



## **Fotografias de Imprensa e Memória: imagens fotojornalísticas, temporalidade e memórias construídas<sup>1</sup>**

Jorge Carlos Felz Ferreira<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ)

### **Resumo:**

O presente trabalho tem como idéia central a discussão das relações da imagem fotográfica, enquanto elemento narrativo nos meios jornalísticos impressos, com a construção de uma memória particular e coletiva. Além disso, pretende discutir como a lógica das tecnologias da imagem, que invadem o espaço, através das páginas das revistas ilustradas no início do século XX, altera o olhar. Parte da pressuposição da existência de uma pedagogia da imagem que, ao mesmo tempo em que coloca em cena o real construído – representações imagéticas – para um público ainda não acostumado com a tecnologia, organiza e elabora um discurso ou narrativa específica para também através dela ensinar o público a olha-las.

**Palavras-chave:** Jornalismo; História da Imprensa; Fotografia de Imprensa.

### **Introdução**

A utilização de fotografias por jornais e revistas – mesmo que as revistas tivessem nascido mais vinculadas à ilustração do que à informação noticiosa – costuma se fazer num horizonte de registrar um lampejo de realidade. O registro, o referente, o índice – esse rastro concreto, o cordão umbilical químico ou digital que remete à cena física real (ainda que tenha sido inteiramente produzida) sempre foi um motivo muito forte que justificava a presença de fotos nas páginas que se pretendem jornalísticas.

Testemunho, comprovação: a fotografia tem essa capacidade de evocar prontamente o fotografado; tanto que desde logo foi incorporada como documentação científica e judicial. Dubois (1993) aponta três modos de encarar a fotografia: como índice, como ícone e como símbolo. Cada vez mais as pessoas sabem que a foto pode ser muito manipulada; qualquer usuário do computador ou câmeras digitais conhece as inúmeras possibilidades de alteração e falseamento. Mesmo assim, a grande justificativa filosófica do uso de fotos pelo jornalismo é o fato de ser um registro da realidade. No fluxo de percepções, a função de espelho do real surge mais forte do que a função de manipulação. A fascinação pelo análogo é quase um impulso para aceitar como prova do real.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense - UFF. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de S. Paulo; Jornalista e Fotógrafo Profissional. Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG) e Faculdade Estácio de Sá nas áreas de Fotografia e Fotojornalismo. E-mail: jorgefelz@gmail.com.



A visão crítica nos leva a considerar como posição mais defensável a justificativa baseada na função indicial como denotadora de um real que esteve ali, frente à câmera. Mas, como dizia Barthes (1984), a única coisa que a foto prova é que houve um referente ali; mas não se sabe quando, se foi instantâneo ou não e que estava ali. Só no exato momento do ato fotográfico podemos invocar essa vinculação com o real. No segundo seguinte, essa relação já acabou. A vinculação temporal – em especial o instantâneo, espécie de congelamento de um plano-sequência imaginário – pode ser apontada como um elemento definidor de propriedades jornalísticas. Do mesmo modo, a tendência de focalizar a dor, a tragédia, o problema, indica uma intenção de registrar o real para transformá-lo.

Através da fotografia, constrói-se um modo particular de envolvimento com o real cujas marcas pedem para que uma história lhe seja dada. Poderíamos falar aqui de uma “memória aberta”, que tenta tocar o passado através de histórias que, apesar de pulsantes, jamais poderão ser resolvidas.

Autores como Philippe Dubois (1993) e Jean-Marie Schaeffer (1996) já discutiram a força testemunhal da fotografia, destacando a ligação da imagem a um evento singular, mas assumindo a fraqueza de seu relato sobre ele. Ambos partem da compreensão da fotografia como um “signo indicial”, no sentido dado por Peirce a esse conceito: um signo que se constrói a partir da conexão física com seu referente. A vocação que a fotografia supostamente tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação.

Em contrapartida, esse mesmo entendimento criou empecilhos para sua aceitação como forma de manifestação artística, tomando suas imagens como mero produto de uma ação mecânica, sem nenhum vínculo com a expressão de sentimentos ou com a capacidade imaginativa. Em resposta, a fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu caráter artificial e sua capacidade de transformar o mundo captado pela câmera. Ainda que a fotografia documental tenha mantido sua vitalidade, tentou-se sempre delinear uma noção de fotografia artística marcada pelas possibilidades de manipulação e reconstrução da realidade, o que garantiria a ligação dessa produção com o imaginário de seu autor.

## **Fotografia e as alterações do olhar no fim do século XIX**

A isso podemos somar a idéia de que a fotografia surge nas revistas ilustradas e nas páginas dos jornais diários, como meio de fixar e parar o tempo, curiosamente, exatamente quando o tempo parece adquirir velocidade inédita. Na virada do século XIX para o século XX o funcionamento das cidades brasileiras adquire uma rapidez nunca antes experimentada; trata-se do tempo da economia industrial e do poder disciplinar, das novidades tecnológicas e do crescimento demográfico. Intensifica-se o comércio; o sistema de tráfego amplia-se e se complexifica. Tráfego, ruídos, painéis, sinais de trânsito, multidões, vitrines, anúncios. Instaure-se um tempo especificamente urbano: mais veloz, caótico, fragmentado e desorientado do que em qualquer outra fase anterior da cultura humana. Transportes mais velozes, horários prementes do capitalismo moderno, velocidade da linha de montagem. Nesse sentido, o capitalismo industrial e o poder disciplinar estão certamente no centro dessa velocidade, não só acelerando o tempo, mas regulando-o e exigindo um certo regime de atenção e formatação corporal. A fotografia aparece então, como um dos sistemas utilizados para essa disciplina, organização do mundo que parece fugir entre os dedos.

Assim, será necessário compreender como o olhar desse período era governado pela lógica das tecnologias que invadiam o espaço, apreendiam o tempo e buscavam domar o mundo em constante frenética mudança.

É possível pensarmos na existência de uma pedagogia da imagem fotográfica do início do século XX, tendo como questão central a compreensão de como o olhar do início do século era governado pela lógica das tecnologias que invadiam o espaço. Isto é, é preciso compreender não apenas como o fazer – crer se estabelecia mas também como, ao mesmo tempo, se colocava em cena o real construído como imagens – representações – para pessoas ainda não acostumadas com as possibilidades tecnológicas.

Entretanto, partindo da perspectiva de que tal campo ainda possui espaços a completar, lacunas a serem preenchidas e muitas possibilidades de pesquisa e análise, especialmente se considerarmos a amplitude do campo e da intensa produção iconográfica nos últimos cem anos, este trabalho se propõe a refletir, de forma teórica e analítica sobre a fotografia de imprensa produzida e veiculada no início do século XX, pelas revistas ilustradas.

## As revistas ilustradas como lugares privilegiados

Tais revistas surgiram fazendo das charges e ilustrações a bico de pena o suporte preferencial das imagens mas começam, no início de 1900, a usar a fotografia como elemento narrativo. Baynes (1971), sugere que o aparecimento do primeiro tablóide fotográfico, em 1904, marca um momento de mudança conceitual em relação à fotografia. A imagem fotográfica deixa de ser um elemento secundário, ilustrativo, e passa a ser vista como uma outra categoria de conteúdo tão importante como o componente escrito.

A cobertura baseia-se numa única foto – a doutrina do *scoop*<sup>3</sup>. Porém, ainda se trata de uma cobertura, técnica e esteticamente peculiar. Para Sousa (2000),

Apesar das inovações técnicas, no início do século os fotojornalistas ainda operavam com flashes de magnésio e as máquinas menores continuavam enormes, quando comparadas às actuais. (...) o fumo do flash não só tendia também a impedir que se realizasse mais do que uma fotografia por assunto como também afastava as pessoas do fotógrafo, pois o cheiro do magnésio queimado era nauseabundo. De qualquer modo, as diversas restrições terão levado, pela imitação e pela necessidade (competição), ao aparecimento de uma das convenções mais perenes no fotojornalismo: o cultivo da foto única. (Sousa, 2000: 18)

Esta convenção de certa forma, levou os fotógrafos a procurar conjugar numa única imagem os diversos elementos significativos de um acontecimento (a fotografia como signo condensado) de forma a que fossem facilmente identificáveis e lidos (planos frontais, etc.). Para isso também terá contribuído o fato de, no início do século, as imagens serem valorizadas mais pela nitidez e pela reprodutibilidade do que pelo seu valor noticioso intrínseco. Para Hicks (1952),

(...) no início do século, quando o fotógrafo entrava num local para fotografar pessoas, estas paravam, arranjavam-se e olhavam para a câmara ou, em alternativa, levantavam objeções a serem fotografadas. De algum modo, o fotógrafo dominava a cena, até devido à sua reputação (...) (Hicks, 1952: s/d).

Se compararmos com a postura atual, em que as pessoas procuram se mostrar à vontade diante da câmara, o que vai demonstrar algum domínio, por parte do público das atuais convenções profissionais fotojornalísticas (fotoliteracia) que valorizam o instantâneo e o espontâneo, veremos que, na virada do século XIX para o XX, as

---

<sup>3</sup> Literalmente “furo” jornalístico. No caso da fotografia, traduzia um tipo de imagem instantânea ou de flagrantes da vida cotidiana.

pessoas dominavam minimamente as convenções então vigentes, pelo que posavam. Por outro lado, não se pode afirmar que os leitores tinham o conhecimento necessário para observarem as imagens, e compreender seus conteúdos e significados.

Ao fazermos os primeiros levantamentos bibliográficos para esta pesquisa percebemos que a fotografia aparece em muitos trabalhos e pesquisas apenas como objeto, suporte ou instrumento de análise<sup>4</sup>. Porém, ao olharmos para o papel desempenhado pela fotografia nessas perspectivas, o que podemos perceber é que esta acaba sendo empregada sob uma ótica positivista ou mesmo funcionalista.

Tradicionalmente a fotografia é posta na condição de ilustração de textos ou de anexo aos acontecimentos históricos. Porém, é necessário perceber que a imagem fotográfica é uma fonte importante para o conhecimento do passado. É através do processo de observar fotografias que o homem pode ver e recordar o que é visto.

Para Dubois (1993), nossa memória é feita de fotografias. Apesar do real estar em constante mutação, a fotografia possui uma possibilidade de corte deste real, no tempo e no espaço, que o retém. Assim, funciona como um espelho do passado, onde a imagem permanece retida, portátil e palpável, onde a imagem permanece de forma infinita, mas podendo ser acionada toda vez que for revista.

A análise da imagem fotográfica nas revistas ilustradas publicadas nas duas primeiras décadas do século XX, considerada em termos de hipótese de pesquisa como espaço de materialização de uma memória coletiva não pretende dar conta da multiplicidade de aspectos que envolvem a questão. Muito menos se pretende recuperar os acontecimentos do passado tal como eles se deram, mas, a partir dos sinais que podemos visualizar nas imagens, o que se busca é tentar interpretar esse passado, procurando compreender as mensagens elaboradas dentro de suas próprias teias de significados.

Nas pioneiras revistas ilustradas do início do século XX, a veiculação de imagens fotográficas representou uma verdadeira revolução na história da comunicação. A fotografia nas páginas das revistas propiciou aos leitores a possibilidade coletiva, até

---

<sup>4</sup>Dentre os trabalhos que tratam a fotografia como objeto de análise histórica destacam-se C.E. Marcondes de Moura, *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983; Pedro Vasquez, *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Index, s/d; Annateresa Fabris, *Usos e funções da fotografia no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992; Maria Inês Turazzi, *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995. Vale ainda lembrar dos trabalhos sobre a própria história do meio, como os de Gernsheim e Gernsheim (1969), Geraci (1973) e de Hoy (1986) que propõem a idéia de que a evolução tecnológica e estética permitiu a representação imagética da realidade de uma forma cada vez mais perfeita, alimentando por sua vez a idéia de que a fotografia seria a representação da realidade.

então inédita, de conhecer e manter-se continuamente informado sobre cenários, personagens e fatos de terras vizinhas e distantes. Além disso, o estatuto de testemunho, de verdade, da fotografia, viu-se reforçado quando multiplicado aos milhares.

Este fenômeno deu margem a uma nova percepção de mundo e de realidade. Um mundo portátil e ilustrado passou a constituir a referência mental do indivíduo acerca do mundo real. “A imagem técnica interagindo com a imagem mental instaura-se em ópio da imaginação, fundamento de um processo de criação/ construção de realidades, território onde se cristalizam saborosas e lúgubres ficções” (KOSSOY, 2007: 161).

Com o surgimento no início do século XX, as revistas ilustradas inauguram uma mentalidade visual, um pensamento visual (fotográfico), que condicionou o homem a compreender a realidade através de imagens. São fotografias meramente ilustrativas, avulsas ou aplicadas na documentação de temas, que registram/recortam cenas e paralisam a ação e a vida. Imagens estáticas que ganham movimento em nossa imaginação, conformando nosso imaginário.

### **Tempo, velocidade e novos olhares**

Na passagem do século XIX para o XX, o tempo adquire uma velocidade maior. Será neste ambiente que a fotografia chega definitivamente às páginas das revistas e jornais e torna-se um elemento narrativo, embora seja considerado, ao menos por enquanto, mais como complemento do texto.

As cidades, que já vinham se expandindo desde o fim do século XIX, ganham ares mais modernos, ruas calçadas, sistemas de transporte público, como os bondes elétricos, são criados e a eletricidade começa a fazer parte do cotidiano urbano. Instaura-se um tempo tipicamente urbano: mais veloz, caótico, fragmentado e desorientado. A fotografia, com sua capacidade de disciplinar o tempo, congelando no tempo e espaço fragmentos de vida, funciona, de certa forma, como um elemento regulador, capaz de capturar o real e dominar esse tempo, que alterado, desfaz as relações entre o mundo e suas representações.

Diante deste cenário, o que se estabelece como a questão fundamental é a compreensão do papel exercido pela fotografia de imprensa na construção de uma



memória coletiva, isto é, uma memória capaz de dar conta das novas representações do real, fragmentado e fugidio, que ora se apresentava. A fotografia funcionaria não apenas como uma técnica de circulação, mas também como um novo domínio sobre o tempo e sobre a realidade. Através dela procura-se um modo de contrapor a efemeridade da percepção, uma maneira de congelar o tempo acelerado que a visão já não dá conta de capturar sem interferências e contingências subjetivas.

Entretanto, as imagens fotográficas exibidas pelas revistas ilustradas seguiam padrões criados para as ilustrações e desenhos, muito comuns no século anterior. A imagem fotográfica, portanto, surge ainda dentro de formas estáticas, como mera ilustração. Sua força expressiva ou documental era atenuada em função do caráter ilustrativo em que eram diagramadas e das vinhetas e ornatos que as “emolduravam”. São também imagens únicas, posadas, imagens onde os sujeitos representados demonstram claramente a certeza da presença da câmera.

Assim, podemos estabelecer as seguintes questões: (1) como operava o fazer fotográfico específico das revistas ilustradas, levando em consideração o empenho quase científico de adequar e disciplinar a visão subjetiva ao mundo moderno? (2) que alterações ocorreram na prática dos fotógrafos destas revistas ilustradas diante deste cenário? Quem eram estes fotógrafos, quais as imagens priorizadas e como funcionava a lógica do trabalho/ ofício do fotógrafo?

Diante destas questões, é possível estabelecer algumas hipóteses de trabalho. Em relação à questão central, nossa hipótese é que as imagens fotográficas, presentes nas revistas ilustradas, possuem uma especificidade única, com caráter pedagógico de ensinar o público a lidar com o real construído através das imagens; ao mesmo tempo que, em certo sentido, ao congelarem fragmentos do cotidiano, aliviavam o mal-estar diante de um tempo acelerado.

Em relação às questões secundárias, podemos estabelecer as seguintes hipóteses: (1) a perpetuação de uma memória coletiva, é, de forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; (2) ao perpetuar, como uma memória coletiva, imagens ou representações baseadas na (pseudo) imparcialidade da câmara fotográfica, a fotografia se prestaria para legitimar

certas “tradições inventadas”<sup>5</sup>, dando uma sobrevida às práticas conservadoras de narrativa e de produção imagética, vigentes desde o século anterior, não abrindo espaço para as influências dos diversos estilos artísticos da época; (3) que, neste sentido, a imagem fotográfica possibilita a extensão do tempo, a inclusão do antes em um depois, e essa temporalidade cambiante influencia a construção de fazeres fotográficos na longa duração.

Para Kossoy (1999), toda imagem fotográfica, quando devidamente identificada e analisada objetiva e sistematicamente a partir de metodologias adequadas, se constituirá em fonte insubstituível para a reconstrução histórica dos cenários, das memórias individuais e coletivas, de fatos do passado, tanto do mais centenário como do mais recente.

É necessário, porém, admitir que a fotografia pode se prestar a análises enviesadas em função de sua pretensa credibilidade enquanto registro visual neutro dos fatos. Sempre se condicionou dizer que a fotografia é uma *prova irrefutável de verdade*. Entretanto, esse mito generalizado da imagem fotográfica como um sinônimo de realidade, cai por terra se pensamos a fotografia como sendo uma representação elaborada cultural, estética, tecnicamente e que o índice ou ícone fotográfico não pode ser compreendido isoladamente, isto é, desvinculado do processo de construção da representação. Para Kossoy (1999),

Essa inclusão hermenêutica, multidisciplinar, passa pela desmontagem do processo de construção que teve o fotógrafo ao elaborar a imagem, pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas leituras que dela fazem os receptores ao longo do tempo (KOSSOY: 1999: 135)

Frizot (2001) observa que a fotografia é um documento histórico por natureza, pois o tempo que retrata e as particularidades do instante são fragmentos da história geral. Para o autor, é preciso acabar com uma dicotomia muito comum que opõe a fotografia como visão objetiva do mundo, forma de inventariar o passado, à concepção da imagem fotográfica como algo subjetivo, fruto da visão particular do fotógrafo, visto como um artista que compõe a fotografia com os elementos presentes na realidade. Frizot argumenta que é preciso reconstruir a história dos fotógrafos, situando suas obras

---

<sup>5</sup> Por “tradição inventada”, Hobsbawm entende um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regra tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Cf. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. A invenção das tradições, 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

no devido tempo, não apenas como continuidade, mas com uma certa arqueologia de toda a produção, observando a tecnologia empregada, a linguagem fotográfica da época.

Para entender fotografia como mídia, e suas mediações ao longo do tempo, é preciso ainda perceber as implicações e as ações dos fotógrafos em um dado momento, no sentido de observar como a sociedade, em sua totalidade, é implicada pela fotografia e como os fotógrafos selecionam e registram os papéis dos atores sociais ou das situações documentadas.

A fotografia começa a ser estudada como documento de memória primeiro por autores como Le Goff e Nora (1995), que colocam a fotografia entre os grandes documentos para se fazer história, ou para se compreender a história. Além disso, para Pierre Nora, a fotografia deve ser entendida como um instantâneo extraído do movimento permanente, uma mostra representativa de uma realidade distante, um fragmento do que foi o passado.

É possível pensar então, numa epistemologia da fotografia que pretende não apenas identificar e conhecer os fotógrafos que atuaram num determinado espaço ou ainda compreender sua produção de imagens fotográficas, mas fundamentalmente procura entender como esta prática fotográfica foi desenvolvida, produzindo imagens que representam a materialização da cultura e, ao mesmo tempo, como as fotografias são utilizadas para testemunhar as diversas formas de vivência. Dessa forma seria possível perceber de que forma a fotografia atua na construção e preservação da memória, individual ou coletiva..

Pensar a respeito da memória construída através da imagem fotográfica, poderia parecer apenas uma mediação individual, mas já na década de 1930 autores como Maurice Halbwachs (1990), entendem que a memória deve também ser vista como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente, submetido a flutuações, transformações e mudanças.

Michael Pollack (1992) destaca que, partindo dessa característica flutuante da memória, seja ela individual ou coletiva, devemos observar que, na maioria das memórias existem marcos ou pontos que pouco irão variar. Estes pontos são os elementos constitutivos da memória: acontecimentos, pessoas ou personagens e

lugares. Para o autor todos esses elementos podem se converter em memória pela experiência direta, pessoal, ou por mediações sociais.

Percebe-se então que a memória é seletiva, nem tudo fica gravado, e também que ela é, em parte, herdada, não se referindo apenas à vida física de um dado sujeito. Além disso, “a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, que ela está sendo expressa” (POLLACK, 1992: 213). O contexto do momento se constitui em um elemento de estruturação da memória e isso é válido também para a memória coletiva, ainda que esta seja mais organizada. A organização da memória em função das preocupações pessoais e políticas do momento reforça seu caráter de narrativa e construção. Pollack ainda afirma que “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”. A constituição da identidade envolve três elementos essenciais.

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. (POLLACK, 1992: 214)

Nesse sentido é possível compreender a memória como um elemento constituinte do sentimento de identidade, como fator importante para o estabelecimento do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. A memória do grupo se constrói como memória coletiva na medida em que ela é partilhada em uma vivência comum, direta ou mediada como na visualização/ leitura de uma fotografia de imprensa. Cada grupo possui uma memória que evoca quadros (aqui pensados como imagens espaciais e temporais coletivas) quando quer lembrar de algo vivido dentro do grupo. Rememorar seria, portanto, reconstruir o passado a partir de imagens, componentes da memória.

A memória seria pois, a materialização de um paradoxo fundamental, tornar presente uma coisa ausente. Para Ricouer (1989), os documentos são elementos importantes que marcam a transposição para a linguagem escrita dos problemas da memória e do testemunho. O documento transforma-se na memória coletiva arquivada, pois se constitui num conjunto de testemunhos vividos. Neste sentido, os meios de comunicação, e especialmente as revistas e jornais impressos (e nesses meios as



imagens fotográficas), podem ser vistos como mecanismos contemporâneos de transformação do ausente no presente, isto é, como lugares fundadores da memória.

As fotografias também trazem indícios, sejam voluntários ou involuntários, materializados mediante um sistema de representação visual que se tornou factível nas primeiras décadas do século XIX. Os indícios são constituintes formais do documento fotográfico. Essa função indiciária da fotografia propicia a descoberta de pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador. Trata-se de elementos que, acrescidos de outros dados, a carregam de sentidos.

### **Imagem fotográfica e memória**

Não existe identidade sem memória. E as imagens fotográficas revelam alguns elementos importantes para o conhecimento da memória coletiva. Le Goff (1996) observa que as fotografias revolucionam a memória, multiplicando-a e democratizando-a, dando uma precisão e uma verdade que permite guardar a memória do tempo e da evolução da sociedade.

Dentre as diferentes modalidades de informações transmitidas pelas mídias, as imagens fotográficas, em geral, constituem um dos sustentáculos da memória. Para Kossoy (2007), fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos. É sempre memória daquele tema, num dado instante de suas existência/ ocorrência. “É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem” (KOSSOY, 2007: 131).

A fotografia tem se prestado desde sua invenção, ao registro amplo da experiência humana. A memória do homem e de suas realizações tem se mantido sob as mais diferentes formas e meios graças a um sem número de aplicações da imagem fotográfica ao longo dos últimos 160 anos. Não importando qual seja o objeto da representação, a questão recorrente é o aspecto da captura do tempo, ou a preservação da memória. É a memória coletiva, preservada através das imagens fotográficas de seus monumentos, edifícios, casas e ruas, de suas paisagens urbanas, mas é também a memória individual, congelada numa fração de segundo; o objeto relicário mantendo a lembrança através das imagens fotográficas. Imagens silenciosas, sem que déssemos conta, como diz Baudrillard,

é uma das qualidades mais preciosas da imagem fotográfica, diferentemente do cinema, da televisão (...) silêncio não somente da imagem que renuncia a qualquer discurso, para não ser vista e lida de algum modo ‘interiormente’, mas também o silêncio no qual mergulha o objeto que ela apreende (BAUDRILLARD, 1997: 39-40).

A perpetuação da memória é, de forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado, uma fatia de vida retirada de seu caminho. Para Kossoy, será uma única fotografia e dois tempos:

O tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da imagem; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto. Perpétuo, porém em termos. A trajetória pode ser interrompida, basta refletirmos sobre o destino final reservado às fotografias (...) destruídas ou desaparecidas. Trata-se pois, de uma memória finita. (KOSSOY, 2007: 133)

Em Benjamin (1994) também é possível vermos a idéia de que a fotografia produz algo de estranho e de novo, mas relacionado com possibilidade de uma memória preservada. Para ele, a fotografia preserva algo que não se produz pela pintura, ou seja, “(...) algo que não se reduz ao gênio artístico, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali, eu também na foto é real, e que não que extinguir-se na arte” (BENJAMIN, 1994: 94). A memória estaria, portanto, preservada por tempo indeterminado.

Neste sentido, se torna importante refletir como essa memória resgatada, a partir das imagens fotográficas dos acontecimentos e cenários urbanos, pode ser tão fluída e seletiva quanto as lembranças pessoais. Essa seletividade se daria em função dos processos editoriais e ideológicos que permeiam todas as etapas da produção jornalística.

### **Fotografias e representações**

As fotografias podem também, ao mesmo tempo, constituírem instrumento de manipulação política e ideológica. Para ele, assim como as palavras, as imagens são controladas e censuradas, prestam-se como “provas”, também são instrumentos de poder para aqueles que detêm, num dado momento, o controle da informação. Para

Barthes (1984), a fotografia é um certificado de presença, de comprovação por ter se estado no local onde foi feita a foto. Para ele não há como desmentir fatos registrados pela câmera fotográfica e, neste sentido, o jornalismo sempre se apropriou dos recursos fotográficos para legitimar suas notícias.

As fotografias carregam em si informações sobre certos fatos ou acontecimentos e sobre a mentalidade de uma época. Não só completam as informações escritas, como, também, enriquecem o conhecimento com novos dados, algumas vezes mais reveladores. Entretanto, este conhecimento precisa ser decifrado. A fotografia, enquanto testemunho documental jornalístico, é fruto de um processo de criação. As imagens são concebidas e materializadas conforme as intenções de seus autores, segundo filtros culturais e determinadas visões de mundo.

O uso de fotografias por jornais e revistas – mesmo que estas tenham nascido mais vinculadas à ilustração do que à informação noticiosa – costuma se fazer num horizonte de registrar um lampejo de realidade. O registro da imagem, o referente, seja químico ou digital, aquilo que nos remete à cena real (ainda que seja uma cena produzida) sempre foi um motivo muito forte, capaz de justificar a presença da fotografia nas páginas que se pretendem jornalísticas.

Será por conta de sua capacidade de testemunhar, comprovar um dado acontecimento capaz de evocar (nos remeter) aquilo que foi fotografado que a imagem fotográfica será prontamente incorporada como documentação científica e judicial. Será também essa possibilidade de registrar a realidade a grande justificativa do uso de fotografias no jornalismo impresso. Apesar da clareza das possibilidades de manipulação das imagens fotográficas, no fluxo das percepções, a função de “espelho do real” surge mais forte do que a função de manipulação. A fascinação pelo análogo é quase um impulso para aceitar uma fotografia como prova do real.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *História da Fotorreportagem no Brasil – a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Campus, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAYNES, Key. *Scoop, Scandal and strife: a study of photography in newspapers*. London: Lund, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUITONI, Dulcília Helena S. *Índice ou catálogo: o deslizamento imagético das fotos da revista Veja*. Trabalho apresentado ao NP de Fotografia, no VII Encontro dos núcleos de pesquisa. Brasília: Intercom, 2006.
- FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992.
- FATORELLI, Antonio. *A fotografia no contexto das novas tecnologias da imagem*. Porto Alegre: Intercom, 2004.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). Separata da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (10), 1953 (Rio de Janeiro).
- FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Larousse, 2001.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HICKS, Wilson. *Words and pictures – an introduction to photojournalism*. New York: Harper, 1952.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HUMBERTO, Luis. *Fotografia: universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- KOSSOY, *Os tempos da Fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p103.
- LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História – novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
- MOURA, C.E, *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983.
- MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. *A imprensa na história do Brasil – Fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2005.
- PICADO, Benjamin. *Ação, instante e aspectualidade da representação visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo*. Trabalho apresentado ao NP Fotografia. VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa. Santos: Intercom, 2007.
- POLLACK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, 1989, 3-15.
- RICOEUR, Paul. *Définition de la mémoire d'un point de vue philosophique*. Paris: Bernard Grasset, 1989.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *O acontecimento*. IN TRAQUINA, Nelson (org.): *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Comunicação & Linguagem, Veja, 1993.
- SOUSA, Jorge Pedro. *História Crítica do fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Letras Contemporâneas, 2000.
- TURAZZI, Maria Inês. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Index.