, devido às novas habilidades requeridas para o manuseio do aparato tecnológico exigiu mudanças na

sua preparação e formação, que agora deve capacitá-lo para o uso de *softwares* sofisticados de tratamento de imagens e diagramação de páginas.

Exemplo disso vemos num dos mais recentes jornais lançados no país, o *Valor Econômico*, surgido da associação dos poderosos grupos *Folha* e *Globo*, que começou a circular em maio de 2000. O jornal nasceu para concorrer com a *Gazeta Mercantil*, publicação do mundo dos negócios conhecida por um *layout* conservador e sem o uso de fotografias, e vem apresentado com *design* novo e arrojado, com ilustrações e fotografias estourando nas páginas. Observando-se o expediente do jornal, encontramos como editor de fotografia um profissional de *design* e não um fotógrafo, como é usual. Interessante é saber que o jornal é o único, entre os grandes, que já nasceu sem ter um laboratório fotográfico. Praticamente tudo que é produzido pelos fotógrafos é em formato digital e nas raras vezes em que se usa um filme, este é revelado em laboratório terceirizado. Trata-se, portanto, do primeiro jornal do país quase que exclusivamente digital.

Os exemplos podem também ser buscados nos livros. Um grupo de americanos criou um projeto chamado “A Day in the Life”, uma espécie de jornada fotojornalística que dura um dia em um país, com quase uma centena de fotojornalistas espalhados produzindo uma visão daquele lugar e que dão origem à publicação de um livro de fotografias. No caso do “A Day in the Life of America”, foram produzidas 235 mil fotografias para os editores escolherem. O que surpreendeu é que a foto usada na capa da edição precisou ser modificada: usou-se uma foto horizontal, que foi transformada em vertical. A explicação de Rick Smolan, um de seus produtores, é que a modificação foi feita por “razões de *marketing*”. Aí se nota uma tremenda incoerência: um livro que se presta a mostrar o país com fotografias, modifica as imagens tomadas no computador por questões de mercado.

Quando o universo observado é a revista, nota-se que a autonomia do *design* sobre a fotografia é ainda mais forte. Cortes de todos os tipos são feitos, mudanças de tons de cores, enfim, o uso pleno e livre das novas tecnologias. Quase sempre sem o devido respeito ao profissional que criou a foto. Até Sebastião Salgado, apontado por muitos como o mais importante fotojornalista da

atualidade, sofreu com a “tesoura”. Seu trabalho apresentado na revista *Bravo*, edição de abril de 2000, traz na capa uma foto sua que originalmente era horizontal com um corte que a fez vertical, moldando-se ao espaço disponível. Legalmente, qualquer corte ou manipulação sobre uma fotografia é crime. O direito à integridade da obra, impedindo que seja apresentada modificada, está previsto na lei 5.988 do Código Civil Brasileiro, que trata dos direitos autorais. No entanto, como em outras áreas (livros, CDs e outros), em geral esses direitos não são respeitados.

Sebastião Salgado criticou a revista por ter feito o corte:

*Não gosto de cortes, prefiro as fotos in natura, como foram feitas. Não autorizei corte algum e acho lamentável que ainda estejamos submetidos aos critérios de diretores artísticos.*

*A alteração da foto, que passou de horizontal para vertical, muda o sentido da informação, cria uma nova foto. Isso está absolutamente errado e tem minha total reprovação. Há que se respeitar a obra original do fotógrafo.*

*Jamais autorizo cortes e quaisquer tipos de manipulação em meu trabalho. Ele deve ser publicado da forma que o faço. Se há alteração, o trabalho já não é mais meu e é preciso haver respeito. Na França, além do selo colado no verso das fotos, com o aviso da proibição da intervenção, o respeito existe em larga escala. É raro um fato como esse.*

(Sebastião Salgado em entrevista a <http://www.photosynt.net>. Acesso em 10.dez.2000)

Outro caso de manipulação radical nas fotos de Sebastião Salgado encontramos no portal de internet Terra, um dos maiores do Brasil e do mundo (<http://www.terra.com.br>). Assim diz a chamada no portal:

*ESPECIAL* *Sebastião* *Salgado*  
*Terra traz o site oficial do mais importante fotógrafo brasileiro da atualidade.*

Na foto que ilustra a chamada no portal, o *designer* da página fez um corte drástico na foto e, ainda por cima, fez uma intervenção, recortando e movendo o pássaro para a esquerda, rompendo qualquer limite ético, já que muda uma imagem sem informar ao leitor.

#### 4.2 A IMAGEM MÚLTIPLA: MEMÓRIA E EDIÇÃO EM TEMPO REAL

Um novo quadro que se aponta com a ascensão das câmeras digitais diz respeito a dois problemas: o arquivamento das imagens e a atitude do fotógrafo.

O problema do arquivamento é complexo. No processo convencional o fotógrafo chega à redação com o filme, o filme é revelado, uma ou algumas fotos são escolhidas e o filme inteiro é arquivado. Já com a câmera digital, o fotógrafo chega com o material magnético cheio de sinais produzidos por descargas elétricas – que poderão virar fotos - descarrega as que ele considera melhores, editando apenas algumas e removendo as demais (que são *deletadas*, na linguagem da informática).

Essa edição feita imediatamente após a produção das imagens deve-se ao problema que as editoras estão encontrando para o arquivamento de imagens digitais. Esses arquivos que formam as imagens são muito grandes e se todas as imagens obtidas forem guardadas, uma enorme quantidade de *megabytes* precisarão ser salvos em diferentes mídias, gerando um trabalho grande para os departamentos de pesquisa e arquivamento.

Apagar algumas imagens pode ser problemático porque essa edição, feita imediatamente, no calor da redação, pode acarretar perdas de imagens que, em um outro momento, poderão ser muito importantes. A memória é uma questão cultural, e fotos que hoje não são consideradas relevantes podem vir a ter grande significado no futuro.

Um exemplo marcante desse problema é o relato do fotógrafo americano Dirck Haltead, que cobre a Casa Branca, residência do presidente dos Estados Unidos para a revista *Time*. Ele relata que quando estourou a notícia do *affair* entre o presidente Clinton e Monica Levinski ele se lembrou do rosto dela. Todos os jornais e revistas que cobrem a Casa Branca se empenharam em achar em seus arquivos fotos de Monica em eventos na residência presidencial. Nenhum achou nada. Haltead contratou uma pesquisadora para verificar em seu arquivo particular e localizar a foto.

Ele explica que as fotos que ele faz contratado por *Time* são vistas pelos editores da revista que escolhem o que lhes interessa. O restante é deixado na agência Gamma-Liasion, agente do fotógrafo, que escolhe as que acha mais importantes. As sobras então são enviadas para o autor, que normalmente as encaminha para a Universidade do Texas, que abriga seus arquivos.

Foi nesse grupo de fotos, rejeitadas por *Time* e pela Gamma-Liasion que se encontrava uma foto de Clinton dançando abraçado a Monica. Foto que virou capa de *Time* e foi publicada em revistas e jornais do mundo inteiro. A lição que ficou disso é que, para o fotógrafo, se as imagens fossem digitais, provavelmente teriam sido apagadas pois, no momento em que foram editadas, de nada serviam. Sua importância só foi notada mais de dois anos depois.

Outro exemplo da questão do arquivamento é apontado pelo editor de fotografia da revista *Placar*, da Editora Abril, Ricardo Corrêa. Na Copa do Mundo de Futebol de 1994, nos Estados Unidos, dois fotógrafos trabalhavam para a revista. Um deles fazia fotos digitais, que eram transmitidas imediatamente após os jogos para a redação em São Paulo e editadas em uma revista impressa após cada jogo da seleção brasileira.

O outro profissional fazia fotos com filmes negativos a cores. Revelava o filme após o jogo, escaneava e transmitia seu material. Evidentemente, o primeiro material a chegar em São Paulo era aquele obtido pela câmera digital. Mas quando se vê hoje, no arquivo da redação as fotos da Copa de 1994, encontram-se algumas poucas imagens digitais e dezenas de filmes foram reeditados e transformados em edições especiais, e, fundamentalmente, é o que se conta para relatar a história das conquistas da seleção brasileira.

Portanto, esse é o grande dilema que encontram hoje as editoras. Como arquivar tantos *mega* ou *gigabytes* que são diariamente produzidos? Esforços têm sido feitos neste sentido, mas demandam investimentos altos, pesquisa, e, fundamentalmente, o desenvolvimento, nas empresas, de uma nova cultura de produção e de armazenamento de imagens.

#### 4.3 NOVOS DESAFIOS EM UM NOVO UNIVERSO PROFISSIONAL

A *Folha de São Paulo* criou um novo cargo na editoria de fotografia: o Editor Assistente de Tecnologia da Imagem, comandado pelo fotógrafo Ormuzd Alves. Ele lida com o projeto de informatização da fotografia do jornal e busca criar um perfil para esse novo modelo de editoria de fotografia da era digital, refletindo sobre uma série de questões trazidas pela tecnologia.

A questão do equipamento é apenas o início do processo. Realmente, é difícil fazer opção por um sistema de câmeras num mercado cheio de opções e de grandes disputas entre as principais marcas. Mas um problema novo é a quantidade de fotos produzidas no dia-a-dia e como tornar isso disponível.

*Quando se parte para o digital, é preciso ter um maior controle da quantidade de imagens que vão ser arquivadas e também das informações que vão estar armazenadas junto a elas. No caso da Folha de São Paulo, o problema se estende: além do departamento de fotografia e da redação do jornal, as fotos ainda têm que estar acessíveis à Folha Imagem e ao Banco de Dados. Ou seja, é necessário um sistema eficiente que disponibilize este material para todos os setores o mais rápido possível, mas para que isso funcione bem, as partes envolvidas têm que andar junto.*

O modo de trabalhar num sistema digital é bem diferente para o repórter-fotográfico. Ormuzd descreve o novo modo de trabalho no caso da *Folha de S.Paulo*.

*Depois de fazer uma pauta, o fotógrafo que está na rua trabalhando com uma câmera digital e um*

*Macintosh PowerBook (microcomputador da Apple) tem que editar de 10 a 25 fotos e manipular minimamente, apenas clarear ou escurecer e reduzir o ruído da imagem (porque geralmente a imagem digital tem aquele padrão de ruído, que parece grão de filme) usando o filtro Quantum Mechanic do Photoshop. Depois desse processo, a foto vai ser transmitida via celular ou por fio pelo PowerBook, usando um programa de transmissão, que pode ser o FTP (por internet), o Z Modem (direto de computador a computador) ou BBS (um sistema que já foi muito usado, mas que já está meio obsoleto devido ao avanço na área de comunicação e transferência via internet). O FTP é melhor e mais confiável. Para essa reestruturação, a Folha está testando um outro sistema de recepção de foto que engloba tudo isso e recebe tanto o Z Modem direto quanto o TCP/IP (conexão pela internet), que vai ser o padrão daqui pra frente. Esse novo sistema fica ligado a uma base Unix, assim que recebe uma foto, encaminha para o sistema de arquivo de imagens, o Digicol, ficando acessível a toda redação, banco de dados, fotografia e Folha Imagem. Algumas editorias têm acesso restrito, por exemplo: esporte não precisa ver fotos de política, então, só vai conseguir ver as fotos de esporte. Quem separa as imagens para cada editoria é o editor de fotografia.*

*Na redação o fotógrafo descarrega as imagens do cartão através do DiskShark. Nessa máquina dá pra descarregar até três cartões ao mesmo tempo: é só colocar o nome do fotógrafo e a pauta, que ele mesmo cria um folder com a data e lá dentro coloca todas as imagens originais em tiff. Esse computador tem um disco de 9 Gb e está em rede com os outros computadores. Depois de abrir o arquivo, o fotógrafo edita as imagens, manda para o Digicol e as originais ficam arquivadas lá.*

Outro aspecto importante em que os fotógrafos estão precisando se esforçar é na identificação detalhada das fotos, algo que era feito com menos atenção até recentemente.

*Existe um padrão internacional para legendar imagens em um sistema de arquivamento, é o IPTC (International Press Telecommunication Council). A Folha está configurando os programas de aquisição de imagens com os campos de IPTC e treinando os fotógrafos para preencher corretamente todos os campos da legenda. Quando chega uma foto, as pessoas responsáveis pela venda e pelo banco de dados têm de saber o que está acontecendo para corrigir as legendas que não podem ser arquivadas com erros de digitação, de grafia ou com palavras emendadas. É fundamental que as legendas estejam corretas e com palavras-chave adequadas para facilitar a pesquisa das fotos.*

*O arquivo online que está disponível para a redação, Folha Imagem, banco de dados, NP e Agora é composto basicamente por imagens em jpg, já manipuladas minimamente. Agora, a fotografia está organizando também um arquivo off-line que vai guardar as imagens originais no formato tiff. Primeiro, porque se houver necessidade de publicar novamente, dá pra manipular a imagem a partir do original. Depois, é uma boa forma de se prevenir no caso de uma disputa legal por direito autoral de imagens, pois o arquivo original de fotos feitas com câmeras da linha DCS/Kodak (equipamento usado pela Folha), guarda informações que não podem ser alteradas como número de série da câmera que fez a foto, data e lente usada, entre outras coisas.*

*Para resolver o problema de arquivar fotos em negativo, a Folha comprou em scanner que digitaliza um filme inteiro de 36 poses em apenas 4 minutos, gerando arquivos em alta qualidade, o PCD Film Scanner 1000. Depois de digitalizar o negativo, o*

*fotógrafo edita as imagens e manda para o Digical, no mesmo procedimento das fotos digitais.*

*O mais importante é aprender a prever os upgrades que vai precisar e estar atento às informações sobre equipamentos que serão lançados em breve. Assim, mesmo que tenha alguma coisa mais avançada, já disponível no mercado, mas você já sabe que em poucos meses será lançado um melhor, dá para adiar um pouco e comprar uma coisa melhor.*

(Ormuzd Alves. Disponível em <http://www.fotosite.com.br>. acesso em 10.dez.2000)

O processo de digitalização nos demais jornais brasileiros encontra ainda essa dificuldade de migrar para uma nova cultura operacional, tanto por parte dos fotógrafos como por parte da redação como um todo, incluindo novos modelos de relação com os computadores, com a edição e com a impressão.

Outro sério problema é o alto investimento a ser feito pelas empresas. Para jornais de porte médio, como o maior jornal baiano, *A Tarde*, que está iniciando testes para entrar em operação com as câmeras digitais até o segundo semestre de 2001, o investimento deverá ser grande. Uma câmera moderna como a usada pela equipe da *Folha de São Paulo*, a Kodak DC620, chega a custar 13 mil dólares. Imaginando que a equipe tem 14 fotógrafos, para que todos estejam com o equipamento digital, seriam necessários 180 mil dólares somente para comprar as câmeras. Só que faltam ainda computadores, *softwares*, adequação da rede e, o principal, o treinamento da equipe.

O editor de fotografia do *Diário Catarinense*, Jurandir Silveira, tem receio de uma mudança muito rápida para as câmeras digitais. Ele recorda que comprou um transmissor de fotos há seis anos por 44 mil dólares. *“Hoje, o equipamento não existe mais, não fabricam mais e quem tem, não tem o que fazer, porque não existe mais recepção para esse equipamento. Uma peça levava 30 anos para virar museu, hoje, leva de quatro a cinco anos”* (Entrevista na revista *Photos*, maio de 1999, disponível em <http://www.photos.com.br>).

Mas Silveira destaca a eficiência e a simplificação do trabalho proporcionadas pelos novos equipamentos. Ele lembra que na Copa do Mundo de 1978, na Argentina, ainda operando no sistema analógico, levou seis caixas enormes na viagem com um laboratório para negativo, mais químicos, dois ampliadores, várias caixas de papel fotográfico, mais de 60 quilos. Naquele tempo, quase uma hora seria gasta entre a obtenção da foto e sua chegada à redação. Hoje todo o equipamento para a transmissão cabe numa mala de mão e o tempo de transmissão é quase instantâneo.

A possibilidade de se obter a imagem disponível, cada vez mais rapidamente, é outra característica que deve ser ressaltada como grande vantagem do processo digital na imprensa. Transferir a imagem sem alteração alguma de um lugar a outro, através da transmissão dos dados que formam o arquivo, é extremamente facilitado, principalmente quando pensamos na enorme disponibilidade que hoje temos com as telecomunicações, através de celulares e da internet, proporcionando aos veículos de comunicação uma agilidade impensável até uma década atrás.

E com a entrada da internet no mercado da informação, mais ágeis precisam ser as transmissões. Praticamente todos os jornais e revistas têm suas versões no apetitoso e concorridíssimo mercado *online*, que são abastecidos com notícias 24 horas por dia. O que significa que não há mais a famosa “hora de fechamento”. Nos *sites* de notícia, o fechamento é a cada momento que chega uma nova notícia e uma nova foto, sempre o mais rápido possível, tornando a necessidade de investimentos na digitalização total ainda mais importante.

## **5.Considerações finais**

*“Fotografias cuidadosamente planejadas e construídas foram consumidas como se fossem imagens não mediadas e oferecessem um reflexo neutro do mundo.”*

Derrick Price, “Surveyors and Surveyed –Photography Out and About”, in: *Photography – A critical introduction*, Liz Wells (org.), 1997, p. 56.

O significado da fotografia, sua leitura e interpretação e seu papel na construção da realidade atual vem sendo o centro de gravidade de debates vigorosos nos últimos 30 anos. O advento da chamada fotografia digital, que se materializa na janela virtual do computador, parece aquecer essas discussões na medida que modifica radicalmente o processo de produção de imagens.

Há dois ou três anos, parecia que as câmeras digitais só teriam qualidade comparável à fotografia em prata tradicional aliada a equipamentos muito complexos e dispendiosos. Com a qualidade aumentando e o custo reduzindo, há um crescente consenso de que as câmeras digitais vão, finalmente, ocupar o lugar das câmeras tradicionais.

Analistas da International Data Corp., de Framingham, Mass, Estados Unidos, projetam que as vendas de câmeras digitais deverão saltar dos 3 milhões em 1998 para 22 milhões em 2002 (<http://techweb.com/wire/story/TWB19990624S0018>), superando definitivamente a venda de câmeras “tradicionais” e fazendo um mercado de 5,7 bilhões de dólares. Esse número é impulsionado pela era de novos costumes, implantada pela chegada dos computadores às residências. Com a explosão da internet em todo o mundo, a troca de imagens via web se torna fator determinante para a escolha do processo digital na hora da compra de uma nova câmera.

Não podemos entender a fotografia digital como uma nova categoria da fotografia, tal como a fotografia submarina, a fotografia de paisagem, a fotografia documental ou a fotografia artística. Para alguns, essa fotografia digital é uma categoria que tende a se separar da fotografia tradicional, tal qual o vídeo que quando foi inventado achou que tomaria o lugar do cinema, mas acabou adquirindo uma linguagem autônoma e hoje é independente do cinema.

O mesmo ocorreu com a invenção da própria fotografia, quando muitos pintores acharam que a pintura estaria morta, que a fotografia supriria os desejos do homem em relação à imagem. Mas nada disso ocorreu. O que ocorreu foi uma grande evolução da pintura, que passou a trabalhar com maior liberdade de expressão.

Esta é a impressão que tenho ao final desse trabalho. Um novo panorama se abre para a produção, leitura e interpretação das imagens fotográficas. Por um lado, o público entendendo melhor a fotografia como um modo de ver e interpretar o mundo exterior e não apenas de registrar momentos. Segundo, a partir da incorporação das ferramentas de modificação das imagens com enorme facilidade e agilidade no computador pessoal, a fotografia se prestando cada vez mais como uma imagem construída, reconfigurando sua posição na mídia e na comunicação social.

Fred Ritchin observou que *“o potencial expressivo da fotografia não poderá ser adequadamente fixado e avaliado enquanto a questão da sua fácil conexão com a realidade não for superada”* (1990, p.7). Machado (1998) complementa afirmando que *“a eletrônica força hoje a fotografia a viver a sua hora da verdade e a livrar-se das convenções e das idéias preconcebidas que entravam o seu pleno desenvolvimento como arte e como meio de comunicação. À medida que o público for se acostumando às imagens digitalmente alteradas à medida que estas modificações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma forma estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, até mesmo para manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela idéia muito mais saudável da imagem como uma construção e como discurso visual”*. (p. 323)

Imagino que o que deve ocorrer, à medida que se torna claro para o público em geral que as tecnologias da fotografia não são transcritoras automáticas do mundo, é que o fotógrafo passe a ser mais valorizado, uma vez que aquela imagem passará a ser considerada produto da criatividade de um autor, tendo ele usado ou não as possibilidades que as ferramentas do “pós-fotográfico” nos oferecem.

## Bibliografia

- BARRET, Terry. *Criticizing photographs*. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. "The modern public and photography". In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 83-90).
- BAZIN, André. *The ontology of the photographic image*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 237-244).
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas – Volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (pp. 165-196).
- BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas – Volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (pp. 91-107).
- BURGIN, Victor. *Thinking photography*. London: Macmillan, 1982.
- CAUJOLLE, Christian. *O fotojornalismo*. Disponível em <http://www.photosynt.net>. Acesso em 10/12/2000.
- CHAPNICK, Howard. *Inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, 1994.
- CLARKE, Graham. *The photograph*. Oxford e New York: Oxford University Press, 1997.
- COLES, Robert. *Doing documentary work*. New York: Oxford University Press, 1997.
- DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY. Life Library of Photography. New York: Time-Life Books, 1972.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- EMERSON, Peter Henry. *Naturalistic photography for students of the arts*. London: Sampson Low Marston Searele and Rivington, 1889.
- EMERSON, Peter Henry. *Hints on art*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 99-108).
- FOTOGRAFIA DO SÉCULO XX – MUSEUM LUDWIG DE COLÔNIA. Taschen: Colônia, Alemanha, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja, 1994.
- FRILET, Patrick e MORVAN, Yan. *Photojournalisme – Le guide*. Paris: Editions CFD, 1995.

- GRUMBERG, Andy. *Crisis of the real*. New York: Aperture, 1999.
- HUGHES, C. Jabez, *On art photography*. In: *American journal of photography*, new series – volume 3, 1861 (pp. 260-63).
- LYONS, Nathan (Org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular – Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *Fotografia em mutação*. In: Samain, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998 (pp. 317-325).
- MOHOLY-NAGY, László. *Photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 165-166).
- PHOTOJOURNALISM. Life Library of Photography. New York: Time-Life Books, 1971.
- PINTO, Milton José. *A imagem e seus mitos*. In: Revista Eletrônica (PRE)TEXTOS, COMPÓS, 1998.
- PRICE, Derrick. *Surveyors and surveyed - Photography out and about*. In: *PHOTOGRAPHY – A critical introduction*. WELLS, Liz. Routledge: London and New York, 1997 (pp. 55-103).
- RITCHIN, Fred. *In our own image. The coming revolution in photography*. New York: Aperture, 1990.
- ROBIN, Marie Monique. *100 fotos do século*. Alemanha: Evergreem, 1999.
- ROSE, Carla. *Aprenda em 14 dias fotografia digital*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- ROSEMBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville, 1984.
- SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: Samain, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998 (pp. 303-315).
- SMITH, W. Eugene. *Photographic journalism*. Photo Notes: Junho, 1948, pp.4-5) reproduzido em LYONS, Nathan (Org.). *Photographers on photography*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1966, (pp. 103-104).
- STRAND, Paul. *Photography and the New God*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980 (pp. 144-151).
- SZARKOWSKI, John. *Mirrors and windows*. New York: The Museum of Modern Art, 1978.
- SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic essays on photography*. New Heaven, Conn: Leete's Island Books, 1980.

WELLS, Liz (Org.). *Photography – A critical introduction*. London e New York: Routledge, 1997.