

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Armando Fávoro

**O FOTOJORNALISMO DURANTE O REGIME MILITAR:
IMAGENS DE EVANDRO TEIXEIRA**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

2009

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Armando Fávoro

**O FOTOJORNALISMO DURANTE O REGIME MILITAR:
IMAGENS DE EVANDRO TEIXEIRA**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica sob orientação da Professora Doutora Cecília Almeida Salles no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

À COMISSÃO JULGADORA

RESUMO

Neste projeto pretendemos analisar o processo de criação e a importância do fotojornalismo como forma de interação e, assim sendo, sobre o papel que ele desempenhou na época da ditadura militar brasileira. Com fundamentação teórica e epistemológica construída sobre os alicerces da crítica genética sustentada pela semiótica de linha peirceana, este trabalho analisa o processo criativo do fotojornalista Evandro Teixeira, entre 1964 e 1969, que com suas imagens e criatividade, driblou o aparato de repressão e controle colocados nas ruas e nos meios de comunicação pelo regime dos generais. Sua obra contesta, deste modo, a intolerância política e social e revela o decisivo papel informativo da fotografia e como instigadora de reflexão. O trabalho também analisa a importância de uma integrada relação do pensamento em rede no processo de criação de um jornal diário e a seleção pela qual passa toda a fotografia jornalística, em particular as imagens de Evandro Teixeira produzidas para o *Jornal do Brasil*. A abordagem sob a perspectiva de processo é essencial no desenvolvimento desse estudo, pois possibilita examinar com maior acuidade o fotojornalismo, assim como sua atuação na rede da coletividade da produção jornalística.

ABSTRACT

In this project we intend to examine the creation process and the importance of photojournalism as a form of interaction and, therefore, the role it played during the Brazilian military dictatorship. With epistemological and theoretical fundaments built on the foundations of critical genetic and supported by peircean line semiotics, this study examines the creative process of photojournalist Evandro Teixeira, between 1964 and 1969, with your images and creativity, dribbled the repression and control apparatus placed on the streets and in the media by the regime of the military generals. His work challenges, thus, intolerance and social policy and demonstrates photography's crucial informative role as an instigator of reflection. The work also examines the importance of an integrated relation in terms thought in the process of creating a daily newspaper and selection through which goes every journalistic photo, especially Evandro Teixeira's images produced for the *Jornal do Brasil*. The process perspective approach is essential in the development of this study; it allows to more accurately examining photojournalism as well as its role in the collective journalism production network.

AGRADECIMENTOS

Ao senhor, meu Pai. Um Pai assim, não desaparece. Permanece.

À Lygia e Amanda, minhas filhas, que me ensinaram o amor incondicional;

À Regina pelo carinho, companheirismo e paciência;

À dona Dirce (minha mãe), pelo amor e orações;

À Silvia pelo cuidado e preocupação;

À Cecília, minha orientadora e amiga, fundamental nessa trajetória;

Ao Sérgio Neves pela ajuda de sempre;

À CAPES pela bolsa concedida;

À Biblioteca Nacional;

Ao CEPDoc JB .

“É um privilégio incrível ser um fotojornalista, as pessoas não podem imaginar”

(Sebastião Salgado)

Sumário

1. Introdução.....	9
2. Fotografia, significação e fotojornalismo.....	11
2.1. Fotografia.....	14
2.2. O surgimento da fotografia.....	16
2.2.1. <i>Camera obscura</i>.....	16
2.2.2. Perspectiva.....	18
2.2.3. Procedimento químico.....	20
2.3. A fotografia e suas significações.....	24
2.4. Fotojornalismo.....	39
2.4.1. O fotojornalismo no Brasil.....	60
2.5. Discursividade fotográfica.....	67
3. Processo de criação do fotojornalismo.....	71
3.1. Movimento criador.....	76
3.2. Ambiente histórico e cultural.....	88
3.3. As restrições ao processo criativo durante o regime militar.....	92
3.4. O processo criativo de Evandro Teixeira.....	101
3.5. O olhar e o perceber do fotojornalista.....	105
3.6. As escolhas de Evandro Teixeira.....	116
3.7. Seria só um o “momento decisivo?”.....	122
3.8. Mas seria só o momento “decisivo?”.....	125
3.9. Existe só um “momento decisivo?”.....	131
4. Fotojornalismo na rede da coletividade da produção jornalística.....	137
5. Considerações Finais.....	166
6. Referências.....	168

1. Introdução

Esta pesquisa pretende analisar o processo de criação no fotojornalismo e a importância da fotografia como forma de interação com o receptor. De modo específico, será discutido o papel que a fotografia desempenhou na época da ditadura militar onde, com a alegação de “restabelecer” a ordem nacional, os militares brasileiros tomaram o poder em abril de 1964, implantando um regime de força que impôs severa censura aos órgãos de imprensa. Este trabalho privilegiará a análise da obra do fotógrafo Evandro Teixeira no *Jornal do Brasil* que, com suas imagens e criatividade, supera o aprimorado aparato de controle e repressão colocados nas redações pelo regime dos generais. Sua obra contesta, deste modo, a intolerância política e social e revela o decisivo papel da fotografia como instigadora de pensamento.

A relevância da pesquisa é estabelecer como se desenvolveu o processo de criação imagético num ambiente de restrições, onde a fotografia assume papel essencial como forma de interação com o receptor, ou seja, a importância da fotografia no processo de comunicação jornalística.

A fotografia, naquele momento, foi responsável também por oferecer um retrato coletivo de uma época marcada pela inexorabilidade do regime, pela ausência de liberdade e pela impossibilidade de manifestação de pensamento. A pesquisa nos conduzirá, portanto, a uma reflexão sobre como a imagem transmite a informação no fotojornalismo. Por ter a fotografia uma significação crucial, esta pesquisa concorda com os estudos para a ampliação de sua tradicional noção indicial para a esfera do símbolo, na medida em que, a fotografia, muito ao contrário de registrar automaticamente as impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias em

imagem, como coloca Flusser, e a intervenção do fotógrafo é essencial nesse processo de criação imagético.

Analisaremos, assim, de que maneira Evandro Teixeira desenvolveu seu processo de criação e suas escolhas na constante busca por imagens que satisfaça o intento de revelar uma pluralidade de questões: processo operado no ambiente da mutabilidade, da incerteza e do inacabamento. Buscaremos compreender a complexidade das escolhas no âmbito do processo de produção jornalística e intentaremos compreender as redes de pensamento em criação.

No capítulo 2 dessa pesquisa, abordaremos a significação crucial da fotografia e os estudos para ampliação de seu tradicional âmbito indicial para a esfera do símbolo e trataremos da importância do aspecto comunicacional do fotojornalismo. No capítulo 3 discorreremos sobre o processo de criação do fotojornalismo e a relevância deste como forma de expressão em regime de restrição. Concentraremos nossa pesquisa nas imagens feitas por Evandro Teixeira nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil (1964-1969). Já no capítulo 4 trataremos do fotojornalismo na rede da coletividade na produção de um jornal diário.

2. Fotografia, significação e fotojornalismo

Na evolução da humanidade observamos a importância vital do domínio dos sistemas de comunicação alcançados pelos primeiros habitantes, que determinaram o desenvolvimento crescente de complexa tecnologia, lógica, hábitos e regras comportamentais.

Nossos remotos ancestrais usavam a visão para conhecer seu habitat e articulavam alguns signos – símbolos, sinais e marcas – com a finalidade de desenvolver seu processo comunicacional. Os registros pictográficos permitiram ao homem afixar suas práticas cotidianas e costumes, que possibilitaram outros grupos ou futuras gerações de seus próprios grupos utilizarem-se destas informações registradas, apontando o desenvolvimento da raça humana. O registro visual decorria daquilo que estava a sua volta denunciando a consciência de intencionalidade na representação. As imagens eram antecedidas por atos perceptivos; portanto se desenhava tal como a peculiaridade de um determinado olhar apreendia, e eram consideradas imagens porque imitavam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. O elemento visual mostra-se como essencial no processo comunicativo. Assim, as imagens estiveram sempre presentes na formação do homem, atravessando civilizações e têm sido meios de expressões da cultura humana, desde as pinturas pré-históricas através de imagens fixas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita.

A palavra nasceu da imagem. A escrita nasceu da imagem. Ambas são imagéticas e devem sua existência e sua eficácia à imagem. A escrita é duplamente uma imagem, na medida em que não pode existir a não ser sob forma visual, ela é primeiramente uma figura; mais profundamente ela remete a uma outra imagem, desta

vez constitutiva: a imagem do “fundo”, da “tela”, do “quadro”. Sem esse vazio capaz de engendrar, as escritas não existiriam. O fundo a partir do qual pode nascer e surgir a escrita é uma imagem, de cuja existência acabamos nos esquecendo (Christin, 1995: p.24).

Imagens são elaborações repletas de significados, numa das definições mais antigas de imagem, desde a Grécia antiga - vários filósofos tiveram diferentes conceitos para imagem. Platão dizia “chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero”. Platão e Aristóteles vão defendê-la e combatê-la pelos mesmos motivos “imitadora para um, ela engana; para o outro, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso” (Joly, 2006: p.19).

Cada nova tecnologia de produção de imagens principia um novo momento na história da humanidade, no que se refere a sua relação com os signos imagéticos, pois demanda formas diferenciadas de perceber e se relacionar com esses signos. Para Santaella, o processo evolutivo de produção de imagens, tendo como critério o modo de produção, os materiais utilizados, instrumentos, técnicas, meios e mídias, divide-se em três paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico.

O paradigma pré-fotográfico, para Santaella, está relacionado a imagens artesanais, que dependem de uma habilidade manual e um suporte (superfície que sirva como receptáculo às substâncias, às tintas, por exemplo). São obras únicas e irreproduzíveis que engloba os tipos de imagens artesanais, desenhos, pinturas, gravuras e esculturas.

No paradigma fotográfico, as imagens dependem de um registro e reproduzem objetos existentes no real, através de cortes. Seu suporte é um fenômeno químico ou eletromagnético que reage à luz e são passíveis de reprodução, essas imagens se estendem da fotografia, cinema, televisão, vídeo à holografia.

O paradigma pós-fotográfico designa as imagens sintéticas ou infográficas calculadas pelo computador e não a partir de um processo óptico, mas sim de relações numéricas, matemáticas. Não têm referência em um objeto real sendo entes virtuais (Santaella, 2005: p.163).

Quanto à natureza da imagem, no primeiro paradigma observa-se uma alteração da visão decorrente da imaginação, do real visualizável e do invisível do sentido. Já a fotografia é um registro fiel do real documentando o mundo e o pós-fotográfico visualiza tudo o que é modelizável, com cálculos possíveis e simulações.

Uma das mais antigas formas de expressão da cultura humana, a imagem, responde à necessidade, cada vez mais urgente, do homem de dar expressão a sua individualidade. Em sua origem e sua evolução, todas as formas de arte revelam um processo idêntico ao desenvolvimento interno das formas sociais. As imagens são uma das maneiras pelas quais a sociedade representa o mundo, ou seja, torna-o novamente presente, para pensá-lo e agir sobre ele. As formas de criação de imagem, durante os séculos, levaram o homem a outras formas de percepção do mundo e a exigir do observador uma compreensão mais imediata do fato perante a realidade. O espectador contemporâneo tem um papel mais ativo, “a produção de imagens jamais é gratuita” (Aumont, 2007: p.78).

2.1. Fotografia

Enquanto objeto de expressão e de representação, a fotografia encontrou-se sempre em um dédalo de conceituações acerca de sua natureza e de seu lugar no universo comunicacional. Delimitada entre técnica, testemunho e arte, a representação fotográfica foi capital na orgânica dos meios modernos de comunicação de massas.

Na vida contemporânea, a fotografia desempenha um papel capital, sendo indispensável para a comunicação, ciência e indústrias. Com enorme importância política, a fotografia penetra igualmente na casa do trabalhador, do artesão, do comerciante e do industrial; ao mesmo tempo em que se volta para a sociedade como um instrumento de primeira ordem.

A fotografia é um sistema expressivo e complexo, que envolve desde sua categorização sógnica até as várias funções que desempenha, em diferentes registros e normas comunicativas. Com significação crucial, a fotografia nunca é neutra e encontra-se sempre vinculada a um discurso que concede a qualquer fotografia seus significados e valores sociais.

Este trabalho pretende analisar o processo de criação no fotojornalismo, a importância da fotografia como forma de interação com o receptor e os mecanismos acionados na produção de sentido dos discursos não verbais, presentes na comunicação de massa em condições restritivas. Para tanto, nosso estudo se concentra na necessidade de se conhecer a constituição da fotografia enquanto signo; seu processo de criação e inserção em um ambiente de restrições políticas e a sua escolha para a elaboração de uma mensagem. Buscamos evidenciar os elementos enunciativos atuantes na fotografia na orientação dos estudos da semiótica, tal como apresentada por Charles Sanders Peirce.

A primeira postura que assumimos em nossa pesquisa é a consonância com os estudos de Arlindo Machado (2001), para a ampliação da tradicional noção indicial da fotografia para o âmbito do símbolo, sem que haja a pretensão de aqui se esgotar o assunto. Para tanto, se faz necessário invocar alguns aspectos da história da fotografia e do fotojornalismo, a fim de demonstrar, mediante um exemplo concreto, as relações que provocaram uma mútua dependência entre as expressões artísticas e a sociedade, e de que modo as técnicas da imagem fotográfica transformaram a nossa visão do mundo.

2.2. O surgimento da fotografia

Os processos que levaram à criação da fotografia são experiências conhecidas pelo homem desde a antiguidade. Ela é uma síntese de vários estudos científicos realizados com matérias distintas, com perspectivas similares em várias épocas e lugares. Desde o seu surgimento esta nova linguagem promoveu uma inusitada transformação nos meios de comunicação e, no caso desta dissertação, privilegiamos as experiências assentadas nas relações da imagem com a notícia, em especial no jornal diário num ambiente de restrição.

As condições técnicas, que levaram ao surgimento da fotografia, foram fundamentalmente duas: o desenvolvimento da *camera obscura* e o procedimento químico da fixação luminosa. A imagem realizada por aparelhos foi uma busca intermitente dos homens de ciências, investigadores com ampla formação desde a botânica à física, norteadas pela tecnologia, pela ciência e imaginação durante vários séculos.

2.2.1. *Camera obscura*

O desenvolvimento da *camera obscura* oferece-nos discussão primordial sobre o parentesco da fotografia com a *perspectiva artificialis*, sistema de representação utilizado pela pintura desde a Renascença.

Leon Battista Alberti (1435) sistematiza a perspectiva geométrica, a *perspectiva artificialis*, com a publicação do livro *De La Pintura*, uma das mais importantes obras acerca da representação pictórica da Renascença. Estabelecida em leis matemáticas, a

perspectiva albertiana consistia num sistema de projeções geométricas destinadas a representar relações tridimensionais em superfícies bidimensionais

Gênese da imagem técnica, a *perspectiva artificialis*, tentou uma aproximação com a perspectiva natural do modelo ocular humano e só foi possível emergir como uma categoria epistêmica na transformação do Renascimento, cuja a opção ideológica era a própria visão humana como representação, o homem como sujeito e não mais o plano do divino.

Desde o século XVII, a *camera obscura* se converteu em um equipamento habitual dos artistas. A relação da fotografia com a *perspectiva artificialis* – sistema de representação espacial usado pelos pintores desde o século XV – se encontra aqui. Tanto o aparelho, quanto à técnica de representação essencial na relação dos objetos com a luz e a representação da visão monocular do espaço em um plano, representam o mundo da mesma maneira, assim como a imobilidade do espectador e o estatismo do objeto observado. As regras da *perspectiva albertiana*, desenvolvidas desde a Renascença, influenciaram a produção de imagens durante muitos anos. No momento em que a fotografia tornou-se possível, graças ao desenvolvimento da química, a *camera obscura* já havia sido aperfeiçoada pelas lentes e a *perspectiva artificialis* já era usada há séculos, sendo este um dos principais aspectos destacados por François Arago em 19 de agosto de 1839, quando da apresentação do “Daguerreótipo” à Academia de Ciências: “a fotografia obedece às leis da perspectiva”. Assim, fiel ao espaço real visto, o homem do século XIX acreditou ter encontrado na fotografia a representação bidimensional mais verossímil. A fotografia surge para assegurar a continuidade de uma visão sustentada por um sistema de representação perspectivo. Uma vez que serve como base para a estruturação do aparelho fotográfico e por seguir as mesmas leis da

perspectiva artificialis e as mesmas técnicas de composição das artes pictóricas, ela é um signo codificado.

2.2.2. Perspectiva

“A perspectiva é um sistema de representação do espaço, projetada sobre uma superfície. As figuras de objetos ocupam, em planos superpostos, determinadas posições de proximidade e de distância. Segundo o seu distanciamento, os objetos aparentam certas alterações de tamanho, de ângulo de luz e de orientações no espaço” (Ostrower, 1978: p.104). Na configuração espacial no medievo, todo espaço e tempo são dados como simultâneo, todos os detalhes são dados no mesmo plano, não dispensando qualquer visão de espaço em termos de perspectiva. Num período de transição entre o gótico e o renascentista, mesmo em obras de *Giotto* (1266-1336), artista que em retrospecto histórico é reconhecido como precursor do Renascimento, ainda não encontramos a perspectiva. É, em virtude de uma nova visão do mundo que admitia e aprovava a materialidade dos fenômenos, subvertendo os valores medievais, que se pôde elaborar a proposta da perspectiva. Somente duzentos anos após Giotto a perspectiva culmina em um sistema *uno* e plenamente codificado, numa visão coerente onde todas as massas e todos os intervalos fluem num contraponto rítmico e sem interrupções, em graduações proporcionais e consistentemente interligadas, para convergirem no ponto do infinito, o *ponto de fuga*. (Ostrower, 1978: p.112).

Não há artista renascentista que não participasse dessa visão egocêntrica e também afirmativa para a humanidade, que encerra a idéia do humanismo e a proposição de potencialidades do indivíduo a determinarem o seu destino, entre outras. Segundo Arlindo Machado (1984), “para o homem do Renascimento, a *perspectiva*

artificialis significou o descobrimento de um sistema de representação ‘objetivo’ e ‘científico’ e, portanto, absolutamente ‘fiel’ ao espaço real visto pelo homem; mas o que eles conquistavam era um espaço fictício fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV”. Francastel (1990) menciona que a formação da supracitada *perspectiva artificialis* é a história da formação de um estilo que foi sendo simplificado pelas academias de artes por gerações, chegando a ser considerado uma técnica de representação realista, pois atribuíram ao Renascimento um valor científico positivo em relação à visão da humanidade em geral, como “representação verdadeira do mundo exterior”.

Ao adotar a visão do homem como medida de captação do real, o sistema de perspectiva também se apresenta como uma representação ideológica e simbólica: “essa perspectiva é então uma forma simbólica porque responde a uma demanda cultural específica do Renascimento, que é sobredeterminada politicamente (a forma republicana de governo aparece na Toscana), cientificamente (desenvolvimento da óptica), tecnologicamente (invenção das janelas vitrificadas, por exemplo), estilisticamente, esteticamente e, é claro, ideologicamente” (Aumont, 2007: p.216).

Ainda para Machado (1984), a perspectiva inventada no Renascimento ocupa nas artes visuais o mesmo lugar que o idealismo vai ocupar na filosofia três séculos mais tarde: “substitui o geocentrismo cristão decadente por um novo recentramento, através da instalação de um novo sujeito transcendental, entendido como uma consciência que dá origem ao sentido. A sua visão unilocular tem por função circunscrever a posição do sujeito; o espaço que ela constrói é sempre o espaço centralizado, cujo núcleo coincide com o olho que o produz”. Ao olharmos um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver o reflexo da realidade, a ilusão de verossimilhança acontece por intelecção do espectador no ato de fruição, mas esse

quadro já foi submetido a um primeiro olhar que lhe deu uma direção. “A imagem representativa sempre foireferencial: ela designa, mostra a realidade, ao mesmo tempo em que profere sempre um discurso, pelo menos implícito sobre essa realidade” (Aumont, 2007: p.262). No caso da fotografia, a ilusão de verossimilhança se dá por seu parentesco com a representação pictória e pelo conhecimento dos mecanismos de criação da imagem fotográfica.

2.2.3. Procedimento químico

Reunindo os aparelhos de reproduzir retratos com base na *camera obscura* e a técnica da *perspectiva artificialis* os procedimentos ópticos do processo fotográfico já estavam solucionados nos séculos XV e XVI, o que faltava a *camera obscura* era um suporte sensível à luz para captar a imagem.

Sabe-se que a fotografia – ou ao menos o desejo de que as imagens se gravem espontaneamente sobre uma superfície sensível à luz – foi descrita por, ao menos, vinte pessoas distintas de sete países diferentes (Inglaterra – Estados Unidos – França – Alemanha – Brasil – Espanha – Suíça), entre 1790 e 1839.

Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), de Chalon-sur-Saône, no centro da França, teve mais êxito quando, em 1826, utilizou uma placa com betume numa câmera obscura. Após oito horas de exposição, e do processamento com óleo de lavanda, ele conseguiu uma pálida imagem de alguns telhados vistos da janela de seu laboratório. Essa imagem, obtida mecanicamente sobre uma emulsão sensível à luz, é considerada a primeira fotografia.

Niepce morreu pobre em 1833 e depois de algumas pesquisas para o aperfeiçoamento do primitivo processo desenvolvido por Niépce, Daguerre, em 1839,

apresenta o Daguerreótipo, a descrição oficial do invento aconteceu em 19 de agosto de 1839 em cerimônia conjunta das Academias de Ciências e Belas Artes da França. “O cientista François Arago, presidente da Academia de Ciências francesa e deputado à Assembléia Nacional, foi quem ajudou a transformar, com grande habilidade política, a descoberta de um processo fotográfico (a daguerreotipia) na invenção da própria fotografia, cujos segredos a França, generosamente, doou ao mundo naquele 19 de agosto” (Turazzi, 2007: p.57).

A seguir podemos observar duas imagens: a de alguns telhados vistos da janela do laboratório de Niepce, em 1826 (figura 1), considerada a primeira fotografia e da *vista do Boulevard du temple*, Paris, imagem feita por Daguerre em 1838 (figura 2).



Figura 1 - Vista de alguns telhados do laboratório de Niepce, 1826

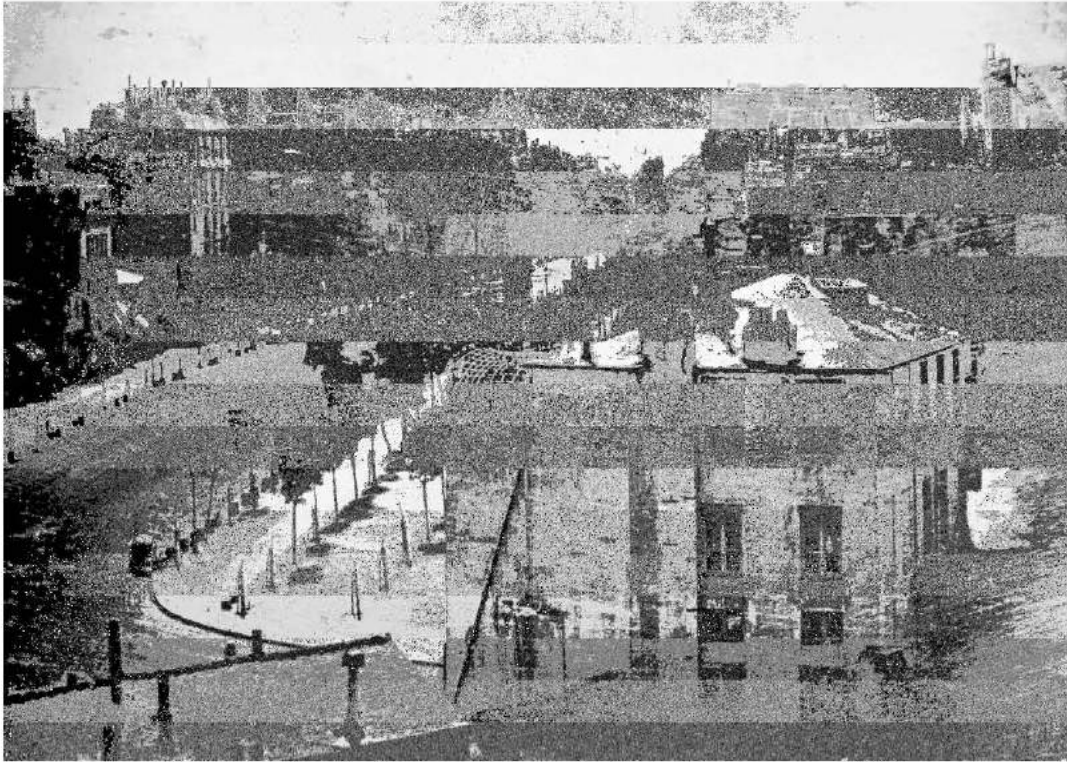


Figura 2 - Vista do Boulevard du temple, Paris, Daguerre em 1838.

Desde o *Quattrocento*, através do fenômeno da *camera obscura* e das técnicas da *perspectiva artificialis*, já se conhecia todas as características óticas da fotografia “a invenção da fotografia não pode ser confundida com a descoberta das placas sensíveis à luz e por isso a data de 1826 é arbitrária para designar o nascimento da fotografia. A fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas umas das técnicas constitutivas da fotografia; a câmera fotográfica, porém, já estava inventada desde o Renascimento, quando proliferou sob a forma de aparelhos construídos sob princípio da *camera obscura*, essa mesma *camera obscura* que representava para Marx e Engels a metáfora da ideologia” (Machado, 1984: p.25).

A fotografia mudou a maneira de ver e pensar as coisas, proporcionou novas luzes sobre a interação da tecnologia, da ideologia e dos fenômenos sociais; apareceu como preciso auxiliar do novo espírito científico, num século assinalado, ainda, por inovações como o telégrafo, o telefone e a eletricidade. Roland Barthes (1990) ressalta a importância do aparecimento da fotografia enquanto uma “revolução antropológica da

história do homem”. Segundo ele, há um tipo de consciência implícita nessa nossa maneira analógica, que ao seu olhar, sem precedente, instaura uma consciência que não é do *estar aqui* do objeto, mas *ter estado aqui*. Esta nova consciência “é uma nova categoria de espaço-tempo, uma categoria ilógica entre o aqui e o antigamente” (Barthes, 1990: p.36 – 37).

No seu início a fotografia é marcada pela documentação, pela busca de identidades sociais e pela classificação de tipos e características humanas capazes de indicar inclinações psicológicas na esfera da criminalidade. Ela desenvolve-se através de pesquisas da indústria ótica e química, no final do século XIX já é possível observar uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação cada vez maior das câmaras fotográficas o que vai propiciar a amplitude do número de usuários da fotografia e ela se transforma num dos instrumentos privilegiados para o exercício do olhar sobre a experiência cotidiana. A fotografia cria uma nova visão do mundo. Sua principal característica é a capacidade de produzir e difundir significados, por isso, mais de qualquer outro meio, ela possui a aptidão de expressar os desejos e as necessidades da sociedade e de interpretar, a sua maneira, os acontecimentos da vida social. Susan Sontag (1983) chama a atenção para o elemento capaz de trazer à tona a importância e a diferença de certas imagens fotográficas em relação a outras. Para a autora “o que pode fazer a fotografia reconquistar a sua produção de sentido é a ideologia e a consciência social, que é capaz de se ligar às imagens para diferenciar as fotografias marcantes de uma determinada questão social e política”. A fotografia logo é percebida como fundamental suporte no jornalismo impresso, “toda fotografia produz uma ‘impressão de realidade’ que, no contexto da imprensa, se traduz por uma ‘impressão de verdade’”(Vilches, 1987: p.19).

2.3. A fotografia e suas significações

Onipresente no cotidiano moderno, desde o seu surgimento, a fotografia suscita diferentes questões teóricas acerca de sua natureza. Intentamos desenvolver uma reflexão teórica em busca de um refinamento progressivo de maneira a possibilitar que as dimensões expressivas da fotografia, enquanto signo¹ possam ser ampliadas e que permitiam melhor conhecimento de como seus elementos constitutivos interferem no processo da semiose² dessa imagem. Nessa orientação, como guia dessa trajetória e instrumento de análise, utilizaremos os estudos semióticos de Charles Sanders Peirce e as indagações que assumimos em nossa pesquisa recaem sobre os estudos de Arlindo Machado (2001) para a ampliação da tradicional noção *indicial* da fotografia, tal como apresentada por Peirce e defendida por estudiosos através de décadas, para a esfera do *símbolo*.

A imagem fotográfica, um meio expressivo complexo, porta consigo múltiplas possibilidades informativas e produtoras de conhecimento, funda-se sobre códigos socialmente consagrados. Na definição peirceana de signo, a natureza triádica de qualquer signo nos conduz a analisá-lo em primeiro lugar nas suas qualidades internas, na sua capacidade específica de significar; em segundo lugar na sua referência àquilo que ele indica, representa ou referencializa; e em terceiro lugar nos tipos de pensamento que é capaz de reproduzir em sua recepção, isto é, nos tipos de interpretação que pode suscitar. O trabalho de reconstituição de sentido consiste em analisar os processos

¹ Na definição de Peirce “Um signo, ou representâmen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen” (Peirce, 2000: 46)

² Para Peirce semiose é “uma ação ou influência que é, ou que implica, a cooperação de três sujeitos, ou seja, um signo, um objeto e seu interpretante, relação tripartite que não pode de modo algum resolver-se em ação entre pares. Semeiôis, no grego do império romano designava a ação de praticamente todo o signo; e minha definição confere a qualquer coisa que aja assim o nome de signo.(Verón, 1981: 180)

sígnicos que são reconstruídos a partir de marcas ou índices presentes, matérias significantes e restabelecidos nas marcas inscritas na superfície material, ou seja, a significação estaria diretamente relacionada ao modo como o signo representa o seu referente, assim, como são três os fundamentos dos signos, também são três as relações de um signo com o seu referente: o *ícone*, se o fundamento é qualitativo na sua relação com o referente; o *índice* se for um existente, na sua relação com o referente; um *símbolo*, se for uma normatização, uma convenção. Como aspectos de fenômenos essas relações podem estar presentes ao mesmo tempo e em diferentes níveis (Oliveira Junior, 2007).

O termo representação vem do vocábulo latino *repraesentationis*, significando “imagem ou reprodução de alguma coisa”, é um termo medieval, introduzido na filosofia escolástica para indicar uma imagem, uma idéia ou ambas as coisas, instilando uma semelhança com o objeto ou coisa representada e, mais tarde, passou a indicar também a significação das palavras. A raiz semântica do termo “representação” aventa uma idéia de re-apresentação, propondo uma semelhança figurativa (imagem), ou uma correspondência estrutural (diagrama), ou processual (narrativa), que busca a re-presentificação do objeto, pela sua evocação ou simulação. Essa semelhança entre imagem e o objeto confere um caráter testemunhal, um realismo às representações visuais especialmente a partir da fotografia.

Assim, até o final do século XIX, a representação por semelhança levou a fotografia a ser vista como *ícone*, na qual ela representaria o real da forma mais verossímil já vista até aquela época, o chamado discurso da *mimese* da fotografia (embora *mimese* não signifique fidelidade, mas alguma semelhança ou correspondência formal), pois o olhar humano estava desde a Renascença educado a ver o espaço visível pela técnica da *perspectiva artificialis*, elaborada por Leo Batista Alberti (1435).

Arlindo Machado (1984), nos lembra que “no Renascimento descobriu-se que era mais simples obter a perspectiva central utilizando-se da *camera obscura* substituindo o ponto de mira pelo orifício da entrada da luz (‘corrigido’ pela objetiva), que fazia os raios luminosos convergirem para um ponto único, dispondo a imagem em perspectiva. Todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica – que nasce aí – foi reclamado para resolver o problema da obtenção automática da *perspectiva artificialis*”. Essa técnica de estruturação espacial no espaço pictórico é utilizada até hoje, tendo sua consequência mecânica na câmera fotográfica. Ainda segundo Machado (1984), “a câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa reproduzir a perspectiva renascentista”.

Peirce, em 1895, classificou a fotografia como *índice* por ser um signo que possui uma relação com o real por ter sido provocada por ele, estando, assim, ligada a ele por conexão física. Segundo Peirce “semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe a natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à segunda classe dos signos: os signos por conexão física [índice]” (Peirce, apud Dubois, 2007: p.49). Para Peirce a relação dos signos indiciais com o seu objeto referencial é sempre marcada por um quádruplo princípio: de conexão física, de singularidade, de designação e de testemunho.

É na teoria peircena que vários teóricos encontram o conceito de indicialidade existente na própria conexão física da marca luminosa com a realidade. A fotografia, segundo essa abordagem, “é um efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou reflexo) que atinge a superfície sensível” (Schaeffer, 1996: p.16); ondas de luz refletidas pelo referente que vão impressionar a película e determinar a configuração final da imagem. Dubois (2006), em “o ato fotográfico”, propõe uma abordagem da

construção do realismo das imagens cujo ponto central é o conceito do tempo reduzido a fração de segundos, mas suficiente para registrar uma imagem luminosa, contigüidade física e instantânea. “Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (...), mas ao mesmo tempo, esse instante de ‘pura indicialidade’, porque é construtivo, não deixará de ter conseqüências teóricas”. Para o autor, apesar da inegável conexão física da fotografia com os objetos reais, ela não deve ser considerada como espelho do real, já que sua especificidade está situada no seu caráter de traço do real.

Para Santaella (2005), a fotografia pode ser vista como o protótipo do signo indicial, já que o índice liga-se existencialmente ao objeto referente “por uma relação temporal, espacial ou casual, que dirige a atenção do receptor diretamente e sem reflexão interpretativa do signo para o objeto. Signo e objeto se constituem, assim, um par orgânico, cuja ligação existe independente de uma interpretação e é percebida pelo intérprete apenas como uma realidade já existente”.

Essa “realidade já existente” é o que Roland Barthes (1984) define como a emanção de algo que *já foi*, para o autor, “o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”, isto é, acreditamos que aquele fato ocorreu porque vemos a fotografia, “na fotografia jamais posso negar que a *coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que passa coerção só existe nela, devemos tê-la por redução, como a própria essência, o noema da fotografia. O que intencionalizo em uma foto... não é nem Arte, nem a Comunicação, é a referência, que é a ordem fundadora da

fotografia (...) O nome da noema³ da fotografia será, portanto: *isso foi*” (Barthes, 1984: p.115).

Assim, para o semiologista francês, a realidade do referente e seu passado são absolutamente indúvidos. O elo entre a imagem e o referente, elevada à condição de essência da fotografia, conduz a tese de que se tem em cada imagem a manifestação de um “particular absoluto”, uma “contingência soberana” que se esgota na certificação da existência do referente (Barthes, 1984: p.13) e certifica que “o que ela representa é fabricado, porque a óptica fotográfica está submetida à perspectiva albertiana (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional uma éfuge bidimensional (...) o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder da representação” (Barthes, 1984: p.132).

Jean-Marie Schaeffer (1996) compartilha o pensamento com Dubois (2006). Numa vigorosa expressão da teoria indicial aplicada à fotografia, Schaeffer (1996) – que, assim como Barthes, entende que a fotografia só pode ser entendida a partir de sua gênese – demarca que a imagem fotográfica também é um índice principalmente devido ao conhecimento, do saber implícito de que dispomos quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico o que ele propôs chamar de *arché*: “a imagem torna-se um índice a partir do momento em que *se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto*, graças, portanto, a um *conhecimento independente* das modalidades de gênese da imagem”.

Nessa discussão em relação ao referente, Schaeffer (1996) considera que a fotografia não é puramente indicial, ela tem também a especificidade do *analogon*. O

³ “o percebido, o pensado, o imaginado...”

índice não pode sobreviver sem o ícone, pois a única forma de reconhecermos em algum objeto um índice, é, inicialmente, indentificá-lo analogicamente. Assim, Schaeffer (1996) qualifica dois tipos de imagem fotográfica: o índice icônico e o ícone indicial “a imagem fotográfica, considerada como construção receptiva, não é estável. Tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone”.

Associando-se a essa linha de pensamento, Allan Sekula⁴, fotógrafo e crítico americano, também concorda com a visão da fotografia como índice. Ele apresenta a fotografia como um tipo de representação ligada a seus objetos por uma relação de causalidade ou conexão física e “devido a essa propriedade indicial, as fotografias se baseiam fundamentalmente na contingência”, ou seja, “como índice, a fotografia nunca é ela mesma, mas por sua própria natureza, é um rastro de outra coisa”.

Desse modo, historicamente a concepção do pensamento quanto ao fotográfico esteve estruturado em relação a sua indicialidade. Essa crença de que a fotografia somente reflete o real pressupõe no máximo entendê-la como signo icônico e ou indicial. Convocamos os estudos de Arlindo Machado (2001), onde encontramos reflexões teóricas necessárias para a ruptura desse paradigma. O autor alerta para uma complexidade maior dessa definição, salientando as distorções que a tradicional ênfase na fotografia como *índice* trouxe para essa área de produção simbólica. Segundo Machado (2001), “a insistência por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga numa suposta natureza indicial da fotografia produziu a restrição das possibilidades criativas do meio, sua redução a um destino meramente documental e, portanto, seu empobrecimento como sistema signifiante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”.

⁴ In: BATCHEN, 2004: p.17

Lembremos Jan Baetens (2005) que assinala “A partir da constatação dificilmente negável de que toda fotografia é imagem do passado – e, portanto, *índice* (Peirce), de um “isto foi” (R.Barthes), a análise teórica do tempo fotográfico, muitas vezes, deixou-se conduzir por simplificações ditadas talvez pela prática dominante da fotografia como busca do instante privilegiado através da imagem única” (Baetens, 2005: p.226).

Machado (1984) concorda com a inevitável presença do referente, mas ressalta que a fotografia não é constituída apenas por esse referente, ou seja, as emanações luminosas do referente necessitam ser transformadas pelo dispositivo óptico da câmera para resultar em imagens fotográficas, “Claro que a construção de uma imagem na superfície da película depende sempre de um referente que posa diante da câmera, pois o aparato não pode gerar uma imagem a partir dos seus próprios meios. Mas não se pode daí tirar a conclusão de que a imagem fotográfica seja apenas a fixação de seu ‘reflexo’ e, por conseqüência, o correspondente mais exato e fiel do modelo que a gerou”. Assim, “Ao penetrar na câmera, a informação luminosa é *codificada* e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico”, e ressalta que “Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas poderíamos completar: só com o referente, muito menos”. Ou seja, também não haverá fotografia se “não existir uma câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível (...) se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente *e um operador regendo tudo isso*” (Machado, 1984: p.34, grifo nosso).

O equipamento fotográfico registra e interpreta o traço cientificamente e faz da fotografia um signo simbólico. Assim, como símbolo segundo a definição peirceana, a

fotografia existe numa relação triádica entre *signo* (a foto ou o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química, ela passa a ser “lida” como a criação de algo novo.

Esse refinado conceito particularmente nos interessa, pois o operador da câmera escura faz as suas escolhas intervindo no resultado final da imagem. Segundo Peirce, “um índice sempre envolve a existência de seu objeto” (Peirce, apud Machado, 2001: p.131), mas encontramos numa fotografia uma imensa qualidade de elementos inexistentes no mundo.

Concentrando-nos em alguns aspectos visuais, onde podemos citar que o fotógrafo –o operador–, tem à sua disposição várias escolhas que interferem diretamente na fotografia, como:

A possibilidade alterar a distância focal da câmera enquanto dispara sincronicamente (figura 3):



Figura 3 - Pregão da BM&F (Bolsa de Mercadorias e Futuro) de São Paulo, na tarde do dia 03.10.2008. Foto: Nilton Fukuda/AE

Girar a câmera rapidamente durante o disparo com velocidade padrão (figura 4):



Figura 4 - Pregão da BM&F (Bolsa de Mercadorias e Futuro) de São Paulo, na tarde do dia 19.11.2007. Foto: Ernesto Rodrigues/AE

Pode variar o uso de objetivas conforme as imagens a seguir capturadas no estádio Cícero Pompeu de Toledo (Morumbi), São Paulo em 03/08/2008, com uma câmera Canon EOS 1DMark II. Na figura 5 o fotógrafo utilizou uma lente 16 mm, na figura 6 uma objetiva 70 mm e na figura 7 uma objetiva 400 mm. Fotos de Paulo Pinto/AE



Figura 5 – Objetiva 16 mm



Figura 6 – Objetiva 70 mm



Figura 7 – Objetiva 400 mm

O fotógrafo também pode escolher uma menor abertura no obturador – e conseqüentemente uma maior profundidade de campo – ou a total abertura com

pouquíssima profundidade; optar por uma alta velocidade de exposição para congelar o movimento ou uma pequena velocidade para “borrar” esse movimento na imagem, sendo que essa pequena velocidade também permite à luz do flash preencher quase que totalmente o ambiente fotografado; pode ainda aumentar ou diminuir a sensibilidade do aparelho para conseguir imagens granuladas ou não; pode permitir a entrada de uma menor (subexposição) ou maior (superexposição) quantidade de luz para controlar a exposição em áreas específicas de uma impressão ou a opção de privilegiar o ponto de luz a ser absorvido pelo aparelho, a técnica da silhueta⁵ (figuras 8 e 9).



Figura 8 – Silhueta do presidente Luiz Inácio Lula da Silva durante a visita do Primeiro Ministro de Trinidad e Tobago, Patrick Manning, no Palácio do Planalto, Brasília, em 23/07/2008. Foto: Beto Barata/AE

⁵ No reinado de Luis XIV, inventou-se uma nova maneira de fazer retratos, a captura dos perfis em “silhueta”, nome que surgiu graças a Étienne de Silhouette, Ministro das Finanças que em 1750, mesmo com o governo francês sem caixa, prometeu pagar algumas dívidas do Estado o que não aconteceu e o ministro viu sua popularidade esvair-se. Surgiu o comentário que Silhouette era só uma sombra do que disse ser, daí os retratos em “Silhouette”(Freund, 2006: 15)



**Figura 9 – Desmatamento na selva amazônica – mogno extraído ilegalmente de reservas indígenas. Serra do Meio, Altamira, Pará. 19/02/2002
Foto: Dida Sampaio/AE**

O fotógrafo possui ainda a escolha do enquadramento, o ponto-de-vista e outras possíveis interferências diretas na programação do aparelho e, conseqüentemente, na imagem.

Segundo Machado (2001), “a história da fotografia está repleta de exemplos de fotos cujo referente, pelas mais variadas razões técnicas ou expressivas, não pode ser identificado, mesmo genericamente. Nesses casos, perdeu-se o traço, embora tenha permanecido a fotografia com toda sua eloqüência icônica e simbólica”.

Ao pensamento de Machado podemos ancorar os estudos de Vilém Flusser (2002) - certeiro na análise das mutações culturais, sociais e antropológicas - que analisa a imagem técnica, a imagem produzida pela mediação tecnológica, isto é, a imagem que não é criada diretamente com a mão do artista e sim por uma máquina que está programada para construir uma imagem de uma determinada maneira. Segundo o autor, a mais importante característica das imagens técnicas é o fato delas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que nortearam a construção dos aparelhos que lhes dão forma.

Assim, a fotografia, muito ao contrário de registrar automaticamente as impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias em imagem, ou seja, *transforma conceitos em cena* (Flusser, 2002). No dizer de Flusser (2002), o verde do bosque fotografado é imagem conceito de “verde”, tal como determinada teoria química o elaborou e a melhor prova disso é que o “verde” produzido por uma película *Kodak* difere significativamente do “verde” que se pode obter em películas da *Fuji* e do verde flamejante que se pode exibir em uma tela eletrônica. Flusser (2002) nos mostra que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos”. Desse modo, “no caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor,desenhista) que se coloca entre elas e o seu significado. Esse agente humano elabora símbolos em sua mente, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente, há também um fator que se interpõe (entre ela e o seu significado): um aparelho e um agente que o manipula (fotógrafo), mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e o seu significado”. (Flusser, 2002: p.14-15).

Flusser (2002) dá o nome de *funcionário* ao usuário que lida com essas máquinas e extrai delas as imagens técnicas, ele lida com o canal produtivo, porém não com o processo codificador interno, mas isso não importa, pois tais caixas aparecem a ele de forma *amigável* (*user friend*), assim, o funcionário escolhe, dentre as categorias disponíveis no sistema, aquelas que lhe parecem mais adequadas. (Machado, 1997).

Na teoria proposta por Flusser (2002) há uma relação unívoca entre o universo das fotografias e o universo das cenas do ‘mundo lá fora’: o universo das fotografias é

‘significante’ e o mundo das cenas ‘significado’, a fotografia de uma determinada cena de guerra passa a ser o ‘significado’ do evento fotografado: para quem lê o jornal da manhã, a fotografia dessa cena da guerra passa a ser o ‘significado’ da guerra, e o evento lá fora passa a ser mero pretexto para a fotografia. Em outros termos: para o receptor da imagem o vetor da significação se inverteu, o universo simbólico das imagens passa a ser a ‘realidade’ (Flusser, 2002: p.57). E decreta, “o gesto fotográfico é um jogo de permutação com as categorias do aparelho (...) o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente” (Flusser, 2002: p.32).

Desse modo, concordamos com a categorização da fotografia no âmbito do símbolo por ela ser crucial na medida em que toda fotografia resulta de um *processo de criação*, como veremos posteriormente, e “devemos perceber a complexidade epistemológica da imagem fotográfica enquanto representação e documento visual” (Kossoy, 2007: p.30). Não existe nenhum documento humano que não expresse, em certa medida, os interesses e o ponto-de-vista dos autores e criadores ou que não estejam influenciados por eles.

O fotojornalista, objeto de nosso interesse, trabalha com base numa linguagem de instantes, procurando condensar num ou em vários momentos toda a essência de um acontecimento e o seu significado. Assim, em meio aos vários tipos de fotos jornalísticas e suas possíveis classificações, este trabalho se volta para o fotojornalismo num ambiente de restrições, marcado pelo arbítrio onde o papel cultural da fotografia, com seu poderio de informação e desinformação e sua capacidade de denunciar, emocionar e transformar, é fundamental. Na historicidade da repressão e censura os testemunhos visuais são essenciais. A prova radical da necessidade que temos de

testemunhos visuais é o enorme risco que envolve obtê-los: quanto mais valioso é um documento, mais perigoso é obtê-lo, conservá-lo e difundi-lo. E os documentos visuais são os mais temidos.

2.4. Fotojornalismo

As imagens fotográficas fazem parte de um combate ideológico. Faz-se fotografia para informar um evento. Ao fotógrafo e ao observador importam como resultado final a informação inteligível, o evento fixado numa imagem. Pretendemos aqui estabelecer a premissa de que um ideal realista se conjuga ao conceito de veracidade com o qual o jornalismo finca sua autenticação histórica, trazendo para esse campo todas as suas peças de expressão – notadamente a fotografia.

O aparecimento do jornal periódico impresso se dá em outubro de 1605, o formato utilizado para imprimir um texto no livro foi usado de maneira metafórica na produção do *Relation* editado por Johann Carolus. Era uma mídia portadora de linguagem e finalidades características e destacava-se a notícia, como um dos gêneros jornalísticos. O jornalismo nasceu e se desenvolveu entre o Renascimento e a Revolução Francesa numa Europa Ocidental impregnada pelos valores da Reforma – em particular o individualismo e a responsabilidade individual, o trabalho como vocação, o rigor moral. Mais que narrativas comuns, as notícias são resultado de um processo que envolve um conjunto de negociações e disputas. “As notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima (os acontecimentos) num produto (as notícias).”(Traquina, 1993: p.169). A notícia, desde os primórdios, já mobilizava na sua

textualização além da linguagem verbal (escrita), outras não verbais como as visuais da tipografia, das ilustrações, gravuras e desenhos.

Com o advento da fixação da imagem fotográfica, a sociedade necessitava de imagens que informassem e transformassem, mas a imprensa assimilou lentamente o aparecimento da fotografia. Em 1840 os primeiros fotógrafos já registravam os acontecimentos, mas a técnica rudimentar só permitia imagens isoladas e com determinadas condições de luz.

Historicamente, verifica-se a prática da censura já na primeira cobertura fotográfica de uma guerra, a “Guerra da Criméia” (1854-1855), pelo fotógrafo inglês Roger Fenton, que deixou a advocacia para trabalhar profissionalmente com fotografia. Fenton foi contratado para *não* mostrar os horrores do campo de batalha, mesmo as fotografias mais densas que remetiam a ideais de heroísmo e representavam a dignidade expressa em seu estado maior no cumprimento do dever do cidadão, devoto de sua pátria e por ela capaz de dar a sua vida. Essas imagens foram usadas pelo governo inglês como uma técnica para não assustar os familiares dos soldados envolvidos nessa guerra (figuras 10 e 11).



Figura 10 - O vale da sombra da morte, 1855. Foto: Roger Fenton

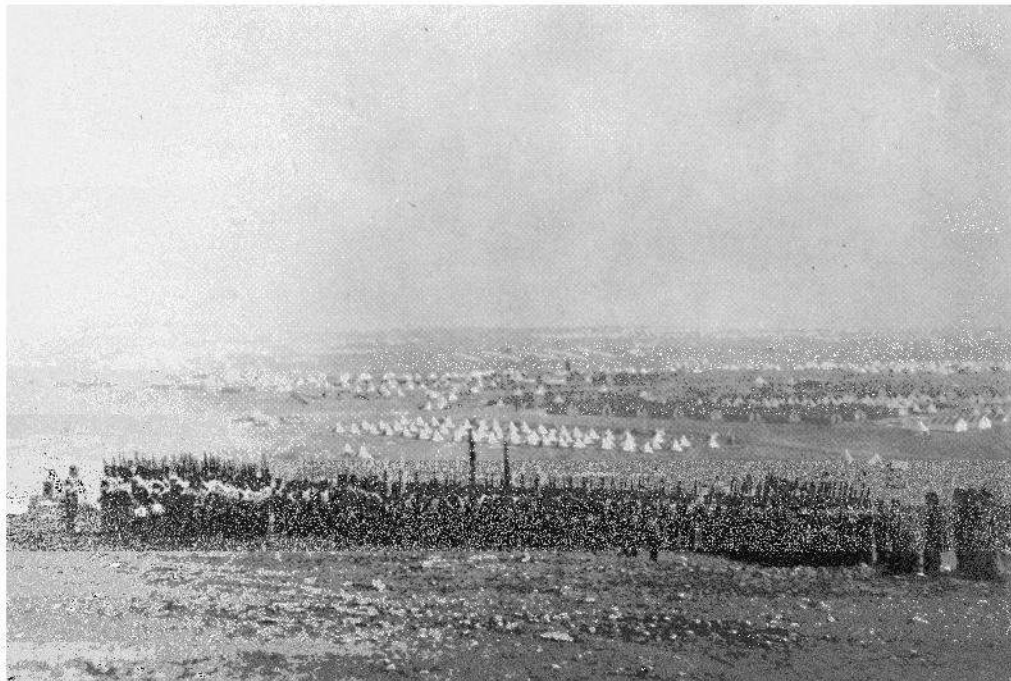


Figura 11 - O regimento 57, 1855. Foto: Roger Fenton

Lembremos também que, nessa época, a precariedade e peso do material fotográfico não possibilitavam uma cobertura adequada de uma guerra. Fenton levou consigo uma carruagem, cinco câmeras, 700 placas de vidro, aparelhos, instrumentos,

rações e quatro cavalos comprados em Gibraltar. O fotógrafo encontrava-se impossibilitado de incursionar nas ações da guerra. Seus registros limitavam-se a eventos pontuais e rotineiros dos acampamentos e somente registrava os campos de batalha em situação de pós-conflito.

Para um público acostumado às fantasias, como faziam os românticos pintores de uma batalha, as imagens produzidas por ele foram consideradas monótonas já que a maior parte dos 300 negativos limitava-se a retratos de oficiais e a questões políticas.

Alguns anos depois, durante a guerra civil americana (1860 – 1865), verifica-se um processo evolutivo na produção de imagens de conflitos armados. O fotógrafo Mathew Brady acompanhado de seus assistentes, Timothy O’Sullivan e Alexander Gardner entre eles, além de fotógrafos desconhecidos, captaram imagens de cadáveres, soldados feridos, casas queimadas, ruínas, artilharia. A objetividade dessas imagens revela um maior poder analítico do que realmente acontecia nos campos de batalha. Sontag (2003) destaca que “a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como fruto da ira, divina ou humana”. Aqui o acerbo moralismo tornou-se insuficiente à medida que uma quantidade significativa de fotografias atraía e instigava o público que clamava por imagens fiéis das batalhas. Primavam pela verossimilitude e almejavam tornarem-se espectadores do fato. (figura 12)

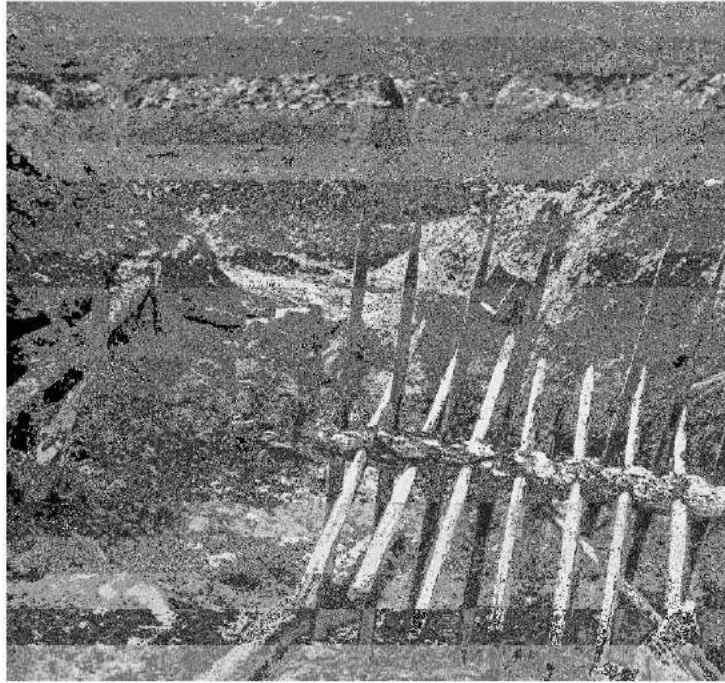


Figura 12 - Soldado confederado morto em uma trincheira em Petersburgo, 1865. Anônimo.

A peculiar flexibilidade e permeabilidade da fotografia, por sua condição ambígua e híbrida, a levaram a desempenhar funções díspares ao longo de sua história. Durante a revolução da chamada “Comuna de Paris”, em 1870, pela primeira vez a fotografia é transformada em um instrumento policial, seus defensores gostavam de ser fotografados nas barricadas e, através dessas imagens, os que foram identificados pela polícia morreram fuzilados.

Só na metade do século XIX, as revistas – com um tempo maior para preparar suas edições - começam a publicar fotografias, a pioneira foi *The Illustrated London News*, em 1842, As primeiras fotografias eram gravadas sobre matriz de madeira, xilogravura, para serem impressas e careciam de qualidade (figura 13). A publicação de uma fotografia original, sem a interferência de gravuristas, só aconteceu em julho de 1871, por meio de uma técnica chamada halftone que, pelo seu alto custo, não provocou nenhuma grande mudança na produção jornalística.

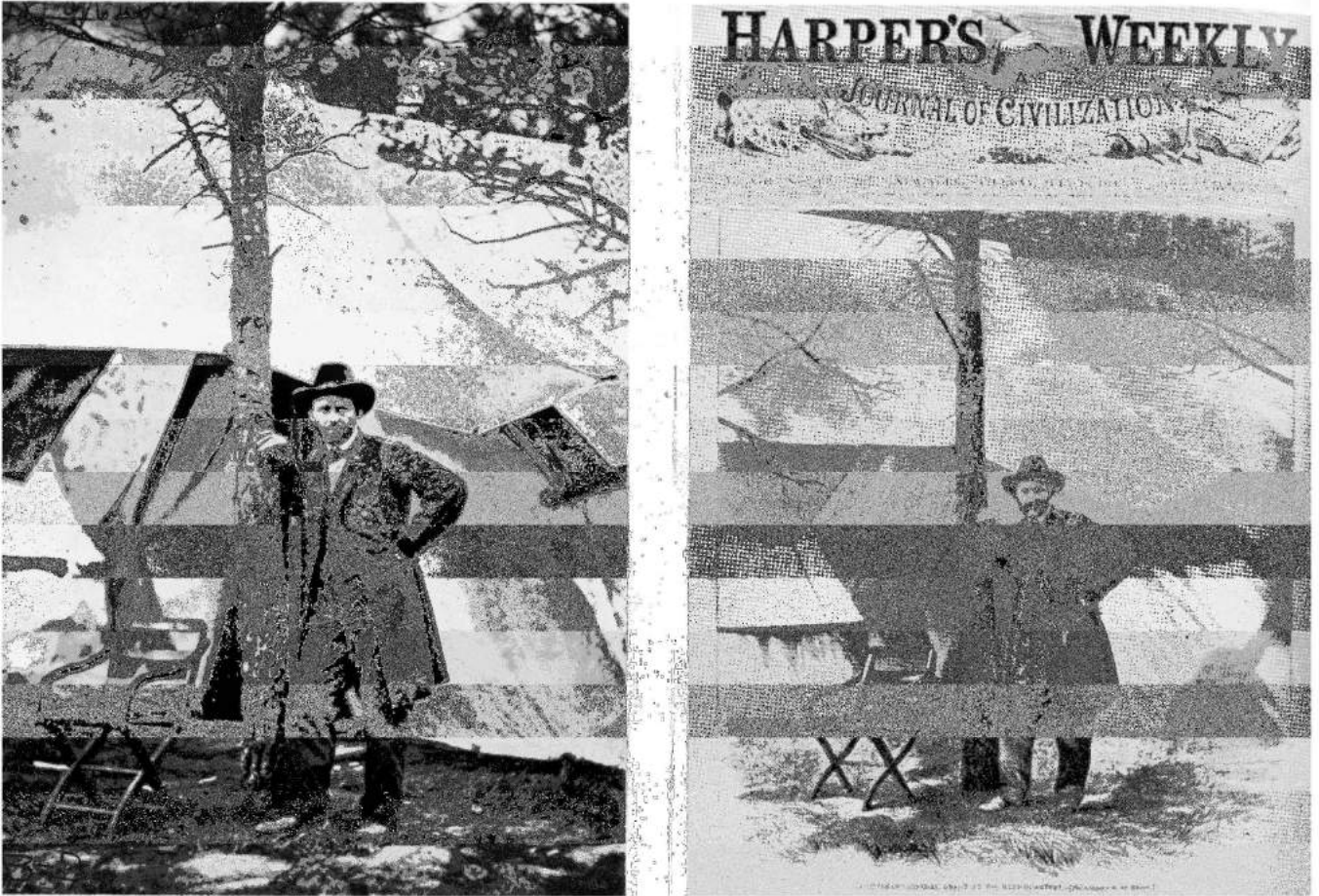


Figura 13 - General U.S. Grant, 1864. Anônimo gravado em madeira, no jornal “Harper’s Weekly” de 16 de julho de 1864.

A década de 1880 foi de extrema importância para a fotografia e, conseqüentemente, para o fotojornalismo com o desenvolvimento das placas secas, da película flexível, das lentes anastigmáticas e das câmeras manuais, que possibilitavam maior rapidez e maior facilidade na produção de fotografias. Por outro lado, na indústria gráfica acontece a invenção do processo técnico da autotipia, o clichê, que permitiu uma qualidade maior, e, portanto, uma maior quantidade, na impressão de fotografias.

A primeira reprodução de uma foto em jornal apareceu no *New York Daily Graphic*, em 1880, porém com a demora dos proprietários dos jornais no investimento em novas máquinas e a resistência dos editores que, apesar do potencial informativo das imagens fotográficas, desvalorizavam sua seriedade e também consideravam que as

imagens fotográficas não se enquadravam nas convenções e na cultura dominante, a imprensa diária retardou o uso da fotografia nos jornais.

A introdução da foto na imprensa foi um fenômeno de extrema importância, mudou a visão das massas. Segundo a Freund (2006), “até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos ocorridos em sua rua, em seu povo”. O fotojornalismo abre uma janela para o mundo, os acontecimentos nacionais e internacionais tornam-se “familiares” e, ao aumentar o lastro de seu conhecimento, o mundo se encolhe. A imagem é o reflexo concreto do mundo onde vive.

O novo século começou de forma gloriosa para o fotojornalismo, e proporcionou novas luzes sobre a interação de tecnologia, ideologia e fenômenos sociais. Em 1904 o jornal *London Daily Mirror*, na Inglaterra, é o primeiro jornal a ser ilustrado exclusivamente com fotos, estabelecendo um marco da mudança conceitual: as fotografias deixaram de ser meras ilustrações do texto e passam a ser definidas como uma categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita. O jornalismo impresso passou por uma revolução ao experimentar o potencial transformador da fotografia. O modelo de objetividade e exatidão perseguido por séculos pelo jornalismo impresso encontrou na fotografia a “prova irrefutável”, a convicção de credibilidade e veracidade do fato veiculado no contexto noticioso, portanto, uma significativa mudança na forma do público de se relacionar com a informação, através da valorização do que é visto e do aumento da capacidade de cognição do leitor. A imanência passou a ser a condição das imagens dos jornais, em sua forma ordinária: buscou colar-se em seus referentes na pretensão de marcar aí seu potencial de noticiabilidade. O fotojornalismo foi responsável por uma das maiores transformações na imprensa desde o seu surgimento.

A linguagem verbal da notícia começou a ser acompanhada da linguagem não verbal da fotografia, como procedimento técnico-expressivo mais determinante do conteúdo visual da imprensa diária, que, em pouco tempo, foi denominada de jornalística, e, em seguida, fotojornalismo, termo que designa indistintamente uma função profissional desenvolvida na imprensa e um tipo de imagem canalizada por esta, proporcionando ao leitor universos extras de significações.

De acordo com o critério funcional de classificação das imagens a partir da finalidade de seu uso e do circuito que se inscrevem e, por comportar uma visão privilegiada acerca das nuances simbólicas da realidade noticiosa, o fotojornalismo passou a representar o tipo de imagem mais reconhecida.

Em virtude da “especificidade de sua linguagem”, Sylvia Novaes (2005) considera que “a imagem é mais flexível do que o texto”, no sentido de acomodar em sua estrutura “múltiplos significados”. É, portanto, segundo a autora, “um elemento essencial para que se possa analisar como esses significados são construídos, incutidos e veiculados pelo meio social. Além disso, o modo como as imagens são recebidas pelo espectador implica uma negociação de sentido que transcende a própria imagem e que se realiza no contexto da cultura(..) A imagem, assim, aponta para esses textos, podendo ser lida, ela própria, como um texto”.

O fotojornalismo conta com dois pontos-chaves: o determinismo do imediato da imagem notícia e o tratamento mais interpretativo, seqüencial e narrativo da reportagem. Ele foi profundamente influenciado pelo estilo de outro importante campo da fotografia: o documentarismo, que atende mais os fenômenos estruturais que a conjuntura noticiosa, tendo um destacado papel nas campanhas destinadas a melhorar as condições sociais da população americana nos finais do século XIX e começo do século XX, ele aborda as injustiças sociais com a finalidade de provocar uma resposta ativa da

sociedade e se entretetece com o padrão cultural em que os meios de comunicação teriam primordial papel com a participação democrática de informações e idéias.

Destacamos as imagens feitas por Lewis W. Hine, um dos primeiros fotógrafos a utilizar a fotografia como instrumento de crítica social, com suas fotos de crianças trabalhando em fábricas dos EUA. Essas imagens sensibilizaram a consciência dos americanos e provocaram uma mudança na legislatura sobre o trabalho infantil (figura 14). Pela primeira vez a fotografia foi empregada como argumento para uma melhor condição de vida das camadas pobres da sociedade.

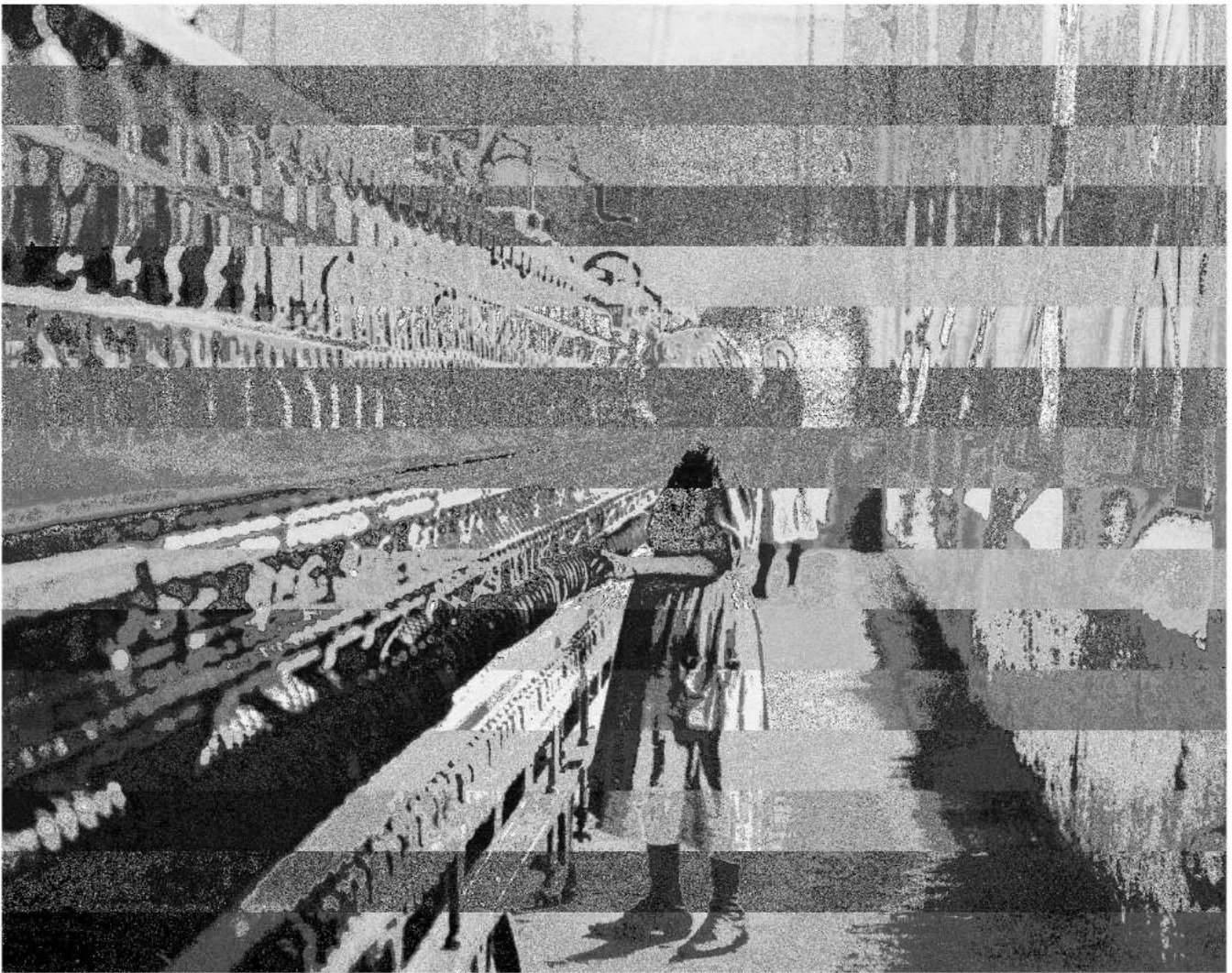


Figura 14 - Lewis Wickes Hine, Algodoeira na Carolina, 1908

No início do século XX ainda são poucos os jornais que tinham fotógrafos em seus quadros, com o início da Primeira Guerra Mundial a maior parte dos jornais e revistas percebem a necessidade de organizar uma equipe de fotojornalistas, pois a demanda do público por imagens se mostrou intensa e constante. Os conflitos militares sempre foram o tema mais explorado pelos fotógrafos e a censura que em batalhas anteriores privava a sociedade das mazelas ou sonegava o seu lado sombrio, deu lugar a vigência do consumo dessas imagens. A concorrência já exigia adequações que visassem versatilidade e rapidez aos fotojornalistas.

A Primeira Grande Guerra (1914-1918), formada em trincheiras, facilitou a cobertura fotográfica (figura 15). Esse conflito ficou marcado pela novidade da diversidade bélica e, principalmente, pela “utilização regular da fotografia como método auxiliar do reconhecimento aéreo” (Souza, 2000, p.71). Assim, uma melhor estrutura, inclusive com profissionais nos campos de batalhas, dinamizou a cobertura jornalística e as imagens começaram a ser publicadas com um maior fluxo nos jornais. Souza (2000) ainda ressalta que a reportagem fotográfica desse conflito também foi facilitada pelo lento deslocamento das tropas e dos equipamentos militares possibilitando aos fotógrafos uma tranqüila e maior aproximação.



**Figura 15 - Companhia Zero Hora do exército americano durante a I Guerra Mundial
Foto AP.**

Assim como a história do retrato teve início na França para depois correr o mundo, é na Alemanha que despontou os grandes fotojornalistas que deram credibilidade e prestígio a essa profissão. No contexto de efervescência cultural alemão dos anos 20, as publicações ilustradas ganharam um novo perfil, marcado tanto pela estreita relação entre palavra e imagem, na construção da narrativa dos acontecimentos, quanto pelo posicionamento do fotógrafo como testemunha despercebida dos acontecimentos. Foi o início da idade de ouro do fotojornalismo, diferentemente das gerações precedentes, esses profissionais eram cultos, bem informados e com conhecimento de outros idiomas, o que possibilitou uma perfeita parceria entre fotojornalistas, editores e os proprietários dos veículos de comunicação.

O mais renomado entre esses profissionais foi o Doutor Erich Salomon, pioneiro no modelo de fotografar sem ser notado, a foto despercebida, incorporando ao fotojornalismo um novo valor, ou seja, não será mais a nitidez da imagem que determinará seu mérito, mas sim o tema e a emoção presente na fotografia (figura 16). No prefácio de seu livro *Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados*, publicado em 1931, ele enunciou as qualidades do fotojornalista, dentre elas as principais seriam uma paciência infinita e astúcia para driblar todos os obstáculos na conquista da imagem certa para sintetizar o acontecimento tratado.

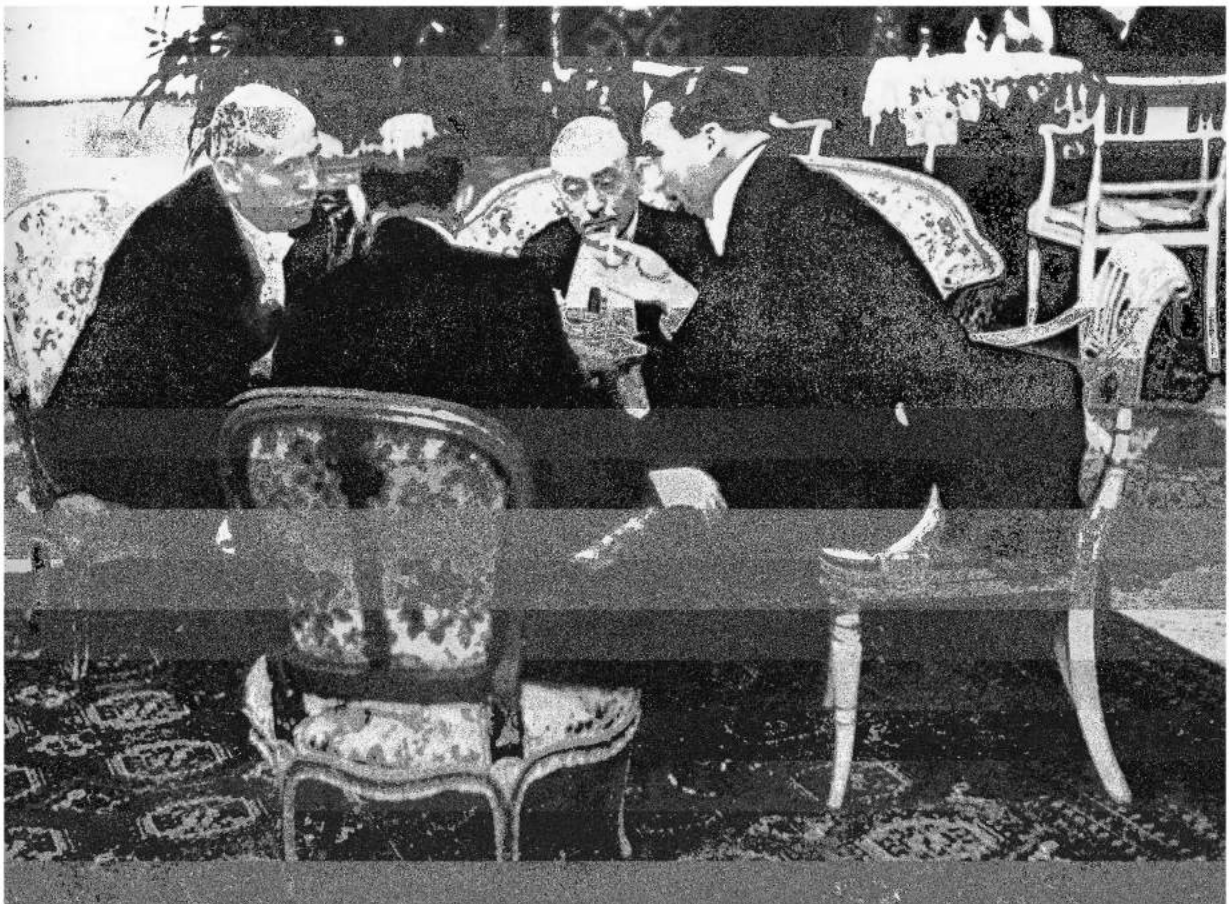


Figura 16 - Visita de estadistas alemães à Roma: Benito Mussolini, Heinrich Brüning (chanceler alemão), Julius Curtius (ministro alemão de Assuntos Exteriores e Dino Grandi (ministro italiano de Assuntos Exteriores), 1931. Foto: Erich Salomon.

Toda forma de representação estabelece questões de responsabilidade autoral, além de outras preocupações éticas, mas as que provocam a representação fotográfica são verdadeiramente únicas, assim, com um grupo de talentosos fotógrafos independentes - Hans Baumann, Felix H. Man, além de André Kertész , Lorant e Brassai entre eles - Salomon fundou a agência *Dephot* (Deutscher Photodienst). A maioria desses profissionais trabalhava com uma câmera “Ermanox” que por ser pequena, rápida e com uma luminosa objetiva, permitia a captura das fotos despercebidas.

No início dos anos trinta Salomon, Man e outros começaram a trabalhar com a Leica, uma nova câmera que irá inaugurar o fotojornalismo moderno. Inventada por Oskar Barnack, então diretor de investigação das fábricas Leitz, a Leica chegou com objetivas intercambiáveis e um filme de 36 exposições sem necessidade de recarga: inovações que dinamizaram o trabalho dos fotojornalistas.

Toda a talentosa produção de Salomon se desenvolveu num curto período (1928-1933), porque com a chegada de Hitler ao poder, os principais fotógrafos fugiram da Alemanha, Dr. Erich Salomon morreu em Auschwitz com um de seus filhos, Lorant Lorant e Kurt Hubschmann se exilaram na Inglaterra; Andrei Friedmann, que começou como fotógrafo aos dezessete anos na agência *Dephot*, foi para a França onde assumiu o pseudônimo de Capa e, em 1947, com Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Ernest Haas, George Rodger, entre outros, fundaram a agência *Magnun*.

A geração de fotógrafos que se formaram, a partir da década de 1930, atuou num momento no qual a imprensa era o meio por excelência para se ter acesso ao mundo e aos acontecimentos. Essa geração de fotógrafos exerceu uma forte influência na forma como a história passou a ser contada. O período entre guerras também foi o de crescimento do fotojornalismo norte-americano com o aparecimento dos grandes

magazines como a *Life*, em 23 de novembro de 1936 com tiragem de 446 mil exemplares - em um ano a tiragem chegou a um milhão e em 1972 mais de oito milhões de exemplares - contando com os excelentes trabalhos dos fotógrafos que fugiram da Alemanha de Hitler e a sensibilidade de Eugene Smith.

Criada no ambiente do New Deal, a *Life* foi projetada para dar sinais de esperança ao consumidor tratando, em geral, de assuntos que interessavam às pessoas comuns. Objetivava ser uma revista familiar, que não editava temas chocantes, identificando-se ideologicamente com a ética cristã, a democracia, a esperança num futuro melhor com esforço de todos, trabalho e talento recompensados, apologia da ciência, sensacionalismo e emotividade temperada por um falso humanismo (Souza, 2004: p.107).

Na Alemanha, com a chegada dos nazistas ao poder, os redatores das principais revistas foram substituídos por pessoas fiéis ao regime do Terceiro Reich e só publicavam as fotos ordenadas pelos organismos oficiais, tendo na figura de Heinrich Hoffmann o homem mais poderoso, organizador de uma central fotográfica que controlava todas as fotos feitas nas frentes de batalha e elegia as mais apropriadas para a propaganda nazista.

Os avanços tecnológicos foram fundamentais para a cobertura da Segunda Grande Guerra, a compactação do equipamento rendeu praticidade abrindo a possibilidade dos fotojornalistas acompanharem os soldados em plena batalha. A telefoto, inventada em 1935, agregou uma versatilidade até então não experimentada em termos de transmissão e velocidade na chegada da fotografia às redações. As imagens enviadas por intermédio de linha telefônica sucederam o demorado envio de filmes ou negativos por terceiros, proporcionando uma agilidade inigualável.

A imprensa encontra-se num elevado grau de transmissão de informações, contudo, os governos dos países envolvidos nesse conflito utilizaram a maior parte dessas habilidades para fins propagandísticos. No caso do fotojornalismo as batalhas se estendiam para além dos fronts, elas se alongavam ao alcance dos espectadores que assimilavam a informação e a validavam como absoluta. O poderio das imagens foi utilizado para a manutenção da lembrança adequada aos interesses de quem detêm o poder. Essa joieira selecionava os eventos significativos para a sociedade, que fariam parte da história. Assim, inúmeros acontecimentos foram alijados do conhecimento geral para manutenção do *status quo* das ideologias dominadoras.

Segundo Souza, “a fotografia ‘jornalística’ da Segunda Guerra Mundial foi usada com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos” (Souza, 2000: p.118).

Na página seguinte temos três imagens capturadas durante o conflito. Na figura 17 o “Dia D” (Decisivo), quando as tropas aliadas desembarcaram na Normandia em 06 de junho de 1944, foto AP; na figura 18, prisioneiros no campo de concentração de Buchenwald, em Weimar, Alemanha, vistos nessa foto sem data, aproximadamente 56 mil pessoas passaram fome, foram torturadas e executadas em Buchenwald, foto da AP. Na figura 19 um fotógrafo usa seu próprio cenário como fundo para mascarar as ruínas na Polônia na 2ª Guerra Mundial, enquanto faz um retrato de Varsóvia em novembro de 1946, foto de Michael Nash/AP.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

No período pós guerra, o aumento constante da busca por imagens conduziu à multiplicação de agências de imprensa em todos os países. Em 1946 a *Reuters* incluiu fotos em seus serviços, transformando-se num excelente ramo econômico, mas para o grupo fundador da *Magnum*, a fotografia não era apenas uma maneira de se ganhar dinheiro. Aspiravam exprimir, através da imagem, os seus próprios sentimentos e idéias de sua época através do efeito de realidade suscitado pelas tomadas não posadas, como marca de distinção de seu estilo fotográfico.

A *Magnum* exerceu forte influência na linguagem fotográfica, sintetizadas nas imagens e preceitos de Henri Cartier-Bresson. Com formação de desenhista, Bresson levou para a fotografia a organização geométrica do espaço e o rigor formal.. Nessa época, preocupados em definir esse núcleo denso, os fotógrafos não admitiam nenhum tipo de interferência em suas imagens. Bresson, um dos maiores nomes da fotografia e pai do fotojornalismo moderno, só admitia local e data em suas fotografias, ele considerava a reportagem fotográfica uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração e procurou condensar num único momento toda a essência de um acontecimento e o seu significado, o chamado “momento decisivo” (como veremos no capítulo3). Segundo Cartier-Bresson (2004), de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um momento preciso, “nós jogamos com coisas que desaparecem e quando desapareceram é impossível fazê-las reviver (...) O escritor tem o tempo de refletir antes que a palavra se forme, antes de deitá-la sobre o papel (...) Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: Daí nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício” (Cartier-Bresson, 2004: p.19). Os princípios de objetividade e imparcialidade fotojornalística exigem que esses profissionais estejam sempre situados “fora” da situação que estejam cobrindo (Rosler, 2007).

“Para Bresson (2004), “numa reportagem fotográfica, a gente vem a contar os lances, um pouco como árbitro, e chega fatalmente como intruso”, para o autor é preciso aproximar-se do tema sigilosamente, mas ter olhos agudos,” Nada de atropelos, nada de fotos ao magnésio, (...) uma palavra ode por tudo a perder. O melhor é fazer com que esqueçam o fotógrafo e o aparelho que sempre é demasiado visível” segundo o fotógrafo, “Se um dia ficou com pressa, e alguém o notou com sua máquina, só resta esquecer a fotografia” (Bresson, 2004: p. 19 e 20).

Nos anos 60, durante a “Guerra do Vietnã” as imagens desempenharam um papel crucial ao despertar a consciência do povo americano contra os horrores do campo de batalha. Ao contrário do que aconteceu com Fenton durante a cobertura da “Guerra da Criméia”, os fotojornalistas não encontraram nenhum tipo de censura e as imagens ali captadas estiveram mais perto da população que em qualquer outro conflito anterior. Com marcas adequadas de princípios de independência profissional, de realidade significativa e verdadeira razão democrática, as imagens dilaceraram a opinião pública norte americana, que mobilizou-se contra as atrocidades dos acontecimentos naquele país asiático. Essas imagens, de informação livre e significativa para o interesse coletivo, são exemplos que nos mostram como chegar a uma comunicação visual poderosa, inteligente e respeitada. Nas duas próximas páginas podemos ver algumas imagens da Guerra do Vietnã. Na figura 21 o Especialista James Callahan aplica respiração boca a boca num soldado moribundo. A tentativa de ressuscitá-lo falhou, foto de Henri Huet, 1967. Na imagem 22 vemos o corpo de uma criança nos braços do pai enquanto a infantaria sul-vietnamita observam de um tanque, em 19 de março de 1964, no Vietnã. A criança foi morta quando forças do governo perseguiram a guerrilha numa vila perto da fronteira do Camboja, foto de Horst Faas/AP. Na figura 23 soldados americanos feridos no Vietnã, foto AP. Na imagem 24 Phan Thi Kim Phuc (ao centro),

já sem as roupas queimadas, foge com outras crianças depois que aviões americanos jogaram , por engano, napalm em tropas e civis Sulvietnamitas em Trang Bang, 08 de junho de 1972, foto de Huynh Cong, agraciada com o Prêmio Pulitzer de 1972. Na figura 24 o tenente coronel Robert L. Stirm, prisioneiro libertado, é festejado e recebido por sua família na base da força aérea Travis em Foster City, Califórnia, em sua volta da Guerra do Vietnã, em 17 de março de 1973. à frente, a filha de Stirm, Lori, de 15 anos, seguida de seu filho Robert, de 14, da filha Cynthia, de 11, a esposa Loretta e o filho Roger, de 12, foto de Sal Veder/AP.

A imagem, como representação cultural, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade. O fotojornalismo é um tipo de imagem que tem como função maior mobilizar consciências e transformar essas realidades e, em seus melhores registros, oferece à difusão pública as provas necessárias para que o corpo social corrija tudo aquilo que lhe inconforma.



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

A partir dos anos setenta, percebemos uma industrialização crescente na produção da fotografia jornalística e o desenvolvimento do fotojornalismo de autor no campo do documentarismo. A influência da televisão sobre os meios de comunicação pressiona o uso de imagens coloridas na imprensa e o vertiginoso desenvolvimento tecnológico acarretou alterações na profissão, sendo o principal fator o uso dos processos digitais na captura, transmissão e divulgação de imagens, aumentando a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos.

O jornalismo, com seu poder de formar opiniões, direciona a atenção do espectador a partir de suas construções narrativas, por meio de matérias, textos e imagens dos acontecimentos diários. Num universo imaginário comum criam-se signos abrangentes e o fotojornalismo tem papel fundamental na sua construção e divulgação. O uso da imagem no jornalismo desenvolve-se com o significativo aumento da reportagem e com o progresso dos novos equipamentos e o fotojornalismo consolida-se como processo de comunicação. Quando poderosas, as imagens fotográficas conseguem evocar o acontecimento representado (ou as pessoas) e a sua atmosfera. Segundo Vilches (1987), “uma imagem fotojornalística, para ter sucesso, geralmente precisa juntar a força noticiosa à força visual. Só assim consegue no contexto da imprensa, juntar uma impressão de uma realidade a uma impressão de verdade”.

2.4.1. O fotojornalismo no Brasil

A imprensa no Brasil foi simultaneamente criada e organizada pelas demandas da sociedade e pelas especificidades de seus próprios recursos materiais e simbólicos. Vários são os elementos estruturais e processuais que conformaram suas transformações históricas e diferentes agenciamentos no tempo e no espaço proporcionando

substantivas mudanças ocorridas na prática jornalística brasileira desde o seu início até sua configuração institucional contemporânea.

A primeira edição do “Correio Braziliense”, considerado o primeiro jornal do país, circulou no dia 1 de junho de 1808 (figura 25), editado em Londres, por Hipólito da Costa, três meses depois surgia a “Gazeta do Rio de Janeiro”, jornal oficial da corte portuguesa. Ressaltamos aqui dois importantes aspectos da imprensa brasileira já no seu início: o primeiro é que ela chegou muito tarde no Brasil – fomos o 12º país da América Latina a instalar uma tipografia, enquanto no México já existia desde 1535, o segundo aspecto é que ela já nasceu sob censura – os impressos passavam por três instâncias oficiais de vigilância antes de serem editados.

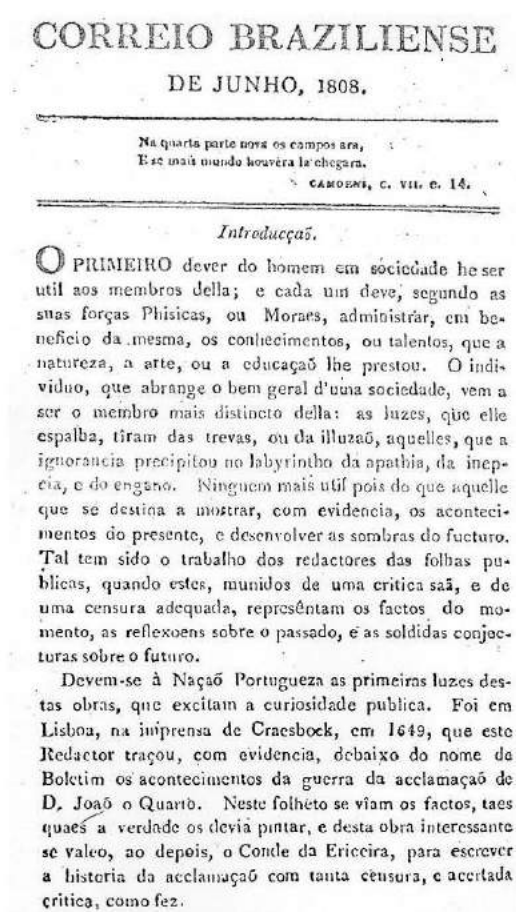


Figura 25 - Reprodução da primeira edição do “Correio Braziliense”, o primeiro jornal brasileiro, 01 de junho de 1808.

Os periódicos produzidos pela iniciativa privada apareceram mais tarde. *A Idade d'Ouro do Brasil* publicado em 1811 na Bahia, pela tipografia de Manuel Antonio da Silva Serva, foi o primeiro periódico produzido pela iniciativa privada de circulação regular no país. A atividade editorial, embora incipiente, estava sob o controle do Poder Real que se instalara na Colônia, cujo primeiro ato significativo ocorreu mais tarde, quando dom João VI deixou o Brasil em 1821 e decretou-se, no dia 2 de março, a abolição da censura prévia e regulou-se a liberdade de imprensa até que fosse elaborada uma nova regulamentação. Sabe-se que o decreto não terminou com a censura, mas alterou a maneira de exercê-la, sendo aplicada nas provas impressas, e não sobre os originais manuscritos.

A virada do século acelerou o ritmo da vida cotidiana - invadida pelo cinematógrafo, pelo gramofone, pela atividade editorial próspera - e proporcionou o aumento da produção de livros e de revistas fixando os contornos desta nova sociedade republicana, na qual a imprensa, em franco processo de difusão, influenciou o gosto literário que, cada vez mais, competia com as novas formas de comunicação moldando, conseqüentemente, o perfil do novo intelectual cuja principal atividade passou a ser o jornalismo. A primeira fotografia publicada num jornal brasileiro surgiu da revolta da população contra a obrigatoriedade da vacina contra varíola. Por iniciativa do sanitarista Oswaldo Cruz, o Congresso Nacional aprovou em 31/10/1904 uma lei que tornava obrigatória a vacina contra a varíola. Em caso de recusa, era usada a força. A população indignada contra a obrigatoriedade da vacina revoltou-se e causou sérios estragos. A notícia acompanhada de uma fotografia foi publicada no *Jornal do Commercio* de 15/11/1904 (figura 26) com o seguinte texto: "Cheio de apreensões e receios despontou o dia de ontem . (...) As arandelas do gás, tombadas, atravessavam-se nas ruas; os combustores da iluminação, partidos, com os postes vergados, estavam imprestáveis; os

vidros fragmentados brilhavam na calçada; paralelepípedos revolvidos, que serviam de projéteis para essas depredações, coalhavam a via pública.. em todos os pontos, destroços de bondes quebrados e incendiados”.



**Figura 26 – Primeira foto publicada num jornal brasileiro em 15 de novembro de 1904, no “Jornal do Commercio”.
Foto: Anônimo.**

A partir dessa publicação, ocorreu uma mudança de atitude quanto ao uso da fotografia na imprensa nacional, distanciando-a da caricatura e conferindo-lhe uma autonomia como meio de comunicação e expressão. No início do século é publicada a *Revista da Semana*, primeiro periódico ilustrado com fotografias. Desde então os títulos se multiplicaram como também o investimento nesse tipo de publicação. Surgiu em 1928, da revista *O Cruzeiro*, um marco na história das publicações ilustradas no país. Na década de 1940, patrocinada pelos *Diários associados* de Assis Chateaubriand, *O*

Cruzeiro reformulou o padrão técnico, com a introdução da fotogravura que permitiu uma associação mais precisa entre texto e imagem; assim como o padrão estético, apresentando-se em grande formato, além de uma melhor definição gráfica e reportagens internacionais elaboradas a partir dos contatos com as agências internacionais. Os periódicos tradicionais adequaram-se ao novo padrão de representação, que associava texto e imagem na elaboração de uma nova forma de fotografar: o fotojornalismo. As reformas nos jornais começaram em 1943 no *Diário Carioca*, com mudanças que incorporaram técnicas norte-americanas de redação e inovações na linguagem literária encetadas pelo movimento modernista. Sob forte influência da revista *Life*, o fotojornalismo de *O Cruzeiro* criou uma escola que tinha entre os seus princípios básicos a concepção do papel do fotógrafo como 'testemunha ocular' associada à idéia de que a imagem fotográfica podia elaborar uma narrativa sobre os fatos. A consequência foi a reserva de espaços valorizados para as fotografias, implicando em que fotógrafos assumissem o desafio de buscar fatos que pudessem gerar reportagens a partir da fotografia. Uma dupla em especial ajudou a consolidar o estilo da fotorreportagem no Brasil: David Nasser e Jean Manzon, considerada a primeira dupla do fotojornalismo brasileiro.

Herdeira do legado modernizador do jornalismo moderno surgiu, em 1951, a *Última hora*, fundada por Samuel Weiner, que promoveu uma verdadeira revolução ao praticar pela primeira vez o fotojornalismo nas páginas dos diários brasileiros. O fotojornalismo, linguagem que Samuel incorporou à *UH*, consiste não mais em produzir fotografias para ilustrar uma história, mas em transformar as imagens produzidas no próprio fio condutor da narrativa.

A renovação visual implantada na *UH* baseava-se na valorização da fotografia ao publicar muitas fotos em grandes formatos e apostando em imagens não estáticas,

além de inaugurar as famosas seqüências fotográficas. A *UH* também é o primeiro periódico a assinar as fotografias, prática antes restrita às revistas ilustradas, e tornou-se o embrião do que viria a ser a grande transformação na utilização da linguagem fotojornalística nos jornais de toda a nação.

Em 1957, Odilo Costa Filho, junto a um grupo de jovens e talentosos jornalistas, coordenou uma ampla reformulação no *Jornal do Brasil*, que começou a publicar fotografias na primeira página, que até então só trazia anúncios, especialmente de empregos, o que lhe rendera o apelido de “Jornal das Cozinheiras”. Conhecido como “a reforma do *Jornal do Brasil*”, esse processo abrangeu também a reestruturação do parque gráfico, a reorganização administrativa e a implementação de mudanças nas práticas de redação e apuração, como veremos no capítulo 4.

Em 1958, Odilo foi substituído por Jânio de Freitas que promoveu outra radical mudança com o advento da pré-paginação e a manipulação de seus elementos, comandada pelo escultor construtivista Amílcar de Castro. A consolidação das transformações no *JB* se deu com a entrada de Alberto Dines, que sistematizou as mudanças anteriores e introduziu inovações importantes para a fotografia como a criação da editoria, que antes era um departamento comandado por um gerente. Como resultado o *JB*, ganhou, em 1962, o seu primeiro “Prêmio Esso”⁶: o de Fotografia. O segundo atribuído à categoria e o primeiro concedido a um jornal diário, com a foto de Erno Schneider onde o presidente Jânio Quadros aparece de costas, com as pernas trocadas e o título “Qual o Rumo?” (figura 27). Iniciou-se ali uma das mais importantes experiências da utilização do fotojornalismo como instrumento para respaldar o discurso crítico de um jornal.

⁶ O Prêmio Esso de Reportagem foi criado em 1955 inspirado no Pulitzer Prizes e o Prêmio Esso de Fotografia foi criado em 1960.

Além de Manzon e Erno Schneider, outros fotógrafos contribuíram para a consolidação do fotojornalismo do Brasil contemporâneo, tais como: José Medeiros, Flávio Damm, Luiz Pinto, Eugenio Silva, Indalécio Wanderley, Alberto Jacob, Evandro Teixeira, entre outros que definiram uma geração e influenciaram significativamente o fotojornalismo brasileiro com fotografias incutidas de um registro discursivo elaborado, provocadoras, dotadas de enorme poder evocativo, viabilizadoras de reflexões e disseminadora de ideologias. Instrumentos que agregam atributos persuasivos poderosos que foram extensamente explorados. São, em sua maioria, imagens que despertam um sentido que ultrapassa aquilo que está diretamente representado nelas.



Figura 27 – “Qual é o rumo?” Fotografia de Erno Schneider

2.5. Discursividade fotográfica

A fotografia não apenas tenciona algo que a percepção visual do receptor captaria se ele estivesse presente no evento, mas possui um jeito próprio de comunicar ao mundo. Em sua versão dos fatos, podem-se ver coisas que não se observariam de outra forma. Dessa maneira, sua função é algo muito maior do que ser um mero olho remoto de um público ausente. O fotojornalismo busca no imaginário social referências para sua elaboração e, concomitantemente, influencia e interfere nesse imaginário com novas construções, incorporadas com estratégias que alavancam a eficácia de suas mensagens, através do discurso visual.

Podemos encontrar no fotojornalismo vestígios que permitem a recomposição do momento da formação do discurso, isto é, o estudo da enunciação. Assim, a partir da imagem fotojornalística, o indício desses referentes nos possibilitam priorizar os recursos acionados na produção de sentido dessas imagens.

Para Victor Burgin⁷, ser capaz de entender claramente uma fotografia não é uma questão simples. Para o autor:

“As fotografias são textos inscritos em termos do que poderíamos chamar de “discurso fotográfico”, mas este discurso, como qualquer outro, origina discursos que vão mais além. O “texto fotográfico”, como qualquer outro, é um ambiente de intertextualidade complexa... em uma conjuntura histórica e cultural determinada”.

Na apreciação do funcionamento discursivo da representação fotográfica enquanto matéria significante visual, levando em conta a autonomia da imagem, destacamos as pesquisas de Roland Barthes, com sua visão estruturalista do signo, de origem saussureana, em seus artigos “A mensagem fotográfica” (1961) e “A Retórica da imagem” (1964), onde Barthes desenvolve uma metodologia para o estudo da fotografia

⁷ BURGIN, 2003, p.25

nos meios de comunicação e contempla a relação entre texto e fotografia (fixação e relais) e a compreensão em duas dimensões da significação (nível denotativo e conotativo).

Para Barthes, existem três mensagens presentes:

A mensagem lingüística: elementos que podem ser divididos em tipos internos à imagem (uma faixa trazendo palavras de ordem numa fotografia de manifestantes grevistas) e externos (legenda, manchete).

A mensagem denotativa: onde encontramos a dimensão analógica da imagem que está relacionada ao plano descritivo da mesma que responde à pergunta “o que a imagem nos mostra?”, o *perfeito analogon*. Ligada a percepção e ao conhecimento a denotação é a mensagem responsável pela identificação dos elementos representados.

A mensagem conotada: construída a partir desta dimensão descritiva da fotografia, constituindo-se a partir da carga cultural compartilhada por produtores e leitores da imagem.

Mauad⁸ vê a fotografia como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautada sobre códigos convencionados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto pelo qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Para a autora:

“Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não verbais, mas também uma relação paragramática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis”.

⁸ MAUAD, 1996, p. 79

Dentro dessa perspectiva, a imagem fotojornalística pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle dos meios e, por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar.

As imagens não respondem simplesmente às demandas sociais, elas a transformam, “determinada coisa de que ouvimos falar, mas que nos suscita dúvidas, parece-nos comprovada quando dela vemos uma fotografia. Uma das variantes da utilidade da câmera fotográfica está em que seu registro denuncia” (Sontag, 1981: p.5)

Para Andrade (1992), fixando as imagens no tempo/espço, a fotografia jornalística cria um discurso. O fotógrafo atua como um cronista que, captando a monumentalidade de determinado evento, faz mais do que reproduzir simples aparências. O fotógrafo interpreta a história, produz sentidos que se inserem em um conjunto de escolhas possíveis.

A estrutura de representação da foto jornalística está intimamente envolvida na reprodução da ideologia. Mais que qualquer outro meio, a fotografia se apresenta como “uma oferta que não se pode rejeitar”. As características do aparato fotográfico coloca o sujeito de maneira tal que substitui uma receptividade passiva por uma leitura ativa. A foto jornalística é um dos sistemas de significação da sociedade que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento em que os demais sistemas “comunicam” seu conteúdo ostensivo. Portanto, é importante que a teoria fotográfica tenha em conta a produção desse sujeito, pois a totalidade de suas determinações está matizada e construída em seu transito através da imagem jornalística.

Para verificar a construção das posições dos leitores e a produção de sentido a partir dessas posições a questão da interpretação é de fundamental importância. Para Orlandi (1995), a “análise de discurso permite trabalhar não exclusivamente com o

verbal, pois restitui ao fato da linguagem, sua complexidade e multiplicidade, isto é, aceita a existência de diferentes linguagens...”. O importante para a análise de discurso não são só as formas abstratas, mas as formas materiais de linguagens. Segundo a autora⁹:

“A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação de linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagens, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos”.

A análise de discurso procura, assim, de uma maneira crítica descrever, explicar e avaliar os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos veiculados na sociedade através de diferentes produtos e linguagens. A imagem jornalística, como notícia, expressa visualmente a informação, validando algo que devemos saber e que está destinado a ser percebido.

É um material eficaz pela força de seu discurso persuasivo, introduzindo e homogeneizando padrões de comportamento que reforçam e criam novos modelos de dominação. Neste contexto, a fotografia tornou-se o fio condutor para a reflexão, pela forma com que desenvolveu a percepção da linguagem visual capaz de presidir a constituição de um discurso antropológico não ancorado exclusivamente na expressão escrita. Rodrigues (1994) referindo-se à comunicação como ‘ideologia de nosso tempo’ a vê com o poder de legitimar discursos, comportamentos e ações, tal como a religião nas sociedades tradicionais, a produção na sociedade industrial ou o progresso na sociedade moderna (Rodrigues, 1994: p.13)

Compreender o mecanismo do processo criativo do fotojornalismo é importante para podermos perceber a fotografia como um discurso e uma materialidade que lhe são próprias.

⁹ ORLANDI, 1995, p.34

3. Processo de criação do fotojornalismo

Considerando-se o discurso enquanto prática social, o texto como sua representação verbal e a imagem como sua expressão visual, percebemos que, cada vez mais, tornam-se necessários estudos de natureza multidisciplinar que levem em conta as perspectivas propostas por novos paradigmas. Muito já se escreveu sobre o fotojornalismo, no entanto, pouco se investigou sobre o seu processo de criação e tal questão nos instiga a pensar o processo criativo do fotojornalista.

Para Boris Kossoy¹⁰, toda fotografia é resultado de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam. Para tal proposta, devemos perceber a complexidade epistemológica da imagem fotográfica enquanto representação e documento visual. “A fotografia resulta sempre dessa construção, seja ela realizada enquanto expressão do autor (sem finalidades utilitárias), seja como fotojornalismo ou meio de criação publicitária”.

É neste contexto que pretendemos analisar o processo de criação das imagens jornalísticas durante o regime militar implantado no Brasil no início dos anos 60. Neste sentido, focaremos as imagens do fotógrafo Evandro Teixeira, publicadas no *Jornal do Brasil*, no período de 1964 a 1969, uma vez que o conjunto dessas fotografias, de multivalência simbólica, permite a observação da pluralidade de questões que contextualizavam o trabalho do fotógrafo.

¹⁰ KOSSOY, 2006, p.30

Ao tratarmos de processo de criação, é necessário apresentar os referenciais teóricos em que se baseiam essa discussão. Para isso buscaremos na Crítica Genética, sob a perspectiva da semiótica peirceana, elementos que possibilitem discutir o processo de criação como um processo sógnico.

A crítica genética surge em 1968 na França com o intuito de organizar os manuscritos dos escritores. Por iniciativa de Louis Hay, o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), criou uma pequena equipe de pesquisadores para analisar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heiner. No Brasil, a crítica genética chega em 1985, por meio de Philippe Willemart no I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições, realizado na Universidade de São Paulo.

Com o intento de ampliar esses estudos surge Centro Estudos de Crítica Genética (CECG) – ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A partir do trabalho de Cecília Almeida Salles, coordenadora do grupo, e demais pesquisadores ligados ao CEGG, a crítica genética começou a lidar com outras manifestações artísticas, outros “manuscritos”, ampliando o conceito da disciplina.

Estudar processos criativos pressupõe estudar seus percursos de fabricação, ou seja, os movimentos, escolhas, transformações e ajustes executados pelo artista. Assim, o pesquisador preocupa-se com o percurso de gestação da obra, e não com a obra acabada ou com a obra única, ou seja, uma melhor compreensão do processo criação. Para Salles (2004) “o crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento”.

O pesquisador ao lidar com os registros que o artista faz ao longo do percurso (ações, movimentos, anotações, diálogos, pedaços de papel ou agenda), compartilha com o autor as singularidades desses documentos e acompanha o trabalho contínuo desse,

observando que o ato criador é resultado de um processo. Ou seja, a partir desses índices de processo pode-se compreender o processo de criação. Cada registro é apenas aquilo que foi capturado no ato criador, é uma notação, o índice de uma mudança de regra durante a criação, uma evidência da modificação. Assim, segundo Salles (2000) “sob esta perspectiva, a obra não é, mas *vai se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.”.

Cada obra é um *fim suportável*, um momento em que o artista sente a necessidade de entregá-la ao público. Um processo comunicativo em que trava diálogos – antes apenas existentes entre ele e sua obra – com os expectadores, artistas e críticos.

Todo processo de criação é um processo sígnico. Ao estudar o ato criativo fotojornalístico, sob a ótica da semiótica peirceana, pode-se dizer que, o fotógrafo vai ao longo do processo gerando novos signos, um processo de geração de sentido com novos significados. Para Peirce a ação do signo – ou semiose – é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo responsável pela introdução de novas idéias. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas, caracterizando-se por uma ação ou movimento dinâmico em continuidade. Assim, podemos caracterizar o processo de criação como um sistema de geração de novos significados ou de novos signos.

Com a ampliação de suas fronteiras, a crítica genética passa por ações transformadoras que exigem ajustes conceituais e teóricos. Uma das principais questões diz respeito ao termo *manuscrito*, que foi ampliado daquele originalmente utilizado pela literatura e já nos estudos de crítica genética de literatura não era usado limitando-se a seu significado de “escrito à mão” pois, dependendo do autor, o pesquisador se deparava com documentos escritos a máquina, a mão, ou digitados no computador. Em nome da

expansão desses estudos Salles¹¹ optou em utilizar a expressão *Documentos de processo* para designar as formas de registros de processos de outras linguagens artísticas. Segundo a autora:

*“Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboço, ensaios partituras, copiões, contatos e maquetes como manuscritos, pois estes estavam estreitamente ligados à linguagem verbal. Buscou-se um outro termo que desse conta da diversidade de linguagens. **Documentos de processo** pareceu cumprir bem essa tarefa”.*

Os documentos de processo, independente de sua materialidade, contêm sempre idéia de registro e são, portanto, registros materiais do processo criador: Isto é, são rastros deixados pelo artista na construção de sua obra que funcionam como pistas para o pesquisador no acompanhamento do processo criativo. Nessa busca por entender os meandros da produção da obra, desempenham duas funções fundamentais durante o processo criador: *armazenamento* – desde o início do seu trabalho o artista encontra maneiras distintas de guardar informações que são ou poderão ser relevantes e que o nutrem e à obra em criação – *experimentação* – onde as mais variadas hipóteses são detectadas e vão sendo testadas.

A análise dos documentos de processo permite acesso ao movimento criador, revelando aspectos da dinâmica da obra em progresso. Sabe-se, no entanto, que o crítico genético não tem acesso à totalidade do processo, dada a impossibilidade de se acompanhar todo o percurso criativo e a existência de ações não conscientes, subjetivas, aos quais não se tem acesso. Há, ainda, momentos de experimentação mental que não chegam a ser registrados - somente sendo percebidos se estes forem materializados.

A expansão dos estudos da crítica genética possibilitou compreender o processo de criação nos campos da arte, da comunicação social (publicidade e jornalismo) e

¹¹ SALLES, 2000, p.35.

agora o fotojornalismo. Para isso, antes de qualquer coisa, é necessário identificar quais documentos poderão ser reconhecidos como fornecedores indiciais desse processo, onde encontramos os resíduos, marcas, camadas de processo, deixados e expostos nas superfícies das imagens que nos dão acesso ao percurso de criação. No fotojornalismo são nos contatos, nas ampliações fotográficas – documentos de processo específicos da fotografia - e nas fotos editadas, que encontramos a presença de variados registros de experimentação (vários “*momentos decisivos*”, como veremos mais adiante). Nesse material podemos observar as escolhas feitas pelo fotojornalista ao optar pelo uso de uma determinada lente, um ângulo diferenciado, uma velocidade, abertura do diafragma, os grãos aparentes na ampliação fotográfica direcionando pela opção do fotógrafo por um filme mais sensível e outras manifestações que ocorrem durante a captação da imagem, sinais de construção do pensamento do fotojornalista.

3.1. Movimento Criador

O homem se constitui numa realidade s gnica. Os documentos de processo, analisados pelo crítico genético, põem-se nesse contexto como mais um conjunto de signos complexos pertencentes a diferentes sistemas semióticos. Para Salles (2004), o ato criativo   visto como um movimento com tendência. Tendências são rumos vagos que direcionam o processo construtivo, o fotógrafo   seduzido pela concretiza o desse desejo que o leva   a o. Assim, o trabalho se direciona para um maior discernimento daquilo que se quer construir. Este movimento dial tico entre rumo e incerteza gera trabalho e move o criador. “Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade”. (Salles, 2004, p.27).

Ao analisarmos os percursos de produ o como processos s gnicos, verificamos que as tendências do processo podem ser observadas sob dois pontos como a constru o do projeto poético do artista e como ato comunicativo.

Durante o processo criativo, o artista vai oferecendo, determinadas características   sua obra a partir de princípios de natureza  tica e est tica que poderíamos chamar de *projeto poético*. Estes são como “fios condutores” que atam a obra daquele artista, sendo únicos e singulares, e que seriam seus gostos, crenças e sua maneira de representar o mundo que regem sua a o e se manifestam em suas a es do artista, nas suas escolhas, sele es e combina es. Assim, norteiam esse projeto, o momento singular que cada obra representa, sendo capaz de indicar como o artista v , pensa e reproduz o mundo que o cerca. De modo semelhante, Umberto Eco entende poética “num sentido mais ligado   acep o clássica...como um programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a se realizar tal como   entendido, explícita ou implicitamente, por ele.” (Eco, 1971: p.24).

Na esfera da comunicação, estão inseridas as relações que se estabelecem entre a idéia, a obra e sua materialização. A arte é social e não existe isoladamente só para um indivíduo. Já se observa nos documentos de processo de uma obra seu aspecto comunicativo em diversos níveis, uma vez que a necessidade de ser compartilhado está na natureza dos processos produtivos. Os estudos desses documentos podem evidenciar os modos de desenvolvimento da mente criadora em ação e sua interação como linguagem que demarca, significa e comunica através das pegadas deixadas pelo artista. É necessário estabelecer como acontece esse ato comunicativo e sua expressão em categorias comunicativas, em três níveis:

- *diálogo intrapessoal* – um diálogo interno do artista com ele mesmo, são diálogos internos, devaneios, signos em articulações que definem na mente um conceito de espacialidade e temporalidade mediados pelo sujeito criador e suas relações no/com o mundo. Para Cirilo (2004), “o artista, na medida em que constrói esse mundo imagético, vai diferenciando o campo impreciso do mundo circundante e construindo metáforas” e continua, “*é essa metáfora que permite uma (pré)visão do resultado do diálogo intrapessoal que envolve o ato criador*” (grifo nosso).
- *diálogo interpessoal* - construído na interlocução com outrem por meio de compartilhamento dos documentos de processo criador e, assim, uma nova leitura da obra do artista poderá ser exposta ao público. Deve-se aqui respeitar toda a ordem de signos que possibilitam a interação entre dois sujeitos.
- *diálogo cultural* – o diálogo de uma obra com a tradição e com tudo o que define e identifica o corpo social, com o presente e o futuro, ou seja, como o tempo e a história social são fundamentais na constituição dessa obra. Assim, o pensamento que aqui investiga as categorias comunicacionais presentes no

processo de criação não pode desconsiderar que o artista, ao longo de seu projeto poético, na execução de uma obra está em interação com a cultura de seu tempo.

Não há obra sem receptor, o fotojornalista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo leva consigo esse futuro diálogo entre o artista e o receptor. Pensar sobre a recepção dessas obras sugere que a recepção seja vista como um conjunto de relações sociais e culturais mediadora da comunicação como um processo social. Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo o processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. É necessário entender as interpretações e o modo como o receptor/leitor produz sentido. No caso do processo criativo no fotojornalismo, a imagem técnica tornada informação é um signo eminente de recepção, sua apropriação pelo jornalismo visa um argumento. Dirige-se a uma audiência segmentada por categorias de repertório cultural e disposta a prerrogativas de convencimento. Imagens chegam a leitores como ação intencionada a reforçar ou alterar rumos cotidianos. A imagem jornalística visa uma recepção que acomode um olhar sobre si como o olhar sobre a natureza última das ações que compõem o espectro social.

A imagem fotojornalística como representação nos permite pesquisar as implicações presentes no seu processo de criação (escolhas do fotojornalista ao optar por determinada lente, ângulo, velocidade, diafragma, etc) e no ato de fotografar, ou seja, as motivações, sentimentos e intenções que fazem o fotógrafo apertar o disparador de sua câmera. Para Entler¹², a formação da imagem através de um contato luminoso com o objeto deixa claro o caráter de impressão da fotografia, mas dificulta vê-la como criação. Para o autor:

¹² ENTLER, 2005, p.280

“Se os objetos que servem à fotografia não foram criados para esse fim, a expressão se viabiliza com a possibilidade de um reaproveitamento de qualidades em que, com a sua transformação em matéria fotográfica irão caber ao artista (...) consciente de que seu trabalho depende de um universo que está em constante movimento, o fotógrafo aceita o jogo de tentar reconhecer a configuração que lhe interessa somente no instante em que depara com ela”.

A fotografia é construção e devemos pensá-la como um sistema significativo, com interpretações e significados e como signo no âmbito simbólico, já que as emanações luminosas do referente necessitam ser transformadas pelo dispositivo óptico da câmera para resultar em imagens fotográficas. Desse modo, a fotografia apresenta-se como uma imagem técnica aberta à interferências durante seu processo construtivo. São indícios mediados e codificados, interpretados cientificamente e com forte enunciado expressivo.

Em cada documento podemos perceber diferentes perspectivas desse processo de criação. O fotojornalismo distingue-se como um universo de desejo, criação e técnica, em busca de comunicar, como outros processos. A imagem fotojornalística não traz consigo a constituição da obra acabada.

Para Pepe Baeza¹³ é a realidade que alimenta todas as ficções e que, em geral, a supera. A realidade nos oferece cenários em que ocorre o melhor e o pior de nossas vidas, ou seja, o que nos transforma. Segundo o autor:

"Fascinante e frequentemente incontrolável, nos obriga ao aprendizado fundamental de conviver felizmente com a incerteza que provoca. A foto realista (de realidade), entre a culturização da vida e da experiência e tudo o que escapa à essa possibilidade de controle, é um dos âmbitos mais ambíguos e fascinantes nos quais pode-se mover um criador".*

“Nos contatos das páginas seguintes, podemos observar algumas escolhas do fotojornalista Evandro Teixeira durante a cobertura jornalística da chamada “Sexta-Feira Sangrenta”, em 21 de junho de 1968 (figuras 28 e 29) e da “Marcha dos Cem Mil”

¹³ BAEZA, 2003, p.53

realizada em 26 de junho de 1968 (figura 30). No capítulo 4 discutiremos as escolhas do editor de fotografia diante desses contatos.



SEXTA-FEIRA SANGRENTO 1



Figura 28



SEXTA-FEIRA SANGRENTO 2

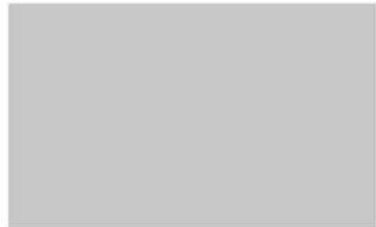
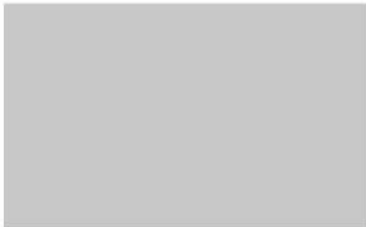
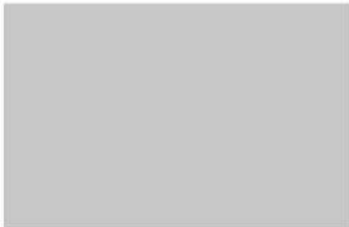
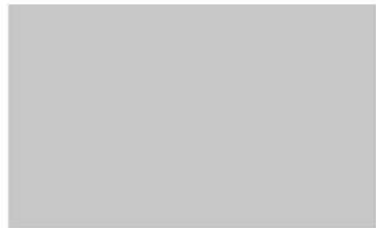
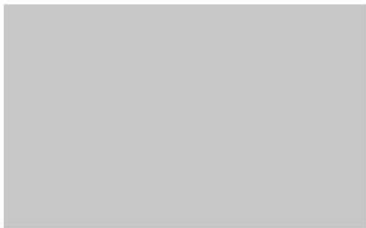
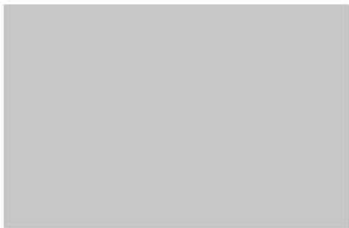


Figura 29

Ao observarmos os dois primeiros contatos (figuras 28 e 29 com material fotográfico da “Sexta-Feira Sangrenta”), percebemos que Evandro Teixeira optou por trabalhar com uma objetiva grande angular, que exige uma maior aproximação do fotojornalista junto ao evento e, conseqüentemente, uma ampliação no risco de sofrer algum ato violento ou ter seu equipamento danificado, mas que permite ao observador uma visão panorâmica na imagem capturada. Evandro optou pela alta velocidade do obturador permitindo “congelar” os movimentos das partes envolvidas no conflito, na terceira foto do contato os óculos do estudante que está caindo ainda permanecem no ar. É possível notar a escolha do fotógrafo em trabalhar com uma pequena abertura do diafragma, o que possibilitou uma maior profundidade de campo.

Os jornalistas sofriam restrições para desenvolver o seu trabalho, uma vez que a policia coibia de forma truculenta toda ação que retratasse o que estava acontecendo, mas isso não impediu Evandro de mudar o seu posicionamento na tentativa de fornecer ao receptor outros pontos de vista. Verificamos nos fotogramas 10 à 18 que o fotojornalista priorizou captar as imagens em um ângulo de cima para baixo permitindo uma visão geral do conflito entre os militares e estudantes. Observamos que o olhar do fotógrafo é politizado, focado na violência com que a manifestação era reprimida. Em todos os fotogramas notamos atos de força tanto por parte dos militares quanto dos estudantes. Assim, nas imagens 1 e 2 vemos o início da manifestação estudantil pelas ruas, sem a presença ostensiva militar. No fotograma 3, Evandro capta a agressão de dois policiais a um estudante, que acaba falecendo em decorrência dos golpes policiais. Já na quarta imagem, os policiais avançam em direção aos estudantes que preparam barricadas com veículos para o enfrentamento, conforme fotograma 5. As imagens 6 e 7 mostram o cenário de batalha nas ruas do Rio de Janeiro, uma viatura do exército é incendiada pelos estudantes na rua Uruguaiana, e a cavalaria reprime os manifestantes.

No fotograma 8, jornalistas são abordados pelos policiais, que tentam impedir a cobertura de imprensa. As imagens 9 à 18 trazem um seqüência da cavalaria avançando contra os manifestantes que saíam da Igreja da Candelária, após a missa de sétimo dia do estudante Edson Luís, morto pelos policiais. São imagens que mostram a brutalidade das autoridades militares em coibir qualquer forma de manifestação política, usando cavalos, sabres, baioneta calada e bombas de gases contra as pedras arremessadas pelos estudantes. Os fotogramas 19 e 20 mostram pessoas assustadas, fugindo da ação policial, inclusive um com uma metralhadora na mão. A seqüência de imagens traz manifestantes detidos pelos policiais. Esse material demonstra a preocupação do fotógrafo em captar diferentes momentos do evento na tentativa de registrar o fato da maneira mais completa possível.



MARCHA DOS CEM MIL



Figura 30

O terceiro contato (figura 30) mostra a reportagem fotográfica de Evandro Teixeira durante a “Marcha dos Cem Mil”, nas ruas do Rio de Janeiro. A passeata estudantil recebeu apoio de artistas, intelectuais e jornalistas, que aproveitaram o ato para expressar seu repúdio à ditadura, que além de reprimir o movimento dos estudantes, começava a coibir as manifestações artísticas e culturais que não atendessem aos interesses do governo militar. Essa participação deu um caráter ainda mais político à passeata e representou também um clamor contra censura vigente no País.

Para esse trabalho, Evandro mais uma vez prioriza o uso de objetiva grande angular, que possibilita demonstrar a quantidade de pessoas na passeata, mas não exclui a utilização de uma pequena tele-objetiva para captar detalhes dos semblantes de alguns artistas durante o ato. Ao optar pelo uso de um diafragma fechado, o fotógrafo conseguiu foco em todos os planos das imagens. Evandro também buscou vários pontos de vista, com a finalidade de dar ao receptor ângulos diferenciados da manifestação.

Em um evento não reprimido pelo governo militar, Evandro lidou com a restrição do espaço físico, devido ao número expressivo de participantes na manifestação. Isso não impediu o fotojornalista de buscar posicionamentos diversos, que permitiram realizar imagens com diferentes aspectos, estabelecendo uma hierarquia na seleção do ponto de vista, dando sua interpretação política ao acontecimento. Nos fotogramas de 1 à 4, Evandro optou em demonstrar a relevância da manifestação, captando dezenas de pessoas com faixas contra a política estabelecida pelo regime militar. Nas imagens 5 e 6, Evandro buscou um enquadramento estético e ideológico que vislumbrava a multidão presente no discurso do então líder estudantil, Vladimir Palmeira, com prisão preventiva decretada pela polícia na época. As imagens mostram centenas de pessoas acompanhando o discurso proferido na Av. Rio Branco. Nos fotogramas 8 à 18, observamos o olhar do fotógrafo para os artistas presentes na

manifestação. Nota-se o esforço do profissional em captar as expressões silenciosas desses artistas, insatisfeitos com o regime de restrições imposto pelos militares. No capítulo 4 identificaremos os artistas presentes na Marcha dos Cem Mil, quando tratarmos das escolhas do editor de fotografia.

3.2. Ambiente histórico e cultural

Antes de analisarmos especificamente do processo criativo de Evandro Teixeira, faz-se necessário inserir esse processo no momento político e social vigente no país onde, com a alegação de restabelecer a ordem nacional, os militares brasileiros tomaram o poder em 31 de março de 1964, implantando um regime de força que impunha severa censura aos órgãos de imprensa.

O golpe militar instaura no país um regime ditatorial, caracterizado pela centralização do poder e operacionalizado por meio de leis de exceção. Em nome da segurança nacional o regime do puro arbítrio reprimiu a liberdade de pensar e de criar, mutilando e proibindo livros, peças, reportagens, fotografias, filmes e músicas, além de prender e torturar intelectuais, cientistas, artistas, políticos, estudantes, jornalistas e cidadãos que fossem considerados inimigos do regime.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves¹⁴, configurava-se nesse momento, em virtude dessa conjuntura:

“toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais”.

Em 1968, ano das barricadas estudantis em Paris (figuras 31 e 32), dos festivais em Londres e Nova York, da Primavera de Praga, os estudantes brasileiros saem às ruas, apoiados por intelectuais e artistas, a fim de protestar contra o regime, mas são reprimidos com violência, culminando com a morte e prisão de várias pessoas.

¹⁴ HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p. 41.



Figura 31 – Manifestação estudantil em Paris, 1968
Fotos: AFP



Figura 32 - Manifestações estudantis em Paris, 1968

Quando o estudante Edson Luis Lima Souto foi assassinado por policiais militares durante a preparação de uma passeata de protesto¹⁵ da Frente Unida dos Estudantes do Calabouço (FUEC), no Rio de Janeiro, a primeira página do *Jornal do Brasil*, do dia 29 de março de 1968, trazia como manchete: “Assassinato leva estudantes a Greve Nacional”. O Brasil se comove com o lema “Mataram um estudante, podia ser seu filho” e cerca de 50 mil pessoas comparecem ao enterro do jovem estudante na maior mobilização popular desde o golpe de 64. A cobertura da missa de sétimo dia de Edson Luis foi destaque de primeira página do *Jornal do Brasil*, a polícia – que tinha ordens expressas de coibir a nova manifestação estudantil – usa de muita violência para reprimir o movimento dos estudantes na Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro.

No dia 21 de junho de 1968 os estudantes compareceram ao MEC, mas sob forma de protesto, que foi violentamente reprimido pela polícia no episódio que ficou conhecido como “Sexta-Feira Sangrenta”, deixando claro que o “diálogo” proposto pelo governo teria que sempre vir entre aspas. Desta vez, não só os estudantes, mas também a população lutou contra a polícia durante dez horas. O centro da cidade do Rio de Janeiro viveu momentos de violência generalizada com um saldo final de 7 mortos, 23 baleados, muitos feridos e espancados. Mesmo neste cenário conturbado, Evandro consegue escapar das patrulhas e violências policiais, rompe com clichês e constrói um trabalho de impressionante realismo, com efetiva significação imagética e imagens sobrepujadas de intensa intertextualidade.

Alguns dias depois da “Sexta-feira Sangrenta” e com enorme cobertura do *Jornal do Brasil*, os estudantes organizam uma nova manifestação, à qual comparecem cem mil pessoas. A chamada “Marcha dos Cem Mil” leva os estudantes a debaterem o

¹⁵ Contra o mau funcionamento e as condições de higiene do restaurante universitário Calabouço.

papel das “massas” na política e juntamente com intelectuais, religiosos, artistas e trabalhadores, a exigirem o fim da repressão, da censura e a libertação de presos políticos.

Evandro não foge à inevitabilidade de escolhas decisivas. Com imagens de impactante perspectiva, convoca o receptor a reflexões mais críticas sobre o papel demiúrgico do governo militar e a real importância da imagem como suporte midiático.

A ditadura criava suas "leis", chamadas de Atos Institucionais. Cedendo à pressão da ala mais dura que exigia do governo que radicalizasse a ditadura e, na sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº 5. Mais abrangente e autoritário que os outros atos institucionais, o AI-5 fecha por tempo indeterminado o Congresso Nacional, cassa o mandato de vários deputados e senadores, decreta ampla censura, dá poder de exceção aos governantes e permite o abuso de poder dos militares a partir de um engenhoso sistema de tortura.

3.3. As restrições ao processo criativo durante o regime militar

“Se nosso trabalho não fosse capaz de alterar em alguma medida a marcha do mundo, não teríamos tantos problemas para capturar imagens”. (James Nachtwey)

Com a decretação do AI5, a imprensa, que viu o caráter provisório do golpe militar de 1964 constituindo-se um meio para a centralização do Estado, sente o “Golpe dentro do golpe” – e os principais jornais são obrigados a receber em suas redações os censores, recrutados na escola de aperfeiçoamento de oficiais, que buscavam impedir a divulgação de notícias políticas, sociais e culturais sobre o Brasil. Alguns jornalistas e os próprios donos desses veículos de comunicação são considerados inimigos do governo e a alternativa foi usar a criatividade para driblar a censura e transmitir à população as notícias vetadas pelo regime militar, pois, na prática, limitar a divulgação de imagens é beneficiar quem tem maior poder.

Nas imagens a seguir (figuras 33 e 34) observamos a atuação de alguns censores na redação do jornal “O Estado de S.Paulo” e algumas matérias com a marca e o carimbo da censura. Mesmo com a presença marcante dos censores na redação os jornais procuravam estratégias para informar o que acontecia no País, segundo Dines, “fizemos tudo para dizer ao leitor ‘preste atenção, alguma coisa aconteceu’”. (COSTA, 2002).

CENSOR NO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO



CENSURADA

CENSURADA

NOTAS E INFORMACOES
O preço da "Advert" de St. Klotzinger

Ameaça à segurança retarda normalidade

Defesa da liberdade de imprensa não é solitária

Campanha revela que divergências na Arena crescem

Geisel anuncia na terça linha do PND

Hoje, no "Estado?"

RADIO EL DORADO
FM - 92.9 megahertz
OM - 700 Quilohertz

Figura 33

CENSOR NO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO



Censurada

No Brasil, não há liberdade de imprensa

Os raptos de Alemán calam sobre o resgate

Echeverria chega à capital britânica para visita oficial

Côrte militar acusa Sendie

Church comenta "caso ITT"

Censurada

O ESTADO DE S. PAULO

Três atentados agravam crise na 'Ika-Renault'

Nixon admite culpa por omissões

AII pede repúdio ao regime peruano

Oprimidos os jornais da AL

Geisel deseja incremento do transporte naval

Novo tabelão aumenta 7 produtos

Orçamento terá um aumento de 25%

Igreja e governo ampliam o diálogo

Comutadas pe de morte no C

Limite de crédito não será alterado

1,4 bilhão, ex mensal do pe

COLOMBINA ad vende o melhor

Produtos químicos COLOMBINA CRACK & S.A. FOTOGRAFIA

USINA COLOMBINA S.A.

Figura 34

O processo de criação fotojornalístico é um sistema aberto, sensível ao meio-ambiente que oferece estímulos constantemente, proporcionando novas possibilidades para elaboração e desenvolvimento da obra. O percurso criativo, que caminha para a concretização do desejo do fotojornalista, revela, num sentido muito amplo, sua tendência comunicativa. Segundo Salles (2002), o fotojornalista na busca da concretização dessa tendência (a construção de sua obra), gera uma necessidade o impele a agir, criando um complexo processo de materialização, onde o intento é transformado em ação. Ainda para Salles (2002), “a criação dá-se, em termos gerais, na tensão entre o limite e liberdade: liberdade significando possibilidade infinita e limite o enfrentamento de leis...limites internos e externos à obra, que oferecem resistência à liberdade do artista e revelam-se como propulsores da criação”. O artista é estimulado a superar essas limitações estabelecidas externamente, “o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou superação desses elementos cerceadores” (Salles, 2002: p.195).

A ditadura a cada dia se mostrava menos branda, o autoritarismo grassava nas redações acentuando a discrepância entre o que se passava no mundo e o que podia ser informado. Segundo Evandro Teixeira (2007), "fotografar durante os anos de chumbo era muito difícil, estávamos sempre sob pressão. O Dops era o terror da imprensa, pois os agentes além de espancar, ainda destruíam os equipamentos" e exemplifica com a cobertura jornalística da “Sexta-Feira Sangrenta”. ‘A confusão começou na Rua México com a Santa Luzia. Os estudantes começaram a discursar e a policia começou a reprimir com violência. Passamos pela embaixada americana e os militares começaram a atirar em mim e no Erno Schneider, fotojornalista que também trabalhava no Jornal do Brasil e teve seu equipamento apreendido e destruído’.Para não deixar de retratar o fato, Evandro partiu para a Cinelândia, palco da resistência estudantil e política e conseguiu

fotografar a morte do estudante de medicina (figura 37). "Fiz a foto do estudante caindo, um único fotograma, e não deu tempo pra mais nada porque os policiais vieram pra cima de mim", explica o repórter fotográfico.

Durante a manifestação, Evandro fotografou muitas pessoas sendo agredidas e pisoteadas pelos cavalos dos militares. Segundo o fotojornalista¹⁶,

Alberto Jacob, repórter fotográfico do Jornal do Brasil, teve seu equipamento fotográfico quebrado, foi agredido pela polícia e perdeu sete costelas. Fotografar na época era uma guerra, você precisava ter noção do que estava fotografando, do que enfrentava e o perigo que corria.

Com a Candelária tomada pelos militares, que coíbiam violentamente a imprensa e os manifestantes, o fotojornalista se refugiou em um prédio, onde conseguiu captar imagens da repressão do alto. Impedido de sair com os filmes sem passar pela revista dos militares, Evandro entregou o material a uma funcionária do prédio: "ela colocou os filmes dentro de sua calcinha e só assim essas imagens não foram destruídas e conseguimos publicá-las" (TEIXEIRA, 2007).

A pressão militar contra os veículos de imprensa era grande. Mesmo assim, "conseguíamos mostrar alguma coisa porque, é claro, você precisava mostrar, fotografar caso contrário, tudo ficaria perdido e ninguém saberia de nada", e continua "os militares chegavam na redação, empurravam os jornalistas e os textos eram destruídos, era uma coisa terrível" explica.

Segundo Teixeira (2007), o Jornal do Brasil às vezes chegou às bancas com espaços em branco, por conta da censura. Para driblar os censores em relação às fotos, o repórter fotográfico conta que, "preparávamos um contato escuro, para que não vissem as imagens e criticávamos os estudantes" (TEIXEIRA, 2007). No dia seguinte, com as

¹⁶ TEIXEIRA (2007)

fotos publicadas, voltavam à redação, obrigando os autores das imagens a se esconder até a situação acalmar.

Nas duas páginas seguintes podemos observar a edição do Jornal do Brasil do dia 05 de abril de 1968, onde Alberto Dines, então diretor de redação, publicou uma página inteira com as fotos da agressão policial sofrida pelo repórter fotográfico Alberto Jacob (figura 35 e 36) durante a cobertura jornalística da “Sexta-Feira Sangrenta”. No combate entre os estudantes e a ditadura militar, a violência emerge no discurso e na ação, ganha visibilidade na imprensa e interfere no posicionamento diverso dos atores que, num mesmo movimento, repercute no desenrolar dos acontecimentos. Em nenhum momento tratado como trabalhadores que ali estavam cumprindo o seu ofício de informar, os profissionais da imprensa tiveram sérias restrições para desempenhar o seu trabalho através da violência policial exercida, legitimada e registrada.



Quando a mão não protege

JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO
SEXTA-FEIRA □ 5 DE ABRIL DE 1968

caderno **B**

A cavalaria investia contra o povo agrupado na porta da Igreja, os cavalos galgavam as escadarias; no meio da praça, o fotógrafo Alberto Jacob, do JORNAL DO BRASIL, documentava o fato, com outros colegas, reunidos todos no mesmo local. Em busca de melhores fotos, Jacob avançou em direção à Candelária, afastando-se do seu grupo. Foi quando os cavaleiros investiram sobre ele. Um golpe de sabre fendeu-lhe o alto da cabeça e as mãos não foram suficientes para protegê-lo. De longe, os colegas tentaram ir em seu socorro, mas já numerosos policiais o rodeavam golpeando-o com os cassetetes. Arrastado aos trancos, Jacob continuou apanhando junto à camioneta que o levaria para o DOPS, e antes de ser jogado no seu interior, teve arrancada a máquina fotográfica, testemunha de que ali se encontrava cumprindo seu dever profissional.

Fotos de ALBERTO FRANÇA e ODYER AMORIM

A IMAGEM DA VIOLÊNCIA



Depois do sabre e cassetete



Jacob lança um último olhar à sua máquina na mão do policial



Não golpe curva o fotógrafo



Sob os golpes, Alberto Jacob entra na camioneta

Figura 35



RIO DE JANEIRO - SEXTA-FEIRA 05 DE ABRIL DE 1968

A cavalaria investia contra o povo agrupado na porta da Igreja, os cavalos galgavam as escadarias; no meio da praça, o fotógrafo Alberto Jacob, do JORNAL DO BRASIL, documentava o fato, com outros colegas, reunidos todos no mesmo local. Em busca de melhores fotos, Jacob avançou em direção à Candelária, afastando-se do seu grupo. Foi quando os cavaleiros investiram sobre ele. Um golpe de sabre fendeu-lhe o alto da cabeça e as mãos não foram suficientes para protegê-lo. De longe, os colegas tentaram ir em seu socorro, mas já numerosos policiais o rodeavam golpeando-o com os casquetes. Arrastado aos trancos, Jacob continuou apanhando junto à camioneta que o levaria para o DOPS, e antes de ser jogado no seu interior, teve arrancada a máquina fotográfica, testemunha de que ali se encontrava cumprindo seu dever profissional.



Figura 36

Com a natureza ditatorial do regime de 64, onde as Forças Armadas, tendo em suas mãos o comando das decisões políticas anunciam a sua disposição em permanecer ainda por muito tempo no exercício da função de “ordenar a vida nacional”, a imprensa busca saídas para a disseminação e divulgação da realidade que emergia da vida cotidiana. A linguagem fotográfica insere-se nas contribuições para a construção de mensagens nas produções midiáticas, colaborando, assim, para a revelação e emergência dos modos de funcionamento e dos efeitos da produção de sentido não verbal do meio impresso. Deste modo, vai ao encontro das inquietudes do receptor, uma vez que os censores de plantão, sem o saber analítico, não compreendiam as mensagens implícitas nas imagens publicadas. Assim, os fotojornalistas, apesar da pressão do governo militar que, por meio da política de Segurança Nacional, fiscalizavam, limitavam e censuravam o trabalho da imprensa, procuravam em suas imagens traduzir a realidade do cotidiano.

Teixeira diz que a pressão exercida pelas autoridades era enorme, segundo o fotógrafo¹⁷,

“mas nós sempre conseguimos mostrar alguma coisa porque, é claro, você precisava mostrar, tinha que fotografar senão a coisa ia ficar perdida e ninguém saberia de nada. O Jornal do Brasil às vezes saía com espaços em branco, sem nada pois era censurado. Os militares chegavam na redação, empurravam os jornalistas e destruíam os textos, uma coisa terrível. Quando eles entravam na fotografia, nós fazíamos uma ‘sacanagem’, preparávamos um contato escuro, para que não enxergassem as imagens e, ainda mais, criticávamos os estudantes dizendo que “só davam trabalho prá gente, um bando de desocupados”. Os censores de plantão, na hora do fechamento, não visualizavam as mensagens de nossas imagens. No dia seguinte, com as fotos já publicadas, os militares voltavam à redação em nossa procura e éramos obrigados a nos “exilar”, várias vezes fiquei em Teresópolis quatro ou cinco dias até tudo se acalmar.”

¹⁷ TEIXEIRA, 2007

3.4. O processo criativo de Evandro Teixeira

“A fotografia é subversiva, não quando o terror perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”. (Barthes)

Ao tratarmos deste trabalho sob a perspectiva do processo de criação, nos deparamos diante de registros das percepções do artista estudado. Segundo Cecília Salles¹⁸,

“São seus modos de apreensão do mundo que insiste sobre ele e suas seleções daquilo que o atrai e que, de algum modo, ele leva para sua obra criação... O crítico genético conhece, desta forma, o mundo sob uma angulação específica. Vemos o que foi objeto de sua atenção naquele momento e como ele foi atraído. Ao optar por um certo enquadramento ou angulação, é seu modo de interpretação do mundo que nos está sendo exposto”.

É necessário compreender que o fotojornalista, por mais objetivo que ele acredite ser, se vê naturalmente impregnado por imposições de gosto, padrões e consciências que insistem sobre ele e que, de algum modo, influirá em sua obra, assim, *não sendo neutro ele é político.*

Invocamos, também, o conceito de intencionalidade para fundamentarmos uma particularidade do processo criativo, para Ostrower (1987), “Mais do que simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade” (Ostrower, 1987: p. 10).

Essa intencionalidade se expressa, no fotojornalismo, através da abordagem fotográfica privilegiada, pela escolha na forma de interagir com o referente, envolvem sua auto-avaliação de seu lugar nas relações sociais e seu envolvimento numa relação comunicativa específica – a comunicação por imagens.

Segundo Evandro Teixeira (2007), “minha maneira de falar e de informar era através das imagens, você não podia deixar de mostrar, não podia ter medo, o nosso

¹⁸ SALLES, 2000, p.81

dever era o de relatar. Eu precisava contestar através de minhas imagens, era uma maneira de mostrar o que estava acontecendo”.

Como a fotografia intervém na política e como a política materializa-se na imagem? As imagens de Evandro Teixeira são políticas, a violência estava lá, tinha-se o direito de informar, encontrar um bom olhar e manifestar-se através da imagem como podemos observar na figura 37:

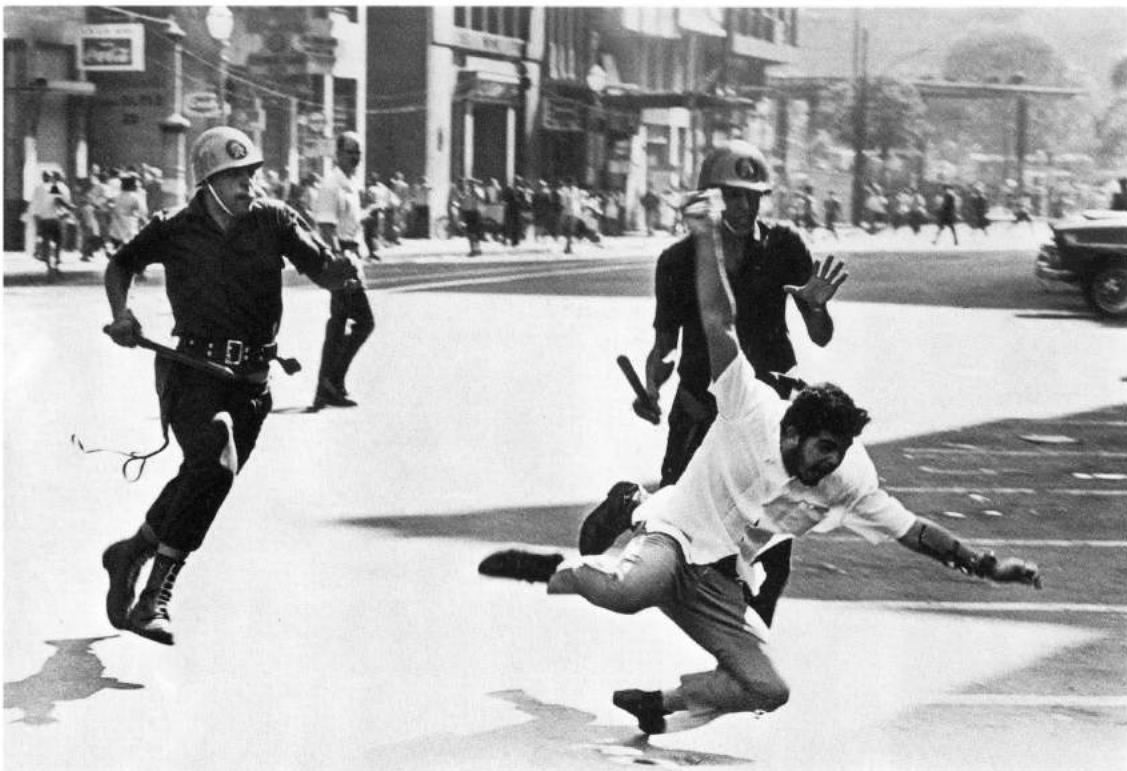


Figura 37 - Durante a repressão militar na “Sexta-Feira Sangrenta” um estudante de medicina é violentamente agredido e morto pela policia. Na foto intitulada “Dois objetos e um objetivo”, a composição é impecável, a alta velocidade do obturador fixa os movimentos no momento certo (a corrida dos três personagens, o estudante com a pedra na mão e seus óculos ainda no ar) e a expressão facial, que exibe o contraponto das três pessoas é marcante. Imagem que revela de maneira contundente a violenta repressão militar aos manifestantes.

Como vemos, as fotografias de Evandro são marcantes pela riqueza de informações enviadas ao receptor, que naquele momento histórico não tinha o texto para informá-lo; pela construção da dramaticidade visual e pela escolha do clímax da ação,

convocando o receptor a reflexões mais críticas sobre o papel demiúrgico do governo militar, momento onde se impôs ao jornalismo impresso a ampliação de seus enunciados para além da descrição de factuais.

Assim, Evandro Teixeira, com seu trabalho de dinâmica evolucionista, incorporou um sentido de direção e referências sociais, pois os fragmentos registrados possibilitaram informar ações e relações entre pessoas, espaços e temporalidades. Tais imagens revelam, além disso, as mudanças no cotidiano da inquietante sociedade da época, impactada pela privação de direitos; tornaram públicas informações capazes de relatar à opinião pública os horrores, angústias e perdas da sociedade e contestam velhos paradigmas interpretativos, expandindo o modo de olhar ao destacar as correlações entre o fotojornalismo, sua visualidade e sua compreensão imagética.

Ao examiná-las, verifica-se a importância da composição sofisticada, resultado do processo significativo estabelecido pelo olhar. Segundo Bodstein¹⁹, ao observarmos permanentemente algumas imagens, ficamos esvaziados das idéias assimiladas do fotojornalismo como gênero do Jornalismo ou como propriedade documental da fotografia. Para o autor:

“alguns fotógrafos, no melhor ideal flusseriano¹, conseguiram revelar novas tramas e expandir enredos sociais para além dos quadrantes da pauta jornalística tradicional. A fotografia se coloca como narrativa de sua ficcionalidade alongada a conteúdos não ligados a verossimilhanças. Aponta estados metalingüísticos para a produção de significados. Seu anarquismo metodológico, compreendi logo, insuflava o risco de apontar timidamente para um novo, na justaposição de consciências do mundo, confundidas com as consciências dos que formulavam as imagens tradicionais da representação do mundo”

Assim, “a validação dessas imagens está ligada à atribuição de significados ao mundo factual - símbolos que não apenas comparecem à imagem como desígnio peirciano, mas, sobretudo, como gêneses imagéticas que se encaminham a campos

¹⁹ BODSTEIN, 2006, p.14

densos do imaginário onde, crê-se, habitam os sentidos mais fundamentais da experiência humana.” (Bodstein, 2006: p.17).

O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisões, assim, o fotojornalista ao chegar em um determinado evento ele olha, percebe e se vê obrigado a fazer várias escolhas: o *ponto de vista* e ou *ângulo de visão*, de acordo com o seu posicionamento em relação ao tema; o *enquadramento*, o recorte que, de acordo com o seu interesse, evidencia um fato, uma situação ou uma pessoa; a *composição*, a partir de seus critérios e conhecimentos colocará cada elemento no quadro destacando o que ele privilegiará informar; a *objetiva* para um plano mais geral ou detalhar algum componente da imagem; a *velocidade do obturador* para ‘congelar’ o movimento ou ‘borrar’ a imagem; a *abertura do diafragma* que possibilita uma maior ou menor profundidade de campo; a *intensidade de luz*, permite deixar a imagem mais clara ou escura (contra-luz, silhueta); a sensibilidade (iso) onde pode-se obter alguns efeitos na formação da imagem como a granulação.

3.5. O olhar e o perceber do fotojornalista

O primeiro ato do fotojornalista ao chegar num determinado acontecimento é olhar, uma espécie de varredura. Sendo a visão um condutor dos processos mentais, uma conexão que leva o sujeito a desvelar os fenômenos, que penetram pelos órgãos dos sentidos por estímulos diversos. Desse modo, os vetores da percepção visual durante seu processo criativo, dentre eles a força da expressividade percebida em suas imagens, revelam-se num conjunto de propriedades como luz, espaço, movimento e equilíbrio.

As obras de referência padrão sobre ótica, como enciclopédias ou histórias da ciência, apresentam dificuldade de apresentar uma visão geral. Essa carência se dá por dois motivos, que à primeira vista parecem contraditórios. Em primeiro lugar, desde o tempo de Aristóteles, a faculdade da visão foi privilegiada sobre todos os outros sentidos humanos com os quais observamos o mundo. A linguagem da ciência transborda de metáforas relacionadas com a visão e com o visível, pois sem dúvida a ciência depende decisivamente da experiência e da observação visual; em suas diversas arqueologias do poder, Michel Foucault envolveu-se intensamente com esse aspecto. Em segundo lugar, apesar do pouco conhecimento, com relativa certeza sobre os processos de pensamento e os seus mecanismos, os neurobiologistas consideram que cerca de 60% de todas as informações que alcançam o cérebro sejam de origem visual, e que o cérebro utiliza uma proporção considerável de sua capacidade (cerca de 30%) para processar essas informações.

O equipamento fotográfico iguala e nivela cada fotojornalista presente num evento, assim eles possuem as mesmas chances; por meios próprios, por trilhas escolhidas procuram estabelecer critérios por diferentes percepções, apesar de o

equipamento ser equivalente. Só que, além da óbvia obrigação do conhecimento técnico, o que diferencia é o olho, a sabedoria do olhar. A capacidade criativa de determinado meio não pode estar atrelada aos limites impostos pelo mesmo. O que os distingue é a maneira de ver, de produzir significação a partir das formas e da visibilidade. O olho que busca o óbvio da factualidade deve-se ampliar para uma outra eticidade, desafiando o olhar do receptor para novas intuições cognitivas, estabelecendo qualidades de primazia ao ato visual de informar, forçando o aparelho perceptivo a encontrar respostas para as novas perspectivas deflagradas.

Austin (2004) nos diz que ao vermos uma coisa, pode não haver apenas diferentes maneiras de *dizer* o que é visto; a coisa também pode ser observadas de *maneiras diferentes, vista diferentemente*. Assim, “variadas maneiras de dizer o que se vê serão, com bastante frequência, devidas não apenas a diferenças de conhecimento, sutilezas de discernimento, disposição a correr riscos ou interesses por este ou aquele aspecto da situação total; podem dever-se ao fato de que aquilo que se vê é visto diferentemente, visto de uma maneira diferente.” (Austin, 2004: p. 107)

Para o jornalista Marcos Sá Correa²⁰, Evandro Teixeira tem “uma coisa que eu não sei como chamar, mas é um olho periférico que faz ele ver quadro todo ao mesmo tempo. Ele está olhando o assunto, mas o assunto não é o foco da atenção dele, está vendo como as coisas dentro daquele quadro se relacionam, ou seja, Evandro vê o mundo num quadrilátero de 24 x 36 mm. Então as coisas tendem a se arrumar lá dentro quase que automaticamente na frente dele.”. Na próxima página mais uma valorização do flagrante na imagem da repressão policial após a missa de sétimo dia do estudante Edson Luis (figura 38).

²⁰ CORREA, 2002



Figura 38 - A missa de sétimo dia do estudante Edson Luis já tinha acabado quando a cavalaria de sabre em riste avançou a galope sobre a multidão, nas escadarias da Candelária. Outro histórico momento captado pelo fotógrafo durante a “sexta-feira sangrenta”, essa imagem atesta a irremediável violência institucional exercida de modo difuso pelo poder público. As marcas de dor, sofrimento e incredibilidade estão estampados no rosto e no corpo desses brasileiros. Evandro consegue um excelente enquadramento ao optar por um ponto de vista “do alto para baixo”. De enorme poder informativo, a imagem ainda nos permite uma comparação entre a violência que acontecia naquele exato momento e as figuras esculpidas na porta de ferro da igreja.

Pelo olhar podemos alcançar o conhecimento, a inteligência, aos olhos do espírito e, desse modo, atingir certo saber sobre os fenômenos do mundo (Merleau-Ponty, *apud* Chauí 1993: p.40). Assim, “perceber” significa conhecer objetos, relações e situações por meio dos sentidos, o que implica como condição essencial uma proximidade em termos de espaço e tempo em relação ao sujeito percebido. Percebe-se em função de uma perspectiva, tendo em vista que um sujeito nunca é capaz de perceber o objeto em sua totalidade (Penna, 1982: p.11). Cada indivíduo percebe o mundo a seu modo, através de suas lentes individuais, impellido pelos próprios interesses e motivações

afetivas. Portanto, a percepção não se reduz a uma reprodução do real do objeto exterior. É uma projeção de cada indivíduo, sendo a maneira de olhar uma ampliação da própria personalidade de cada um, do modo de cada sujeito ver o mundo.

Para Bresson, o olho deve medir constantemente, avaliar. Para o fotógrafo: “a fotografia é o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem que fazer o seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película.” (Bresson, 2004: p.24).

O âmbito da semiótica é extenso para abarcar uma cadeia de linguagens, incluindo a compreensão de fenômenos apreendidos e mediados pelo homem que, no desejo de dar conta dos fenômenos, está em constante duelo com a realidade. Compreende-se por fenômeno, tudo aquilo que se força sobre o sujeito, levando-o a refletir sobre ele, numa tentativa de interpretá-lo, isto é, numa tentativa de revelar a sua própria natureza, suas qualidades, características próprias e relações que lhe são inerentes.

Portanto, na expectativa de revelar a realidade, de desvendar significações, “é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em signos e linguagens (produtos da consciência)” (Santaella, 1994: p.12 e 13).

Sendo isto assim, nessa extensa e ambiciosa área de investigação, a semiótica procura proporcionar subsídios para a compreensão dos fenômenos da linguagem (verbal e não verbal), nas várias áreas de conhecimento, tencionando a desnudar os segredos do sistema do universo e, a partir da percepção dos fenômenos, classificá-los e descrevê-los.

É possível constatar os diversos graus de percepção do mundo, da realidade que se mostra e se deixa representar nas diversas configurações de linguagem. Existe uma

hierarquia do olhar que se fomenta e implica na atitude perceptiva do sujeito para com o objeto. Essa atitude perceptiva vai de um modo espontâneo de enxergar o mundo até momentos de uma observação mais detalhada e consciente por parte do fruidor, que é levado a olhar, ver, observar e contemplar o seu objeto. Existem aí saltos qualitativos entre esses atos, que vão se desdobrando um no outro, de maneira que o fenômeno da percepção possa constituir-se. Assim, institui-se um jogo dinâmico entre observador e observado, entre sujeito e objeto, em que cada uma das partes busca interagir uma com a outra e é nessa troca de energia que o fenômeno da percepção se efetiva.

O olhar parece tatear as coisas a fim de desvendá-las, mas a realidade é mais ampla do que percebemos, pois, segundo Peirce, só notamos aquilo que estamos preparados para interpretar, via nossos esquemas interpretativos. Assim, perceber é vivenciar a realidade de modo singular, sendo toda percepção de natureza interpretativa. A proposta de Peirce é sobrepujar a dualidade sujeito-objeto, instituindo uma visão triádica da percepção, apoiada em suas categorias universais. Ainda de acordo com Peirce, tudo o que é assimilado pela consciência se processa numa gradação de três propriedades, ou categorias de conhecimento, não importando a forma de representação, seja qual for o suporte, essa manifestação inventa uma contraparte para o padrão desejado. De maneira que a representação cria um equivalente do conceito perceptivo, por meio do canal que está sendo ativado.

No caso da manifestação visual, a representação é capaz de gerar uma contraparte pictórica para traduzir o padrão desejado e, dessa forma, traduzir o percepto de maneira tangível e através de meio específico, pois na percepção visual é o percepto que se impõe, sob formas das mais diversas imagens. Observa-se, portanto, a consciência aprendendo este percepto, sendo ela o lugar onde interagem as formas de pensamento.

Percepto refere-se àquilo que é comumente chamado de estímulo, Peirce o define como o elemento de compulsão e insistência na percepção. É o elemento que corresponde à persistência com que o percepto, ou aquilo que está fora de nós, expõe-se à porta dos sentidos, teima na sua singularidade, compelindo-nos a atentar para ele.

Para Santaella,²¹ percepto é “aquilo que tem realidade própria no mundo, que está fora de nossa consciência, e que é apreendido pela consciência no ato perceptivo”.

Conforme a autora:

“É algo que aparece de um certo modo, algo insistente, impositivo, mudo, que não é nossa mente que cria ...se força sobre nós...são iniciadores compulsivos no pensamento, insistentes e exigentes, incontroláveis e pré-cognitivos. Se alguém vê, não pode evitar o percepto”

No instante em que o estímulo proveniente do objeto atinge os sentidos surge o *percipiun* - objeto imediato da percepção ou modo como o percepto se apresenta àquele que percebe - momento em que passa a ser internalizado pela mente, a ser filtrado pelos sentidos e a ter alguma significação. Dessa maneira, “o *percipiun* deve corresponder ao percepto, tal como interpretado” (Santaella, 1993: p.79).

Ao atingir os nossos sentidos, o percepto pode fazê-lo de três maneiras:

- a) Como qualidade de sentir. Quando a consciência de quem percebe está em estado de disponibilidade, pouco reativa e desarmada, o *percipiun* traduz o percepto como mera qualidade de sentimento, vaga e indefinível.
- b) Na forma de choque, quando o percepto atinge os sentidos de modo surpreendente, impelindo nossa atenção com menor ou maior brutalidade. Nesse caso o *percipiun* tem caráter fortemente reativo

²¹ SANTAELLA, 1993, p. 55-58

c) Através do automatismo dos hábitos. Em estados perceptivos usuais, o *percipuum* se conforma aos esquemas gerais reguladores da ação perceptiva, lançando-se numa interpretação correspondente ao julgamento de percepção.

Além desses três níveis, a lógica de todo *percipuum* inclui outros dois elementos de temporalidade que Peirce chama de *ponecipuum* - onde não há extensão de tempo presente tão curto a ponto de conter algo lembrado, ou de não conter algo esperado com cuja confirmação contamos e o *antecipuum* é o ingrediente antecipatório. Sem eles, o juízo perceptível não seria possível.

Na imagem da página seguinte (figura 39), Evandro nos apresenta um exemplo perfeito do ingrediente antecipatório. Voltaremos a falar dessa imagem no capítulo 4.

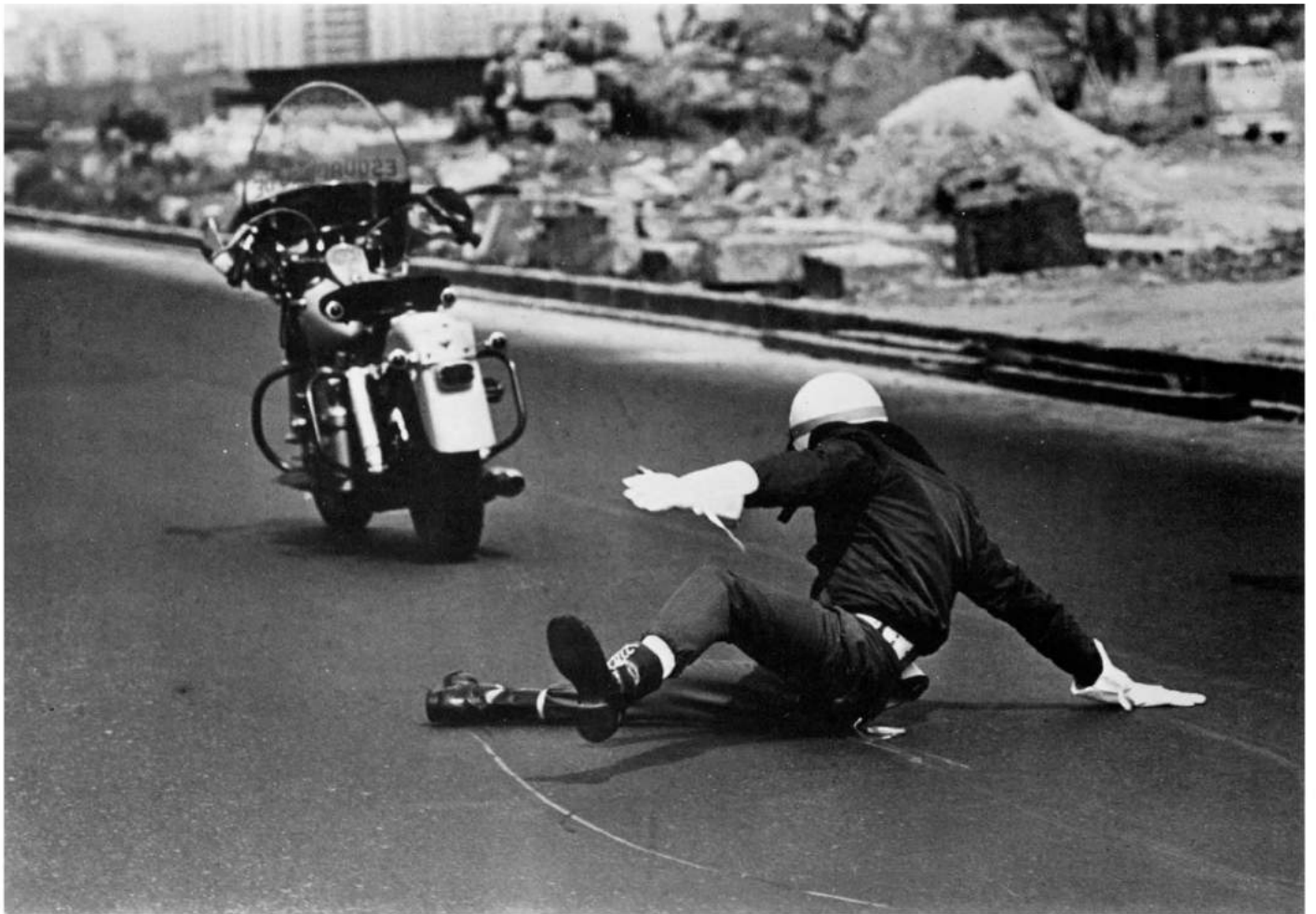


Figura 39 - Fazendo a escolta da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo, no Rio de Janeiro, o cabo Costa, da Aeronáutica, cai e sua moto roda mais 100 metros sozinha. Um perfeito exemplo do *antecipuum*, o ingrediente antecipatório. Ao ver o último militar fazendo movimentos em “zigue zague” com sua moto, Evandro, percebeu que algum acidente poderia acontecer, posicionou a câmera e ficou a espera. A alta velocidade do obturador, que permitiu congelar a motocicleta e o corpo do militar caído; o ângulo com a perfeita visão dos elementos - o corpo do cabo caído no chão não atrapalha a visualidade da motocicleta - e o uso da grande angular que favoreceu a visão do rastro deixado pelo contato do coturno do cabo com o asfalto foram escolhas perfeitas. A imagem não representa só um flagrante, naquele momento ela funcionou como uma significação irônica e crítica para o governo militar, num jogo de sentidos que dilata o acontecimento empírico e o supera, criando um vínculo com outros sentidos possíveis. Após a publicação da foto pelo Jornal do Brasil, Evandro foi obrigado a se esconder durante alguns dias para não ser preso.

Esse terceiro nível do *percipuum*, dominado pelo automatismo dos esquemas mentais com que somos dotados, corresponde ao terceiro ingrediente do processo perceptivo responsável pela formação do juízo perceptivo. Continuamente recebemos uma gama de perceptos que flui dentro de nós como *percipua*, os quais imediatamente são colhidos e absorvidos nas malhas dos esquemas interpretativos com que estamos aparelhados, transformando-se assim em julgamentos de percepção, ou seja, no instante

em que os sentidos do criador já estariam sensibilizados pelo objeto percebido, sendo possível ao objeto revestir-se de uma estrutura de outras linguagens; essa estrutura é exatamente a ótica como cada criador percebe a realidade, e processa cada fenômeno dentro da textura de sua criação particular.

Assim, os *percipua* não verbais (imagens observadas, leituras, ritmos..., enfim, tudo o que é registrado e armazenado como reserva poética e de criação) poderiam ser decodificados ou traduzidos para a linguagem alvo do criador, manifestações essas que são signos trabalhados durante o percurso criativo. Dessa maneira, os registros são recursos para clarear o breve momento da percepção em julgamentos perceptivos, que, em seguida frutificam em interpretantes dinâmicos que são fulgantemente atingidos no ato da conclusão da obra. Assim, a criação é um instante privilegiado da percepção, um impulso para o artista explorar sua experiência com a realidade. É só através desse julgamento que identificamos e reconhecemos o estímulo percebido.

Salles²² avalia a força da imagem no momento da percepção. Para a autora:

“A percepção da imagem é um momento caracterizado pela unicidade da impressão. O processo de apreensão dessas imagens é ativado pela arte da visão (...). A descoberta poética tem a ver com o modo do artista olhar o mundo, que extrapola a sua experiência visual(...). A sensibilidade poética aprisiona essas imagens mentais, que são uma resposta aos estímulos mais diversos e que aproximam mundos distintos: mundos vivenciados pelos mais diversos meios”

Na realidade, “quando alguém olha, não pode evitar o juízo perceptivo” (Santaella, 1980: p.114), e perceber é traduzir o objeto da percepção em um julgamento perceptivo. Segundo Santaella (2000), julgamentos perceptivos são tanto indubitáveis, no sentido de que eles se forçam sobre nós, quanto falíveis”. Dessa maneira, no processo de criação, a observação de *perceptos* e *percipua* dão origem a juízos perceptivos, um grau mais elevado nos patamares da percepção, onde a mente identifica ou nomeia o percepto (no momento em que a cérebro é capaz de reconhecer as

²² SALLES, 1997, p. 1041

qualidades dos fatos percebidos), identificando-lhes a natureza, suas propriedades e relações.

Desse modo, Peirce chega a uma posição dialética, ou esquema triádico que determina três e não dois ingredientes em toda e qualquer percepção: o percepto, o *percipunn* e o julgamento perceptivo. Trata-se de ingredientes interdependentes, mas irreduzíveis, possibilitando ser analiticamente isolados para exames das características de cada um deles.

Podemos assim, extrair uma conclusão cujas implicações são fundamentais para a percepção da imagem: onde quer que o ser humano ponha seu olhar, esse ato estará irremediavelmente impregnado de temporalidade.

Para Salles (2004), o objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. A percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo.

A imagem a seguir (figura 40) exemplifica como olhar e percepção foram essenciais para escolha de melhor ângulo e enquadramento.



Figura 40 - Nesta imagem, onde se vê a polícia preparando-se para reprimir uma manifestação de estudantes no centro da cidade do Rio de Janeiro, o olhar e a percepção foram fundamentais para a escolha do melhor ângulo e enquadramento, pois a postura policial é compatível com o título do filme em cartaz. O fato representado estabelece uma relação de sentido que extrapola o que é visto na cena resgatando outros acontecimentos, produzindo um sentido irônico e crítico que não está de fato no acontecimento empírico, representado criando um vínculo com outros sentidos possíveis, há um deslizamento de sentido que parte de um traço visual da imagem e estabelece uma outra ordem de significados que não está presente na fotografia, convocando um plano de significação que está fora da representação e do acontecimento.

3.6. As escolhas de Evandro Teixeira

Recolher informações do mundo, por meio de nossos órgãos sensíveis, e processá-las na consciência, são atividades providas de significação. O significado buscado é o que determina como recolher essas informações e quais os recortes adequados para se trabalhar nos limites do objetivado. Assim, o próximo movimento do ato criativo do fotojornalista são as escolhas: decidir qual o melhor ângulo, enquadramento, sensibilidade, lente, velocidade, abertura do obturador e o momento de apertar o disparador de sua câmera.

Ao determinar o ângulo tomado, o fotojornalista já estabelece uma hierarquia durante diálogos interiores no seu processo construtivo, depois nas relações de seus leitores particulares com a imagem e nos processos coletivos. Segundo Duarte (2000), “a escolha de um ponto de vista em detrimento de outro dá a conhecer sobre opiniões e/ou intenções. Esse é o caso do texto fotográfico jornalístico: trata-se de um objeto trabalhado, construído segundo normas profissionais, estéticas e/ou ideológicas, manipuladas pelo fotógrafo, manipulação essa de que os enunciatários também podem utilizar” (Duarte, 2000: p.47).

Para Salles (2004), “qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação”.

Para Cartier-Bresson (2004), a manipulação (visual) das linhas ocorre com a mudança do ponto de vista. A procura de um ponto de vista adequado implica movimentar-se e nessa atividade, há um momento no qual os elementos se movem e - aos nos movermos fazemos com que as formas se movam também - encontram um

equilíbrio, “deve-se situar a máquina fotográfica no espaço em relação ao objeto, e começa aí o grande domínio da composição”.



Figura 41 - Nessa imagem, feita de um outro local e um pouco mais acima do que a da figura 34, permite observar que Evandro procurou mudar seu ‘ponto de vista’ durante reportagem fotográfica na Sexta-Feira Sangrenta, com o intento de dar ao receptor mais opções de informação. Aqui o plano geral, uma objetiva 24 mm, permite observar o momento da chegada da cavalaria na Candelária e o povo se refugiando nas escadarias da igreja. A composição da imagem não deixa dúvidas da violência policial que viria.



Figura 42 - Segundo Marcos Sá Correa²³, essa imagem da ‘Marcha dos cem mil’ no Rio de Janeiro é uma “explicação concisa para um fenômeno político complicado. Evandro optou por uma perspectiva que verticaliza a imagem, o que se vê não é uma cena de chão, é como se essas pessoas estivessem num painel vertical. É uma fotografia jornalística, um instantâneo feita com a ‘câmera na mão’ onde todas as pessoas são retratos, fisionomias. Um perfeito retrato do Brasil na época, pois a faixa que atravessa a foto diz “o povo no poder”, vê-se só os estudantes, mas o povo não aparece naquela praça.

O visor da câmera fotográfica recorta e seleciona em um determinado tempo/espaço. Limitada pelo enquadramento, a foto isola um pequeno espaço organizando o visível: Separa o interessante do supérfluo. O espaço fotográfico não é determinado, é um espaço que deve ser capturado, “ele é irremediável. É ele e só ele que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como um todo... Através das posições e das proporções o fotógrafo organiza a imagem de maneira a comprometer todo um jogo de valores plásticos extremamente complexo, sutil, variável, impressivo e cultural: é a composição” (Dubois, 2006: p.209), ou seja, como a disposição dos

²³ CORREA, 2002

elementos da cena não é gratuita, tudo que se posiciona no espaço fotográfico deve ser levado em consideração.

A composição fotográfica, para Guran (1999), tem como finalidade dispor os elementos plásticos percebidos através do visor para conferir significado a uma cena. “É o resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo, na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica”.

Assim, o desafio do fotojornalista passa a ser o estabelecimento de um diálogo com os elementos constituintes do espaço em busca da mediação possível entre seu imaginário e o proposto pelo espaço. Para um melhor posicionamento, enquadramento, agilidade, e portabilidade, Evandro privilegia o uso das lentes grande angular e de uma pequena tele objetiva 105 mm em seu trabalho.

O conjunto das imagens de Evandro Teixeira revela que as opções da composição dessas fotografias - tanto no que se refere ao ponto de vista quanto ao enquadramento, que estão diretamente relacionadas à composição e organização dos elementos em cena como o que evidencia a perspectiva e o tipo de plano - destacam-se pela singularidade de sua força expressiva, que a distingue e mobilizam e pelas opções técnicas que as individualizam. A contínua mudança de objetivas durante os eventos fotografados está associada à sensibilidade do fotógrafo e suas escolhas durante seu processo construtivo de imagens. Inflexível às questões de forma e estilo ele abandona as normas prontas do receituário em favor de uma prática voltada para a criação de imagens fotojornalísticas que despertam os sentidos para, logo após, motivar uma indagação sobre a maneira pela qual funcionam socialmente. “O fotógrafo que verdadeiramente conhece o seu meio visualiza o assunto como a coisa-em-si. Ele visualiza, antes de operar o obturador, a fotografia completa.”. (Nash, 1995: p.59).

Na página seguinte temos duas imagens feitas por Evandro Teixeira durante a “Marcha dos Cem Mil” e podemos observar as escolhas do fotojornalista nesses dois momentos distintos desse acontecimento. Na primeira fotografia (figura 43), observamos o líder estudantil Vladimir Palmeira, que tinha sua prisão decretada e era procurado pelas autoridades militares, fazendo seu discurso num palanque improvisado. O intento de Evandro era o de mostrar a repercussão da fala do líder estudantil, para tanto optou em usar uma objetiva grande angular e capturar a foto na mesma altura de Vladimir e, assim, mostrar a quantidade de pessoas ali presentes. A imagem seguinte (Figura 44), em um outro momento do evento, contempla os rostos de três artistas – Edu Lobo, Caetano Veloso e Othon Bastos. Evandro optou pelo uso de uma pequena teleobjetiva, 105 mm, para capturar o semblante dos artistas presentes na manifestação, que naquele momento se solidarizavam com o movimento estudantil. No intuito de informar o receptor dos diversos momentos daquele evento, o fotojornalista decidiu diferenciar suas imagens conforme sua percepção. A experimentação evidenciada aqui se verifica pelo uso de diferentes objetivas e variados ‘pontos de vista’ na composição dos elementos da imagem.



Figura 43 – Vladimir Palmeira em discursando na Avenida Rio Branco durante a “Marcha dos Cem Mil”



Figura 44 – Edu Lobo, Caetano Veloso e Othon Bastos durante a “Marcha dos Cem Mil”

3.7. Seria só um o “*momento decisivo*”?

Na apreciação do funcionamento discursivo da representação fotográfica, enquanto matéria significativa visual, observamos constantes mudanças nas discussões do universo fotográfico, em determinado período o foco está no chamado núcleo duro – que representa a especificidade do meio onde se definem o conceito, prática, economia, mercado, tecnologia e público específicos - ora está nas chamadas zonas de confluência com outros meios (cinema, música, vídeo). Do início dos anos 50 até a metade dos anos 80, o interesse se concentra no núcleo básico, toda a bibliografia da época é direcionada para a essência da fotografia.

Nessa época, preocupados em definir esse núcleo denso, os fotógrafos não admitiam nenhum tipo de interferência em suas imagens. Cartier-Bresson²⁴ só admitia local e data em suas fotografias, ele procurou condensar num único instante toda a essência de um acontecimento e o seu significado, o chamado “momento decisivo”. De acordo com este autor, de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um momento preciso, “nós jogamos com coisas que desaparecem e quando desapareceram é impossível fazê-las reviver...O escritor tem o tempo de refletir antes que a palavra se forme, antes de deitá-la sobre o papel...Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: Daí nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício”.

Afinal, existe o instante?

O filósofo Henri Bergson diz que não, pois a única experiência possível é a da *duração*, sendo o instante artificial, secundário, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo. Um engodo dos geômetras para engabelar os filósofos. Para

²⁴ CARTIER-BRESSON, 2004, p.19

Bergson (2006), o instante seria a marca de uma filosofia e de uma ciência instantâneas, fruto de uma inteligência interesseira, que está limitada à ação. Assim, segundo o filósofo²⁵

“O instante é o que terminaria uma duração se ela se detivesse. Mas ela não se detém. O tempo real não poderia portanto fornecer o instante; este provém do ponto matemático, isto é, do espaço. E, no entanto, sem o tempo real, o ponto não seria mais ponto, não haveria instante”.

Em favor do instante encontramos os estudos de Gaston Bachelard²⁶, que buscou formular uma teoria que ele chamou de “bergsonismo descontínuo”. Tal conceito diz que devemos nos aperceber de que a experiência imediata do tempo não é a experiência tão fugaz, tão complexa da duração, mas a experiência displicente do *instante*, apreendido sempre como imóvel. Para o autor “tudo quanto é simples, tudo quanto é forte em nós, tudo quanto é duradouro mesmo é o dom de um instante.”. Enquanto a duração bergsoniana seria a correlata da ação, o instante representa o ato. Deste ato dependia toda a originalidade, “Para Bergson (2005), uma ação é sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo – ambos mais ou menos esquemáticos -, uma duração sempre original e real. Para um partidário de Roupnel, um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encera toda a carga de originalidade”. (Bachelard, 2007: p.26).

Os gregos da antiguidade compreendiam muito bem o dilema resultante da cronologia como modo dominante do tempo. Procuraram solucioná-lo por meio da adoção de dois outros deuses do tempo, Aion e Kairos. Nas dimensões transcendentais, Aion resplandece; o tempo que se estende muito, muito além do período de vida dos seres humanos e do planeta Terra; tempo puro como o das máquinas; ou, o caminho mais rápido do zero ao infinito. O tempo de Aion é o tempo que podemos ajustar

²⁵ BERGSON, 2006, p.62

²⁶ BARCHELARD, 2007, p.37

contas. Em comparação, o tempo de Kairos está fazendo a coisa certa no momento certo: ele é o deus do momento auspicioso, que na mitologia grega também pode se provar fatídico. Ele não faz nada por nós; ele nos desafia a tomar uma decisão.

Em alguns relevos antigos, cópias das estátuas de Lysippus, Kairos é representado equilibrando a lâmina de uma faca sobre as pontas dos dedos. A metade frontal de sua cabeça está coberta por longos cachos de cabelos ondulantes; a metade posterior é calva, Quando Kairos passa, já é muito tarde. De trás, podemos até ser capazes de compreender o momento, mas dessa posição não é mais possível agarrá-lo. Quando uma oportunidade se apresenta, devemos reconhecê-la como auspiciosa, e aproveitá-la. Devido à sua associação com a tomada de decisões, o caráter decisivo de Kairos também se expressa em grego pelo advérbio *harmoi* (nesse exato momento, no momento adequado), uma palavra raramente usada.

Enquanto as imagens produzidas manualmente têm o tempo dos gestos que nelas deixam marcas, as fotografias são necessariamente imagens do *instante*, como instantâneos que são, guardam em si o momento irrepetível do disparo em que o obturador corta, de um só golpe, para sempre, inexoravelmente, o fluxo do tempo. É a escolha do momento crucial, o ápice dramático da ação. Para Arlindo Machado (1984), “...é preciso considerar que cada tomada de câmera corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente dentre os inúmeros outros intervalos próximos, como consequência, esse ‘registro’ de uma emanção do referente resulta também a petrificação dessa fração infinitesimal de segunda escolhida num leque de possibilidades”. Segundo o autor é certo que a fotografia encontra-se marcada, depois de Cartier Bresson, pelo conceito do *momento decisivo*, “um certo senso de oportunidade de que são dotados alguns fotógrafos mais perspicazes e que consiste em apertar o botão do obturador no instante mais adequado” (Machado, 1984: p.39).

3.8. Mas seria só o momento “*decisivo*”?

Assim como o momento é “*decisivo*” outras escolhas do fotojornalista também são “*decisivas*”, pois é por meio dessas opções que o fotógrafo privilegiará determinadas especificidades da imagem capturada.

Para Bresson (2004), a composição tinha uma importância enorme e merecia cuidados especiais, aí a foto é vista em sua totalidade, de uma só vez, como um quadro. “A composição é uma coalizão simultânea, a coordenação orgânica de elementos visuais. Não se compõe gratuitamente, é preciso uma necessidade”. Assim, como não se trata de uma operação simples, o olho do fotógrafo deve estar sempre preparado para avaliar, pois a diferença de um milímetro pode interferir em toda a harmonia da composição. Bresson manifesta, ainda, acentuada preocupação com a articulação do espaço fotográfico, para ele a forma possui nítida importância comunicativa e somente o treinamento do olho permite ao fotógrafo encontrar e destacar as formas significativas da massa confusa da realidade.

Por isso, aprofundando-se em seu entendimento fotográfico, Bresson²⁷ manifesta que sua prática fotográfica se fundamentava no que denominou de *momento decisivo*,

*“... para mim a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da significação de um fato com a **organização precisa das formas** que dão a esse fato sua própria expressão”*

Esse pensamento de Bresson será, diversas vezes, incompreendido e confundido como se tratasse de uma formulação teórica do fotojornalismo. Apropriando-se do conceito, interpreta-se *momento decisivo* como somente o momento da ação presente no conteúdo da imagem, colocando Bresson como um teórico da foto instantânea. De entendimento mais complexo, Bresson não fazia distinção entre forma e conteúdo. O ato

²⁷ FONTCUBERTA, 1984, p.201

fotográfico enquanto instituidor de sentido envolve, além de capturar a imagem em um dado momento que concentre a intensidade do movimento dos atores em cena, uma trama rígida que combine superfícies, linhas e valores - os instrumentos da linguagem fotográfica - onde nossas idéias e sentimentos se organizam e através deles são comunicáveis.

No sentido do *momento decisivo* de Bresson, destacamos algumas imagens de Evandro Teixeira onde encontramos as escolhas que faz o fotojornalista – composição; enquadramento, ângulos, objetivas, velocidade - durante seu processo criativo.

Pelo que mobilizam nessas diferentes etapas, estas imagens apresentam-se como um pensamento sobre a fotografia, capaz de despertar uma indignação sobre a natureza do regime militar. A sua força expansiva encontra-se na sua unicidade, no somatório de valores éticos, técnicos e estético que as fotografias faz convergir materialmente e, imediatamente, por sua condição de despertar novos sentidos. Evandro consegue tornar mais complexo o conceito do *momento decisivo*.



Figura 45 - A imagem que mostra a tomada do Forte de Copacabana pelos militares em 31 de março de 1964 é um retrato direto e realista das primeiras ações do regime militar já no poder. A opção de captar a imagem em contra luz (que realça a chuva construindo um perfeito panorama simbólico) e um excelente enquadramento da imagem conduz o receptor a relação discursiva com o tempo, determina uma idéia de um passado que retorna, nesse caso, nos remetendo a época da Segunda Guerra Mundial e seus regimes ditatoriais, sintetizando os dias difíceis que viriam.



Figura 46 - Nessa imagem, que nos revela o quanto foi violenta a 'sexta-feira sangrenta', observamos policiais da cavalaria passando por um viatura do exército incendiada pelos manifestantes. As pedras e pedaços de madeira no asfalto mostram as armas usadas pelos manifestantes. Assim, Evandro procura nessa fotografia comunicar a veemente violência desse dia.



Figura 47 - Em outra imagem feita durante a 'sexta-feira sangrenta' fica nítido o contraste entre os civis e os militares ali presentes. No centro da foto observamos a imagem 'congelada' do militar armado com uma metralhadora indo para o lado direito da fotografia, em outros pontos da imagem, civis correndo, com o movimento das pernas 'borrados', no sentido contrário ao do militar. A opção pelo uso de uma grande angular, a baixa velocidade do obturador e a composição da foto comunicam a oposição dos presentes na manifestação.



Figura 48 - Em mais um momento da 'sexta-feira sangrenta' manifestantes, armados com pás e pedaços de madeira, tombam um veículo na Avenida Rio Branco, para usarem como barricada contra a repressão policial. A produção de Evandro é permeada por uma persistência em comunicar sobre os dois lados que se enfrentam, permitindo ao receptor receber as informações que o envolvem.



Figura 49 - Artistas e intelectuais presentes na ‘Marcha dos cem mil’ esperam pelo início da manifestação. A imagem permite visualizar o olhar de Paulo Autran para Clarice Lispector, nuance do diálogo cultural que permeia o projeto poético do fotojornalista.

3.9 Existe só um “*momento decisivo*”?

Embora observador atento do acontecimento, o fotógrafo não tem condições de apreender todos os detalhes durante o desenrolar do fato. Assim, o fotojornalista deve privilegiar as imagens que abordem questões que lhe parecem cruciais naquele momento, instigando o olhar do leitor para novas introyeções cognitivas com o referente noticioso. Nos acontecimentos duros (*hard news*), os fotojornalistas têm pouco de tempo para planejar as imagens que desejam obter, mas no calor de um acontecimento, é a capacidade de reação que muitas vezes determina o que ser capturado e a qualidade

jornalística da foto (Souza, 2004: p.110), assim, a capacidade de reação é que permite ao fotojornalista hierarquizar o que ser captado e a compor rapidamente os elementos que vão surgir na fotografia.

Diante da impossibilidade de se fotografar todo o acontecimento, o fotojornalista procura um conjunto de imagens que potencialize a eficácia de suas mensagens, ao relatar o fato. Ao observarmos as imagens de Evandro Teixeira, uma visão aguda e penetrante do contexto social nacional, concluímos que durante um evento existem vários *momentos decisivos* e que, segundo Vilches (1993), ao lermos tais imagens, mais do que observar a verdade das coisas, nós as percebemos; e a percepção é um processo criativo no qual nós promovemos a relação de nossas referências materiais, sociais e afetivas. Fazer fotografias, nesse sentido, é algo mais que tomar fotos. Comporta entender o tema e traduzir um acontecimento construindo-o e transmitindo a informação. Assim, colocamos a seguir quatro relevantes imagens feitas por Evandro Teixeira durante a ‘Marcha dos Cem Mil’, cada uma delas um *momento decisivo* diferente dessa grande manifestação em que o fotojornalista procurou condensar o evento.

Na primeira imagem (Figura 50), observamos que Evandro usou uma objetiva grande angular para dar a dimensão das pessoas participantes na passeata, as faixas localizadas na parte inferior esquerda da imagem, além de dar um maior equilíbrio à fotografia, informam que se trata de uma manifestação.

Na segunda fotografia (figura 51), vemos a participação de Edu Lobo, Othon Bastos, Caetano Veloso, Ítala Nandi, Chico Buarque, Gilberto Gil e outros artistas sentados na rua à espera do início da manifestação.

Já na terceira fotografia (figura 52), de um posto de vista do alto para baixo, alguns artistas; entre eles Othon Bastos, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e

Paulo Autran; durante a “Marcha dos Cem Mil”. O cartaz que um dos artistas segura identifica o apoio da classe artística, dos intelectuais e do clero aos estudantes.

A quarta imagem (figura 53) mostra a participação popular na passeata, os manifestantes estão com os “braços dados”, a fim de demonstrar união contra a política praticada do governo militar.

São imagens desafiadoras que renovam o imaginário do receptor. Os critérios de Evandro Teixeira institucionalizam qualificações de excelência concernentes ao ato visual de informar.





CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Diante das fotos de Evandro Teixeira

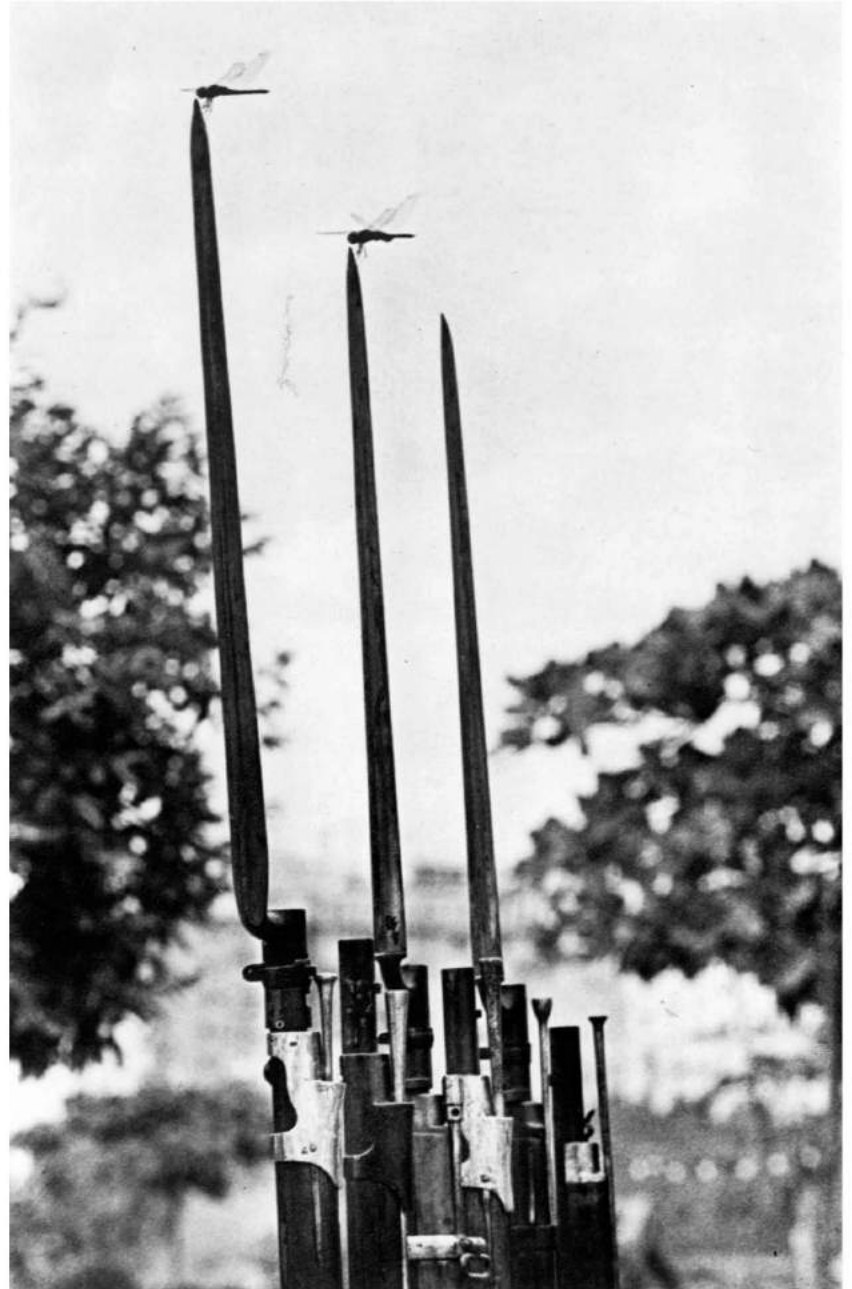
A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo, sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das imagens.

Fotografia — é o codinome
da mais aguda percepção
que a nós mesmos nos vai mostrando,
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel.

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta,
mais positivo, mais queimante,
do que as fotos acusadoras,
tão vivas hoje como então,
a lembrar como a exorcizar?

Fotografia: arma de amor,
de justiça e conhecimento,
pelas sete partes do mundo,
viajas, surpreendes, testemunhas
a tormentosa vida do homem
e a esperança a brotar das cinzas.



4. Fotojornalismo na rede da coletividade da produção jornalística

Considerando-se o discurso enquanto prática social, o texto como sua representação verbal e a imagem como sua expressão visual, percebemos que, cada vez mais, tornam-se necessários estudos de natureza multidisciplinar que levem em conta as perspectivas propostas por novos paradigmas.

Estamos diante de um novo mundo, no qual tudo é transitório e relativo, exigindo do indivíduo, cotidianamente, a busca de soluções originais e eficazes para seus problemas. É no universo das sociedades que os seres humanos produzem e intercambiam informações e conteúdos simbólicos. No caso particular da mídia, distingui-se uma grandeza simbólica inflexível: relacionam-se com a produção, o armazenamento e a circulação de materiais, que são significativos tanto para produtores quanto para receptores. Num quadro fixado sobre uma essência material de algum tipo.

De algum modo, os meios de comunicação modelam o horizonte de conhecimento do receptor sobre um determinado número de realidades, sejam elas realidades atuais ou do passado. Ao salientar a presença da mídia na vida cotidiana, Silverstone diz que “Nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea. É impossível escapar à presença, à representação da mídia” (Silverstone,2002: p.12).

No domínio da mediação a mídia processa, modela, padroniza, simboliza, transforma, estrutura, expande-se combina e vincula. Executa isso com a ajuda de símbolos, acessíveis aos sentidos humanos: imagens e textos e números. Os mundos da mídia são fenômenos do relacional.

Encontramos várias possibilidades de definição do jornalismo, contudo há uma afinidade no que se refere à necessidade de coexistência de determinados ângulos para caracterizá-lo cientificamente:

Atualidade: definida por Beltrão (*apud* Amaral, 1987: p.16) como a vivência do cotidiano, no presente, do efêmero, procurando (o jornalismo) nele penetrar e dele extrair o que há de básico, fundamental e perene, mesmo que essa perenidade valha, apenas, por alguns dias ou por algumas horas.

Periodicidade: o intervalo de suas edições, difusão coletiva, refere-se ao elemento que define bem a sua função, como instrumento público, ao alcance de todos.

Universalidade: referente à abordagem de diferentes campos de conhecimento, com vistas ao auditório universal, assim, segundo Melo (1970: p.73), a universalidade nunca pode compreender a realidade objetiva, mas a realidade dos mundos presentes tanto de jornalistas (intenções) quanto dos leitores (preferências) em relação ao conteúdo.

Em relação às suas funções, podemos dizer que o jornalismo, aparentemente, exerce a função de informar, explicar, orientar. Entretanto, há que se reconhecer muitas outras funções subjacentes: econômica, educativa, social, entre outras (Lima²⁸, *apud* Sato, 1994). Para Amaral²⁹, são quatro as funções principais do jornal – política, econômica, educativa e de entretenimento -, mas ressalta que,

Se é difícil a um jornal, por sugestão ou por outro meio, levar os leitores a fazer alguma coisa de preciso, de concreto, como votar por um candidato ou por outro, de outro lado a imprensa consegue admiravelmente criar no espírito público o clima. O homem tende a resguardar sua decisão. Mas, as imagens, segundo as quais ele conduzirá seu julgamento são levadas a sua mente em grande parte pelos jornais ou as revistas que costumam ler.(...)É pois da mais alta importância que a imprensa lhes dê uma imagem real do mundo. Por isso, o critério principal para julgar um órgão de imprensa deveria ser não seu êxito em número de exemplares vendidos, mas sua preocupação com a verdade.

²⁸ LIMA, Alceu Amoroso. 1990. *O jornalismo como gênero literário*. SP:Edusp

²⁹ AMARAL, 1987, p.20

O jornalismo tanto pelo seu propagado compromisso com a verdade, como busca da objetividade, transparência e neutralidade, não foge à mediação, pois da pauta à divulgação da notícia, estão presentes as marcas ideológicas do jornal e do próprio jornalista. Assim, a leitura de um jornal não é uma via de mão única, conduzindo a uma simples leitura parafrástica, referencial. Tomando a situação de leitura do jornal como uma experiência que se vive a dois, o que se observa é que vários cuidados para arranjá-la não são só feitos pelo leitor, mas vão ser empreendidos também pelo jornal por meio do perfil do leitor. Este lhe impõe o seu modo de ser, os tipos de convocação e de simulacros que o fazem agir.

Considerado como um veículo da indústria cultural, o jornal apresenta-se impresso em folhas soltas, dobradas, em um ou mais cadernos – cada um deles com certo número de páginas - e contém textos e imagens sobre assuntos gerais ou específicos e montados, antes de qualquer outra finalidade, para dar visibilidade às notícias por um projeto gráfico. O termo jornal (do italiano *giornale*) referia-se às gazetas diárias, estendendo-se hoje a qualquer periodicidade.

No jornal, assim como em outros meios de comunicação, a cobertura dos fatos é produzida por profissionais em suas relações sociais e está sujeita a diferentes interpretações e, devemos considerar que enquanto sujeitos, estes profissionais possuem as suas próprias experiências individuais e coletivas.

Há que se considerar além das condições de produção, características inerentes à linguagem constituída (texto, imagem, diagramação) que a partir das construções narrativas falam dos acontecimentos proporcionando a criação de um imaginário comum; a rede de pensamento criativo que funciona em todo o processo produtivo jornalístico, isto é, observar as idéias e escolhas envolvidas no fazer de um jornal diário,

onde a constituição de uma rede e suas interconexões são realizáveis graças a propriedade do pensamento.

O acompanhamento desse percurso nos coloca frente a frente com um fenômeno marcado por intensa dinamicidade e simultaneidade de ações. Segundo Salles (2007: p.5), “o processo criativo, observado por essa perspectiva, nos mostra, de modo bastante instigante, um pensamento sustentado pelo estabelecimento de relações. Esta constatação nos remete à dinamicidade dessas produções, porém vai além, pois nos aproxima mais dos procedimentos construtivos, propriamente ditos, em outras palavras, nos aproxima do modo como essas ações se inter-relacionam na busca pela construção dos objetos”.

Torna-se essencial destacar algo na interatividade para um melhor entendimento das conexões da rede de criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos, assim, essas novas possibilidades, geradas pelas interações, levam a seleções.

Segundo Salles, “as discussões sobre os processos coletivos como os de cinema, teatro, música, arquitetura, etc., sempre caem na questão da autoria que envolvem uma espécie de relação conflituosa de desejos e subjetividades. São processos que só acontecem nessa interação e sujeitos” (Salles, 2006: p.153). Acreditamos que podemos aqui acrescentar a elaboração de um jornal diário, que durante a sua produção envolve uma série de sujeitos (repórter, repórter fotográfico, editor, diretor, diagramador, editor de arte, ente outros agentes) que irão, em estágios e graus de intensidades diferentes, interferirem na obra entregue ao público.

Todo o processo produtivo de um jornal diário vive a fase do início do seguimento, a *abertura*, com a confecção das pautas, entrevistas, fotografias, ilustrações; e o *fechamento*, onde todo o material já traduzido em palavras ou imagens

será editado e diagramado para ser impresso. Encontramos variados métodos de trabalho, mas sempre existem esses dois momentos, início do processo (abertura) e do encerramento (fechamento).

Ao observarmos o processo construtivo de um jornal, notamos uma maior complexidade nos momentos de discussões, tomadas de decisões, definições e critérios, etc., entretanto, o grau de hierarquização entre os indivíduos envolvidos, quando necessário, torna-se responsável pelos seus comandos e direcionamentos. No caso do jornal diário, o diretor de redação é a figura responsável pelo direcionamento e decisão do que será ou não publicado.

Um jornal apresenta uma estrutura própria, particular, que o define, tornando-o diferente de qualquer outro veículo, sendo a informação a sua matéria prima. Encontramos na notícia o ponto de partida para a compreensão do jornal como sistema semiótico, onde: a fonte origina informação, informação origina notícia e notícia origina dois tipos de gêneros:

- *Gêneros jornalísticos* (notícia, reportagem, entrevista, crônica, crítica, opinião).
- *Gêneros discursivos* (fotografia, infográficos, diagramação, título, olho, legenda).

Os gêneros originam o jornal impresso. “Nos gêneros, enfim, reside a noção de jornal como sistema.” (Benette, 2001: p.27).

Por nos encontrarmos imersos num complexo instante de mudança paradigmática, continuamente influenciados pela irrefutável força dos meios de comunicação, buscamos entender o gênero discursivo do fotojornalismo como uma

prática que se define por atividade capaz de ampliar ou restringir as representações e a própria opinião particular do leitor. O fazer desse gênero jornalístico se concretiza em estratégias de ordem cognitiva e que, por sua força persuasiva, contribui decisivamente para a criação de um conjunto de valores e normas avaliativas da realidade. As formas de ver e sentir o mundo são influenciadas, em maior ou menor grau, pelas seqüências fragmentadas, da rapidez, da linearidade e da presença marcante da imagem (Citelli, 1997: p.17).

O fotojornalismo, como gênero discursivo num jornal diário, são imagens agregadas de mensagens produzidas por um grupo de indivíduos e transmitidas para outros situados em circunstâncias espaciais e temporais diferentes daquelas encontradas no contexto original de produção, ou seja, uma comunicação mediada, aqui entendida como produção institucionalizada de difusão de bens simbólicos por meio da fixação e transmissão da informação. Salientamos que o valor informativo de um acontecimento não é constante nem invariável, uma vez que depende dos conhecimentos historicamente disponíveis no seio da sociedade. Flusser usa a noção de código para se referir a todas as linguagens, como por exemplo, ao se referir à divisão das fotografias em canais de distribuição que é denominado “uma operação de transcodificação”, do ponto de vista do jornal, “a fotografia recodifica os artigos lineares em imagens.

Rodrigues (1994), referindo-se à comunicação como ‘ideologia de nosso tempo’, a vê com o poder de legitimar discursos, comportamentos e ações, tal como a religião nas sociedades tradicionais, a produção na sociedade industrial ou o progresso na sociedade moderna (Rodrigues, 1994: p.13). Acreditamos que esse pensamento pode ser aplicado ao fotojornalismo no jornal diário.

No processo produtivo do Jornal do Brasil, os filmes processados pelos fotojornalistas chegavam à redação e imediatamente eram enviados ao laboratório

fotográfico onde eram revelados de acordo com o padrão operado pelo profissional, isto é, de acordo com a sensibilidade (iso/asa) produzida. Após a revelação os negativos eram copiados em “contatos” e enviados para a editoria de fotografia.

A leitura de um contato é a segunda confrontação consciente da imagem com a política. Pela mensagem agregada, pelo discurso informativo e/ou pela sua plasticidade, a imagem poderia ser editada ou não. Se editada, ela poderia ou não ser publicada, pois passaria por outra seleção com outras imagens produzidas.

Como exemplo desta escolha, podemos citar o contato com as imagens capturadas por Evandro Teixeira em 17 de setembro de 1965 (figura 54), quando, durante a escolta militar da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo, um cabo da Aeronáutica caiu e sua moto andou sozinha por mais de 100 metros. Uma dessas imagens foi publicada na primeira página do Jornal do Brasil (figuras 55 e 56) e outras duas ganharam as páginas internas da edição do dia 18 de setembro de 1965. Observando o título que foi dado à notícia “*A liberdade da motocicleta*”, é possível notar o pensamento em rede na elaboração do jornal, onde imagem, título e texto se unem para informar ao receptor a falta de liberdade vigente no País.



Figura 54

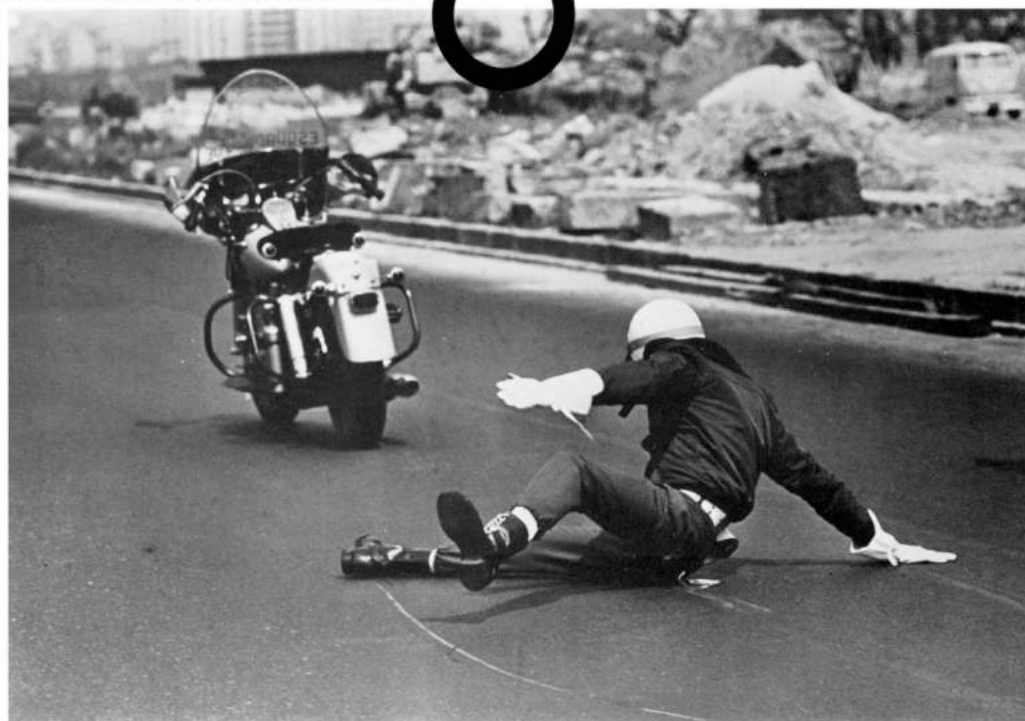
A LIBERDADE DA MOTOCICLETA



Jornal do Brasil
Sábado 18 de Setembro de 1965

Uma pequena derrapagem da motocicleta e o garboso batedor da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo, Cabo Costa, da Aeronáutica, viu-se na situação caótica do gaúcho intrépido, mas desequilibrado: caiu e girou sobre si mesmo, enquanto a motocicleta seguiu o seu caminho de completa liberdade por mais de 100 metros, até dar no meio-fio em frente à Escola de Enfermeiras Ana Neri, no aterro do Botafogo. O batedor Costa, além de rodopio, nada mais sofreu, mas a motocicleta, vítima de uma liberdade para a qual não estava preparada, incendiou-se no fim de sua jornada e ficou totalmente destruída. (Página 4)

A LIBERDADE DA MOTOCICLETA



Uma pequena derrapagem da motocicleta e o garboso batedor da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo. Cabo Costa, da Aeronáutica, viu-se na situação caótica do gaúcho intrépido, mas desequilibrado: caiu e girou sobre si mesmo, enquanto a motocicleta seguiu o seu caminho de completa liberdade por mais de 100 metros, até dar no meio-fio em frente à Escola de Enfermeiras Ana Neri, no aterro do Botafogo. O batedor Costa, além de rodopio, nada mais sofreu, mas a motocicleta, vítima de uma liberdade para a qual não estava preparada, incendiou-se no fim de sua jornada e ficou totalmente destruída.

Figura 56

A seguir veremos mais processos de escolhas pelos quais a fotografia passa dentro de concepção de um jornal diário, ou seja, a seleção realizada pelo editor de fotografia, marcadas em vermelho, que ao ver o contato e eleger a imagem (figuras 57, 58 e 59), esta passava pelo processo de ampliação e posteriormente pela opção de ser ou não publicada (figuras 60 a 65). As imagens das figuras 60 e 61 ganharam as páginas do jornal por expressar a violenta repressão contra a população, que tentava se manifestar contra as arbitrariedades cometidas pelo regime militar durante a “Sexta-Feira Sangrenta”. As imagens da Figura 62 não foram publicadas, pois a fotografia selecionada para a primeira página dá uma melhor dimensão da quantidade de pessoas presentes na manifestação. A imagem da Figura 63, embora mostrasse a chegada da cavalaria na Candelária, foi descartada, pois a fotografia publicada mostra o avanço dessa cavalaria contra os manifestantes indefesos. Em relação as imagens das Figuras 64 e 65, discordamos da escolha em não publicá-las, uma vez que melhor retratam o conflito. Lembremos que apesar das restrições vividas no País e conseqüentemente nos meios de comunicação, a censura não influenciava essas escolhas no Jornal do Brasil, uma vez que a fotografia era um instrumento pelo qual o jornal poderia levar aos leitores a situação vigente.



SEXTA-FEIRA SANGRENTO 1



Figura 57



SEXTA-FEIRA SANGRENTO 2

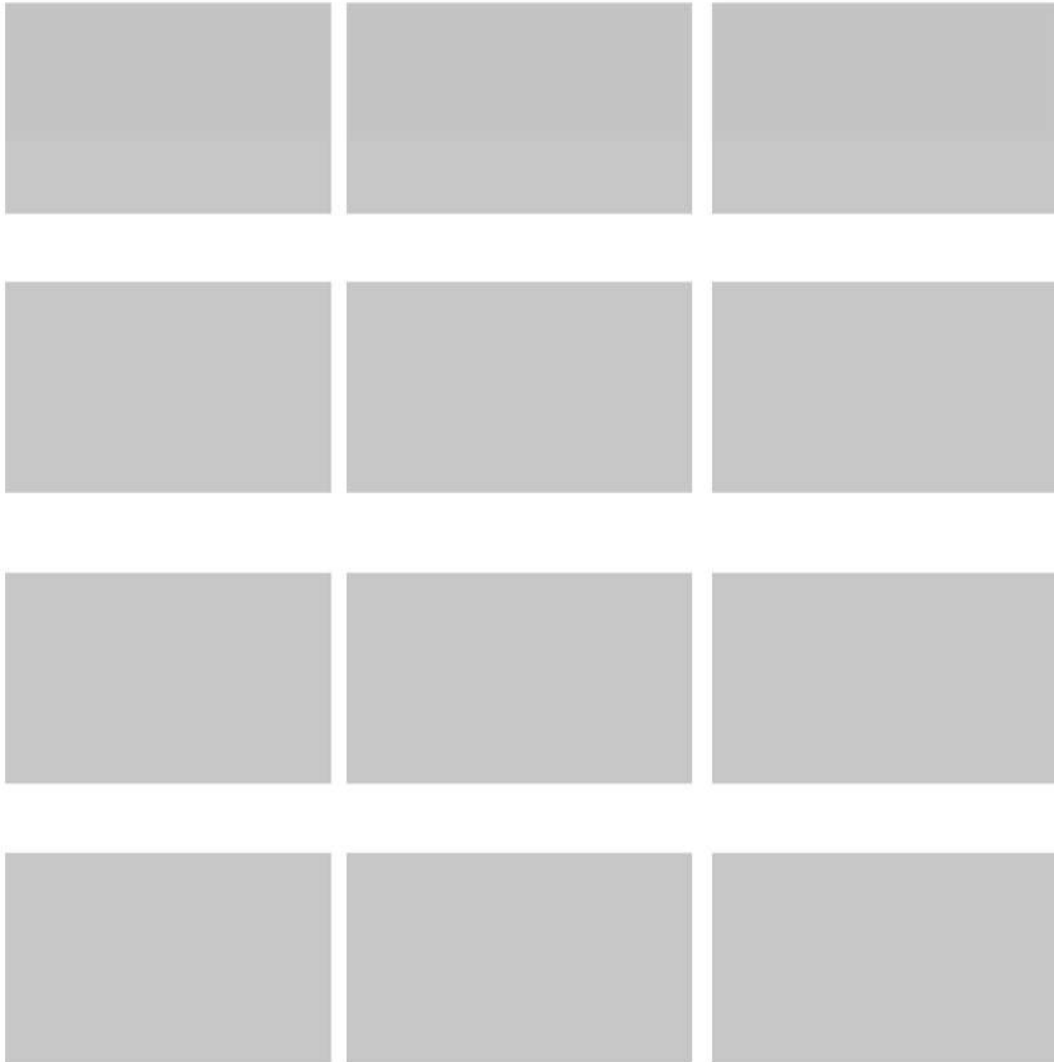


Figura 58



MARCHA DOS CEM MIL



Figura 59



Figura 60 – Foto selecionada no contato “Sexta-Feira Sangrenta 1 (figura 57) e publicada na primeira página do Jornal do Brasil do dia 22 de junho de 1968.



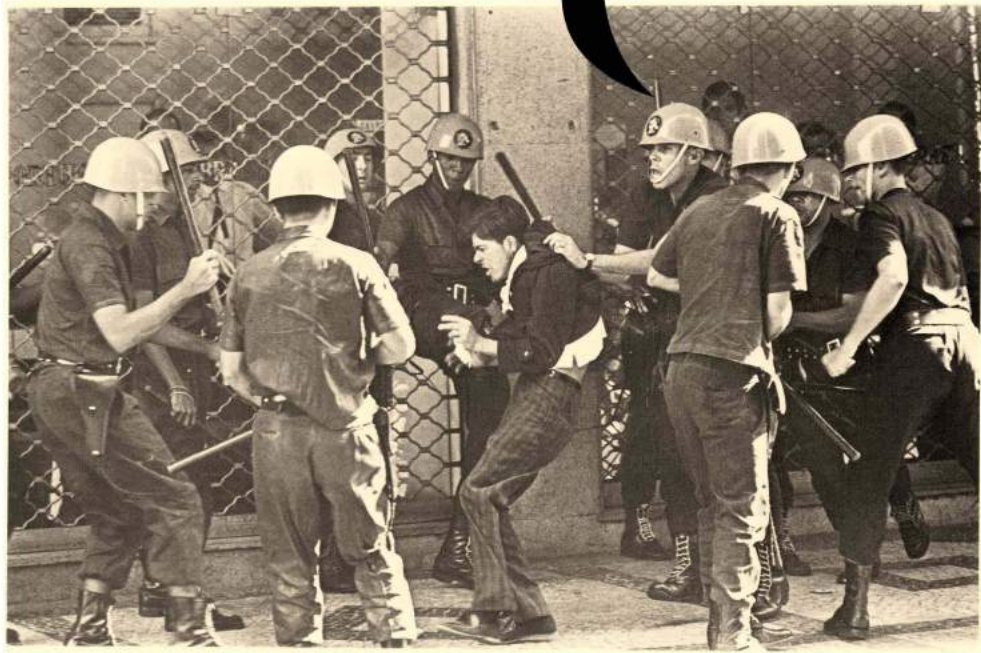
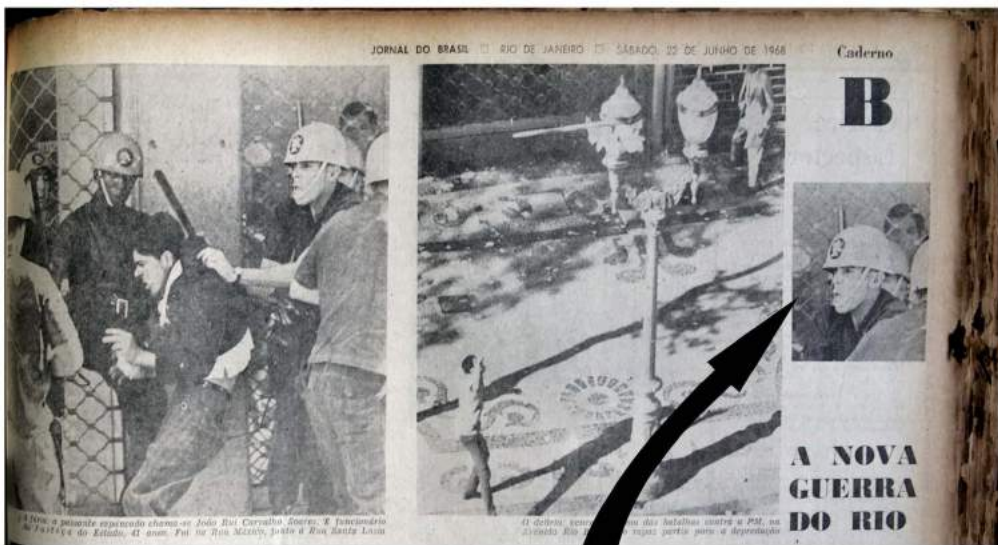


Figura 61 – Foto selecionada no contato “Sexta-Feira Sangrenta 2” (figura 58) na edição do dia 22 de junho de 1968 do Jornal do Brasil. A imagem por seu forte conteúdo teve um detalhe também publicado.



Figura 62 – Imagens do contato “Marcha dos Cem Mil” (figura 59) que não foram publicadas no Jornal do Brasil na edição do dia 27 de junho de 1968.

Omissão dos Governos fez da PM um órgão à margem da sociedade

Longe ainda de ser uma corporação que vive para a defesa da população, a Polícia Militar do Governador é hoje — mas por culpa das sucessivas omissões dos Governos do que dela própria — um órgão doente no organismo da sociedade, e onde 50% das baixas são por desequilíbrio mental provocado pela vida frustada, reclusa e sem nenhuma perspectiva de seus prazos. Os mais graves prazos da PM carioca começam na administração mística do almirante desenganchado para uma vida em sociedade, passam pelas constantes e decenas de prisões de alguns comandos sobre os p. r. a. c. a. t. u., continuam com a falta de disciplina para modificar o que está errado e terminam no Serviço de Psiquiatria do seu Hospital onde o movimento diário é o aumento do número extraordinário de psicopatas.

UM CONVANTO DE ERROS



Gente da pior espécie procura os quadros da Polícia Militar, que não tem condições de reprimir um levantamento social.

A HORA DO DESABAFO



Muitos soldados decem escapar para Pratiago

O grande problema — dissidência na milícia — não se dá ao acaso. É o resultado de uma série de decisões que começaram a ser tomadas há mais de dez anos. O primeiro erro foi a criação da PM carioca em 1952, quando se decidiu que a polícia deveria ser dividida em duas partes: a polícia civil, para a manutenção da ordem pública, e a polícia militar, para a repressão de movimentos sociais. Essa divisão foi feita sem qualquer estudo de viabilidade, e acabou por criar um órgão que não tinha condições de cumprir suas funções.

Os erros continuaram a ser cometidos. Em 1954, foi criada a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, que herdou a tradição da PM carioca. Mas, novamente, não houve qualquer estudo de viabilidade. O resultado foi a criação de um órgão que não tinha condições de cumprir suas funções. Em 1956, foi criada a Polícia Militar do Estado de São Paulo, que herdou a tradição da PM carioca. Mas, novamente, não houve qualquer estudo de viabilidade. O resultado foi a criação de um órgão que não tinha condições de cumprir suas funções.

Os erros continuaram a ser cometidos. Em 1958, foi criada a Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, que herdou a tradição da PM carioca. Mas, novamente, não houve qualquer estudo de viabilidade. O resultado foi a criação de um órgão que não tinha condições de cumprir suas funções. Em 1960, foi criada a Polícia Militar do Estado de Goiás, que herdou a tradição da PM carioca. Mas, novamente, não houve qualquer estudo de viabilidade. O resultado foi a criação de um órgão que não tinha condições de cumprir suas funções.



O curso da PM paulista e não atrevido a população

PM paulista carece até de fardamento — São Paulo (Jornalistas) — Com o exército de cerca de 20 mil homens, a Polícia Militar do Rio de Janeiro tem o dobro de homens da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Mas, apesar de ter o dobro de homens, a Polícia Militar do Rio de Janeiro não tem condições de cumprir suas funções. Isso se deve à falta de fardamento, treinamento e disciplina.



MANTENHA A DISCIPLINA — A Polícia Militar do Rio de Janeiro tem o dobro de homens da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Mas, apesar de ter o dobro de homens, a Polícia Militar do Rio de Janeiro não tem condições de cumprir suas funções. Isso se deve à falta de fardamento, treinamento e disciplina.

Figura 63 – Imagem selecionada pelo editor de fotografia no contato “Sexta-Feira Sangrenta 1” (figura 57), mas não publicada no Jornal do Brasil.



Figura 64 – Imagem também escolhida pelo editor de fotografia no contato “Sexta-Feira Sangrenta 1” (figura 57), mas não utilizada no jornal.



Figura 65 – Imagem destacada no contato “Sexta-Feira Sangrenta 2” (figura 58), mas não utilizada no jornal.

A fim de valorizar as imagens, driblando a censura imposta aos meios de comunicação para melhor informar a sociedade, a diagramação foi uma ferramenta importante nesse processo. A equipe de editores do Jornal do Brasil organizava e classificava as imagens em posições que lhes conferissem valores e sentidos. A diagramação, como gênero discursivo, pode ser descrita como uma categoria constituída por meio de outros elementos. Com isso, ao utilizar esse gênero discursivo, foi possível definir a disposição de imagens e textos a fim de alcançar uma dimensão ideológica que decide não só o que vai ter maior ou menor importância no jornal, mas o que possa despertar o interesse do leitor, estabelecendo uma relação com o mesmo.

No Jornal do Brasil isso foi possível graças a reformulação no projeto gráfico, advinda com a dinamização da economia do pós-guerra, que trouxe significativas mudanças para a imprensa brasileira. O período entre o final da década de 40 e a década de 60 distinguiu-se pela transformação dos jornais em empresas comerciais o que possibilitou a obtenção de um importante poder econômico, tornando viável a inserção de reformas técnicas gráficas e editoriais. As modificações foram empreendidas tanto no plano das redações, numa reorientação gerencial no ambiente de trabalho e culminando em variadas reformas gráficas, alterando a maneira pela qual o produto jornal chegava ao público.

No Jornal do Brasil dos anos 50, as mudanças ocorridas revolucionaram não só a sua forma de apresentação das notícias, mas, principalmente, a disposição gráfica do material publicado.

Segundo Bahia³⁰, em 1956 o modelo do velho jornal diário, pesado e feio, de linguagem rebuscada, quase ilegível e pouco atraente, seccionado em colunas por fios verticais e outros adereços, parece definitivamente esgotado, para o autor:

³⁰ BAHIA, 1990, p.378

O “Jornal do Brasil” resolve arquivá-lo, seguindo os exemplos da “Última hora” e do “Diário Carioca” (...) surgem um novo conceito de notícias e um novo design que retificam padrões editoriais e gráficos tradicionais no jornalismo diário e introduzem concepções de estilo formalmente em choque com as práticas vigentes no país.

O Jornal do Brasil, que tinha como marca editorial a publicação e anúncios classificados na primeira página, afirma-se por uma reformulação gráfica onde textos e fotografias compõem o novo visual das páginas de uma maneira criativa e planejada. Para Bahia (1990), “Grande parte dos pequenos anúncios de primeira página, chamadas de artigos e notícias, caricaturas e desenhos, estampados como se fossem chapas de panfletos no espaço mais valorizado do jornal, cedem lugar à grande fotografia e uma ordenação mais hierárquica de assuntos conforme seu valor jornalístico (Bahia, 1990: p. 378)

Na reforma elaborada no Jornal do Brasil destacam-se os nomes de Jânio de Freitas, Reynaldo Jardim e, principalmente, o artista plástico Amílcar de Castro que foi figura-chave nesse processo, “tanto por ser sua a definição de características importantes do novo layout, quanto por ter formalizado idéias e princípios que contribuíram para agregar questões gráficas modernas ao discurso jornalístico da época” (Lessa, 1995: p.17). Para Alberto Dines (1986), o escultor e artista gráfico Amílcar de Castro “trouxe para a imprensa brasileira o jogo de espaços e volumes, confronto do horizontal com o vertical, da simetria com a assimetria” (Dines, 1986: p.102). Amílcar executou uma operação delicada de retirada do chamado “fio de coluna”.

A reformulação gráfica do Jornal do Brasil torna-se expressão histórica, redimensionando conceitos arraigados não somente no País, tendo, além da influência do rico contexto sócio-político-cultural da época, também o concretismo, no mínimo, como uma influência “lateral” nesse processo de reforma.

Segundo o poeta concreto, Décio Pignatari (1986) a diagramação do jornal passou a ser uma programação visual, ou seja, ela passou a ser uma escritura. Para o poeta:³¹

Você começava a escrever e perceber que criava uma nova forma de ideograma na diagramação. Era curioso porque usava muito o branco do papel. Tal como a poesia concreta que se você fosse fazer uma proporção entre o espaço em branco e o número de palavras, o espaço em branco era sempre muito maior. O espaço em branco não era simplesmente passivo suporte. Ele passou a ser ativo. Ele passou a dialogar com a própria figura ou texto no qual estava metido

Introdutor de inovações técnico-artísticas nunca antes experimentadas num jornal diário, Amílcar de Castro decidiu pela aquisição da fonte tipográfica Bodini e a introdução da lauda marcada com a contagem do texto, e a seguir esforçou-se na retirada do preciosismo existente nos ornamentos gráficos, e a retirada do fio de colona tornou-se simbólico no conjunto da reformulação.

Ao examinarmos as modificações sofridas pelo Jornal do Brasil, notamos que partindo de uma simetria redundante da primeira página tomada por anúncios chegou-se a soluções gráficas intermediárias, incorporando o elemento fotográfico até que se firmasse na opção “L”, reunindo os anúncios. Essa solução encerrou a disputa interna entre os que sustentavam a tese da continuação dos anúncios na primeira página do Jornal do Brasil e aqueles que optavam pela total retirada desses.

Assim, de uma disposição gráfica simétrica, onde se observava uma eliminação quase total das possibilidades visuais do suporte de linguagem, galga-se para uma nova realidade, cuja disposição contemplava um arranjo do qual faziam parte outros componentes visuais; valorização do espaço da página, maior utilização do recurso fotográfico, exclusão de adornos desnecessários; de maneira a tornar mais orgânicas as correlações entre todos os sistemas que compunham a primeira página do JB.

³¹ PIGNATARI (1998)

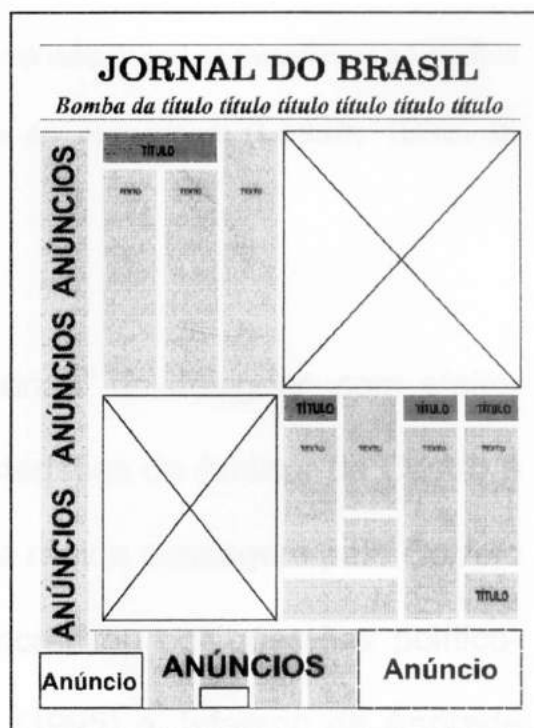
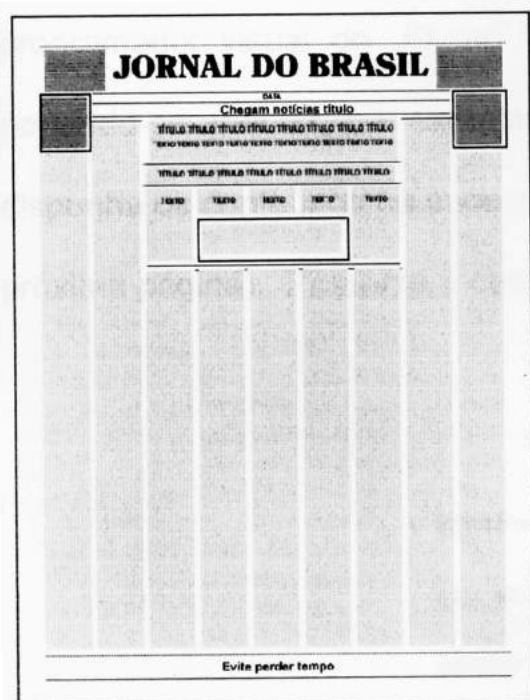


Figura 66 – Exemplo da reformulação gráfica ocorrida na primeira página do Jornal do Brasil. Acima (esquerda) refere-se à primeira página do dia 12/11/1956. Abaixo (direita) refere-se à edição de 12/11/1959, os dois espaços em branco com um “x” são reservados para a fotografia

As transformações que se operaram no corpo do jornal e os novos paradigmas fotográficos adotados, se inseriram na arena de disputa em que se transformou a imprensa e a sociedade brasileira no início dos anos 60. O fotojornalismo marcou época na imprensa ilustrada respondendo à demanda de seu tempo. É nesse período que afloraram as mudanças sociais que vinham tomando corpo desde o fim da velha república e se vislumbrou a real possibilidade de transformação. Arquitetura, artes, movimentos intelectuais e a ideologia nacional-desenvolvimentista procuraram o caminho de inserção na modernidade e um novo ordenamento político-social.

Do ponto de vista do fotojornalismo fica claro que a primeira etapa do processo é a escolha do fotógrafo ao capturar a imagem. Na seqüência, o material passa a ser matéria prima do editor, profissional que também integra a rede produtiva do jornal. Este, por sua vez, repassa o material editado para o diretor do jornal, responsável pela escolha final do material a ser publicado.

Assim, do pela perspectiva de quem faz o jornal não é possível o fotojornalista estar focado em uma base de identificação e o editor em outra. Segundo relato de Evandro Teixeira, a rede produtiva no Jornal do Brasil funcionava de maneira integrada, sempre na busca de procedimentos interpretativos mais finos, em um diálogo explícito entre o repórter fotográfico, o editor de fotografia e o diretor de redação, construindo, assim, uma integrada relação do pensamento.

De acordo com Evandro (2007), Alberto Ferreira, editor de fotografia do Jornal do Brasil, na década de 60, possuía um olhar clínico para selecionar entre as centenas de filmes “a foto da primeira página”, ampliá-la e levá-la ao então diretor de redação do jornal, Alberto Dines. “Dines, como diretor do jornal, valorizava a imagem, pois sabia do valor político e a importância da foto naquele momento de intensas restrições. Sua

intenção era produzir uma publicação engajada, com imagens de teor informativo e de acordo com a política que o jornal adotava na época”(Teixeira, 2007).

Nesse sentido, Castello Branco aborda a crítica do governo militar à participação da imprensa nos acontecimentos da “Sexta-Feira Sangrenta”, e nessa crítica do governo militar podemos observar o relevante papel da fotografia nessa dinâmica, segundo o Branco.³²

Cresce em círculos governistas a tendência para atribuir ao noticiário dos jornais o agravamento da situação criada pelos estudantes. Acha-se que as fotografias publicadas modificaram a atitude da opinião carioca que, de hostil, passou a ser favorável aos agitadores. Assim pensam os que exercem pressão junto ao presidente Costa e Silva para decretar o estádio de sítio.

A cobertura da imprensa nos fatos ocorridos durante a “Sexta-Feira Sangrenta” também é discutida por Maria Ribeiro do Vale que, detalhadamente, discorre sobre o enfrentamento do movimento estudantil, a partir do momento da explicitação do caráter repressivo da ditadura, e os órgãos de segurança. Aqui também é possível contemplar o significativo desempenho da fotografia no ato de comunicar. Para a autora:³³

Um PM é morto, vários são feridos. Vinte e sete populares mortos, além de muitos feridos. O governo responsabiliza a imprensa pela dimensão dos conflitos, pois a população se revolta contra as “cenas de violência” dos dias anteriores “estampadas” nas primeiras páginas dos jornais(...) O poder da imagem é inquestionável: a partir das fotos publicadas o conflito “aparece”. A população também toma partido, lutando nas ruas contra as forças repressivas.

Assim, observamos como as relações do pensamento imagético são estabelecidas ao longo do processo de criação de um jornal. São esses diferentes procedimentos cognitivos, de natureza relacional, que permitem compreender essa rede complexa de interações que resultará na escolha da imagem que será entregue ao público.

³² BRANCO, 1978, p.391

³³ VALE, 2008, p.140

Nas páginas seguintes, observamos dois exemplos de diálogos da rede de criação, onde a edição, explorando os recursos criativos de Evandro Teixeira, também teve papel primordial no modo de informar. Durante a inauguração da exposição de material bélico do exército pelo presidente Costa e Silva, Evandro Teixeira fotografou libélulas na ponta de dois fuzis do exército. Dines decidiu publicar a imagem da inauguração da exposição na parte interna do jornal e a foto das libélulas na primeira página do Jornal do Brasil do dia 23 de maio de 1966 (figura 67).

No dia seguinte, após uma solenidade, o presidente Costa e Silva mandou chamar Evandro e questionou a forma como foram publicadas as fotos. Ao responder que se tratava de uma “questão de edição”, Evandro ouviu do presidente Costa e Silva “edição é a pqp...”³⁴.

No segundo exemplo (figura 68), o editor de fotografia do JB, Alberto Ferreira, escolheu duas imagens feitas por Evandro Teixeira da tomada do Forte de Copacabana. O Diretor de redação optou em publicar a imagem com o conteúdo mais sombrio, onde se destaca a silhueta do soldado, na primeira página da edição do dia 02 de abril de 1964.

³⁴ TEIXEIRA, 2007

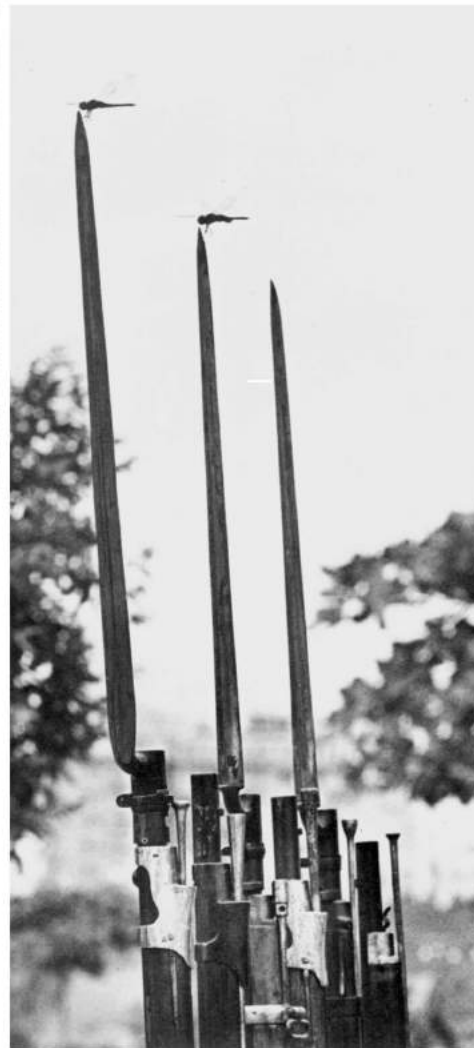


Figura 67 – Durante a inauguração da exposição de material bélico do exército pelo presidente Costa e Silva, Evandro Teixeira fotografou libélulas na ponta de dois fuzis. Dines decidiu publicar a imagem da inauguração da exposição na parte interna do jornal e a foto das libélulas na primeira página do Jornal do Brasil do dia 23 de maio de 1966.



Figura 68 - Para a edição do dia 02 de abril de 1964, Alberto Ferreira escolheu duas imagens da tomada do Forte de Copacabana, produzidas por Evandro Teixeira em 31 de março de 1964. Dines optou em publicar a imagem de conteúdo mais sombrio (foto maior).

5. Considerações Finais:

Ao longo desse trabalho foi enfatizado que a fotografia desempenha um papel essencial para a comunicação. Sendo um sistema expressivo, complexo e com significação crucial a fotografia nunca é neutra, portanto é política, e encontra-se sempre vinculada a um discurso que lhe concede seus significados e valores sociais.

Procuramos aqui demonstrar que é possível um processo de criação no fotojornalismo, e, assim, a relevância da fotografia como forma de interação com o receptor e os mecanismos acionados na produção de sentido dos discursos não verbais em condições restritivas, ou seja, a importância da fotografia no processo de comunicação jornalística numa época marcada pela censura, e as relações do pensamento imagético estabelecidas ao longo do processo produtivo de um jornal diário.

Por ter uma significação crucial concordamos com os estudos para a ampliação da fotografia de sua tradicional noção indicial para a esfera do símbolo, na medida em que, ao contrário de registrar automaticamente as impressões do mundo físico, a fotografia transcodifica determinadas teorias em imagem, como nos ensina Flusser, e a intervenção do fotógrafo é fundamental na medida em que toda a fotografia resulta de um processo de criação.

O jornalismo, com seu poder de formar opiniões, direciona a atenção do espectador a partir de suas construções narrativas, por meio de matérias, textos e imagens dos acontecimentos diários. Num universo imaginário comum criam-se signos abrangentes e o fotojornalismo têm papel fundamental na sua construção e divulgação.

Com o início da ditadura militar de 1964, a liberdade de imprensa começa a ser cada vez mais cerceada e a linguagem fotográfica inseriu-se nas contribuições para a

construção de mensagens nas produções midiáticas, colaborando, assim, para a revelação e emergência dos acontecimentos indo ao encontro das inquietudes do receptor, uma vez que os censores, sem o saber analítico, não compreendiam as mensagens implícitas nas imagens publicadas.

Destacamos o processo de criação do fotógrafo Evandro Teixeira que com imagens criativas e desafiadoras instigaram o receptor a novas introjeções cognitivas a respeito do que realmente acontecia no País nos primeiros anos da ditadura militar brasileira, ditadura essa que a cada dia que passava ficava menos branda.

Todo fotojornalista trabalha numa linguagem de instantes procurando condensar num só momento toda a essência de um determinado acontecimento, mas seria só um o momento decisivo? Entendemos que embora esteja atento aos acontecimentos, o fotojornalista não tem condições de apreender todos os detalhes durante o desenrolar do fato. Desse modo ele privilegia as fotografias que lhe parecem fundamentais naquele momento, imagens que dinamize a eficácia de suas mensagens ao relatar o fato.

Ressaltamos a importância de uma integrada relação do pensamento em rede no processo de criação de um jornal diário e as escolhas pela qual passa toda a fotografia jornalística, ou seja, a primeira escolha é a do fotógrafo que ao capturar a imagem opta por algumas dentre as várias ferramentas à sua disposição, a segunda escolha é a do editor de fotografia que dentre várias imagens seleciona algumas opções e as leva para o diretor de redação que escolhe a imagem a ser publicada e seu grau de importância entre os diversos elementos que constituem a primeira página de um jornal diário.

A abordagem sob a perspectiva de processo foi essencial no desenvolvimento desse estudo, pois possibilitou examinar com maior acuidade o processo de criação no fotojornalismo e de que forma este é aplicado na rede da coletividade da produção jornalística.

6. Referências:

- ABREU, Alzira Alves. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2006
- ALBERTI, Leon Battista. *On Painting and Sculpture*. Londres, Phaidon Press, 1972.
In: NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. 2º ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- AMARAL, Luiz. *Técnica de jornal e periódico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987
- ANDRADE, A.M. *Crônica fotográfica do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. In *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 12º ed. Campinas: Papyrus Editora, 2007
- AUSTIN, John Langshaw. *Sentido e Percepção*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. 4º ed. Campinas: Verus Editora, 2007
- BAETENS, Jan. “*A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação*”. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005
- BAEZA, Pepe. *por uma función crítica de la fotografía de prensa*. 2º ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, histórica e técnica*. 4º ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 11º ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1984
_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATCHEN, Geoffrey. *arder en deseos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

- BENETTE, Djalma Luiz. *Em branco não sai. Um olhar semiótico sobre o jornal impresso diário*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. *Imagens literárias do Fotojornalismo*. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós: Curitiba, 2007.
- BRANCO, C.C. *Os militares no poder. O Ato 5*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995. In: SAMAIN, Etienne e BRUNO, Fabiana. *Antropologia, imagem e memória: de alguns caminhos heurísticos e metodológicos in Boletim número dois*. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- CIRILO, Aparecido José. *Imagem-lembrança: Comunicação e Memória no Processo de Criação*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2004.
- CITELLI, Adilson Odair. *Escola e meios de massa*. In CHIAPPINI, Ligia. *Aprender e ensinar com textos não escolares*. São Paulo: Editora Cortez, 1997.
- CORREA, Marcos Sá. Entrevista In FONTENELLE, Paulo. *Evandro Teixeira, instantâneos da realidade*. Filme de 2002.
- COSTA, Maria Aparecida & DEVALLE, Antony. *Memória da imprensa carioca*. Site www.tvebrasil.com.br acessado em 15 de fevereiro de 2009.

- DINES, Alberto. *O papel do jornal*. 5º ed. São Paulo: Editora Summus, 1986.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 9º ed. Campinas: Papirus, 2006.
- ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*.
In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTENELLE, Paulo. *Evandro Teixeira, instantâneos da realidade*. Filme de 2002
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUND, Gisèle. *la fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GURAN, Milton. *Fotografar para descobrir, fotografar para contar*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, vol. 10, n. 1, 2000.
- _____. *Linguagem fotográfica e informação*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gama 1999.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 10º ed. Campinas: Papirus, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Imagem fotográfica: fundamentos teóricos e proposições metodológicas* in *Boletim número dois*. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- _____. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____.& CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.): *A Imprensa confiscada pelo DEOPS*. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado e Ateliê Editorial, 2004.
- LESSA, Washington Dias. *Dois estudos da comunicação visual*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- _____. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. Ensaio apresentado no evento *Arte em la Era Electrónica – Perspectivas de uma nueva estética*. Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 29 de janeiro de 1997.
- _____. *O Quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. São Paulo: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001.
- MAUAD, A.M^a. “Através da imagem: Fotografia e história, interfaces”. In: *Tempo: Revista do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará
- MELO, José Marques. *A esfinge midiática*. São Paulo: Paulus, 2004
- _____. *Comunicação social. Teoria e Pesquisa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- NEWHALL, Beaumont. *historia de la fotografia*. 2^o ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. “O uso da imagem na antropologia”. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2^a ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio R. *Fotografia e História: Interfaces, processos de investigação e práticas metodológicas* in *Boletim número dois*. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 2^o ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PENNA, Antonio G. *Percepção e realidade*. Rio de Janeiro: Mercúrio, 1982.
- PICAZO, Glòria / RIBALTA, Jorge (eds). *Indiferencia y Singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

- PIGNATARI, Décio. *Entrevista em 1998*. In FERREIRA JUNIOR, José Ribamar. *Capas de jornal: A primeira imagem*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2000.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e cultura, a experiência na era da informação*. Lisboa: Editora Presença, 1994.
- ROSLER, Martha. *Imágenes públicas – la función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma (nova) Introdução*. 2º ed. São Paulo: EDUC, 2000.
- _____. *Gesto Inacabado*. 2º ed. São Paulo: Annablume Editora, 2004.
- _____. *Redes da Criação*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- _____. *Redes da comunicação. Um olhar sobre as questões estéticas*. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós: Curitiba, 2007.
- _____. *Signs of firstness: a journey into brightest semiotics in Semiotics around the world: synthesis in diversity*. New York: Mouton de Gruyter, 1997.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *A Percepção. Uma teoria semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Experimento, 1988.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.
- _____. *Teoria geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- _____. & NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. 4º ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SATO, Nanami. *Tempo da Crônica: O Jornal e a Escola*. Tese de Doutorado em Didática. USP, 1994.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 2º ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- _____. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo – uma introdução à história, às técnicas e à Linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004
- _____. *Uma história crítica do fotojornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TACCA, Fernando. *Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação*. In *Psicologia & Sociedade*, Volume 17, número 3, 2007.
- TAGG, John. *el peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- TEIXEIRA, Evandro. Entrevistado para esse trabalho em em 14 de abril de 2007. Rio de Janeiro.
- TRAQUINA, Nelson. *As notícias*. in TRAQUINA, Nelson (org) *Questões, Teorias e “Estórias”*. Lisboa: Veja Sage, 1993.
- TURAZZI, Maria Inez. *Algumas reflexões em torno da obra de Marc Ferrez* in *Boletim número dois*. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- VALLE, Maria Ribeiro. *1968: o diálogo e a violência – Movimento estudantil e a ditadura militar no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981
- VILCHES, Lorenzo. *Teoria de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987
- ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da Mídia*. São Paulo: Annablume Editora, 2006