



Fotografia de Imprensa – o papel dos editores das revistas alemãs da República de Weimar para a consolidação do fotojornalismo moderno¹

Jorge Carlos Felz²

Resumo:

A imagem técnica, a imagem produzida por aparelhos, foi objeto de uma busca incessante desde as primeiras observações astronômicas. Essa busca pela fixação da imagem se materializa, em 1839, no anúncio do processo de daguerreotipia, fruto da pesquisa de Niépce e Daguerre. Por razões tecnológicas, a introdução da fotografia na imprensa só ocorrerá a partir de 1880 e constituiu-se em um momento importante para a forma de se ver o mundo. Este trabalho procura analisar como, nas primeiras décadas do século XX, a fotografia substituiu gradativamente as ilustrações nas revistas e jornais e lança as bases do moderno fotojornalismo ocidental, e discute o papel dos editores alemães no estabelecimento destas bases. Para além de uma mera descrição histórica deste processo, procura-se aqui refletir sobre como esse processo se construiu e se constituiu.

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

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

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

De acordo com Sousa (2000), embora a fotografia tenha sido encarada por muito tempo como unicamente o registro visual da verdade, com o passar do tempo e a rotinização do ofício e a profissionalização da atividade de fotógrafo, “(...) de um reino de verdade, passou-se ao reinado do credível (...) pois já no final do século XIX,

¹ Trabalho apresentado no NP Jornalismo do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista, Fotógrafo Profissional, Mestre em Comunicação (fotografia e internet) pela Umesp. Pesquisador do Grupo “Comunicação, Identidade e Cidadania” – UFJF, no campo de fotografia e memória. Atualmente é professor Assistente da FESJF – Juiz de Fora (MG).



manipulavam-se as imagens em função de objetivos que em nada tinham a ver com a verdade, mas, de fato, unicamente com o credível” (SOUSA, 2000, p. 10). Porém, será nesse ambiente que a fotografia documental, origem do moderno fotojornalismo, surgirá como resultado da criação original do fotógrafo, carregando, em si, a possibilidade de transformação social.

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

Apesar do surgimento comum, o fotojornalismo difere do fotodocumentarismo e é necessário marcar claramente tal distinção. Howard Chapnick⁴ diz no prefácio do livro “*Eyes of time: photojournalism in America*”, de Marianne Fulton (1988) que o fotojornalismo nos deu uma inacreditável história visual do século XX. Para ele, essa história é um “testamento à amplitude da experiência humana e, se uma fotografia é o último documento antropológico e histórico de nosso tempo, o fotojornalismo é uma fotografia humanística capaz de mudar nossas expectativas do mundo e da verdade” (CHAPNICK in FULTON, 1988).

Wilson Hicks (1972), ex-editor de fotografia da revista *Life*, afirma que “o fotojornalismo se caracteriza pela particular integração dos meios verbais e visuais numa publicação e a combinação dos esforços de três profissionais distintos: o redator, o fotógrafo e o editor” (HICKS in SMITH, 1972). Embora possa soar estranha tal definição, torna-se mais fácil compreender as idéias de Hicks quando pensamos que, na imprensa, a fotografia acompanha, ilustra ou complementa uma notícia escrita. O fotojornalismo também pode ser traduzido como uma forma particular de jornalismo, caracterizada pela coleta, edição e apresentação de material fotográfico de notícias para

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

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



publicação ou radiodifusão. Além disso o fotojornalismo utiliza-se das imagens para contar uma história. O fotojornalismo se distingue das outras formas de fotografia pela: (a) oportunidade, uma vez que as imagens têm significado no contexto de um registro cronológico de eventos; (b) objetividade, onde a mensagem carregada pelas imagens é uma representação justa e precisa dos eventos que eles descrevem e (c) narrativa, pois as imagens podem ser combinadas com outros elementos gráficos e de notícias para melhor informar ao leitor.

Ritchin (1998) por sua vez observa que a fotorreportagem deve ser encarada como uma fotografia editorialmente engajada desde o ato de sua produção, sendo realizada por profissionais dedicados especificamente a esse ofício.

Tim Gidal (1973) considera que o conceito de jornalismo é relacionado a uma área do jornal diário, e o fotojornalismo será, em geral, o principal apoio das revistas semanais ilustradas. O fotojornalismo moderno, porém se manifestará, principalmente, através das fotorreportagens, das fotos-notícia e ensaios fotográficos. Em seu livro “*Modern Photojournalism*”, Gidal cita o fotógrafo da agência *Magnum*, Philip Jones Griffiths que fala da nova distinção criada na década de 1930 entre os fotógrafos de notícias e fotojornalistas: “(...) a terminologia em fotografia está quase completamente baseada em egos frágeis” (GIDAL, 1973).

Segundo o autor, se você fosse um fotógrafo de imprensa nos anos de 1930, a última coisa que você gostaria que acontecesse era ser confundido com alguém que faz fotografias de casamentos. Em compensação, o profissional que trabalhava para uma revista ilustrada, que ia para a África por três meses fazer uma fotorreportagem sobre as mudanças políticas no continente, era bem mais ansioso por não ser confundido com um fotógrafo de imprensa. Especialmente porque a maioria dos fotógrafos de imprensa, era considerada como de pouca cultura. Assim, o fotógrafo das revistas ilustradas preferia ser chamado de fotojornalista.

Gidal ainda procura discutir como se dá a relação do profissional com a própria obra fotográfica. Para ele, enquanto o pintor interpreta eventos e acontecimentos, o fotógrafo, pode os refletir em uma forma mais precisa. “A fotografia nunca teve a habilidade para apresentar relatórios objetivos em realidade. Fotografias são imagens subjetivas por sua própria natureza, assim como é qualquer relatório escrito ou relatos históricos” (GIDAL, 1973). Os fotógrafos tomam decisões rotineiras que afetam o resultado final (imagem): o fotógrafo decide sobre o que fotografar, quando fotografar e onde publicar suas imagens. Para o autor, é o repórter fotográfico



que determina o conteúdo essencial da reportagem fotográfica, embora seja dependente de um texto acompanhante de um projeto gráfico capaz de valorizar suas imagens. Dessa forma para Gidal, o editor realiza o papel de um artista criativo que, longe de somente somar, estabelece uma ordem à soma das partes individuais, resultando em uma entidade harmoniosa que é a fotorreportagem.

Do ponto de vista histórico, podemos ver a reportagem fotográfica como a forma moderna do relato pictorial, que emprega os meios técnicos da fotografia para realizar a velha tarefa da comunicação visual. O conteúdo, os limites, e propósitos do relato são determinados pela própria declaração direta ou indireta, e é isto que também impõe um limite na propaganda, no exagero e na falsificação, como também no elemento puramente imaginativo que existe no relato de filmes e nas histórias em quadrinhos. Para Gidal (1973) os elementos de exagero, falsificação, imaginação e propaganda estão no trabalho fotojornalístico tanto como em qualquer outra forma de representação.

Já para Sousa (2000), a noção de fotojornalismo é difícil de ser estabelecida, seja pela variedade de profissionais que nem sempre apresentam “unidade na expressão e convergências temáticas, técnicas, de abordagens e de pontos de vista” (SOUSA, 2000, p.11) seja pela confusão provocada pelos contatos com a publicidade. Dessa forma, o autor conceitua o fotojornalismo em dois sentidos: No sentido lato, o fotojornalismo é entendido “(...) como a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais”. Isto é, o fotojornalismo se caracterizaria mais pela finalidade e menos pela intenção. Seriam consideradas, como imagens fotojornalísticas, não apenas as fotografias ilustrativas como também as imagens que fazem parte de reportagens mais elaboradas ou que compõem fotodocumentários. Já, num sentido mais restrito, o fotojornalismo será entendido como a “(...) atividade que pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (opinar) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p. 12 – 13).

Assim, enquanto o fotodocumentarismo se caracterizaria pela finalidade e pelo método, o fotojornalismo se caracterizará pela prática e pelo produto. Seriam então, consideradas fotojornalísticas as *feature photos*, as *spot news* e ainda as foto-

ilustrações⁵. Além disso, o fotojornalista se diferenciaria do fotodocumentarista pelo método. Enquanto o repórter fotográfico quase nunca sabe exatamente o que irá fotografar, ou quais as condições de trabalho irá encontrar, o fotodocumentarista, pela possibilidade do planejamento prévio, pelo contato prévio que seu projeto exige, poderá traçar estratégias de abordagem mais facilmente.

Primeiras experiências da fotografia na imprensa

A tecnologia de impressão utilizada até a década de 1880 possibilitava apenas impressões de gravuras feitas a traço, onde os desenhos obtidos eram combinações de preto e branco, sem tons intermediários. Apesar das dificuldades, uma das primeiras fotografias de acontecimentos, um daguerreótipo obtido por Carl F. Stelzner, logo depois ao grande incêndio de Hamburgo (Alemanha) em 1842, , serviu de modelo para o desenho utilizado como gravura na revista semanal *The Illustrated London News*⁶.

Mesmo com toda as dificuldades tecnológicas, até a metade do século XIX, a fotografia já havia chegado às partes mais distantes do mundo conhecido. O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente impulsionaram os fotógrafos viajantes a se aventurarem pela África e Oriente em busca de imagens que documentassem ‘cientificamente’ essas regiões. Esses primeiros fotodocumentaristas, que carregavam grandes quantidades de equipamento em virtude da tecnologia na época empregada, buscavam, sob a capa do realismo fotográfico, substituir o leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. É o início da retórica da ‘objetividade’, baseada num discurso de produzir imagens fotográficas realistas, sem trucagens ou censura. Entretanto, na medida em que tais fotografias serviam como base para a produção de gravuras, desenhos e pinturas, não raro alguns detalhes podiam ser suprimidos ou acrescentados à imagem.

⁵ Segundo a *National Press Photographers Association* (NPPA - www.nppa.org), entidade que congrega os repórteres fotográficos americanos, as fotografias jornalísticas podem ser classificadas como: (a) *Spot news*: fotografias não planejadas de acontecimentos imprevistos (flagrantes) ou cujo desenvolvimento é imprevisível, como a polícia atacar uma manifestação pública; (b) Fotografias semi - planejadas: fotografias de acontecimentos cujo desenvolvimento é semi-previsível, como as entrevistas coletivas ou as “oportunidades fotográficas” (*photo opportunities*), cujo exemplo mais claro seriam, durante visitas ou cerimônias oficiais de estado, a tradicional pose ou cumprimentos formais para os fotógrafos; (c) *Feature photos*: são fotografias de valor atemporal de situações encontradas pelo repórter fotográfico em suas saídas pela cidade, como o cão que lambe o dono ou os motoristas que param seus veículos para uma pata passar com seus filhotes numa avenida movimentada da zona sul da cidade de São Paulo; (d) Fotografias ilustrativas/ilustrações fotográficas (*photo illustrations*): são fotografias conceituais e ilustrativas que, realçadas por outros elementos gráficos, combinam e ampliam o valor gráfico e o realismo da fotografia. Um exemplo são as fotografias utilizadas nos editoriais e matérias de comportamento.

⁶ A revista *The Illustrated London News* teve seu primeiro número impresso em 1842 e é um dos melhores exemplos de cobertura imagética dos grandes acontecimentos do século XIX e XX. As edições semanais da revista foram editadas até 1971. A última edição saiu em 24 de abril de 1971, era o número 6.8773, volume 258.



As exigências do público, aliadas às necessidades dos profissionais, levaram a avanços tecnológicos que permitiram consideráveis ganhos para o conteúdo das fotografias. A diminuição dos tempos de exposição por exemplo, e a melhoria das objetivas fotográficas, permitia a captura do movimento, o congelamento da ação, o que é vital no fotojornalismo. Além disso as possibilidades surgidas com os novos processos, capazes de permitir a reprodução das imagens, vão fazer com que se abandone a idéia da imagem única, alterando-se as rotinas e convenções profissionais. A fotografia só se torna comum na imprensa a partir da década de 1880, com o desenvolvimento de um processo de impressão chamado de autotipia. O processo de autotipia, conhecido também no Brasil, como meio-tom (*halftone*) permitia que,

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

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

O surgimento do filme fotográfico em rolos, desenvolvido por George Eastman e W. Walker em 1884, vai permitir o desenvolvimento de novos equipamentos, com as velhas placas de vidro ou metal emulsionadas sendo substituídas, reduzindo o peso e facilitando o manuseio. O surgimento em 1888 da câmera Kodak n.º 1, irá transformar definitivamente a fotografia num meio de uso massivo, idéia reforçada pelo próprio slogan publicitário utilizado para promover a câmera: “*você aperta o botão e nós fazemos o resto*”.

A popularização da fotografia vai permitir, em pouco tempo, o aparecimento de uma nova estética fotográfica, onde a boa fotografia, senso comum, deveria ser lisa,



limpa e com os objetos centralizados. Essa estética afetou até mesmo as produções do domínio do fotojornalismo. Por outro lado, a disseminação da fotografia amadora vai permitir a possibilidade da experimentação, da criação e ainda garantir que os acontecimentos mais marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória.

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

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

a seleção dos profissionais acontecia mais em função da força física – necessária para segurar e operar as pesadas câmaras e acessórios da época – que do talento do fotógrafo. Para obter imagens nítidas de cenas de interiores, eles usavam um flash acionado por magnésio em pó, que produzia uma luz ofuscante, fumaça ácida e odor nauseabundo (...) o objetivo destes fotógrafos era, antes de tudo, conseguir uma foto, coisa que então significava que a imagem tinha que ser clara e fácil de reproduzir. O aspecto dos fotografados não preocupava nem ao fotógrafo, muito menos ao redator das notícias. Os políticos, e pessoas da alta sociedade, que foram as suas primeiras vítimas, não tardaram a tratar com desprezo estes profissionais. Nenhuma das fotos recebia crédito de autoria. O estatuto do fotógrafo de imprensa recebeu durante quase meio século uma consideração inferior, comparável a de um simples criado a quem se dá ordens, sem poder de iniciativa. (FREUND, 1994, p. 109).

A ampliação dos trabalhos dos fotógrafos de imprensa, que passam a abordar melhor o cotidiano, vai permitir a construção de novas formas de representação da realidade e novos crivos para leitura do mundo. Dessa forma a fotografia de imprensa vai encontrando os meios para cobrir com eficácia os grandes acontecimentos do final do século XIX e início do século XX.

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



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

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

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

Embora já comum nas revistas ilustradas e em semanários, a fotografia só se tornará efetiva nos jornais diários em 1904 quando o *Daily Mirror*, na Inglaterra, começa a ilustrar suas páginas apenas com fotografias. Segundo Freund (1994), esse uso tardio por parte dos jornais diários ocorre porque “as imagens ainda precisavam ser feitas fora das empresas. A imprensa, cujo sucesso se funda na atualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas” (FREUND, 1994, p.107). Ao *Daily Mirror* segue-se uma série de publicações que vão utilizar a fotografia não mais apenas como uma ilustração, mas como elemento informativo.

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

A Alemanha e o moderno fotojornalismo

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



fotográficas. As imagens publicadas não eram pensadas como parte do conjunto, nem havia ainda a preocupação em se produzir imagens de formatos e tamanhos diversos. Não havia ritmo nem possibilidades de uma leitura mais hierarquizada da informação visual. Além disso, quase sempre as imagens eram produzidas em planos gerais.

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

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

As revistas alemãs, influenciadas pelas idéias da *Bauhaus*⁷, articulavam o texto e as imagens de uma maneira nova, permitindo que se estabeleça aí a origem do moderno fotojornalismo. As revistas traziam a fotografia integrada ao texto, como parte de um projeto maior, muitas vezes assumindo um ponto de vista, esclarecendo o acontecimento.

Será também no período entre as duas grandes guerras que vários avanços tecnológicos permitem o desenvolvimento do fotojornalismo. A Alemanha, onde a produção cinematográfica foi intensa durante a República de Weimar, foi berço de

⁷ **Bauhaus** é o nome curto para a *Staatliches Bauhaus* (literalmente, casa estatal de construção ou arquitetura), uma escola de arte e arquitetura que existiu durante o período de 1919 a 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais originais expressões do que é chamado Modernismo na arquitetura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo. A escola foi fundada por *Walter Gropius* em Weimar no ano de 1919, a partir da reunião da Escola do Grão-Duque para Artes Plásticas com a *Kunstgewerberschule*. A maior parte dos trabalhos feitos pelos alunos nas aulas-oficina foi vendida durante a Segunda Guerra Mundial. A intenção primária era fazer da Bauhaus uma escola combinada de arquitetura, artesanato, e uma academia de artes, e isso acabou sendo a base de muitos conflitos internos e externos que se passaram ali. Em 1933 a Bauhaus é fechada por ordem do governo nazista. Os nazistas se opuseram à Bauhaus durante a década de 1920, bem como a qualquer outro grupo que tivesse uma orientação política de esquerda. Contudo, a Bauhaus teve um impacto fundamental no desenvolvimento das artes e na arquitetura do ocidente europeu, e também dos Estados Unidos da América nas décadas seguintes - para onde se encaminharam muitos artistas exilados pelo regime nazista. Um dos objetivos principais da Bauhaus era unir artes, artesanato e tecnologia. A máquina era valorizada, e a produção industrial e o desenho de produtos tinham lugar de destaque.



vários modelos que marcariam a história das pequenas câmeras. Além disso a Alemanha, desde o século XVI possuía uma indústria óptica tradicional com a construção de lunetas, telescópios e microscópios, por vezes fornecendo lentes para toda a Europa.

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

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

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

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

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

A emergência de uma geração de repórteres fotográficos bem formados e com nível social elevado; a atitude de experimentação e de colaboração intensa entre fotógrafos, editores e proprietários de revistas, também permitiu o aparecimento e



difusão de fotografias instantâneas, não posadas, com forte inspiração no interesse humano. Cresce ainda a idéia de que ao público não interessa apenas as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas também os temas que representam a vida cotidiana e um ambiente cultural e suporte econômico. Esses fatores permitiram ao fotojornalismo crescer, desenvolver-se e ultrapassar o caráter meramente ilustrativo, passando a assumir lugar de destaque enquanto informação.

Muitos fotógrafos apareceram nesse ambiente favorável, mas um se destacou a ponto de ser considerado o “pai” do moderno fotojornalismo: Erich Solomon (1886 - 1944). Suas fotografias retratam desde sessões de tribunais às conferências diplomáticas. Ele procurava bater a foto quando os retratados não estavam percebendo sua intenção. Reside nesse estilo de fotografar, chamado pela revista inglesa *The Graphic*, de *Candid Photography*⁸, a visão que se tem de Erich Solomon como pai do fotojornalismo atual, pois é com ele que esse estilo nascerá.

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

De alguma maneira, foram eles que criaram o novo jeito de aproveitar a fotografia na imprensa, quebrando a velha visão da fotografia como mera ilustração. A grande inovação desses editores foi elaborar um projeto gráfico para as revistas combinando as fotografias com o texto, com um complementando o outro e recorrendo sempre que possível ao foto-ensaio para o efeito desejado. Foi por influência dos editores que se deixou de lado a tradicional publicação de uma única fotografia, quase sempre com caráter ilustrativo, por assunto ou de sequências simples.

Os efeitos dessas mudanças puderam ser observados não apenas ao nível das rotinas produtivas, ou ao nível da obtenção das fotos (inclusão da foto-reportagem aprofundada e do foto-ensaio nos gêneros fotojornalísticos praticados, por exemplo), como ainda ao nível da paginação. O fotojornalismo tornou-se a pedra angular de uma mudança qualitativa nos conteúdos informativos e nas relações conteúdo-forma, neste caso através das inovações gráficas que se vão implementando. Cada vez mais, com propriedade, se podia falar de verdadeira informação visual.

⁸ *Candid photography*: Fotografias espontâneas tiradas fora de uma situação de estúdio ou sem que o modelo tenha posado. Ocorre frequentemente quando o sujeito fotografado não percebe ou desconhece a presença do fotógrafo ou da câmera.



Enquanto Korff, desenvolveu a teoria da foto única e exclusiva, e não tinha escrúpulos em montar ou encenar fotografias que pudessem provocar impacto nos leitores, Lorant, recusava-se categoricamente qualquer tipo de montagem fotográfica que induzisse o leitor. Nessas reportagens eram geralmente apresentadas, ao longo de várias páginas, fotografias detalhadas agrupadas em torno de uma foto central. Esta tinha por missão sintetizar os elementos da "estória" que Lorant pedia aos fotojornalistas que contassem em imagens. Para Lorant, a fotorreportagem devia ter (ainda) um começo e um fim definidos pelo lugar, o tempo e a ação.

Além de incentivar a produção de fotorreportagens em profundidade, ele procura mostrar o lado humano das reportagens fotográficas que encomendava. Também foi o primeiro a compreender que o público não deseja apenas ser informado sobre o que acontece com os grandes personagens, mas também deseja ter os fatos da vida cotidiana, mais próximos, mostrados. É assim que veremos Felix Man produzindo grandes reportagens fotográficas sobre piscinas populares, combates de boxe, restaurantes e parques de diversões. Esta idéia será, mais tarde, a base do sucesso da revista *Life*.

Lorant vai influenciar ainda o próprio método de trabalho dos fotojornalistas, na medida em que estabeleceu uma nova relação de trabalho, mantendo uma relação amigável entre todos os envolvidos no processo de produção: editores → fotojornalistas → redatores, permitindo que todos apresentassem projetos e dando liberdade para os fotojornalistas abordarem os assuntos como melhor entendessem.

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

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



concepções do fotojornalismo alemão, que se espalha por vários países, entre os quais a França, Inglaterra e os Estados Unidos.

Lorant, retorna para a Hungria e depois segue para a Inglaterra onde, em 1938, funda a *Picture Post* que, segundo Ledo Andiön (1988), representa a evolução da fórmula pioneira da *Münchener Illustrierte Presse*. Na *Post*, Lorant continua a publicar os trabalhos de Felix Man e de outros fotojornalistas, como Robert Capa (1913 – 1954)⁹. Capa, em 1947, após tornar-se famoso pelas fotografias realizadas para a *Post* e para a *Life*, durante a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, cria a agência *Magnum*, em Paris, junto com Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, e Bill Vandivert.

Na França, os fotógrafos que vieram da Alemanha, foram aproveitados por Lucien Vogel que, em 1928, lançou a revista *Vu*. “A *Vu* seguia o mesmo modelo estabelecido pelas revistas alemãs: publicação de grandes fotorreportagens temáticas, com algumas edições dedicadas exclusivamente a um país ou assunto” (FREUND, 1994, p.125). Foi em uma edição de 1936, da revista *Vu*, que Robert Capa publicou a foto que o faria famoso: a morte de um soldado republicano, durante a Guerra Civil Espanhola. Segundo Freund, as idéias esquerdistas de Vogel e a independência editorial da revista acabaram afastando os anunciantes e decretaram seu fim em 1938.

Já Kurt Korff viaja para a Áustria e depois para os EUA onde posteriormente auxilia na criação da revista *Life*. A revista que teve sua primeira edição em 1936, mudou a forma de ver o mundo. A *Life* trazia ensaios e fotografias dos melhores fotógrafos da época: Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, W. Eugene Smith, Margareth Bourke-White, Philippe Halsman, Eve Arnold e Gordon Parks (GIDAL, 1973). A *Life* foi posteriormente seguida por outras revistas ilustradas em todo o mundo, como a francesa *Paris-Match* e as brasileiras *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*. Mesmo nos Estados Unidos, o estilo criado pela revista *Life* foi copiado: entre 1937 e 1972, também circulou nos EUA outra revista ilustrada que privilegiou o fotojornalismo, a revista *Look*.

Foi com as experiências das revistas ilustradas que o fotojornalismo transformou-se definitivamente. Agora não se trata mais da produção rotineira de um produto rápido, da produção de ‘bonecos’ ilustrativos. Segundo Sousa (2000), o fotojornalismo atual, que conta uma estória, que traz informação e opinião, não apenas

⁹ Robert Capa era o pseudônimo do judeu de origem húngara, Andreas Friedmann, que iniciara como fotógrafo ainda em 1924, quando tinha 17 anos, na *Dephot* (Deutsche Photodienst).



“concretiza as velhas idéias de narratividade que Nadar ensaiou quando de sua entrevista a Chevreul, como também fez avançar o fotojornalismo para a guerra pela interpretação da notícia e do acontecimento, pelo triunfo do ponto de vista” (SOUSA, 2000, p. 83).

O reconhecimento dos fotojornalistas a partir da década de 1930, de certa forma, afirmou a fotografia de autor e o foto-ensaio como grande marca da imprensa européia. Será nas guerras do século XX que este fenômeno ficará mais claro. As fotografias produzidas sobre esses acontecimentos, primeiro demonstram um contrato de interdependência entre o fotógrafo e o meio.

Referências

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil** – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Campus: 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHAPNICK, Howard. **Truth needs no ally** – finding na ethical stucture in photojournalism. Columbia: Columbia University of Missouri Press, 1994.
- COE, Brian. **The Birth of Photography**: The story of the formative years 1800-1900. London: Ash & Grant, 1976
- COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1995.
- FOCAL ENCYCLOPEDIA OF PHOTOGRAPHY. London: focal Press, 1992.
- FOTOCULTURA. **Dicionário de termos fotográficos**. Disponível em <
<http://www.fotocultura.com/guia/diccionario.php> >
- FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1994.
- FRIEDMAN, Rick. Fotos de Qualidade para o Jornal. In: **Cadernos de Jornalismo e Comunicação**. Rio de Janeiro, número 14, 1998.
- FULTON, Marianne. **Eyes of time** – photojournalism in America. Boston: Little, Brown and Company, 1988.
- GERACI, Philip C. **Photojournalism**: new images in visual communication. Dubuque: Kendall/Hunt, 1984.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, A. **História gráfica de la fotografia**. Barcelona: Omega, 1966.
- GERNSHEIM, Helmut e ALISON, L.J.M. **Daguerre**: The history of the diorama and the daguerreotype. N. York: Dover, 1995.
- GIACOMELLI, Ivan Luiz. **Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário**: um estudo de caso. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2001.
- GIDAL, Tim. **Modern photojournalism, origins and evolution**. N. York: Collier Books, 1973.



- HEIDELBERG. **Glossary Of Graphics Arts**. Disponível em <
<http://www.heidelberg.com/wwwbinaries/bin/files/dotcom/en/glossary.pdf> > Acesso em
12/08/2004.
- HICKS, Wilson. **What is photojournalism**. In SMITH, R. (ed.) *Photographic Communication*.
N. York: Hastings House, 1972.
- HILL, Paul & COOPER, Thomas. **Diálogo com la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- KOSSOY, Bóris. **1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: duas cidades,
1980.
- _____. **Mídia: memória, esquecimento e censura**. Conferência (mesa 4) – Anais do
XXVII Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVII Congresso da Intercom.
Porto Alegre: PUCRS, 2004.
- LANGFORD, M. **The story of photography**. London: Focal Press, 1980.
- _____. **Fotografia Básica - 5ª edição**. Lisboa: Dinalivro, 1996.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. **Foto-xoc e xornalismo de crise**. La Coruña (Esp.): De Castro,
1988.
- LEGGAT, Robert. **Photo history**. Disponível em
<<http://www.rleggat.com/photohistory/index.html> > acesso em 27/07/2004.
- LEITZ, E. Inc.. **A Brief Leica Chronicle Since 1913**. Illustrated 15 page condensed history of
Leica cameras with ad reprints and photographs of milestone Leica cameras. 1971
- LIMA, Ivan. **O fotojornalismo brasileiro – realidade e linguagem**. Rio de Janeiro: Fotografia
Brasileira, 1989.
- NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía desde sus orígenes a nuestros días**.
Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- PHILLIPS, David Clayton. **Art for industry's sake: halftone technology, mass photography
and the social transformation of America print culture, 1880 – 1920**. Doctor of Philosophy
Dissertation. New Haven: Yale University, 1996. Disponível em <
<http://dphillips.web.wesleyan.edu/halftone> > Acesso em 13/08/2004.
- POLLACK, Peter. **The Picture History of Photography: From the Earliest Beginnings to the
Present Day**. Concise Edition. New York: Harry N. Abrams, 1977.
- RITCHIN, Fred. **Close witness: the involvement of the photojournalist**. In FRIZOT, M. A
new history of photography. Koln (GER): Konemann, 1998.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografia**. 5 ed., Madrid, Cátedra, 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos,
2000.
- THE BRITISH COUNCIL. **William Henry 'Fox' Talbot e seu círculo familiar**. Versão em
português – catálogo de exposição Londres: The British Council 1989.