A fotografia na imprensa

Como surgiu a fotografia

*"... o termo fotografia vem do grego (*photos + graphein*) e pode ser descrito literalmente como 'a grafia da luz'. Em outras palavras, o homem, ao não saber o que dizer da fotografia, apresenta-a como uma 'escrita'."* [Atílio Avancini]

No tempo em que não havia fotografia, muitos homens tentaram criar algum tipo de máquina que pudesse captar uma imagem e guardá-la para sempre, perpetuando um momento da realidade que nunca mais seria repetido. Uma reprodução mais fiel do que os retratos de Leonardo da Vinci e registrada mais rapidamente do que os cenários de Manet. Foi necessário um crescente conhecimento de física para se compreender que as imagens são prolongamentos de raios luminosos que incidem nos objetos, nas paisagens e nas pessoas e, refletidos linearmente, chegam a nossos olhos. Durante todo o século XVIII, químicos europeus dedicaram-se ao estudo da ação da luz sobre sais de prata e outras substâncias, princípio fundamental para tornar possível que, no início do século XIX, um homem fixasse a primeira imagem. E fixar significava a ação de um produto químico (amônia) capaz de retirar as partículas de prata não totalmente sensibilizadas pela luz. **Louis-Jacques Mandré Daguerre** é considerado o inventor da fotografia. No entanto, seu colega, o litógrafo **Joseph-Nicéphore Niépce**, foi o responsável pelas primeiras experiências bem-sucedidas em gravar uma imagem: em 1817, fixou imagens fotográficas com o escurecimento de cloreto de prata sobre papel e, em 1826, conseguiu fotografar a vista da janela do sótão de sua casa, na Borgonha, e gravá-la em uma placa metálica sobre uma chapa de vidro. Na verdade, Niépce chamou o resultado de seu trabalho de *heliógrafo*, ele pouco se assemelhava às fotografias atuais,

Gravada em uma placa metálica, a primeira fotografia foi tomada da janela do sótão da casa de Joseph-Nicéphore Niépce, na Borgonha (França), em 1826.

tendo sido necessário um dia inteiro de exposição do estanho prateado à luz solar. De 1829 até sua morte, em 1833, Niépce trabalhou em parceria com Daguerre, criando engenhos fotoquímicos cada vez mais precisos. Após dez anos de pesquisa, Daguerre descobriu o processo que levou seu nome – o *daguerreótipo* –, tornado público em 1839 e considerado internacionalmente o marco inicial da fotografia. Bastante semelhante às câmaras atuais, o daguerreótipo consistia em uma caixa escura com um pequeno orifício em uma de suas paredes. Colocava-se uma placa de cobre revestida de iodeto de prata sobre uma chapa de vidro no interior da caixa e expunha-se o orifício à penetração da luz por quase dez minutos. Findo o tempo de espera, a chapa era imersa em um rústico processo de revelação, e estava pronta a fotografia, invertida pelo fato de a luz propagar-se em linha reta. O daguerreótipo não permitia cópias, o que concedia um caráter de obra única ao trabalho, aproximando-o do retrato pintado.

O pioneirismo brasileiro

Seis anos antes de a invenção de Daguerre vir a público, um brasileiro de origem francesa, instalado no interior paulista, já começava a colher os frutos de suas descobertas. **Antoine Hercules Romuald Florence** residia havia 15 anos na Vila de São Carlos, atual Campinas, onde foi responsável por "inventar" a *photographie*, em meados de 1833. Seu invento era capaz de registrar o negativo da imagem em um papel revestido com nitrato de prata, conforme anotou em seu diário. Há grandes semelhanças entre o engenho de Florence e os métodos atuais: utilizou o nitrato de prata para fixar a imagem (e não o iodeto empregado por Daguerre); produziu então um negativo, por meio do qual podiam ser feitas cópias positivas pelo processo do contato (por isso, Florence passou a fazer experiências de fixação sobre vidro). O resultado de sua invenção é uma fotografia exata, passível de ser reproduzida, nos moldes dos experi-

Na edição de primeiro de maio de 1839, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro noticiava a descoberta de Daguerre, que vinha causando grande impacto na imprensa de Paris. "*D'oravante, porém, sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispendio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e paisagens das longes terras; e o amante mais hospede das bellas-artes obter por si mesmo o retrato dos seus amores, tão ao natural como o traz debuxado ao coração, e mais natural ainda, porque não lhe faltarão as miúdezas mínimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar*", anuncia o artigo de página inteira. Não faltavam, também, referências à ausência de cores e à necessidade de o objeto fotografado estar imóvel por longos minutos para que a imagem ficasse nítida.

mentos empreendidos pelo inglês William Henry Fox Talbot, tornados públicos na época do daguerreótipo. Além disso, Florence é tido como o pai da palavra *photographie*. Antes de se descobrirem seus diários e de se comprovar seu pioneirismo, o primeiro emprego do termo *photography* era atribuído ao astrônomo e químico inglês John Herschel, em trabalhos de 1839 – sete anos após o uso da palavra por Florence. O acervo de Florence guarda cópias fotográficas de rótulos de farmácia e de diplomas da maçonaria, produzidos em série sem câmera, pelo processo de contato. Vê-se a fotografia como utilidade pública, já em 1833.

As primeiras fotos publicadas na imprensa

A fotografia, portanto, não pode ser apresentada como a invenção de uma única pessoa. Resultou de intensas pesquisas empreendidas por vários cientistas, seja na França de Niépce e Daguerre, na Inglaterra de Talbot, ou mesmo no Brasil de Florence. O fato efetivamente relevante é que, em 1840, fotógrafos já podiam percorrer o mundo com seus equipamentos e retratar as mais distantes e exóticas paisagens e pessoas. O equipamento, no entanto, era extremamente pesado e de difícil manuseio. Não raro, os daguerreotipistas faziam-se acompanhar por jovens carregadores, indispensáveis no transporte de seu instrumento de trabalho. Tudo isso, somado ao alto custo do processo (os elementos químicos eram de difícil obtenção e as placas de cobre revestidas com prata equivaliam a uma pequena fortuna) e ao incômodo de garantir a imobilidade do objeto retratado por mais de cinco minutos, obrigava a fotografia a uma produção custosa e calculada. Seria impossível, em condições tão avessas, o emprego da fotografia na captação de um flagrante, de um movimento rápido e fugaz como no fotojornalismo. Ainda assim, antes que terminasse o século XIX, os jornais e revistas do mun-

"Fabriquei muito imperfeitamente uma câmara escura, utilizando uma caixinha, que cobri com minha paleta, em cujo orifício introduzi uma lente que pertencera a um óculo. Coloquei o espelho e, a conveniente altura, dentro pus um pedaço de papel embebido de fraca dissolução de nitrato de prata [...] O objeto que se representava na câmara escura era uma das janelas [...] Aí deixei isso durante 4 horas; em seguida, fui verificar [...] a janela fixamente representada, mas, o que devia mostrar-se escuro estava claro, e o que devia ser claro apresentava-se escuro." [Trechos do diário de Florence, traduzido por seu bisneto Francisco A. M. V. Florence e publicado em 1977 na obra *Hercules Florence – 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, de Boris Kossoy.]

do todo já espalhavam fotografias por suas páginas. A primeira fotografia publicada na imprensa data exatamente do dia 4 de março de 1880. Sob o título "Shantytown" (Barracas), foi impressa através do moderno processo da autotipia, que permitia a percepção de uma vasta gama de tons de cinza, pelo *Daily Graphic* de Nova York. Até então, qualquer jornal era ilustrado apenas por xilogravuras (desenhos gravados em madeira e impressos de maneira similar ao carimbo). A documentação podia ser feita pelo fotógrafo, mas antes da impressão ela deveria ser reproduzida manualmente na placa de madeira. Em 1855, o fotógrafo Roger Fenton partiu para fotografar a guerra da Criméia, com quatro assistentes e transportando um pesadíssimo e complicado equipamento. Três meses depois, voltou a Londres com 360 placas com imagens representando soldados bem instalados atrás das linhas de fogo, nos bastidores do conflito. A expedição fora financiada exatamente com a condição de não mostrar os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados. Mathew Brady, ao contrário, fotografou a guerra americana em 1861, e suas fotos e de seus colaboradores davam outra idéia dos horrores dessa guerra: plantações destruídas, casas queimadas, mortos – isso tudo apesar da técnica complicada da daguerreotipia. Em 1896, o *New York Times* passou a publicar um suplemento fotográfico aos domingos. A fotografia ainda atuava mais como ilustração, como mero complemento do texto escrito. Oferecia aos leitores o testemunho de um ambiente ou a fisionomia de uma personalidade tratada na reportagem.

Retrato de pessoa não identificada, tirado através do processo inventado por Daguerre, o daguerreótipo. Autoria do laboratório Birany & Kornis, Rio de Janeiro, em 1855.

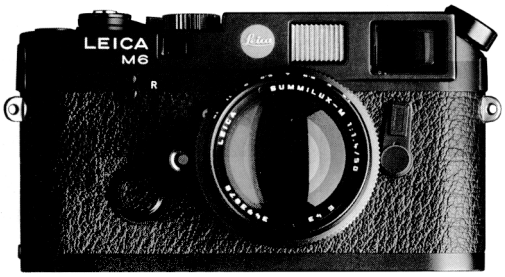
A fotografia nas viagens de exploração. Ilustração de 1874, publicada em Paris, mostra o equipamento necessário para a documentação de expedições e a tenda usada como quarto escuro para a revelação imediata das chapas.

A fotografia-verdade

Em crônica denominada "Fotojornalismo", publicada na *Gazeta de Notícias*, em 13 de janeiro de 1901 (e reproduzida no livro *Vossa Insolência*), Olavo Bilac escreveu: "As palavras são traidoras, e a fotografia é fiel. A pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina foto-

gráfica funciona sempre sob a égide da soberana Verdade...". Essas palavras reproduzem a concepção existente sobre a fotografia durante todo o século XIX. Ela foi imaginada como representação imparcial e fidedigna da realidade, como se a máquina realizasse de forma automática o processo fotográfico, sem a menor intervenção do homem em seu resultado final. Espaços urbanos e tipos humanos foram os alvos mais assíduos das lentes dos fotógrafos até o final daqueles anos 1800. Outro uso deu-se na área da segurança pública: rapidamente, retratos de criminosos procurados pela polícia começaram a se espalhar por postes e estabelecimentos públicos das grandes metrópoles. Atualmente, a concepção da fotografia como provedora da verdade ainda é majoritária. Por mais que se tente mostrar a foto como resultado subjetivo de seu autor, que possui posicionamento definido diante do assunto fotografado e "quer dizer alguma coisa", são raros os leitores questionando a autenticidade da imagem. O fotógrafo recorta do real exatamente aquilo que lhe interessa; ao mesmo tempo que adota para si esse fragmento, ele descarta um mundo infinitamente maior do que o enfocado por suas lentes. Programas cada vez mais avançados de computador conseguem alterar o suporte fotográfico sem que o observador seja capaz de identificar essas pequenas (e mentirosas) alterações. Por sua vez, a manipulação da informática torna-se cada vez mais acessível a parcelas da população. A fotografia já manifesta sinais de assumir seu lado mascarado e gerar desconfiança. Verdade e mentira, realidade e ficção, espelho e interpretação fazem o jogo dual dessa representação, que ainda fomentará ricas discussões. No caso do fotojornalismo, o contexto da reportagem, os interesses que residem por trás do tema abordado e a ideologia da empresa jornalística são outros fatores que determinam a manipulação da imagem, procurando o ângulo mais adequado ao registro de um "aliado" e de um "adversário".

Leve, com objetivas que poderiam ser trocadas, clique silencioso, obturador com seis diferentes velocidades e diafragma com abertura ajustável, o modelo introduzido pela *Leica* não sofreria mudanças substanciais por mais de meio século. Ainda hoje, o equipamento utilizado é bastante semelhante ao comercializado na década de 20, principalmente com a introdução, em 1930, do filme ISO 100 da Agfa alemã.



O instantâneo e a câmera Leica

Fotojornalismo é algo bastante diverso da fotografia impressa. Apenas quando a imagem livra-se da subordinação ao texto e conta, ela mesma, uma história é que se pode chamar essa narrativa de *reportagem fotográfica*. A Alemanha do entre-guerras foi o palco dos primeiros exemplos de fotojornalismo, através de revistas semanais ilustradas como a *Berliner Illustrierte* e a *Münchener Illustrierte Press*. É a partir dos anos 1920 que o repórter fotográfico ganha as ruas, prescindindo do pesado equipamento utilizado no final do século XIX e realizando o que se chamou "*snapshot*" ou instantâneo. Desde 1860, havia a possibilidade do registro imagético de objetos em movimento; a população pôde se surpreender com o exato movimento empreendido por um cavalo de corrida, a posição de seu corpo suspenso no ar ou quando os pés tocam o chão. A indústria de câmaras fotográficas foi a grande aliada do fotojornalismo e a responsável pela popularização da "arte de fazer retrato". Em 1888, a Eastman Company, empresa do fotógrafo George Eastman, colocava no mercado sua nova câmara Kodak, a primeira a utilizar um filme de rolo, com até 100 exposições. Fotografar deixava de exigir conhecimentos de física e química, e o cidadão comum podia possuir seu próprio equipamento: um caixote preto com menos de 30 centímetros de lado, em nada parecido com os enormes tripés necessários ao daguerreótipo. Em 1925, surge a menina dos olhos de fotógrafos como Cartier-Bresson e Sebastião Salgado: a discreta câmara *Leica*. Inventada pelo alemão Oskar Barnak, ela revolucionou rapidamente o fotojornalismo. Pela primeira vez, uma câmara teria proporções tão reduzidas, medindo pouco mais de um palmo. Trabalhava com filme de 35 mm de até 36 poses, sensível o bastante para que a exposição à luz durasse décimos de segundo, o que permitia a tomada de fo-

O *slogan* publicitário que acompanhou o lançamento da nova câmara Kodak dizia: *"You press the botton, we do the rest"* (Você aperta o botão, nós fazemos o resto). A câmera tinha de ser enviada ao fabricante, para revelação e troca do filme.

tos noturnas sem o uso de *flash*. Isso posto, inaugurava-se o fotojornalismo moderno. A partir daí, o repórter podia atuar sem ser visto e captar qualquer ação em décimos de segundo. Nos primórdios da década de 30, o repórter alemão Erich Salomon foi um dos grandes responsáveis por essa revolução profissional. Municiado com sua discreta *Leica*, Salomon é reconhecido como o primeiro fotojornalista. Atuando na Alemanha do entre-guerras durante a República de Weimar, Salomon inaugurou um estilo de trabalho que lhe permitia fotografar sem ser notado. Foi responsável por clicar políticos em atitudes espontâneas jamais documentadas, por vezes denunciadoras, e transformou sua profissão em uma carreira digna, culta e ascendente. A autoria das fotos passava a ser creditada nas publicações e, cada vez mais, eram os próprios fotógrafos os responsáveis por escrever o texto das reportagens. Lutando contra o preconceito e o medo das personalidades públicas, da polícia e de guarda-costas, que insistiam em atrapalhar o trabalho do fotógrafo até onde fosse possível, e brigando contra o relógio, contra a movimentação de pessoas que não param de se mover e contra a iluminação deficitária dos ambientes a serem retratados, o fotógrafo começa a ser visto como um profissional respeitado e até mesmo como um artista.

Cartier-Bresson

"*O papel do fotógrafo é documentar e para isso o necessário é uma câmera eficiente e intuição.*" Publicada em edição especial da revista *Superinteressante* em março de 1989, a frase reproduz facetas do pensamento de Henri Cartier-Bresson. Fundamentalmente, a convicção de que a fotografia deve documentar o mundo, retratar pedaços da realidade, e, sem deixar de ser recorte, não pode mentir. Por isso, o fotógrafo é avesso às poses e fotos produzidas. O ato fotográfico deve se resumir à procura pelo momento ideal e

"A atividade de um fotógrafo de imprensa que queira ser mais que um artesão é uma luta contínua pela imagem. Do mesmo modo que o caçador vive obcecado por sua paixão pela caça, o fotógrafo vive a obsessão pela foto única que deseja obter." [Erich Salomon, citado por Gisele Freund, em *La fotografía como documento social.*]

ao rápido disparo do obturador, daí seu desprezo pelos equipamentos fotográficos muito sofisticados. Seu arsenal era composto apenas por sua velha *Leica*, com uma única lente 50 mm, e um rolo de filme invariavelmente preto e branco. Cartier-Bresson nasceu em Chanteloup, na França, em 22 de outubro de 1908. Jovem, descobriu o universo das artes plásticas e tornou-se pintor e desenhista antes de completar vinte anos, influenciado pela arte abstrata e ambientes cubistas. Em uma viagem à África, aos 22 anos, comprou uma pequena câmara portátil da desconhecida marca *Krauss*, muito mais agradável do que as enormes câmaras-caixotes que usara até então. Mas, ao retornar à França, em 1931, foi apresentado à mais famosa câmara alemã. "Acabava de descobrir a *Leica*, que se tornou uma extensão dos meus olhos. Desde que a encontrei, jamais me separei dela", escreve Bresson na introdução de seu primeiro livro, *Images à la sauvette*, publicado em 1952. Durante anos, Cartier-Bresson correria o mundo em busca de temas para suas reportagens fotográficas. Tornou-se conhecido mundialmente por trabalhos publicados nas revistas *Life* e *Paris-Match*. Nunca publicou uma imagem em que houvesse recebido o auxílio de um *flash* ou que houvesse explicado ao modelo como se colocar diante da câmara. Foram flagrantes obtidos nas ruas, capturas de momentos fugazes arquitetonicamente compostos com a luz mais natural e balanceada possível, que marcaram sua trajetória. Pintor e desenhista, encontrou no fotógrafo de imprensa (e não nos profissionais da arte abstrata) seu referencial: "Ainda hoje, quando penso nos fotógrafos, tenho um afeto pelos repórteres. Existe neles, geralmente, uma reserva, um respeito pela vida", confessou ao *Le Monde* em 1991. Cartier-Bresson especializou-se na fotografia em meados da década de 1930. Tornou-se fotógrafo oficial do exército francês durante a Segunda Guerra Mundial, tendo sido aprisionado em combate pelo exército alemão. Foi o primeiro fotógrafo da Europa Ocidental a obter permissão para visitar e documentar a Rússia comunista após a morte de Stalin, em 1954. Cinco anos de-

"Trabalhamos em unidade com o movimento, como algo premonitório de como a própria vida se desenvolve e se move. Mas, dentro do movimento, há um momento em que os elementos que se movem atingem um equilíbrio. A fotografia deve capturar esse momento e conservar estático o equilíbrio [...] É preciso estar alerta com o cérebro, o olho e o coração, e ter flexibilidade corporal." [Cartier-Bresson, introdução a *The decisive moment*, 1952.]

pois, fotografou o décimo aniversário da Revolução Popular chinesa, viajando pelas ruas de Pequim. Repórter fotográfico da revista *Ce Soir* ao lado de Robert Capa e David "Chim" Seymour, Cartier-Bresson decidiu fundar uma cooperativa de fotógrafos com esses dois colegas e outros três profissionais. Batizada de **Magnum Photos** em 1947, a agência ainda hoje distribui reportagens fotográficas para publicações francesas e estrangeiras. Com o tempo, foi incrementando seu quadro de profissionais, sempre impondo um rigorosíssimo processo de triagem. Em 1979, quando já contava com cerca de 25 associados, a agência acolheu o brasileiro Sebastião Salgado. No entanto, os dois nunca trabalharam juntos, já Cartier-Bresson havia se afastado da *Magnum* treze anos antes, em 1966. Ao deixar de fotografar, Cartier-Bresson voltou a se dedicar exclusivamente à pintura. Embora muitos de seus colegas e alguns críticos considerem o Bresson-pintor melhor do que o Bresson-fotógrafo, não há dúvida de que a fotografia perdeu, em vida, seu mais nobre soldado. Seu estilo influenciou inúmeros fotógrafos, especialmente nesta segunda metade do século XX, e ainda continuará a fazê-lo por muito tempo.

Militão Augusto de Azevedo foi um dos mais importantes fotógrafos documentaristas brasileiros. Com estúdio montado em São Paulo, Militão registrou diversos pontos da capital paulista durante mais de um quarto de século. Parte de sua obra está publicada no *Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*, apresentando pelo menos duas fotos de cada paisagem da cidade, tomadas com um intervalo de até 25 anos entre elas.

Vistas tomadas por Militão Augusto de Azevedo de um mesmo local, a rua do Rosário, em São Paulo. A primeira data de 1862 e a segunda, quando o nome havia mudado para rua da Imperatriz, de 1887, 25 anos depois.

Fotojornalismo no Brasil

Revistas ilustradas adotam a fotografia

O desenvolvimento do fotojornalismo no Brasil segue fundamentalmente a mesma cronologia da evolução ocorrida na Europa e nos Estados Unidos, resguardado o atraso de cerca de vinte anos. Aqui, as primeiras fotografias foram publicadas em 1900, na *Revista da Semana*. Não muito depois, as revistas *Ilustração Brasileira*, em 1901, e *Kosmos*, em 1904, também adotam a fotografia. Mera ilustração, serviam para tornar o texto mais belo e agradável, arejan-

do as pesadas colunas de texto. Tinham, também, o caráter de documentação, afirmando a autenticidade do fato relatado. Era como se o repórter quisesse dizer "acredite no que estamos dizendo; eu estive lá, eu vi, eu fotografei". Com o tempo, a fotografia de imprensa direcionou-se para obtenção dos flagrantes, apresentando pessoas que passeavam pelas ruas. As páginas ilustradas ao longo da década de 1910 eram verdadeiras colunas sociais, nas quais se emparelhavam retratos de senhores de fraque e cartola ao lado de damas de luvas e leques. Aliadas a esses flagrantes, surgem as primeiras fotografias publicitárias. Os anúncios, feitos até o momento com o uso de ilustrações, começam a mostrar testemunhas reais da qualidade do produto anunciado. Uma propaganda de determinado remédio vinha acompanhada do rosto saudável de uma jovem donzela, curada pela ação milagrosa do medicamento.

A elite retratada

Mais de dez revistas ilustradas surgiram na primeira década do século. Duas das que melhor podem exemplificar o primeiro momento da fotografia de imprensa no Brasil são as paulistanas **A Vida Moderna** e **A Cigarra**. Ambas dirigiam-se ao público feminino, principal consumidor das publicações, da moda apresentada nos flagrantes e dos produtos anunciados. Nos primeiros anos da década de 1910, as fotos de rua em *A Vida Moderna* e *A Cigarra* ainda eram poucas, perdendo, em geral, para os retratos e para as paisagens urbanas. Eram impressas pouco mais de 40 fotografias por edição, em média, sendo 20% delas representadas pelo flagrante (os retratos posados representavam metade das fotos publicadas). Os flagrantes tinham como objetivo educar as leitoras, condicionando determinado comportamento estético e social, e mostrar ao exterior um Brasil civilizado e moderno. As mulheres buscavam na alta sociedade parisiense os padrões de beleza a serem copiados. As revistas mostravam somente mulhe-

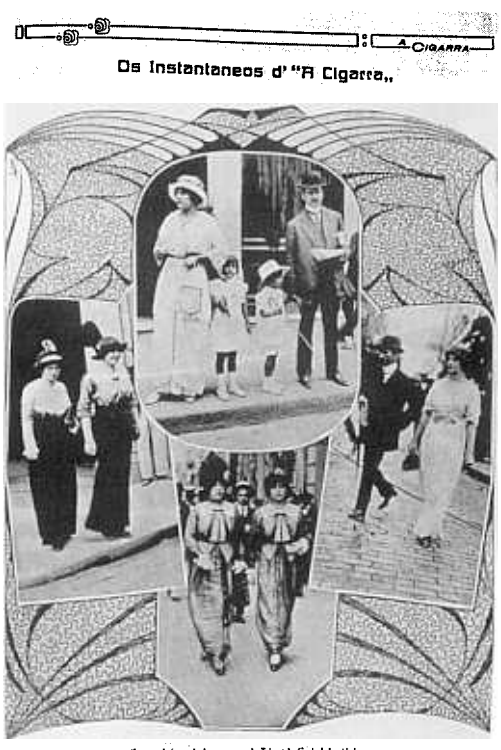
Uma das principais revistas ilustradas do início do século, *A Vida Moderna*, dispunha os flagrantes de rua nas páginas seguindo uma estética de *art nouveau*.

Um instantaneo chic

res da elite paulistana que seguiam à risca esses padrões estéticos, lançando e autenticando estilos de roupas, chapéus e penteados. As fotos serviam de exemplo para as leitoras; eram elas que informavam o que estava ou não na moda, como se dissessem "vista isso, não vista aquilo!". O espaço das ruas transformava-se em uma grande passarela; as fotos estavam diretamente comprometidas com a obrigação de ser moderno, de repetir no Brasil o que era visto na Europa. É curioso notar que as mulheres eram maioria nos flagrantes de rua, mas, ao contrário do que acontecia com os homens, raramente eram identificadas.

A revista *A Vida Moderna* surgiu em 1904 com o nome *Sportman*. Quinzenal, teve seu nome mudado em 1907 e, em 1912, tornou-se semanal. Originalmente, cuidava da reportagem e do comentário acerca dos esportes de elite da época, como turfe, esgrima, regata, futebol e tênis. A própria mudança no nome explicita o fanatismo da época pela modernidade, bastante presente no *design* arrojado das páginas, emoldurando as fotos com muita criatividade e inventando tipos gráficos cheios de volteios e tramas. Era o *art nouveau* nas páginas figurativas e decorativas das revistas. **O** fundador de *A Cigarra* saiu da redação de *A Vida Moderna*. A nova revista surgiu em 1914, quando a concorrente vivia uma crise financeira. Lembremos que a Primeira Guerra Mundial começara, as vendas caíam abruptamente, e os industriais viam-se obrigados a reduzir o número de anúncios. Muito semelhante a *A Vida Moderna*, *A Cigarra* era quinzenal e publicava uma quantidade maior de fotografias e de textos. Já no final do ano de seu lançamento, superava em vendas a rival.

Em *A Cigarra*, concorrente de *A Vida Moderna*, as fotografias seguiam o mesmo estilo. Na foto abaixo, podem ser vistas, além das mulheres habituais, homens e crianças, que raramente apareciam em suas páginas.



Groupes photographiados nas ruas do Triangulo Central da cidade.

Vincenzo Pastore: trabalhadores e negros

Durante o século XIX, nossos fotógrafos eram todos imigrantes europeus, geralmente italianos ou alemães, que

traziam ao Brasil um parco conhecimento de química e física e meia dúzia de regras técnicas, suficientes para que a fotografia fosse feita e revelada. Os ateliês fotográficos estabeleciam-se em diversas capitais do Brasil, destacando-se Recife e Salvador, onde afloravam sobrenomes como Gaensly, Henschel, Fidanza e Renouleau. Um dos mais importantes fotógrafos europeus a estabelecer ateliê em São Paulo foi Vincenzo Pastore. Recém-chegado ao porto de Santos e devidamente instalado na capital paulista, Pastore aliou à técnica seu olhar de imigrante, fundamental na descoberta de outro espaço público brasileiro, não mais o percorrido pela burguesia europeizada, mas o dominado por gente simples e pobre, negros e trabalhadores. Nos anos em que atuou em São Paulo, desde sua chegada até sua morte (em 1918, aos 53 anos), Pastore fez retratos sob encomenda em seu ateliê e chegou a produzir diversas capas de revistas como *A Vida Moderna* e *A Cigarra*. Encontrou nas ruas do triângulo central (ruas São Bento, Direita e 15 de Novembro) o alvo por excelência de seu profissionalismo artístico. Tentava enfocar paralelamente o cotidiano das ruas paulistanas, e não somente os padrões culturais importados de Paris, tão comuns na imprensa corrente. Sua fotografia de rua mostrava a metade escondida da modernidade; não é mais nem menos verdadeira do que a fotografia das revistas ilustradas, mas outra face de São Paulo, menos nobre, menos "desejada". O aumento da população era propagado como sinônimo de progresso. Em 1885, a cidade abrigava 20 mil habitantes e, em 1914, mal conseguia comportar seus 400 mil moradores. O fluxo de imigrantes e o avanço tecnológico escondiam as terríveis condições de vida da esmagadora maioria dos residentes na cidade. Mortalidade, insalubridade, analfabetismo, carestia, racismo e uma falta de moradia que aglomerava, em média, nove pessoas por residência. Pastore, em sua atividade autoral, documentava essa população marginal, principalmente no curto período compreendido entre 1912 e 1915. É interessante notar a importância de seu trabalho

O trabalho infantil foi um dos temas privilegiados na obra de Vincenzo Pastore do início do século XX. Na foto, engraxate-mirim atua em São Paulo. Vê-se criança com pés descalços ao lado do pequeno engraxate.

para compreender melhor a São Paulo da época. Jornais e revistas são documentos freqüentemente consultados por historiadores, mas suas páginas e fotos mostram quase sempre apenas um lado de São Paulo, seu lado moderno e civilizado. Pastore, ao contrário, fotografava meninos de pés descalços trabalhando como engraxates ou vendendo jornais, negros libertados que não conseguiam conquistar a dignidade e a posição social dos brancos, trabalhadores pobres das feiras livres, ambulantes, lixeiros, condutores. Pastore foi, na década de 1910, um profissional comprometido em mostrar o que não era mostrado, afastando-se da fotografia bem-comportada e "correta". Seu trabalho pode ser comparado ao de Sebastião Salgado, na medida em que ambos se utilizam de seus registros para denunciar a existência de um país em condições bastante diferentes das divulgadas pela indústria da informação. Apesar dos 80 anos que os separam, ambos desnudam o rosto e as imagens daqueles que não têm direito de ser publicados. Podemos até mesmo dizer que os assuntos enfocados por Salgado parecem, muitas vezes, ecos das fotos de Pastore, como as "crianças de pés descalços", o negro, o índio, o trabalhador informal, esses muitos sem-terra que residem em nossas cidades e em nossos sertões.

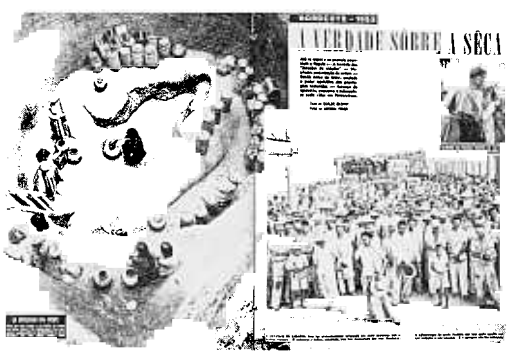
O Cruzeiro, fundada por Assis Chateaubriand, foi uma das revistas mais importantes do Brasil entre os anos 40 e 50. Pioneira na divulgação de costumes indígenas, percorreu o país e enfocou o índio como raça inferior, ávida pelos benefícios da civilização.

O Cruzeiro: reportagens fotográficas

A partir dos anos 30 e, principalmente, com as reportagens publicadas na revista *O Cruzeiro*, a fotografia começou a ombrear-se com o texto escrito no relato dos fatos. Na verdade, ela podia ser até mais rápida do que o texto; o fotógrafo chegava muitas vezes antes aos locais dos acontecimentos. O fundamental era ter uma boa foto, e as imagens tornaram-se cada vez mais importantes nas revistas. Nenhuma publicação do gênero teve duração tão longa:

mais de quatro décadas transcorreram desde o lançamento de *O Cruzeiro*, em 1928, e sua última edição. O momento de seu lançamento coincidiu com a publicação dos primeiros exemplares de duas outras grandes revistas: a francesa *Vu* e a norte-americana *Time*. Aquela é considerada a mola propulsora da ilustração moderna na França, assumindo a posição de vanguarda que havia sido ocupada pelas revistas alemãs até o surgimento do nazismo. Os melhores profissionais alemães haviam emigrado e preenchido o quadro de fotógrafos de *Vu*, cujo primeiro número aparecera em 1928 com mais de 60 imagens. A *Time* ainda hoje é a mais famosa revista dos EUA, com a maior tiragem entre as revistas semanais de todo o mundo. **O** *Cruzeiro* manteve por mais de uma década padrões bastante semelhantes aos de outras revistas nacionais. O público feminino era agraciado com a maioria das seções; a cobertura da vida social da elite, as novidades acerca da indústria cinematográfica norte-americana e suas estrelas tinham lugar garantido e destaque em todos os números. Imagens eram distribuídas pelas páginas, sem uma hierarquização definida e sem uma seqüência narrativa ou temporal entre elas. **N**ão havia uma política de incentivo à profissionalização do repórter fotográfico nos primeiros anos de sua veiculação, o que se pode perceber pela ausência de créditos, pela preferência por imagens obtidas através das agências internacionais de notícia e pelo considerável número de fotos cedidas por leitores e outros fotógrafos amadores, freqüentemente de qualidade discutível. É notável a variedade de concursos fotográficos promovidos pela revista e a importância dada à seção "Photographias de nossos leitores", que trazia os instantâneos realizados pelo público. Os concursos abordavam temas relacionados à atualidade e ao desejo ainda presente de evidenciar aspectos da modernidade. "A moça de nossos dias" e "Trechos modernos de cidades brasileiras" eram alguns dos temas propostos entre os anos 28 e 30. **M**as a evolução

Matéria publicada em 53, expõe uma face até então desconhecida do Nordeste brasileiro, nota-se a escassez de água na cacimba fotografada. O tema, citado na matéria como "*o inferno da sede*", seria bastante recorrente nas páginas engajadas da futura *Realidade*.



Life foi fundada em 1936 por Henry Luce, responsável também pelo sucesso de *Time*. Seu preço: 10 centavos de dólar. Em pouco tempo, alavancada pela crescente publicidade e pela rápida recuperação da sociedade econômica pós-29, e investindo prioritariamente na fotografia, a revista atrai uma legião cada vez maior de leitores. Em fins da década de 60, *Life* alcançava 8,6 milhões de assinaturas. As três maiores revistas publicadas atualmente nos EUA, *Time*, *Newsweek* e *USNews*, atingem hoje um total de 11 milhões de exemplares vendidos, somando-se venda em bancas e assinaturas.

da fotografia em *O Cruzeiro* pode ser percebida, particularmente, durante a Segunda Guerra Mundial. Por ocasião dos conflitos na Europa, alguns dos mais célebres repórteres fotográficos da já consolidada imprensa européia vêm para *O Cruzeiro*. Nos anos 40, com a colaboração desses profissionais, implantava-se um novo modelo de fotorreportagem. **P**ela primeira vez no Brasil, as colunas teriam localização fixa no bojo da revista, e estabeleceram-se algumas editorias. As fotografias passaram a ser hierarquizadas e diagramadas nas páginas de forma que oferecessem a mais perfeita compreensão temporal dos acontecimentos narrados e conduzissem à leitura da matéria. Fotografias começaram também a funcionar como manchetes; as reportagens abriam com belas e significativas imagens sangradas (ocupando toda a superfície de uma página), sobre as quais era vazado o título e os créditos. Os créditos constavam da quase totalidade das matérias, acompanhando a efetiva e tardia profissionalização do repórter fotográfico no Brasil. A revista ousava, também, na diagramação, produzindo imagens diagonais, imagens circulares, imagens contornadas por texto, etc. As legendas eram, quase sempre, pequenos textos inseridos em caixotes e sobrepostos às fotos. Surgiam as primeiras fotografias coloridas. **A** equipe de *O Cruzeiro*, na qual havia apenas dois repórteres fotográficos em 1943, chegou a comportar 20 fotógrafos em 1952. Os profissionais eram bem pagos e suas condições de trabalho as melhores possíveis, semelhantes às da sensação norte-americana *Life*, virtuose no tratamento da imagem. **N**o pós-guerra, *O Cruzeiro* conseguiu instaurar uma rede de distribuição que abrangia quase todo o país. Milhares de revistas eram embarcadas em caminhões que as levavam para os mais ermos grotões do Brasil. O fascínio pelo progresso aparece n'*O Cruzeiro* em inúmeras reportagens sobre índios, sobre expedições à floresta amazônica e ao Xingu, além de uma série de imagens de países da Ásia e da África nas quais era privilegia-

Crianças caminham em estrada em construção na região amazônica. Edição especial de *Realidade* lançada em outubro de 1971 mostra os projetos de cinco rodovias como a Transamazônica, menina dos olhos do governo militar.

do o que havia de mais "exótico". Sua tiragem recorde foi alcançada em 1954, na edição sobre o suicídio de Vargas. Com 720 mil exemplares, *O Cruzeiro* ocupava a liderança proporcional de vendas. A partir da segunda metade da década de 1950, os índices de venda de *O Cruzeiro* começaram a cair, na proporção do aumento de vendas da recém-implantada *Manchete*. Muitos fotógrafos de *O Cruzeiro* trocaram de revista. Depois de *Manchete*, a TV foi a derradeira adversária de *O Cruzeiro*. Sua popularização ao longo dos anos 60 correspondeu ao declínio do gênero fotorreportagem. Daí em diante, a telinha seria a grande responsável pela unificação da visão da notícia e, indo mais longe, alçaria o país para além de suas próprias fronteiras com o advento da transmissão via satélite e da antena parabólica.

Realidade: parceria entre texto e imagem

Em 1966, seguindo a trilha aberta por *Life* e inspirada na francesa *Realité*, veio às bancas a revista *Realidade*, da Editora Abril. Beneficiando-se das excelentes condições de impressão, destacou-se pelas reportagens fotográficas, consagrando o modelo de duplas de repórteres, um redator e um fotógrafo. Tinha o jornalista Paulo Patarra no cargo de redator-chefe e Sérgio de Souza (*Caros Amigos*) como editor de texto. Seus primeiros grandes repórteres foram José Hamilton Ribeiro, Carlos Azevedo, Raimundo Pereira (Oficina de Informações) e Audálio Dantas, acompanhados pelos fotógrafos Walter Firmo, Roger Bester, David Drew Zingg (*Folha de S.Paulo*), Luigi Mamprin e Maureen Bisilliat, entre outros. Texto e fotografia desafiaram o modelo do jornalismo tradicional, exercitando estilo e originalidade. O projeto editorial da revista abandonou a procura por uma suposta objetividade jornalística e incentivou o envolvimento de repórteres e fotógrafos com os objetos

As primeiras grandes críticas à distribuição de terras no Brasil aparecem na revista *Realidade*, como na matéria sobre os cortadores de cana do Nordeste brasileiro publicada em edição especial de 1972.

reportados. Fotógrafos produziram imagens fortes, com qualidade artística, e exploraram novas possibilidades técnicas e enquadramentos diferenciados. Os textos extrapolavam a linguagem convencional da imprensa, ao adotarem uma forte veia literária e ficcional, em que os cenários eram descritos de forma realista e os diálogos entre os personagens eram transcritos da maneira coloquial com que haviam sido enunciados. **E**m relação a *O Cruzeiro*, *Realidade* conseguiu aprofundar-se nas questões sociais e políticas daqueles difíceis anos 60. Enquanto a revista de Assis Chateubriand mostrava-se incapaz de uma análise mais crítica das questões da época, *Realidade* veio satisfazer o interesse dos leitores por reportagens mais diferenciadas. Afastando-se das reportagens laudatórias de políticos da época e de fofocas sobre as estrelas de Hollywood, a revista trazia fotos de personagens anônimos de todas as regiões do país, merecedores de diversas edições especiais, como a dedicada à Amazônia, em outubro de 1971, e a dedicada ao Nordeste em novembro de 1972. Essas histórias de vida traziam os primeiros nomes dos entrevistados, e por meio de seus dramas particulares a revista tentava abordar questões universais. **A** revista, talvez mais amadurecida politicamente, sofreu diversas vezes a ação da censura, até mesmo com a apreensão, em setembro de 1967, de um número sobre "A mulher brasileira hoje". Após a assinatura do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 68, a equipe da revista foi desmantelada, com alguns de seus melhores quadros presos ou exilados. A partir de 1969, *Realidade* viveu um lento declínio, acelerado a partir de 73. **A** publicação conquistou dez prêmios Esso, o primeiro por uma reportagem de Luiz Fernando Mercadante no lançamento da revista. O último, concedido a José Hamilton Ribeiro, pela reportagem "Seu corpo pode ser um bom presente", no qual incentivava a doação de órgãos, praticamente sinalizava o último sopro da revista. **A** última edição de *Realidade* chegou às bancas em março de 1976.

A primeira edição da *Folha da Manhã*, lançada em primeiro de julho de 1925, ainda não trazia fotografias. Suas ilustrações limitavam-se a gravuras.

Folha da Manhã

DIPLOMACIA DE FACHADA

De Portugal

A fotografia no jornalismo diário

No começo do século XX, a fotografia estava restrita às revistas semanais ilustradas. Os diários descartavam a nova tecnologia simplesmente pela falta de tempo hábil para a impressão das imagens fotográficas e pela total inflexibilidade do horário de fechamento. Salvo raríssimas exceções, quando a grandiosidade de determinada notícia pedia a inclusão de uma tímida e pequena fotografia, os jornais atravessaram os primeiros vinte anos do século utilizando-se exclusivamente de textos e gravuras. Na segunda metade da década de 20, os retratos de políticos e de homens importantes do governo e da sociedade civil começaram a ser impressos nas capas dos jornais. Durante meses, matérias sobre determinada personalidade eram ilustradas com um único *portrait*, formal e padronizado, semelhante aos retratos de documentos, que fazia parte do arquivo do jornal. Alternavam-se rostos de personalidades públicas e imagens de edifícios ou paisagens urbanas. Ao longo dos anos 30, ainda que de maneira incipiente, tais retratos começaram a ser substituídos por algumas imagens de rua, festas populares, desfiles militares, mostrando cenas mais vivas. Durante a década de 40, apareceram algumas imagens da Segunda Guerra, importadas de agências internacionais de notícias, apesar de a maioria das capas trazer mapas da Europa como ilustração. A fotografia ainda não possuía a mesma penetração de anos mais tarde, e o envio de fotos a longa distância ainda era precário. Por longo período, os diários brasileiros continuaram importando material fotográfico para ilustrar suas reportagens internacionais, e as matérias referentes ao Brasil continuaram sob o domínio do retrato como estética fotográfica. Ficava evidente, nesse momento, o atraso nacional em relação a outros países, que já mandavam seus fotógrafos para documentar acontecimentos, como a revolução chinesa em 1949 e a guerra da Coréia em 1950.

Nos anos 1940, a fotografia impressa no jornalismo diário estava restrita quase exclusivamente aos retratos de políticos e personalidades públicas influentes, como nesta edição da *Folha da Manhã*, publicada em 23 de agosto de 1942.

FOLHA DA MANHÃ

O Brasil, em Face dos Atentados Contra sua Soberania, Reconhece o Estado de Guerra com a Itália e Alemanha

NEPTUNO

CASA DE SAUDE

AGUAS DE SÃO PEDRO

Sanatório Sta. Isabel

2.28

A partir dos anos 50, a fotografia passou a ser utilizada de maneira sistemática por um ou outro jornal de maior porte. Nessa época, as fotos não ocupavam mais do que uma quarta parte da mancha da primeira página (espaço reservado para a impressão das notícias, excluindo-se as margens e o cabeçalho da publicação). No início dos anos 90, já havia "fotochamadas" (reportagens anunciadas na capa apenas com a foto e sua legenda, sem o auxílio de um texto) nas primeiras páginas da maioria dos diários da grande imprensa nacional. Muitos jornais desenvolveram então mudanças em seus projetos gráficos a fim de privilegiar o uso de cores.

Retratos na imprensa: o discurso da elite

Hoje, jornais como a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* dedicam 45% de sua área a imagens. Essa proporção ainda é maior em jornais de inserção popular como *Agora* e *Notícias Populares*, *Diário Popular* e *Lance*.

FOLHA DE S.PAULO

Com 48%, FHC consolida a chance de ser eleito hoje

As eleições de hoje

Arlindo Machado, no livro *A ilusão especular: introdução à fotografia*, afirmou: "não é exagero dizer que a câmera fotográfica é um aparelho que difunde a ideologia burguesa, antes mesmo de difundir o que quer que seja". Ou seja: analisar a fotografia na imprensa significa apreendê-la no interior da estrutura de poder que articula esse meio de comunicação. Ter estampadas boas fotos nas páginas de um importante veículo de informação passou a ser de fundamental importância para a consolidação da imagem de políticos perante a opinião pública e para garantir o triunfo de determinada candidatura em tempos de eleição. Ao candidato, garantir seu espaço em fotos de capa é tarefa árdua, principalmente se ele representa um pensamento oposto aos interesses da empresa que publica o veículo. Vive-se em constante disputa por esse território, uma disputa que extrapola o duelo entre opositores em determinada eleição e chega a rivalizar caciques de um mesmo partido. Como se não bastasse, torna-se necessário travar batalha com empresários de sucesso, astros de Hollywood, jogadores de futebol, rostos televisivos e outros adversá-

rios aptos a brigar pelo mesmo espaço. Aparecer no jornal não é o mais importante. O fundamental é aparecer bem, em atitude distinta, acompanhado por uma legenda favorável. Rende simpatia estar devidamente vestido e penteado, abraçando eleitores (de preferência, crianças) e sorrindo. Não é apenas nos retratos individuais dos candidatos que o olhar político do fotógrafo se faz presente. Imagens de grupos, como as tomadas em dias de greve, manifestações e passeatas, são definidas pelo discurso articulado do jornal por meio de seus editoriais e de seus posicionamentos e vão moldar o imaginário do leitor. Em uma manifestação, a foto publicada poderá não trazer as proporções exatas da multidão aglomerada, mas focalizará somente algumas lideranças, esvaziando assim a força do movimento. A foto publicada privilegiará gestos de exaltação desordenada, como o incêndio de carros ou a destruição de vidraças. O radicalismo e os momentos de caos são escolhidos em detrimento do período em que há calma.

Sebastião Salgado: fotógrafo e militante

Se indagado o nome do maior fotógrafo brasileiro de todos os tempos, poucas pessoas ousarão responder um nome diferente de Sebastião Salgado. Se a pergunta admitir apenas os fotógrafos em atividade, de certo não restará dúvida. Esse mineiro de 56 anos, doutor em economia, casado, pai de dois filhos, fotógrafo profissional há menos de três décadas, tornou-se unanimidade internacional. Definitivamente, a fotografia caiu como um raio sobre a cabeça de Salgado. Diferente de Cartier-Bresson, que já manuseava câmeras fotográficas desde a tenra infância e seguia os caminhos das artes em ateliês de desenho e pintura, Salgado tirou seu primeiro retrato em 1971, aos 27 anos. Nessa ocasião, vivia em Paris com sua mulher, a arquiteta Lelia Wanick Salgado, que fora obrigada a comprar uma

Algumas fotografias mais ousadas passaram a rivalizar com o texto a primazia da atenção do leitor a partir dos anos 60. Acontecimentos como a inauguração de Brasília em 1960, a vitória da seleção brasileira de futebol em 62, a execução de Che Guevara em 67 e a chegada do homem à Lua em 69, essa última com imagem colorida, foram brilhantemente anunciadas através de fotografias.

câmera *Pentax* para fotografar apartamentos. Seu marido "roubou-lhe" a câmera por um instante e tirou um retrato seu, sentada no parapeito da janela, em um dia de sol. Maravilhado com o resultado de sua imagem em contraluz, seguiria captando retratos da mulher e das crianças e trocaria o filme colorido pelo negativo em preto e branco. As imagens de cunho social que o deixaram famoso repetem, freqüentemente, a mesma iluminação contrária de sua primeira foto. Lelia afirma que o ex-economista não mais lhe devolveu a câmera, até comprar sua primeira *Leica*. Salgado é outro adepto da marca alemã, repetindo a predileção de Cartier-Bresson. Usa, normalmente, três câmeras *Leica*, cada uma com uma lente diferente: uma 28 mm, uma 35 mm e uma 60 mm. Além desse pequeno arsenal, costuma carregar uma lente *zoom*, raramente utilizada, com a qual se distancia do objeto para fazer 2% a 3% de suas fotos. Usa negativos P&B da Kodak, principalmente o Tri-X, com ISO 400. No lugarejo de 200 habitantes onde nasceu, perto da pequena Aimorés, cidade interiorana de Minas Gerais, não havia câmaras fotográficas. O pai era criador de gado em uma fazenda de 700 hectares, hoje propriedade do casal. Criança, passou 30 horas dentro de um trem para chegar à capital do Estado. A sofrida paisagem admirada à janela do vagão marcaria Salgado e estaria presente em um de seus primeiros ensaios fotográficos: os trabalhadores das indústrias do Vale do Aço, em Minas Gerais, recorrentes às margens de toda a estrada de ferro. De Belo Horizonte, Salgado mudou-se para Vitória – ES, onde conheceu Lelia, completou o segundo grau e iniciou o curso de economia na Universidade Federal do Espírito Santo. A graduação só seria completada na Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo, onde obteve, também, o título de mestre. Não bastando, Salgado concluiu novo mestrado em economia na Universidade de Venderbit, nos Estados Unidos, e partiu para um doutorado na Universidade de Paris, junto com Lelia, doutoranda em arquitetura, no final dos anos 60. Trabalhava para a Organização Internacional do Café, com sede em Londres, quando foi enviado para coor-

denar um projeto nos cafezais de Angola, em 1971. Daí, trouxe alguns rolos de filme fotografado e pediu demissão na empresa. Abandonou as planilhas e a calculadora e tornou-se fotógrafo em 73. Trabalhando como autônomo nos primeiros anos, Salgado passou pelas agências *Gamma* e *Sigma* entre 1975 e 1979. De 79 a 94, associou-se à agência *Magnum* e, em 94, fundou a *Amazonas Images*, em Paris, para produzir exclusivamente fotos de sua autoria. Com ele, trabalham sua mulher e três ou quatro auxiliares, responsáveis por grande parte do trabalho em laboratório, pelas ampliações e catalogações. Durante todos esses anos, Salgado fotografou, no Brasil, os garimpeiros de serra Pelada, os cortadores de cana do Nordeste, os poucos Ianomami que ainda sobrevivem no sul da Amazônia e os integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). Fora daqui, documentou os andarilhos no deserto de Sahel, os flagelados pela fome e pela guerra civil em Ruanda e no Quênia, os refugiados de guerra no Irã, na Jordânia, na Bósnia, os trabalhadores de carvoarias, minas de carvão e de ferro, e camponeses de diversos cantos do mundo, os mexicanos que tentam ultrapassar a fronteira com os Estados Unidos, entre tantos outros temas marcadamente sociais. Desde 1993, Salgado vem documentando o movimento migratório das populações de todo o mundo. Segundo ele, em 1985, 30 milhões de pessoas viviam fora de seus países de origem, número que aumentou para 130 milhões nos dias de hoje. São cerca de 10 milhões de novos emigrantes a cada ano, o que justifica a relevância do tema escolhido. A população mundial aumenta em 100 milhões de pessoas por ano (dez vezes a população de Portugal), dos quais 95% são nascidos em países em desenvolvimento, incapazes de lhes oferecer condições de vida dignas. O mundo chega ao ano 2000 com 6 bilhões de habitantes, o dobro da população do planeta em 1960, 40 anos atrás. Os movimentos populacionais realizados no interior de um mesmo país não são menos importantes e apresentam situação tão desalentadora quanto o movimento internacional. A cada ano, entre 40 e 50 milhões de pessoas dirigem-se às regiões urbanas de

diversos países. Somente na década de 1990, há menos de dez anos, a maioria da população brasileira pôde ser flagrada habitando as cidades, trocando o campo por conglomerados urbanos cada vez mais inchados e caóticos. Os princípios resultantes dessas análises despertaram Salgado para algumas dezenas de reportagens, realizadas durante sete anos em 45 países. Uma pequena amostra do universo de milhares de imagens conservadas pelo fotógrafo pode ser observada na exposição *Êxodos* e nos dois livros que acompanham a exposição. A visibilidade adquirida por Sebastião Salgado e alguns outros fotógrafos na imprensa nacional e internacional tem contribuído para um olhar diferenciado sobre esses fenômenos sociais. Nas palavras de Eduardo Galeano: *"Os retratos de Salgado oferecem um retrato múltiplo da dor humana. Ao mesmo tempo, convidam-nos a celebrar a dignidade humana. São de uma franqueza brutal essas imagens de fome e de pena, e, no entanto, têm respeito e pudor. Nada a ver com o turismo da miséria..."*.

Novas técnicas: o Photoshop e o retoque

A digitalização da imagem e sua utilização na grande imprensa já não podem ser chamadas de novidades. O computador veio revolucionar todos os setores das artes gráficas. Diversos programas (*softwares*) foram desenvolvidos para satisfazer as necessidades de editores de livros (como o conhecido *Word*), de editores de jornais e revistas (*Pagemaker*), de projetistas de engenharia e arquitetura (*AutoCAD*), de programadores visuais (*CorelDraw*) e de fotógrafos e demais profissionais que tenham de manipular arquivos de imagem (*Photoshop*). Esses exemplos de *softwares* não são únicos, havendo razoável diversidade de programas que executam tarefas análogas. O fato é que, a partir de determinado momento, em meados dos anos 90, toda ilustração de jornais e revistas passa pela tela do computador antes de assumir seu espaço nas páginas. Esse

processo só existe porque se tornou possível a digitalização da imagem, isto é, a imagem deixa de ser formada por um conjunto de contornos, cores e luz, para ser memorizada a partir de uma exata descrição eletrônica. Toda a superfície da foto é preenchida por pontos coloridos, minúsculos quadrados que recebem o nome de *pixel*. A imagem é, dessa forma, armazenada *pixel* por *pixel* em um arquivo; na hora de visualizar a fotografia no monitor ou de imprimi-la, esse código é todo traduzido numa imagem de verdade. **A** qualidade da foto passa a depender, também, de alguns aspectos eletrônicos. O arquivo é gravado, por exemplo, com uma quantidade de *pixels* por centímetro quadrado que pode ser maior ou menor conforme as características de seu formato (TIFF, JPEG, GIF e PSD são os formatos de arquivos de imagem mais comuns). Quanto maior o número de *pixels*, mais nítida será a imagem. **S**ão inúmeros os recursos oferecidos por programas como o *Photoshop*. Ele é capaz de corrigir quase todos os eventuais problemas apresentados por uma imagem fotográfica prestes a ser publicada. Os recursos vão dos mais básicos até os mais avançados. Se uma foto apresenta uma região muito grande em torno do assunto principal dela, ajusta-se o enquadramento de maneira que centralize o objeto desejado. Além disso, uma foto demasiado escura ou clara demais pode adotar o brilho exato com três ou quatro cliques no *mouse*. É comum, também, colorir ou descolorir a foto, eliminar o fundo indesejado de um retrato e colocar outro em seu lugar, produzir montagens a partir da sobreposição de imagens e, até, apagar aquilo que estiver sobrando ou pintar o que estiver faltando na suposta fotografia. **O** editor de fotografia da *Folha de S. Paulo*, jornal de maior vendagem no Brasil e o que mais utiliza recursos de câmaras e imagens digitais, proíbe a manipulação de qualquer foto, a não ser em exemplos de composições artísticas, quando a montagem será inevitavelmente informada na legenda. "O grande patrimônio da imprensa é sua credibilidade. Se o leitor desconfiar que estamos mexendo nas fotos, ele deixa de acreditar na gente. Mas se você, por alguma razão técnica, precisar interferir na foto,

avisa que a mesma recebeu essa interferência e, se o autor concordou, aí acho honesto", explica João Bittar, em entrevista concedida ao n. 58 da revista *Fhox* (dez. 1999/jan. 2000).

Câmeras digitais e fotos pelo celular

Em meados dos anos 1980, as imagens já podiam ser digitalizadas por um *scanner*, espécie de máquina de xerox que converte a fotografia em um arquivo formado por *pixels*. Hoje, no entanto, a tecnologia permite que o próprio original seja feito eletronicamente. Através das câmeras digitais, no mercado desde 1994, o negativo e o *slide* podem ser substituídos diretamente por disquetes. **A** Sony anunciou um modelo de nome Mavica como a primeira câmera digital do mundo em uma feira realizada em 1979, mas ninguém levou muito a sério a viabilidade de se utilizar o trambolho. A primeira câmera digital a ser comercializada foi desenvolvida por iniciativa da agência norte-americana *Associated Press*, que, em 1994, reuniu ao redor de uma mesa profissionais da IBM (especialista em equipamento para computadores) e das empresas de fotografia Kodak, Fuji, Nikon e Canon para que, juntas, desenhassem a nova máquina. O resultado foi positivo, apesar de a câmera ser enorme e necessitar de uma parafernália de acessórios de apoio. Foram produzidas nove unidades daquele modelo e a *Folha de S. Paulo* obteve uma delas, tornando-se a empresa jornalística pioneira na fotografia digital na América do Sul. **H**oje, as câmeras digitais são tão pequenas quanto os modelos convencionais. Contêm, normalmente, uma pequena tela de cristal líquido que faz as vezes de visor. A elas podem ser acoplados *chips*, ou mesmo disquetes, onde ficarão armazenados os arquivos de imagem, ou seja, cada uma das fotos. Há cerca de três anos, as câmeras não comportavam mais do que meia dúzia de

imagens, e sua nitidez deixava muito a desejar (eram gravados poucos *pixels* por centímetro quadrado). Agora, existem câmeras que comportam facilmente as mesmas 36 exposições previstas por um filme em rolo padrão, chegando a ultrapassar esse limite. Com os pequenos discos de gravação intercambiáveis, é possível realizar qualquer reportagem fotográfica, por maior que seja. Com o advento da Internet, totalmente difundida neste limiar do século XXI, a comodidade para a publicação de uma imagem é enorme. Da mesma forma que um computador conectado à linha telefônica pode estar ligado ao mundo inteiro e, pela rede, envia mensagens e imagens para qualquer computador em qualquer canto do mundo, um *laptop* conectado a um celular é capaz de realizar o mesmo processo. Assim, não só uma agência de notícias envia suas fotos digitais para todos os conveniados em poucos segundos, como o repórter pode, da rua, enviar sua imagem para a redação do jornal, sem esperar o tempo de revelação do filme; uma foto tirada às 22 horas pode ser publicada na edição do dia seguinte. Durante a guerra do Kosovo, chegavam à redação da *Folha* entre 400 e 500 fotos por dia das agências internacionais; os repórteres as colocavam em rede já no carro ou no quarto de hotel.