



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
(PPGCOM/UFPE)

JOÃO GUILHERME DE MELO PEIXOTO

**UM PERCURSO POSSÍVEL DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DOS SEUS  
MANUAIS: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VISUAL DA NOTÍCIA POR MEIO  
DE SUAS REGULARIDADES NORMATIVAS**

RECIFE  
2016

**JOÃO GUILHERME DE MELO PEIXOTO**

**UM PERCURSO POSSÍVEL DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DOS SEUS  
MANUAIS: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VISUAL DA NOTÍCIA POR MEIO  
DE SUAS REGULARIDADES NORMATIVAS**

**Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor do Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação da  
Universidade Federal de Pernambuco**

**Orientador: Prof. Dr. José Afonso da Silva  
Júnior**

**Co-orientador (estágio doutoral): Prof. Dr.  
Ramon Salaverría Aliaga (Universidad de  
Navarra)**

**RECIFE  
2016**

Catalogação na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

P379p Peixoto, João Guilherme de Melo  
Um percurso possível do fotojornalismo a partir dos meus manuais: a construção do discurso visual da notícia por meio de suas regularidades normativas / João Guilherme de Melo Peixoto. – 2016.  
221 f.: il., fig.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

Inclui referências.

1. Comunicação de massa. 2. Fotojornalismo. 3. Jornalismo – Manuais de estilo. 4. Fotografias como recursos de informação. 5. Análise de conteúdo (Comunicação). I. Silva Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-168)

JOÃO GUILHERME DE MELO PEIXOTO

TÍTULO DO TRABALHO: UM PERCURSO POSSÍVEL DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DOS MEUS MANUAIS: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VISUAL DA NOTÍCIA POR MEIO DE SUAS REGULARIDADES NORMATIVAS.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 30/06/2016

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Thiago Soares  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Rodrigo Rossoni  
Universidade Federal da Bahia

---

Profa. Dra. Fernanda Capibaribe Leite  
Universidade Federal de Pernambuco

*A Ceres Maria e Gersina Sales, minhas mães*

*A Gisely Melo, minha esposa*

*A José Antônio, meu pai*

## **AGRADECIMENTOS**

Ainda é difícil acreditar que cheguei até aqui.

Lembro que, em um não tão distante março de 2012, o processo teve início. Meio que sem saber onde estava me metendo, resolvi prolongar um pouco mais minha jornada por mares acadêmicos, acreditando que poderia sim ser uma jornada divertida e interessante.

Não me enganei. Nem um pouco.

Esses quatro anos de pesquisa me proporcionaram muito mais que uma sensação de dever cumprido. Fiz amigos, viajei o mundo e aprendi um bocado. Posso dizer que sou eternamente grato por todas as experiências que me foram apresentadas.

Mas é claro que houve momentos difíceis nessa jornada. E gostaria de agradecer a todxs que, diante das intempéries, me ajudaram a enxergar um horizonte mais sereno nessa caminhada. Minha eterna gratidão aos que seguiram comigo por esse caminho.

À minha mãe Ceres Maria de Melo Peixoto, meu porto seguro. A palavra de carinho em dias de sufoco. Minha freireana arretada que, meio que sem querer, me apresentou ao maravilhoso universo da educação.

À Gel (Gersina Sales), minha segunda mãe, um anjo lindo que, há trinta anos, faz da minha vida uma festa.

Ao meu pai José Antônio, meu eterno herói. O cara mais gente boa que eu conheço e que, de quebra, ainda ajuda esse filho destrambelhado a ser gente grande.

À minha esposa Gisely Melo, minha alma gêmea, companheira, parceira de uma vida que está só começando. Obrigado pelo apoio de sempre, sem você esse trabalho não teria sentido.

À minha família, agradeço demais pela compreensão. À partir de agora, prometo comparecer mais vezes aos churrascos, aniversários, casamentos, festas e demais comemorações.

À Camila Melo, minha prima linda que, infelizmente, não está mais entre nós. Lembro demais daquela risada gostosa que alegrava os encontros da família.

Ao meu orientador e amigo José Afonso da Silva Júnior, meu eterno e grande mestre. Obrigado pela generosidade de sempre, pela atenção e pelos debates intensos. (E claro, pelas generosas doses de whisky ao final das reuniões).

Ao meu co-orientador Ramón Salaveria, que me recebeu formidavelmente em Pamplona. Estendo os agradecimentos à Universidad de Navarra, onde realizei meu estágio de doutorado sanduíche em 2014.

À todo pessoal da secretaria do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social (PPGCOM UFPE) pelo apoio e paciência na solução das demandas (que não foram poucas!).

Aos professores do PPGCOM UFPE, pela atenção e disponibilidade.

Aos meus antigos e atuais companheiros do Tribunal de Justiça de Pernambuco, em especial à Rebeka Maciel, Cláudia Vasconcelos, Manoel Olímpio e Rosa Miranda.

Aos professores do curso de fotografia da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), em especial à Renata Victor, coordenadora do curso.

Aos meus alunos e alunas, fonte eterna de inspiração, instigação e inquietação.

Aos meus amigos e amigas pelo apoio e compreensão. Em especial à Stefano (meu eterno parceiro de surf), Aristóteles, Eduardo Monteiro e João Henrique.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) por proporcionar minha ida a Universidade de Navarra, em Pamplona, para realização do estágio doutoral em 2014.

Muito obrigado!

PEIXOTO, João Guilherme de Melo. **Um percurso possível do fotojornalismo a partir dos seus manuais**: a construção do discurso visual da notícia por meio de suas regularidades normativas. 2016. Tese de Doutorado. Centros de Artes de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

## RESUMO

Este trabalho investiga o processo de construção histórica do discurso visual da notícia, com especial atenção para as rupturas e regularidades associadas as esferas da teoria e da prática da fotografia de imprensa. Sobre tais reconfigurações, buscamos observar de que forma a atividade fotojornalística e, consequentemente, suas cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo, vêm absorvendo algumas dessas mudanças, as quais assinalam para “novos contextos” tanto em nível processual (gestão de processos) como no que se relaciona ao nível procedural (técnico) da atividade. Para isso, buscamos estabelecer um processo classificatório para as características direcionadas ao fotojornalismo que se concentrassem em três grandes esferas (ou dimensões): a dimensão técnica (relacionada à questões de rotina), a dimensão estética (atrelada a ideia de codificação da atividade) e a dimensão deontológica. Tal escolha foi norteada pela necessidade de agrupar particularidades que representassem importantes subatividades articuladas à atividade fotojornalística. Ademais, podemos destacar entre os objetivos apontados para esta tese a identificação, por meio de uma análise diacrônica de 15 manuais de fotojornalismo, do processo de construção das orientações alusivas às dimensões técnica, estética e deontológica da atividade. Tal análise evolutiva das orientações sobre tais dimensões, através de seus manuais, apresenta uma abordagem investigativa que aponta para zonas de tensão / “transições de status” (ou, segundo Foucault (1987), fenômeno de ruptura) nos campos da produção, edição e circulação das imagens voltadas para a imprensa. Essa perspectiva oferece um novo olhar sobre a história evolutiva dos processos que compõem as esferas teórica e prática do fotojornalismo. Partindo dessas considerações, estabelecemos três hipóteses principais para o trabalho: a primeira hipótese aborda os manuais de fotojornalismo sob uma perspectiva que permite a identificação de regularidades, acumulações e rupturas nas dimensões técnica, estética e deontológica A segunda hipótese postulada adverte que as regularidades, acumulações e rupturas aqui específicas permitem-nos ressaltar para consolidação de um campo (Bourdieu, 2003) para o fotojornalismo. Por fim, a terceira hipótese trabalhada nesse material indica o surgimento de um sujeito-autor na cadeia fotojornalística: o manulista.

**Palavras-chave:** fotografia; jornalismo; história; fotojornalismo; manual; análise diacrônica

PEIXOTO, João Guilherme de Melo. **A possible journey of photojournalism from their guides:** the construction of the visual discourse of news through its normative regularities. 2016. Doctoral Thesis. Communication Arts Center, Federal University of Pernambuco, Recife, 2016.

## ABSTRACT

This work investigates the historical construction process of the visual news speech, with special attention to the ruptures and regularities associated with the sphere of theory and practice of press photography. On such reconfigurations, we observed how the photojournalistic activity and, consequently, their chains of production, editing and circulation of content, have been absorbing some of these changes, which indicates for "new contexts" both in procedural level (process management) as in what relates to the technical level of activity. For this, we have established a classification process for the features related to photojournalism which to focus on three major spheres (or dimensions): the technical dimension (related to routine issues), the aesthetic dimension (linked the idea of codification of activity) and the ethical dimension. This choice was guided by the need to group characteristics that represent major sub-activities articulated to photojournalistic activity. Moreover, we can stand out among the objectives appointed for this thesis the identification, through a diachronic analysis of 15 manuals of photojournalism, of the construction process of allusive guidelines for technical, aesthetic and ethical activity. This evolutionary analysis of guidelines on such dimensions, through its guides, presents an investigative approach that points to areas of tension / "status transitions" (or, according to Foucault (1987), breaking phenomenon) in the fields of production, editing and circulation of images aimed at the press. This perspective offers a new look at the evolutionary history of the processes that make up the theoretical and practical spheres of photojournalism. Based on these considerations, we have established three hypothesis for our thesis: the first hypothesis presents the photojournalism manuals from a perspective that allows the identification of regularities, accumulations and ruptures in the technical, aesthetic and deontological. The second hypothesis postulated warns that the regularities, accumulations and specific breaks allow us to emphasize consolidation of a field (Bourdieu 2003) for photojournalism. Finally, the third hypothesis worked in this material indicates the emergence of a subject-author in photojournalistic chain: the "manualista".

**Keywords:** photography; journalism; history; photojournalism; guide; diachronic analysis

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: primeira “fotografia de notícias” publicada na imprensa.....	55
Figura 2: edição The Illustrated London News, 1842 .....	55
Figura 3: Filadélfia, 1844 .....	56
Figura 4: Guerra EUA-México, 1847 .....	57
Figura 5: Great Chartist Crowd, 1848 .....	57
Figura 6: Veículo utilizado por Fenton.....	59
Figura 7: Oficiais do 90º Regimento de Infantaria, 1855 .....	60
Figura 8: Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1840 .....	61
Figura 9: Augusto Stahl registra a passagem da Família Real portuguesa pelo Recife ....	62
Figura 10: General David McM. Gregg e seus funcionários.....	64
Figura 11: Home of a Rebel Sharpshooter,1865-1866 .....	65
Figura 12: Barricada na Comuna de Paris, 1871 .....	66
Figura 13: The Daily Graphic, 1873.....	67
Figura 14: Fachada do Palácio Imperial, 1860 – Revert Klumb .....	68
Figura 15: Felipe Fidanza registra vinda de D. Pedro II à Belém, em 1867 .....	68
Figura 16: Tiradores de Esmola para a Festa do Divino, 1865 .....	69
Figura 17: capa da quinta edição do manual Writing for the press, de Robert Luce .....	72
Figura 18: capa do manual de Edwin Shuman, de 1894 .....	75
Figura 19: The Art of Newspaper Making, 1895 .....	76
Figura 20: How to write for the press, 1899.....	78
Figura 21: The Art of Newspaper Making, 1984 .....	81
Figura 22: Missouri Photo Workshop .....	96
Figura 23: Manual News Photography, 1932 .....	99

Figura 24: capa manual Press Photography.....	109
Figura 25: capa manual Photographic Journalism.....	117
Figura 26: capa manual The Complete book of Press Photography.....	122
Figura 27: capa manual Photojournalism .....	128
Figura 28: capa manual Press Photography.....	132
Figura 29: capa manual Techniques of Photojournalism .....	136
Figura 30: capa manual Photojournalism:The Professional`s Approach .....	138
Figura 31: tabela contém os "níveis de permissão" para realização dos trabalhos fotojornalísticos .....	142
Figura 32: capa manual Introducción a la fotografía de prensa .....	143
Figura 33: capa manual Photojournalism: content and technique .....	154
Figura 34: "Este gráfico é um guia para as etapas do processo de produção em diversos sistemas. Na medida em que publicação se desloca para o processamento eletrônico de imagens, a produção é simplificada". (LEWIS, 1991, p. 315)	156
Figura 35: capa manual Photojournalism: the professional`s approach (2 <sup>a</sup> ed) .....	165
Figura 36: capa manipulada em 1982 da revista National Geographic.....	174
Figura 37: A figura abaixo relaciona os níveis de permissão e acesso para a realização de imagens fotojornalísticas .....	176
Figura 38: A figura abaixo relaciona os níveis de permissão.....	177
Figura 39: capa manual Guide to Photojournalism .....	179
Figura 40: capa manual Manual de fotoperiodismo .....	181
Figura 41: capa manual A Photojournalist's field guide .....	183

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: relação dos manuais utilizados na pesquisa.....	25
Tabela 2: resumo dos principais gêneros/sub-gêneros fotojornalísticos e respectivos autores .....	40

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1: relação entre as dimensões características do fotojornalismo. A interseção entre os três conjuntos representa o espaço de "convivência" da normatividade manualística .....	48
Gráfico 2: infográfico apresenta uma linha do tempo relacionada aos fatores que compõem o intervalo entre os anos 1840 e 1930 .....	91
Gráfico 3: infográfico apresenta uma linha do tempo conectada ao fatores que compõem o intervalo entre os anos 1930 e 1980 .....	146
Gráfico 4: infográfico apresenta uma linha do tempo relacionada aos fatores que compõem o intervalo entre os anos 1990 e 2013 .....	187
Gráfico 5: correlação entre as dimensões relacionadas à atividade fotojornalística .....	193

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
JUSTIFICATIVA .....	21
OBJETIVOS .....	22
Geral .....	23
Específicos.....	23
HIPÓTESES .....	23
INDICAÇÕES METODOLÓGICAS .....	24
<b>2. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O FOTOJORNALISMO: ACUMULAÇÕES, CONTINUIDADES E RUPTURAS NO DESENVOLVIMENTO DA ATIVIDADE .....</b>	<b>27</b>
2.1 Dimensão técnica: sobre normatização e rotinas .....	30
2.2 Dimensão estética: proposta de codificação da atividade.....	31
2.3 Dimensão deontológica: entre a moral e uma “ética prática” .....	42
<b>3. DA IMAGEM NA IMPRENSA AO PROTO-FOTOJORNALISMO: PRIMEIRA TRANSIÇÃO DE STATUS (1840 – 1930) .....</b>	<b>50</b>
3.1 Da primeira ilustração baseada em uma imagem fotográfica à primeira fotografia impressa em um jornal (1840 – 1880).....	51
3.1.1 Anos 40-50: primeiros passos .....	52
3.1.2 Anos 60-70: a guerra como estopim para o desenvolvimento de uma linguagem visual proto-fotojornalística.....	62

3.2 Período “entre-manuais”: do primeiro manual de jornalismo ao primeiro manual de fotografia de imprensa/de notícias (1880 – 1930) .....	69
3.2.1 Manuais de jornalismo e a parametrização de uma atividade em desenvolvimento.....	72
3.2.2 A cultura dos manuais chega à fotografia de notícias .....	84
3.2.3 Academização do jornalismo fotográfico.....	87
<b>4. DO PROTO-FOTOJORNALISMO AO FOTOJORNALISMO 1.0: DOS PRIMEIROS MANUAIS AO SURGIMENTO DE UMA CULTURA DIGITAL PARA A ATIVIDADE (1930 - 1980) .....</b>	<b>92</b>
4.1 Sobre o processo de academização .....	93
4.2 Gênese da cultura manualística para a fotografia de notícias e a segunda transição de status da atividade: do Proto-fotojornalismo para News/Press Photography .....	97
4.3 Terceira transição: News/Press Photography para Fotojornalismo 1.0 .....	121
<b>5. DO FOTOJORNALISMO 1.0 AO FOTOJORNALISMO 2.0: NOVAS QUESTÕES, OUTRAS ABORDAGENS (1990 - 2013).....</b>	<b>147</b>
<b>6. CONCLUSÕES.....</b>	<b>188</b>
6.1 Considerações gerais.....	188
6.2 Conclusões específicas .....	192
6.3 Em modo de conclusão .....	200
<b>7. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>202</b>

## 1. INTRODUÇÃO

As alterações nas cadeias de produção, edição, circulação/consumo e gestão do fotojornalismo na contemporaneidade ultrapassam questões tecnológicas e/ou de mercado. As mudanças nessas engrenagens apontam para remodelações e transmutações significativas, que geram indícios a respeito de novas abordagens e novas tendências para o ofício.

No que concerne a algumas dessas transformações, destacamos, por exemplo o processo de digitalização da atividade, mudança esta decorrente não apenas do desenvolvimento de novos equipamentos e acessórios próprios ao trabalho executado pelo repórter fotográfico, mas também resultado de novos formatos de armazenamento, produção, consumo e financiamento de um produto comunicacional cada vez mais interativo, multimidiático e co-criativo (RITCHIN, 2009). Diante desse cenário, como determinar, por exemplo, que modelos estariam mais bem adaptados aos desafios enfrentados por diferentes perfis redacionais?

Sobre tais reconfigurações, nos questionamos de que forma a atividade fotojornalística e, consequentemente, suas cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo, vêm absorvendo algumas dessas mudanças, as quais assinalam para “novos contextos” tanto em nível processual (rotinas, gestão de processos) como em nível procedural (técnico) para a atividade; de que maneira teoria e prática se interconectariam quando se pensa no rearranjo desse ofício e como novas características influenciariam e/ou seriam influenciadas por alterações nas esferas de criação e gestão de conteúdo. Autores como Muniz Neto (1998), Baeza (2007), Silva Júnior (2008) e Munhoz (2016) destacaram em seus respectivos trabalhos que tais questionamentos se configurariam como algumas das principais temáticas a serem exploradas em estudos sobre a área.

Mas, antes mesmo de diagnosticar possíveis soluções para os questionamentos abordados, é importante pensar sobre que indicadores nos permitiriam dialogar com alguns desses processos de transição concernentes à fotografia de imprensa. Visto isso, buscamos estabelecer um processo classificatório para as características direcionadas ao fotojornalismo que se concentravam em três grandes esferas (ou dimensões): a dimensão técnica, a dimensão estética e a dimensão deontológica. Tal escolha foi norteada pela necessidade de agrupar particularidades que representavam importantes subatividades articuladas à atividade fotojornalística.

Primeiramente, observamos que os aspectos conectados à dimensão técnica proporcionam uma primeira leitura dos elementos vinculados à prática da fotografia jornalística. Nesse quesito, estariam especificados parâmetros relativos à habilidade do repórter fotográfico para operar equipamentos e respectivos acessórios os quais estariam diretamente imbricados ao seu processo de execução dos trabalhos. Fotometria, controle de velocidade e abertura do diafragma, uso de objetivas e suas principais funcionalidades fazem parte do rol de parâmetros concernentes a esse âmbito.

Todavia, também podem ser correlacionadas como características próprias à dimensão técnica, as atividades atribuídas ao ciclo de produção das notícias, indicadas, na maioria dos casos, por meio da pauta (foto)jornalística (*Assignment*). Definir que parâmetros devem (ou não) ser operacionalizados pelo repórter fotográfico constitui um importante “termômetro” para as etapas de planejamento, execução e mensuração dos resultados obtidos.

Ademais, a construção de um modelo narrativo capaz de incorporar os elementos necessários para a produção de um discurso visual midiático – enredo, personagens, cenários – também corresponde a um dos fatores de destaque associados à dimensão técnica.

Já a dimensão estética apresenta fatores que buscam estabelecer uma conexão direta com a categorização da produção fotojornalística. Para tal, compreender a disposição dos gêneros pertencentes à atividade, desde seu surgimento, oferece uma abordagem, a qual nos permite observar que caracterizações poderiam ser selecionadas como essenciais para os diferentes períodos da história da fotografia de imprensa.

Afirmamos também que tais propostas de classificação perpassam uma aproximação com parâmetros relacionados aos campos da teoria da comunicação, da informação, da produção jornalística e da linguagem fotográfica. Autores como Medina e Leando (1970), Sojo (1997), Sousa (1997;2001), Recuero (2006) e Benazi (2010) se apropriaram de alguns dos principais debates orientados a articulação dos campos apresentados acima com o objetivo de produzir categorizações que buscassem dimensionar a complexa rede de desenvolvimento de conteúdo que envolve a prática fotojornalística.

Por fim, destacamos também a dimensão deontológica como um dos pilares fundamentais à compreensão das competências correspondentes à fotografia de imprensa. Todavia, é importante destacar que o debate aqui não está apenas orientado por meio de um olhar alusivo às questões de cunho personalista ou mesmo de ordem jurídico-legal.

De maneira oposta, nosso objetivo é compreender que fazem parte do escopo analisado nesse trabalho as relações que envolvem desde o comportamento dos repórteres fotográfico em cena até as principais sanções aplicadas para comportamentos tipificados por lei. Ou ainda, como afirma Bertrand (1999, p. 12), observar que a deontologia está mais diretamente conectada com uma representação de um conjunto de princípios e regras que, organizadas por profissionais do setor em colaboração com demais usuários, tem por objetivo responder às demandas específicas de diversos grupos da população.

Visto isso, constatamos que, com o objetivo de analisar e buscar informações para as questões apresentadas nos parágrafos anteriores e, por conseguinte, investigar de forma consistente os aspectos (próprios ao fotojornalismo) concatenados às dimensões técnica, estética e deontológica, algumas das referências mais precisas e direcionadas a tal objetivo podem ser encontradas nos manuais e os guias direcionados à profissão<sup>1</sup>.

Formulados inicialmente com o intuito de orientar os profissionais da área apenas sobre questões meramente técnicas (como informações sobre uso de lentes, da escolha de câmeras, entre outras), essas publicações evoluíram e hoje apresentam discussões que envolvem conceituações a respeito da produção de notícias, gêneros e subprodutos da atividade fotojornalística, ética e aspectos sobre a conduta do repórter fotográfico em cena, novos usos para o fotojornalismo (FELIPI, 2008).

Ainda no que se relaciona aos guias destinados ao universo fotojornalístico, enfatizamos que o manual, no seu tempo, cristaliza uma transição de questões de ordem consuetudinária para uma abordagem normativa, ou seja: absorve os movimentos de incorporação, rupturas e tensões de uma época e os equaciona em estruturas, ou dimensões. Consequentemente, afirmamos que, nos manuais e guias fotojornalísticos, há como “extrair”, por meio das regularidades próprias à técnica, à estética e a deontologia, parte do estado da prática vigente aos diversos períodos pelo qual atravessou (e atravessa) o fotojornalismo.

Contudo, identificamos que, mesmo diante dessas incorporações, tais publicações ainda não acompanham *pari passu* as mudanças advindas das cadeias de produção, edição e circulação fotojornalística. Alguns fatores amplificam essa problemática: a escassez, ainda hoje observada, de referenciais teórico-metodológicos para o campo fotojornalístico, os

---

<sup>1</sup> Aqui fazemos uma ressalva: os manuais citados e analisados nesse trabalho não dizem respeito às obras produzidas por empresas vinculadas ao mercado comunicacional, a exemplo do Manual de Redação da Folha de São Paulo, publicado pelo Grupo Folha desde 1984 e que tem por objetivo balizar alguns dos debates acerca regras gramaticais e de produção gráfica, próprios à cultura redacional.

quais absorvam o desenvolvimento da atividade e o distanciamento entre a chamada “cultura de redação” (campo prático) e o universo teórico.

Todavia, novamente, antes de buscar soluções para tais questões, faz-se necessário estabelecer que, no intuito de melhor compreender alguns dos processos os quais envolvem as mudanças indicadas acima, optamos por dividir os caminhos dessa tese em quarto capítulos, os quais, de forma gradativa, relacionam processos de transição de status nas dimensões técnica, estética e deontológica, que caracterizam o já mencionado movimento de incorporação, rupturas e tensionamentos próprios da fotografia jornalística.

Visto isso, elencamos como a primeira etapa deste trabalho doutoral (Capítulo 02) uma necessária apresentação do referencial teórico que guiará o desenvolvimento das análises realizadas. Consideramos que tal escolha é salutar para auxiliar o leitor a imergir nas principais escolhas próprias à classificação das dimensões criadas (técnica, estética e deontológica), assim como para preparar o cenário atrelado à compreensão das transições de status para o fotojornalismo, as quais correspondem ao *core* desta pesquisa.

O terceiro capítulo tem por objetivo estabelecer as origens de uma cultura fotojornalísticas nas redações, universidades e na sociedade em geral, visto que tal prerrogativa apresenta-se como basilar para a compreensão do cenário que deu origem a um mercado orientado à confecção de manuais e guias para a atividade. Classificamos esse primeiro de período de transição para o ofício como “da imagem na imprensa ao Proto-fotojornalismo”, período que representa uma transição inicial para a atividade, em que a fotografia jornalística começa a apoiar-se em orientações pedagógicas as quais buscam configurar um roteiro de procedimentos ligados ao jornalismo fotográfico.

Destacamos como ponto de partida para a compreensão desse estágio a publicação da primeira imagem “fotográfica” em um periódico (1840), o que representa, em partes, uma consequência da evolução da cultura impressa nas sociedades em geral, atrelada à ampliação das técnicas de produção, edição e distribuição de conteúdo jornalístico, a expansão dos ganhos provenientes da Revolução Industrial e ao desenvolvimento de uma sociedade progressivamente com mais acesso ao letramento.

Ainda sobre esse primeiro período analisado, ressaltamos que, entre os anos 40 e 70 do século XIX, o contexto alusivo tanto à fotografia como à cadeia jornalística proporcionaram a integração de elementos que aproximariam cada vez mais esses dois cenários. Entre os fatores analisados, citamos aqui a diminuição nos tempos de exposição e produção de imagens, a melhoria na qualidade dos equipamentos e acessórios pertinentes à prática fotográfica, a utilização do processo de Colódio Úmido (que proporcionou

características atreladas à reproduzibilidade da imagem) e a ampliação dos mercados das revistas ilustradas. Tais fatores, atrelados ao trinômio objetividade jornalística / “verdade visual” / atualidade podem ser descritos como decisivos para o amadurecimento de um cenário propício à publicação dos manuais e guias.

E para que esse cenário pudesse ser desenvolvido, observamos que as décadas finais do século XIX (anos 80 e 90) são descritas neste trabalho como um período de pujança para a reconfiguração das cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo comunicacional nas sociedades. Mais precisamente, três fatores podem ser especificados como determinantes nesse processo: o surgimento dos manuais de jornalismo, o advento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa e o processo de academização da fotografia de imprensa.

Sobre o surgimento dos manuais de jornalismo, tais publicações sinalizam uma tentativa de parametrização do conhecimento acumulado sobre o campo jornalístico. Autores como Luce (1886; 1891), Shuman (1894) e Dana (1895), primeiros manualistas identificados, buscaram explorar os principais fluxos de produção da notícia, todavia, pouco incorporaram elementos relacionados à fotografia de imprensa em suas obras.

Afirmamos então que o início de um processo de consolidação da publicação de manuais, os quais explorassem aspectos relacionados às dimensões técnica, estética e deontológica, próprios ao universo jornalístico influenciou diretamente na aparição dos primeiros materiais direcionados às especificidades do ofício fotojornalismo. Diagnosticamos que, já no início do século XX, autores como Claudio (1903), Robert (1910) e Collins (1916) publicariam o que classificamos nessa pesquisa com “pré-manuais de fotojornalismo”, visto que tais referências ainda não gozavam, no mercado editorial da época, de um status condizente àquelas publicações destinadas ao cenário jornalístico.

Por fim, o processo de academização da fotografia de imprensa representou o entrelaçamento de questões de ordem prática da atividade com o universo acadêmico. Paris (2007) ressalta tal fator como um dos “termômetros” capazes de oferecer informações importantes sobre as alterações tocantes às dimensões técnica, estética e deontológica, como também de que forma tais mudanças estariam conectadas ao desenvolvimento de materiais específicos para as demandas acadêmicas.

Já o quarto capítulo deste trabalho doutoral buscou analisar o período que se entende dos anos 30 do século XX até os anos 1980. Ele marca o início da publicação dos manuais e guias específicos para o cenário fotojornalístico, o que, consequentemente, resultou em transições de status para a atividade, as quais reconfiguraram as dimensões

técnica, estética e deontológica próprias das cadeias de produção da imagem na imprensa. Visto isso, ressaltamos ainda que tais transições apresentam-se subdivididas em dois grandes blocos, a saber: “Do Proto-fotojornalismo a *News/Press Photography*” e “da *News/Press Photography* ao Fotojornalismo 1.0”.

A primeira transição sugerida e analisada (“Do Proto-fotojornalismo à *News/Press Photography*”) deu-se entre os anos 30 e 40 do século XX, juntamente com a publicação dos primeiros manuais da atividade, a exemplo das obras de Price (1932), Kinkaid (1936) e Pouncey (1946). Isso representou a incorporação de conselhos e referências acerca das principais técnicas direcionadas à produção de imagens para o campo da imprensa (dimensão técnica), de uma proposta de categorização da linguagem adaptada aos processos de produção e edição de imagens jornalística (dimensão estética) e de regras e procedimentos éticos próprios à execução das atividades (dimensão deontológica). Tais sugestões, presentes nos manuais analisados, podem ainda ser classificadas como as primeiras investidas no universo da geração de conteúdo pedagógico que buscou aproximar teoria e prática da fotografia jornalística.

A segunda transição de status proposta e analisada no terceiro capítulo desse trabalho diz respeito à passagem de um estágio anteriormente classificado de “*News/Press Photography*” para um outro mais complexo, no qual as dimensões citadas acima já começam a incorporar elementos da cadeia jornalista de forma mais evidenciada: o “Fotojornalismo 1.0”. Tal transição é evidenciada entre os anos 50 e 80 do século XX, período de grande desenvolvimento da atividade fotojornalística. Ademais, manualistas como Costa (1950), Rothstein (1956), Bergin (1967), Fienberg (1970) e Kobré (1980) apresentaram novas relações processuais e procedimentais associadas ao desenvolvimento da atividade que reconfigurariam os horizontes metodológicos e conceituais do ofício fotojornalístico.

Por fim, no quinto capítulo, buscamos analisar o último estágio referente às transições de status características do desenvolvimento das dimensões técnica, estética e deontológica da fotografia de imprensa e sua captura por meio dos manuais e guias direcionados à atividade: a passagem do “Fotojornalismo 1.0” para o “Fotojornalismo 2.0”.

Tal período diz respeito à entrada do fotojornalismo no universo digital, no qual se potencializam as relações pertinentes aos campos da produção, edição e circulação de imagem. Ademais, aqui observamos que características referentes à multimidialidade, à interatividade e aos novos formatos de desenvolvimento da fotografia de imprensa em uma ambiente de confluência de tecnologias, como também de convergência de sistemas, nos

permitiram afirmar que o futuro da atividade reserva importantes reconfigurações que oxigenam tanto o campo da prática como da teoria para a atividade.

## JUSTIFICATIVA

Pensar em fotojornalismo é refletir sobre a capacidade de articulação visual do homem com a realidade na qual ele está imerso. E para o desenvolvimento dessa atividade, profissionais preocupam-se em buscar, por meio de imagens, extrapolar aquilo que as palavras não conseguem captar (ou reportar), resultando em um discurso visual carregado de posicionamentos, preferências e ambientações. Contudo, é importante observar que esse processo não se completa com o clique. Ele faz parte de um sistema com inúmeras retroalimentações que perpassam os campos da edição, circulação e gestão de conteúdo. Tais inter-relações expandem não somente a própria leitura das imagens, mas também a usabilidade das mesmas.

A aproximação entre os polos de produção e recepção de conteúdo possibilitou ao campo do fotojornalismo uma oxigenação. Novos formatos, muito mais flexíveis, autônomos e subjetivos estão cada vez mais sendo aceitos pelo público que, diante dos novos suportes, fazem circular essa produção, tornando o mercado muito mais aberto, inovador e desafiador. Os fotojornalistas buscam adaptar as tecnologias de captação de imagem para desenvolver novos procedimentos relacionados à publicação e à circulação de conteúdo. Isso possibilitou um rearranjo da atividade, que envolve novos contextos, novas rotinas de criação. Pode-se pensar que a evolução dos suportes audiovisuais, atrelada a uma nova cultura de consumo, baseada sobretudo na interação e na participação de vários agentes, reconfiguram a atividade fotojornalística no sentido de estabelecer um novo caminho para a atividade.

Ademais, além dos campos já citados, uma problemática eminente é como se criam modelos sustentáveis para o financiamento e para a gestão da atividade. Todas as profundas alterações se entrelaçam a novas perspectivas que envolvem o financiamento de projetos mais audaciosos e ousados, no que diz respeito não somente a questões tecnológicas de suporte (câmeras mais modernas, *softwares* de edição tecnologicamente mais avançados), como também a questões articuladas com a própria metodologia de trabalho. Definir novas formas de obter recursos é também direcionar o fotojornalismo contemporâneo para novos horizontes.

The successful visual journalist in the new media economy is going to be someone who embraces the logic of the web's ecology. This will mean using the ease of publication and circulation to construct and connect with a community of interest around their projects and practice. Photographers who understand they are publishers as well as producers, for whom engaging a loyal community is more valuable than chasing a mass audience, will be in the ones who use social media in combination with traditional tools to activate partnerships with other interested parties to fund their stories, host their stories, circulate their stories, and engage with their stories<sup>2</sup>. (CAMPBELL, 2011, p. 17)

E para gerenciar todas essas relações que perpassam as esferas de produção, edição e circulação de conteúdo, os manuais e os guias que orientam a prática fotojornalística (KOBRE, 2008; KEENE, 2002, entre outros) apresentam-se como importantes termômetros os quais evidenciam mudanças e incorporações para a atividade. Assim como os manuais que orientam a prática jornalística, as publicações para o campo fotojornalístico buscam interconectar os campos da teoria e de prática. Contudo, constata-se ainda um distanciamento entre essas duas realidades, o que, consequentemente, repercute diretamente nas temáticas abordadas por essas publicações.

A proposta dessa pesquisa centra seu olhar na tentativa de analisar e categorizar como essas modificações estão reconfigurando os limites operacionais e metodológicos para a prática fotojornalística, e de que forma essas alterações podem ser visualizadas nos manuais e guias para a atividade.

## OBJETIVOS

Podem ser classificados como objetivos dessa pesquisa:

---

<sup>2</sup> Tradução livre para: “O jornalista visual bem sucedido na nova lógica econômica será alguém que abrace a lógica da web. Isso significa usar a facilidade de publicação e circulação de construir e conectar com uma comunidade de interesse em torno de seus projetos e prática. Fotógrafos que entenderem que são editores, produtores e que participar de uma comunidade leal é mais valioso do que perseguir uma audiência de massa, estarão entre aqueles que usarão as mídias sociais juntas ferramentas tradicionais para ativar parcerias com outras partes interessadas em financiar suas histórias, circular suas histórias, e se envolver com suas histórias”. (CAMPBELL, 2010, p. 17)

## Geral

- ✓ Identificar, por meio de uma análise diacrônica dos manuais de fotojornalismo, como se processou a construção das orientações alusivas às dimensões técnica, estética e deontológica da atividade. Tal análise evolutiva das orientações sobre essas dimensões, através de seus manuais, apresenta uma abordagem investigativa que aponta para zonas de tensão/“transições de status” (ou, segundo Foucault (1987), fenômeno de ruptura) nos campos da produção, edição e circulação das imagens voltadas para a imprensa. Essa perspectiva oferece um novo olhar sobre a história evolutiva dos processos que compõem as esferas teórica e prática do fotojornalismo.

## Específicos

- ✓ Buscar estabelecer relações entre as reconfigurações nas cadeias de produção, edição e circulação do fotojornalismo e a incorporação de novas técnicas e procedimentos nos manuais e nos guias para a atividade fotojornalística;
- ✓ Investigar como o conceito de fotojornalismo vem se reconfigurando nos manuais de fotojornalismo;
- ✓ Identificar novas abordagens metodológicas para a atividade, as quais envolvam a integração entre os campos da teoria e da prática;
- ✓ Elaborar uma reflexão a respeito dos novos desafios para a atividade fotojornalística diante das reconfigurações nas cadeias de produção, edição, circulação e consumo.

## HIPÓTESES

Trabalhamos, ao longo dessa pesquisa, a postulação de três hipóteses, as quais guiaram a realização da análise diacrônica desenvolvida. A primeira hipótese aborda os manuais de fotojornalismo sob uma perspectiva que permite, por meio da análise desses materiais, a identificação de regularidades, acumulações e rupturas nas dimensões técnica,

estética e deontológica que se direcionam para a construção de unidades normativas para o ofício.

Já a segunda hipótese proposta destina-se ao processo de consolidação de um espaço de disputa para a fotografia de imprensa. Postulamos que as regularidades, acumulações e rupturas aqui específicas permitem-nos ressaltar para consolidação de um campo<sup>3</sup> (Bordieu, 2003) para o fotojornalismo. Mesmo com suas imperfeições, que são problemas também do jornalismo, a fotografia de imprensa apresenta certas preocupações metodológicas, um objeto, técnicas, regras e resultantes estéticos, portanto podemos (e devemos) definí-lo como um campo.

Por fim, a terceira hipótese trabalhada nesse material indica a consolidação de um sujeito-autor na cadeia fotojornalística: o manulista. São os manualistas que vão entender um certo conjunto de práticas como sendo regulares, válidas, repetidas, sistematizadas e uniformes.

## INDICAÇÕES METODOLÓGICAS

No que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa, buscou-se realizar uma análise diacrônica dos manuais de fotojornalismo com base nas orientações referentes à prática da fotografia de imprensa e suas dimensões técnica, estética e deontológica. Entendemos como prática o resultado direto de uma interação dialógica (FREIRE, 1997) entre a ação e a reflexão.

Para conduzir essa análise, elencamos 15 manuais de fotojornalismo (TABELA 01) os quais podem ser destacados como algumas das referências mais impactantes para a atividade fotojornalística, visto que apresentam debates acerca da consolidação das dimensões técnica, estética e deontológica.

---

<sup>3</sup> Para Bordieu, o campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido se não relationalmente, por meio das oposições e das distinções. (BORDIEU, 2003, p. 179)

Tabela 1: relação dos manuais utilizados na pesquisa

Título	Autor	Ano
Press photography	Price, Jack	1932
Press photography	Kinkaid, James	1936
Photographic journalism: a guide for learning with the graphic	Pouncey, Truman	1946
The complete book of press photography (1 ed.)	Costa, Joseph	1950
Photojournalism	Rothstein, Arthur	1956
Photojournalism manual: how to plan, shot, edit, sell	Bergin, David	1967
Techniques of photojournalism	Fienberg, M.	1970
Photojournalism: the professional's approach (1 ed.)	Kobré, Kenneth	1980
Introducción a la fotografía de prensa	Tausk, Petr	1984
Practical photojournalism: a professional guide	Keene, Martin	1995
Photojournalism: content and technique	Lewis, Greg	1991
Photojournalism: the professional's approach (3 ed.)	Kobré, Kenneth	1995
Ap guide to photojournalism	Horton, Brain	2001
Manual de fotoperiodismo: retos e soluciones	Castellanos, Ulises	2003
A photojournalist's field guide	Pearsall, Stacy	2013

Fonte: autor

Contudo, quais os parâmetros evolutivos os quais serão destacados em cada uma das dimensões analisadas? Primeiramente, vamos dividir nossa análise, como já explicitamos, em três etapas, a saber:

- a) A evolução das orientações relacionadas à dimensão técnica;
- b) A evolução das orientações alusivas à dimensão estética;
- c) A evolução das orientações destinadas à dimensão deontológica.

Visto isto, partimos para os estágios evolutivos a serem destacados/analizados. Por meio das características apontadas a seguir, buscamos estruturar o processo de análise dos manuais abordados nessa pesquisa com o objetivo de obter uma maior precisão dos resultados aqui apresentados. Nossa modelo seguirá as seguintes especificações:

a) A evolução das orientações relacionadas à dimensão técnica

A proposta é investigar a evolução dos conselhos sobre a cobertura das Assignments. Isto envolve: escolha de equipamentos e acessórios; processos e rotinas de trabalho; gestão da produção de imagens.

b) A evolução das orientações alusivas à dimensão estética

Buscamos abordar a evolução das diretrizes sobre gêneros no fotojornalismo. Isto envolve: gêneros da fotografia de imprensa; características dos gêneros na fotografia de impresa.

c) A evolução das orientações destinadas à dimensão deontológica

O objetivo é explorar a evolução das opiniões e diretrizes dos manualistas sobre a conduta dos repórteres fotográficos. Isto envolve: edição e manipulação de imagens; procedimentos éticos diante das cenas e dos personagens; limites e barreiras referentes à produção e publicação de imagens.

Todavia, antes de prosseguir, é importante ressaltarmos que nossa pesquisa não tem por finalidade expor um modelo triunfalista para a construção do discurso visual da notícia. Se assim o fosse, tal proposta compreenderia o desenvolvimento das esferas da teoria e da prática fotojornalística por meio de modelos imperativos e/ou dominantes.

Os resultados que apresentamos a seguir discutem as características associadas às dimensões técnica, estética e deontológica através de uma ótica mais abrangente, conectada à investigação dos espaços de disputa e de consolidação do campo fotojornalístico, tomando como objetivo de análise os manuais e guias voltados à orientar os profissionais envolvidos nas diversas etapas do trabalho.

Desta forma, gostaríamos de desejar uma boa leitura.

## 2. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O FOTOJORNALISMO: ACUMULAÇÕES, CONTINUIDADES E RUPTURAS NO DESENVOLVIMENTO DA ATIVIDADE

Em setembro de 2015, o Reuters Institute for the Study of Journalism, em parceria com a Universidade de Stirling e a World Press Photo Foundation (WPPh) publicou o resultado de uma pesquisa inédita realizada com 1.556 fotojornalistas profissionais de mais de 100 países e territórios espalhados pelos sete continentes.

*The State of News Photography: The Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age*, como informa o próprio documento, buscou "investigar as identidades, condições de trabalho, práticas de uso de tecnologia e questões relativas à ética de um grande número de fotógrafos de todo o mundo" (HADLAND; CAMPBEL; LAMBERT; 2015, p. 06).

Dentre os dados arrolados pela pesquisa, alguns podem ser aqui destacados: *a priori*, o estudo apontou que, entre os profissionais entrevistados, 40% definiram-se como "fotojornalistas". Ademais, sobre os principais gêneros (ou "categorias") de trabalho ocupadas pelos fotojornalistas entrevistados, 19% dos participantes relataram que executam prioritariamente serviços vinculados à produção de fotografias de notícia (19%), seguido de projetos pessoais (18%), retratos (14%) e esportes (10%). Por fim, no que concerne à ética nas relações de trabalho, 76% dos profissionais sondados diagnosticaram o tema "manipulação" como um sério problema para a profissão.

Visto isso, alguns questionamentos podem ser apresentados no intuito de melhor compreender a conjuntura característica da fotografia de imprensa apresentada no relatório, a saber:

- a) Que processos podem ser identificados como “essenciais” para se compreender o trabalho de campo do repórter fotográfico?
- b) De que forma os modelos de categorização da produção fotojornalística refletem-se nas atividades realizadas?
- c) Como são tratadas as questões relacionadas aos conflitos éticos característicos da profissão?

Todavia, antes mesmo de buscar respostas para as indagações decorrentes da interpretação dos dados apresentados acima, faz-se necessário aproximar o universo da fotografia jornalística de um conceito o qual dialogue com alguns dos pontos levantados, como também com as mudanças decorrentes dos processos de transformação vivenciados pela atividade desde o século XIX.

Entretanto, buscar uma definição precisa e definitiva para o fotojornalismo mostra-se como uma opção metodológica arriscada. É importante destacar que, por não se tratar de uma atividade estanque, delimitar um conceito fechado para essa atividade centenária é, no mínimo, um desafio, devido à variedade de temáticas, técnicas e mixagens desse campo de atuação com outras áreas de produção, como, por exemplo, a publicidade (SOUZA, 2004).

Partindo dessa constatação, pode-se compreender o ofício fotojornalístico, diferentemente da prática fotodocumentarística, como uma atividade ligada ao caráter da informação, da opinião e do esclarecimento.

(...) entendemos por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes (SOUZA, 2004)

Já de acordo com Baeza (2001), a atividade fotojornalística estaria ligada a valores de informação, atualidade e noticiabilidade.

O termo fotojornalismo designa indistintamente uma função profissional desenvolvida na imprensa e um tipo de imagem canalizada por esta. De acordo com o critério funcional de classificação das imagens a partir da finalidade de seu uso e do circuito em que se inscrevem, o fotojornalismo representa o tipo de imagem midiática mais reconhecida e assentada<sup>4</sup>. (BAEZA, 2001, p. 36)

Ainda há ainda a possibilidade de diagnosticar a atividade como um mosaico de processos e procedimentos, os quais, apresentam características referentes aos campos da teoria e da prática, respectivamente. Para Felippi (2008):

Fotojornalismo é uma determinação, uma designação de espaço de trabalho, de forma e objetivo para a mais versátil e imediata, e ao mesmo tempo ambígua, das

---

<sup>4</sup> Tradução livre para: “El término fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de las imágenes a partir de la finalidade de su uso y del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada”. (BAEZA, 2001, p. 36)

linguagens disponíveis para o jornalismo gráfico. A fotografia aplicada ao jornalismo lida com o limite máximo de eterna tensão entre a verdade/realidade e a cultura/interpretação/intenção do autor. É por isso que, mais do que qualquer outra fotografia em qualquer outro campo, precisa ser compreendida com um processo, e não como um fato, e estar relacionada diretamente com um contexto determinado. (FELIPPI, 2008, p. 64)

Visto isso, observa-se que, com o objetivo de articular as distintas definições apresentadas acima com os processos característicos dos campos da produção, edição, publicação e consumo de conteúdo voltado para a seara fotojornalística, faz-se necessário elencar que competências dialogam não apenas com a atual configuração da profissão, mas sim aproximam-se de uma abordagem capaz de oferecer uma relação mais complexa sobre o próprio desenvolvimento da atividade. Por competências, comprehende-se:

(...) uma capacidade de agir eficazmente em um tipo definido de situação, capacidade que se apoia em conhecimentos, mas não se reduz a eles. Para enfrentar da melhor maneira possível uma situação, devemos em geral colocar em jogo e em sinergia vários recursos cognitivos complementares, entre os quais os conhecimentos. (PERRENOUD, 1997, p. 07)

Ainda sobre o tema e com o objetivo de apresentar um conceito o qual dialogasse com os processos de integração e da mobilização de conhecimentos para o enfrentamento de situações complexas, Silva (1999) destaca:

Competências são capacidades de natureza cognitiva, sócio-afetiva e psicomotora que se expressam, de forma articulada, em ações profissionais, influindo, de forma significativa, na obtenção de resultados distintos de qualidade. (SILVA, 1999, p. 60)

Por fim, Rios (2010, p. 93) sintetiza o conceito como "uma totalidade que abriga em seu interior uma pluralidade de propriedades, um conjunto de qualidades de caráter positivo". Ainda conforme a autora, tais características apresentadas estariam conectadas a elementos estruturais - as dimensões - que representariam a manifestação "na prática" do conceito abordado. Conforme Rios (2010), as dimensões técnica, estética, política e moral figurariam como os eixos centrais do desenvolvimento de uma atividade específica: a prática docente.

Ao aproximar do universo do fotojornalismo os conceitos de competência e dimensões relacionados acima, pode-se construir alguns paralelos que ajudam a assimilar o desenvolvimento dos alicerces da prática e da teoria da fotografia de imprensa. Visto que as

dimensões elencadas acima representariam, segundo Rios (2010), elementos que possibilitariam uma melhor compreensão dos atributos concernentes as competências específicas da atividade, buscou-se distinguir, nesse trabalho, uma proposta de categorização de dimensões específicas da fotografia de imprensa que possibilitassem analisar de forma mais aprofundada a construção do discurso visual da notícia e, consequentemente, destacar que apropriações, adequações e rupturas poderiam ser destacadas como salutares para a consolidação do trabalho do repórter fotográfico. Tal classificação proposta descreve-se a seguir:

- a) Dimensão Técnica;
- b) Dimensão Estética;
- c) Dimensão Deontológica

## 2.1 Dimensão técnica: sobre normatização e rotinas

*A priori*, no que se relaciona às propriedades concernentes à dimensão técnica da fotografia de imprensa, destacam-se os procedimentos de condução das atividades como peças fundamentais para a compreensão desse ofício. Com isso, apresenta-se uma tentativa de normatização dos procedimentos ligados diretamente ao fazer jornalístico, que determina e define aspectos gerais e específicos dos periódicos e de seus conteúdos (ERBOLATO, 2006 in MELO;LAURINDO;ASSIS, 2012, p. 81).

Inicialmente, entre os fatores abordados acima, evidencia-se a seleção dos equipamentos e acessórios fotográficos atrelados a uma especificação dos protocolos de utilização desses recursos.

Para Benazzi (2010), poderiam ser citados nesse contexto os seguintes aspectos: nitidez, fotometria, ISO, abertura de diafragma, uso de objetivas, velocidade do obturador e temperatura de cor. Tais elementos ajudam a enxergar um ponto de conexão entre as práticas referentes ao universo da fotografia e do jornalismo que, durante um período significativo dos séculos XIX e XX, não dirigiam-se para o mesmo denominador comum.

Ainda sobre os parâmetros vinculados à dimensão técnica do fotojornalismo, o ciclo de atividades atribuídas ao cumprimento das rotinas de trabalho nas redações também pode

ser definido como uma fonte de conhecimento sobre o ofício. As pautas (ou *assignments*<sup>5</sup>) podem ser consideradas como documentos essenciais que auxiliam na condução dos trabalhos realizados pelos repórteres e fotojornalistas. Tais referências oferecem um “guia” ao modelo de gestão de conteúdo nas redações, o qual busca agregar em um mesmo plano as etapas de planejamento, execução e mensuração dos resultados obtidos.

Ademais, também auxilia na compreensão das características pertinentes à dimensão técnica da fotografia de imprensa a busca pela construção de um modelo narrativo que pudesse explorar ao máximo as potencialidades da utilização dos recursos visuais no campo midiático. Diante disso, observa-se que pensar na configuração desse formato de conteúdo é, também, reunir elementos para contar uma história (*Storytelling*). Enredo, personagens, definição de referenciais espacotemporais são alguns dos atributos que se articulam para o arranjo das narrativas que, de acordo com Luiz Gonzaga Motta (2005), podem ser assim definidas:

A narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo (o conhecimento sobre a natureza física, as relações humanas, as identidades, as crenças, valores e mitos, etc.) em relatos. A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo. (MOTTA, 2005, p. 2)

Mais especificamente para campo do fotojornalismo, o conceito de narrativa mostra-se diretamente conectado à ideia de contexto. A inclusão de elementos (assim como a exclusão de outros) que amplifiquem o poder de reverberação do discurso visual criado é fundamental para a consolidação da cadeia de circulação e consumo da atividade.

## 2.2 Dimensão estética: proposta de codificação da atividade

No que concerne às propriedades alusivas à dimensão estética, destaca-se que, por meio de um processo de categorização do trabalho desenvolvido pelos repórteres

---

<sup>5</sup> De acordo com Neiva (2013), a pauta pode ser definida como, na preparação de uma matéria jornalística, “uma indicação dos detalhes a serem abordados sobre determinado assunto e do modo como focalizá-lo” (p. 428). Já Bahia (2010) cita o documento como um “planejamento, esquema, referência diária ou semanal de cobertura, para orientação ou desempenho metódico dos reporteres” (p. 281).

fotográficos, pode-se oferecer ao universo da fotografia de imprensa uma proposta de consolidação de suas práticas.

Todavia, antes mesmo de aprofundar as relações que conectam as ideias de codificação da atividade fotojornalística ao desenvolvimento dos gêneros específicos para a profissão, faz-se necessário buscar algumas relações as quais permitem apresentar de que maneira tal conceito desenvolveu-se ao longo da história.

Conforme Munhoz (2016), ainda na Grécia antiga, por meio das reflexões de Aristóteles, a ideia de gênero estaria associada às distinções as quais poderiam ser representadas pela “disputa” entre o real e o ficcional. Entretanto, vale destacar que, com a incorporação de novos processos sociais, autores como Todorov (1976), Swales (1990) e Barthes (2004) abdicam em parte dessa compreensão e orientam-se uma percepção do conceito de gênero como o resultado de movimentos de incorporação, hibridização e ruptura de conceitos e características. Em resumo, Munhoz (2006) sintetiza tais conceituações por meio da seguinte proposta de classificação:

- a) Os gêneros têm caráter histórico, transformado-se ao longo do tempo;
- b) Estão fortemente ancorados em processos socioculturais e, desse modo, sujeitos aos efeitos e mudanças nessas dimensões, inclusive no que se refere à tecnologia e seus avanços;
- c) São espaços de tensão nos quais estabilizações devem ser consideradas como provisórias e instáveis;
- d) Existem em situação de mútuo contato e influência (intertextualidade), sendo passíveis de aproximações, combinações e hibridismos. (MUNHOZ, 2016, p. 89)

Dito isso, observa-se que o entrelaçamento das características correlacionadas às cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo assinala para pontos de interseção que permitem observar protocolos próprios à atividade fotojornalística. Para Benazzi (2010):

A codificação da produção jornalística é um importante instrumento teórico para a elucidação e reflexão das práticas adotadas pelos jornais diários e seis profissionais. Esta categorização possibilita um melhor entendimento de quais as possibilidades que o fotógrafo tem para registrar um fato jornalístico ou simplesmente elaborar uma imagem ilustrativa. (BENAZZI, 2010, p. 33)

Sobre o tema, Wolf (1992) ressalta que, para o campo comunicacional, os gêneros representariam um sistema de regras desenvolvido com o objetivo de realizar os processos comunicativos. Já Sojo (1997) aborda os gêneros como um articulação de processos com o objetivo de oferecer um modelo sistematizado tanto para a cadeia de produção como para a cadeia de consumo de informação. De acordo com o autor:

Os gêneros são modos de comunicação, sistemas de regras, não de conteúdos comunicativos e também são reconhecidos pelo autor e pelo receptor. Consequentemente, eles não correspondem a delimitações, mas a certas formas de tratamento. Gênero, portanto, se apresentada como uma forma ou um modo de configuração textual e constitui um conjunto de procedimentos combinados, de regras produzidas de acordo com estruturas convencionais, previamente estabelecidas, reconhecidas e desenvolvidas reiteradamente durante um tempo<sup>6</sup>. (SOJO, 1997, p. 17)

Como visto acima, observa-se, pois, que para o universo do fotojornalismo, a consolidação de uma proposta de categorização dos principais gêneros da atividade também perpassa uma aproximação com parâmetros relacionados aos campos da teoria da comunicação, da informação, do processo de produção jornalística e da linguagem e da estética fotográfica (BENAZZI, 2010). Com o desenvolvimento gradual dos modelos de classificação dos gêneros fotojornalísticos, a atividade apresentou notável articulação redacional, o que gerou, também, uma potencialização do *status* da atividade.

Ainda no que diz respeito a essa evolução dos formatos de classificação dos gêneros fotojornalísticos, pode-se destacar o modelo apresentado por Medina e Leandro (1970) como a primeira tentativa de categorização da produção. Os autores buscaram apresentar os gêneros destinados à fotografia de imprensa através de dois (02) prismas:

- a) **Imagen Informativa:** imagem que carrega informação e vai ao encontro de que uma imagem vale mais que mil palavras. (MEDINA; LEANDRO, 1970, p. 35). O gênero apresenta ainda três (03) subdivisões: imagem informativa sintética (reproduz, fotograficamente, quase todas as informações da reportagem); imagem informativa descritiva (mais analítica, traz apenas o registro das características parciais do evento); imagem informativa pormenorizada (apresenta detalhes do evento fotografado).
- b) **Imagen Ilustrativa:** para Medina e Leandro (1970), tem papel “meramente figurativo e geralmente são produzidas após o fato em si, em momento secundário ao acontecimento, ou são imagens de arquivo” (MEDINA; LEANDRO, 1970, p. 40). Também apresenta três (03) subgêneros, a saber:

---

<sup>6</sup> Tradução livre para: “Los géneros son modos de comunicación, sistemas de reglas, no contenidos comunicativos y además son reconocidos por el autor y por el receptor. En consecuencia, no responden a delimitaciones temáticas, sino a determinadas formas de tratamiento. El género, pues, se presenta como una forma o modo de configuración textual y constituye un conjunto de procedimientos combinados, de reglas producidas de acuerdo con unas estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo”. (SOJO, 1997, p. 17)

registro (fotografia realizada em um momento secundário ao fato jornalístico); retrato (identifica visualmente o personagem da matéria); recurso gráfico (funciona como um rótulo da matéria, auxiliando a diagramação e o equilíbrio gráfico da página).

Já em 1997, Jorge Pedro Sousa, um dos autores mais consagrados no campo da fotografia de imprensa, apresentou um modelo de classificação dos gêneros da atividade que tem por base o ponto de vista cognitivo, o que envolveria “as nuances de como a foto foi capturada somada ao resultado final da imagem enquanto produto para a publicação” (BENAZZI, 2010, p. 38). Segundo Sousa (1997), configurariam-se como gêneros fotojornalísticos:

- a) **Spot-news**: imagens não planejadas, resultantes de eventos aleatórios.
- b) **Pseudoacontecimento**: imagens que permitem ao repórter fotográfico um certo controle dos elementos de cena.
- c) **Photo-ilustration**: são imagens conceituais, com grande valor artístico, em que o fotógrafo tem a possibilidade de produzir uma verdadeira “pintura”, como em fotos de decoração, turismo e gastronomia.
- d) **Features**<sup>7</sup>: produção de imagens não posadas e com forte interesse humano.

Em 1998, Carlos Abreu Sojo, em seu livro *Los géneros periodísticos fotográficos* buscou ampliar a noção de gênero para a produção fotojornalística concebida por Medina e Leandro (1970) e Sousa (1997). O autor apresentou em sua obra uma preocupação em definir dois eixos centrais nos quais seria possível inserir as modalidades de produção de conteúdo visual jornalístico vigente à época. Inicialmente, destacam-se os Gêneros Fotojornalísticos Informativos que, para o autor:

Quando o objetivo é informar, independentemente da existência de qualquer ingrediente subjetivo, estamos na presença dos gêneros fotojornalísticos informativos. Mas estes, além disso, se caracterizam porque sua estrutura externa está constituída, além de sua imagem, por um título e uma legenda, no caso da foto notícia, e por estes mesmos elementos, mas as vezes um texto, quando estamos na presença de uma reportagem fotográfica ou de um foto-ensaio. Em

---

<sup>7</sup> Para Neiva (2013), representam o gênero jornalístico que cobre mais do que fatos e acontecimentos, escrito de maneira mais livre e que pode apresentar uma personalidade, histórias de interesse humano, etc.” (p. 213). Já Bahia (2010) define-o como uma “reportagem de um jornal ou revista sobre uma pessoa ou um aspecto de um acontecimento importante; geralmente, é emocionante, bem-humorada e trata de pessoas” (p. 155).

qualquer caso, neste gêneros a fotografia é o aspecto mais importante da unidade periodística icônica-verbal<sup>8</sup>. (SOJO, 1997, p. 41)

Visto isso, podem ser classificados, de acordo com Sojo (1997) como Gêneros Fotojornalísticos Informativos:

- a) **Foto-notícia:** para o autor, tal categorização apresentaria como principais características: construção por meio de uma ou mais fotografias; captura de um evento socialmente significativo e atual, capturado em um momento de desenlace; acompanhamento textual; ineditismo para o público massivo; tema lacônico e expressivo. Todavia, Sojo (1997) adverte que não haveria, necessariamente, a prerrogativa de que uma imagem apenas ocuparia tal classificação se contivesse todas essas características apresentadas.
- b) **Reportagem Fotográfica:** gênero informativo composto por um conjunto de imagens relacionadas a um mesmo assunto e acompanhadas por um texto curto, embora existam algumas situações que se produza sem ele.
- c) **Ensaio Fotográfico:** consoante Sojo (1997):

O ensaio fotográfico é uma reportagem fotográfica em profundidade, que consiste em um grande grupo de imagens que variam entre 15 e 25, embora quando divulgados em exposições excede em muito esse valor. O tema do ensaio fotográfico é muito amplo. Através dele podem ser tratados problemas sociológicos, culturais e até económicos, mas ele também é viável para as questões mais superficiais e até mesmo humorísticas<sup>9</sup>. (SOJO, 1997, p. 64)

Para Sojo (1997), o ensaio fotográfico deveria considerar algumas características que indicariam: engajamento e sincronização entre os profissionais envolvidos no trabalho; investigação e roteirização dos processos a serem executados; aproximação a prática do ensaio fotográfico a

---

<sup>8</sup> Tradução livre para: “Cuando el propósito es informar, al margen de la existencia de cualquier ingrediente subjetivo, estamos en presencia de los géneros periodísticos fotográficos informativos. Pero éstos, además, se caracterizan porque su estructura externa está conformada, aparte de la imagen, por un título y una leyenda en el caso de la fotonoticia, y por estos mismos elementos, más a veces un texto, cuando estamos en presencia de un reportaje fotográfico o de un fotoensayo. En cualquier caso, en estos géneros la fotografía es el aspecto más importante de la unidad periodística icónico-verbal”. (SOJO, 1997, p. 41)

<sup>9</sup> Tradução livre para: “El ensayo fotográfico es un foto reportaje en profundidad, el cual consta de un numeroso grupo de imágenes que oscila entre 15 y 25 aunque cuando se divulga en exposiciones sobrepasa con creces esta cantidad. La temática del fotoensayo es muy amplia. A través de él pueden tratarse problemas de carácter sociológico, cultural y hasta económico, pero también es factible realizar temas más superficiales e incluso hasta humorísticos”. (SOJO, 1997, p. 64)

procedimentos menos “engessados” e que permitam o investimento na criatividade e na espontaneidade.

Ademais, de acordo com a proposta de classificação dos gêneros fotojornalísticos apresentada pelo autor, poderiam ainda ser identificados os Gêneros Fotojornalísticos de Opinião, imagens que apresentariam uma forte carga simbólica. Sojo (1997) assim as categorizou:

- a) **Fotografia editorial:** permite aos veículos de comunicação formular e emitir juízos relacionados aos acontecimentos em destaque.
- b) **Foto-manchete:** “gênero mediante o qual se evoca, por meio de um título breve mas satírico, uma opinião sobre um tema atual, com uma dose de humor ou ironia”. (SOJO, 1997, p. 100)
- c) **Foto falante:** sua característica principal diz respeito ao uso de recursos gráficos (balões, seguindo o estilo dos *comics*) para expressar a opinião de um personagem representado no texto.
- d) **Foto-montagem:** sobreposição de duas ou mais imagens para criar uma outra imagem diferente. Utiliza diferentes técnicas para alcançar seus objetivos.
- e) **Caricatura Fotográfica:** caracteriza-se pela distorção ou acentuação das características de pessoas, objetos, entre outros elementos. Não necessariamente busca provocar um efeito

No início dos anos 2000, Jorge Pedro Sousa, com o intuito de aprofundar sua proposta de codificação da produção fotojornalística apresentada em 1997, propôs um modelo que consolidava os gêneros relacionados à fotografia de imprensa como elementos flexíveis, que deveriam ser compreendidos por meio da intenção do jornalística associada ao contexto de inserção da imagem produzida. Tal qual o autor, “o conteúdo e a forma do texto são, assim essenciais para explicitar o gênero fotojornalístico”. (SOUZA, 2002, p. 89). Vale destacar ainda que esse modelo de classificação pode ser encontrado em duas publicações do autor: Elementos do jornalismo impresso (2001) e Fotojornalismo - Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa (2002).

Para Sousa (2001;2002) configuram-se como gêneros da fotografia de imprensa:

- a) **Fotografia de Notícias:** grande parte do conteúdo fotográfico que costuma ocupar as páginas dos jornais. De acordo com o autor, a produção destinada a esse gênero pode ser subdividida em: *Spot News* (imagens de acontecimentos “duros” – hard news – e que não oferecem muita possibilidade de planejamento da ação); *General News* (relacionam-se à cobertura de entrevistas, reuniões, cerimônias. Permitem um maior grau de controle dos elementos da cena).
- b) **Features:** para Sousa (2001;2002), podem ser definidas como “imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas” (p. 92). Subdividem-se em: *Features* de interesse humano (apresenta-se quase sempre através de um conteúdo natural e bem-humorado); *features* de interesse pictográfico (carregadas de força visual); *features* de animais (exploram situações inusitadas e de forte apelo emocional).
- c) **Esportes:** segundo o autor, para a produção dessa modalidade de imagem jornalística, “o principal mandamento é conhecer as regras do jogo, para antecipar os monumentos susceptíveis de merecerem fotografias e posicionar-se nos melhores lugares para as obter” (SOUSA, 2001, p. 95). Subdividem-se em: fotografias de ação esportiva; *features* de esporte.
- d) **Retrato:** decorre de uma curiosidade dos leitores em saber como são as pessoas que compõem as histórias. Constituem-se dos seguintes subgêneros: *Mug shots*; retratos ambientais.
- e) **Ilustrações fotográficas:** “As ilustrações fotográficas podem ser fotografias únicas ou fotomontagens, quer nestas se unem unicamente fotografias, quer se combinem outras imagens”. (SOUSA, 2001, p. 100)
- f) **Pictures stories:** “gênero fotojornalístico em que uma série de imagens se integram num conjunto que procura constituir um relato comprehensivo e desenvolvido do tema” (SOUSA, 2001, p. 101). Subdividem-se em: foto-ensaio (contam uma história sob o ponto de vista individual); foto-reportagem (apresenta fins documentais).

Já para Recuero (2006), dois gêneros abarcariam a produção destinada ao universo fotojornalístico. De acordo com o autor, podem ser descritos como gêneros da fotografia de imprensa:

- a) **Instantâneas**: representam a soma da oportunidade e perícia do repórter fotográfico. Registro do fato, da informação em seu estado bruto.
- b) **Elaboradas**: não representam flagrantes e permitem ao repórter fotográfico um maior controle sobre os fatores que envolvem o planejamento da imagem.

Por fim, uma das propostas de categorizações dos gêneros da fotografia de notícia mais recentes pode ser encontrada no trabalho de Benazzi (2010), o qual ressalta uma tentativa de classificação que utilizou como base os seguintes aspectos:

- a) Presença de personagens principais, se a fotografia evidenciava o personagem ou se o ponto de destaque era o ambiente; b) se os personagens estavam posando para a fotografia, se estavam “simulando” uma situação, ou se a fotografia é um flagrante; c) no caso de flagrantes, o grau de “concessão” do personagem fotografado. Esse norte inicial criou de imediato a categoria dos “Retratos”, divididos inicialmente em “Pose”, “Enquete” e “Flagrante Consentido”. (BENAZZI, 2010, p. 70)

Para o autor, consolidam-se como gêneros fotojornalísticos as seguintes categorias:

- a) **Retrato**: “Acontece quando o personagem retratado (ou personagens) para ilustração da reportagem posam estaticamente e consensualmente para o fotojornalista” (BENAZZI, 2010, p. 71-72). Podem ser subdivididos em: pose; entrevista; enquete; flagrante consentido; registro; social.
- b) **Foto-produção**: “Acontecem quando os retratados estão no habitat exposto na reportagem. Há necessariamente interação do personagem com este meio, oriunda da direção de cena do fotojornalista ou repórter/produtor e o fotojornalista tem controle do ambiente” (BENAZZI, 2010, p. 75). Subdivide-se em: pose ambientada; spot ambientado.
- c) **Notícias gerais**: “Também conhecidas como general-news, são relativas as chamadas notícias do dia-a-dia, com ênfase no jornalismo factual”

(BENAZZI, 2010, p. 76). Subdivide-se em: flagrantes (spot-news); spot descritivo; spot ilustrativo; pseudo-acontecimento; registro.

- d) **Arte e espetáculo:** “Conceituadas como categoria independente, englobam as fotografias ligadas a pautas culturais, em especial às fotografias “cênicas”, ou seja, imagens de espetáculos, bastidores, making-offs. São essencialmente direcionadas para os cadernos de cultura e trazem nuances que vão da hiperprodução, próximas das fotos de divulgação produzidas pelas assessorias de imprensa, a flagrantes próximos das spot-news” (BENAZZI, 2010, p. 79-80). Subdivisões: cênicas (still); spot artístico (flagrantes); pose (divulgação) bastidores (making off).
- e) **Esportes e ação:** “Conceituadas como categoria independente devido ao volume de fotografias produzidas e publicadas, englobam as imagens ligadas à atividades esportivas, como campeonatos de futebol, automobilismo, modalidades olímpicas e competições em geral, ou mesmo cenas de ação, como le parkour, skate, gincanas, entre outras. São essencialmente voltadas para os cadernos de esporte e trazem nuances que vão do spot-news ao feature, passando pelo retrato e pelo detalhe” (BENAZZI, 2010, p. 82-83). Subdivisões: Spot Esportivo; Bastidores (Feature Esportivos)
- f) **Feature:** “São fotografias de cenas inusitadas, flagrantes cotidianos (não necessariamente informativos), situações comportamentais, fotografias de natureza ou com rica beleza estética e poética visual”. (BENAZZI, 2010, p. 85)
- g) **Detalhe:** “Categoria que se isola e completa as demais, é composta por fotos pormenorizadas, por detalhes de situações” (BENAZZI, 2010, p. 86).

A tabela abaixo (TABELA 01) buscou sintetizar as categorizações apresentadas acima:

Tabela 2: resumo dos principais gêneros/sub-gêneros fotojornalísticos e respectivos autores

<b>Autor</b>	<b>Gêneros e Subgêneros</b>
MEDINA;LEANDRO (1970)	<p>a) <u>Imagen Informativa</u>          Imagem informativa sintética          Imagem informativa descriptiva          Imagem informativa pormenorizada</p> <p>b) <u>Imagen Ilustrativa</u>          Registro          Retrato          Recurso Gráfico</p>
SOUSA (1997)	<p>a) <u>Spot news</u>          b) <u>Pseudoacontecimentos</u>          c) <u>Photo-ilustration</u>          d) <u>Feature</u></p>
SOJO (1997)	<p>Gêneros Fotojornalísticos Informativos</p> <p>a) <u>Foto-notícia</u>          b) <u>Reportagem Fotográfica</u>          c) <u>Ensaio Fotográfico</u></p> <p>Gêneros Fotojornalísticos de Opinião</p> <p>d) <u>Fotografia Editorial</u>          e) <u>Foto-manchete</u>          f) <u>Foto Falante</u>          g) <u>Foto-montagem</u>          h) <u>Caricatura Fotográfica</u></p>
SOUSA (2001;2002)	<p>a) <u>Fotografia de Notícias</u>          Spot News          Notícias em geral</p> <p>b) <u>Feature</u>          Features de interesse humano          Features de interesse pictográfico          Features de interesse animal</p> <p>c) <u>Esportes</u></p>

	<p>Fotografia de ação esportiva      Features de esportes      d) <u>Retrato</u>  <i>Mug shots</i>      Retratos ambientais      e) <u>Ilustrações fotográficas</u>      f) <u>Picture histories</u>      Foto-ensaio      Foto-reportagem</p>
RECUERO (2006)	<p>a) <u>Instantâneas</u>      b) <u>Elaboradas</u></p>
BENAZZI (2010)	<p>a) <u>Retrato</u>      Pose      Enquete      Flagrante consentido      Registro      Social      b) <u>Fotoprodução</u>      Pose ambientada      Spot ambientado      c) <u>Notícias gerais (General News)</u>      Flagrantes (Spot-News)      Spot Descritivo      Spot Ilustrativo      Pseudoacontecimento      Registro      d) <u>Arte e espetáculo</u>      Still (cênica)      Spot (flagrante)      Pose      Bastidores      e) <u>Esportes e ação</u></p>

	Spot-news Bastidores f) <u>Feature</u> g) <u>Detalhe</u>
--	---

Fonte: o autor

### 2.3 Dimensão deontológica: entre a moral e uma “ética prática”

Por fim, considera-se a dimensão deontológica como a terceira dimensão concernente à compreensão das competências pertencentes a fotografia de imprensa. Como visto acima, os eixos da técnica e da estética oferecem características singulares, as quais norteiam as esferas de produção, edição, circulação e consumo da prática fotojornalística. Ademais, tais relações também apresentam elementos que permitem indicar regularidades, padrões e rupturas no processo de consolidação do binômio “teoria-prática” próprio ao ofício.

Todavia, antes mesmo de diagnosticar as relações próprias à dimensão deontológica e como elas estariam conectadas ao “fazer” fotojornalístico, faz-se necessário destacar que tal debate também perpassa uma intensa e constante batalha travada no campo da ética, conceito que, desde Aristóteles e sua “Ética à Nicômaco”<sup>10</sup>, passando pela ideia de imperativo categórico de Immanuel Kant<sup>11</sup>, oferece subsídios teórico-metodológicos para a articulação entre os fatores que auxiliam na configuração dos modelos de produção, edição e gestão de conteúdo na imprensa.

Visto isso, observa-se que, segundo Camponez (2009), o termo “deontologia” foi criado pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham, em 1816, que, em resumo, buscou “distinguir dois ramos da ética: uma ética exegética, expositiva e enunciativa; outra mais

---

<sup>10</sup> De acordo com Munhoz (2016), conhecida como a ética das virtudes, “a ética de Aristóteles enfatiza o papel central do ajuizar através da nossa experiência, procurando integrar razão e emoção no percurso de configuração de um caráter virtuoso, desse modo garantindo que a pessoa desenvolva uma atitude de atuação ponderada e moralmente correta”. (p. 153)

<sup>11</sup> O conceito de imperativo categórico de Kant aponta para uma ética atrelada ao cumprimento de leis e regras ditas universais. Para o autor: “o imperativo categórico é, portanto, só um único: age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal”. (XAVIER, 2009)

sensorial que se refere às ações da vontade susceptíveis de serem objeto de aprovação ou reprovação” (CAMPONEZ, 2009, p. 95-96). De acordo com o autor, a primeira dessas formas discursivas representaria aspectos voltados para a formação das faculdades intelectuais. Já a segunda, destacaria o desejo, a vontade do sujeito. Esta última, chamou-a deontologia.

Ainda sobre o termo e sua gênese, Camponez (2009) destaca:

A palavra Deontologia deriva de duas palavras gregas τὸ δέον [to déon] (o que é conveniente) e λογία [logia] (conhecimento); quer isto dizer, o conhecimento do que é justo ou conveniente. Este termo é aqui aplicado à moral, isto é, a esta parte do domínio das ações que não cai sob o império da legislação pública. Como arte, é fazer o que é conveniente; como ciência, é conhecer o que convém fazer em cada ocasião. (CAMPONEZ, 2009, p. 96)

Voltando ao conceito de Benthan, destaca-se neste um certo caráter utilitarista, o qual apontou para as relações de ordem pessoal, para as decisões voltadas ao indivíduo, às escolhas individuais que poderiam trazer mais benefícios éticos para a sociedade na qual se estaria inserido.

Tal perspectiva encontra-se em parte associada ao desenvolvimento dos valores que direcionariam a formulação de normas atreladas a um agir social e profissional (CAMPONEZ, 2009). Para Bucci (2000), a construção desses valores, diferentemente do que sugeriu Benthan, perpassaria uma relação muito menos flexível, que se inspiraria, por exemplo, na ideia do imperativo categórico de Immanuel Kant, para quem:

(...) uma regra de conduta só pode ser eticamente aceita se for universal, isto é, se tiver validade tanto para o agente como para todos os outros seres racionais. A consequência do ato já na importa. O que importa é que o ato se revista das características de um imperativo categórico universal, quer dizer, que o ato se apoie em princípios que tenham validade para todos. (BUCCI, 2000, p. 21-22)

Visto isso, Camponez (2009) destaca que a consolidação de uma conceituação para o campo da deontologia representaria um processo que representaria “mais do que uma regra moral” e “menos do que uma norma do direito”. De acordo com o autor:

A deontologia é a apropriação sócio-profissional dos princípios da moral social aplicável às condições de exercício de uma profissão. Não sendo o resultado de uma discussão separada do contexto social que a rodeia, ela resulta diretamente dos contributos normativos de uma dada profissão, no quadro de valores vigentes na sociedade onde se insere. (CAMPONEZ, 2009, p. 120)

Isso posto, observa-se que, ao aproximar essas propriedades da deontologia do campo jornalístico, pode-se destacar uma tentativa de configuração dos processos e procedimentos associados aos eixos da produção, da edição, da circulação e do consumo de notícias. Ou seja: como afirma Bertrand (1999, p. 12), a deontologia representaria aqui um conjunto de princípios e regras que, organizadas pelos profissionais e, se possível, em colaboração com os usuários, teria como objetivo responder melhor as necessidades dos diversos grupos da população. Uma espécie de alicerce entre a moral e a retórica instrumental, entre a responsabilização e a desresponsabilização profissional (Camponez, 2009).

Para Camponez (2009), explorar o surgimento de tais regras e preceitos da atividade jornalística é remontar para os séculos XVII e XVIII, período no qual diversos jornais, na tentativa de apresentar aos leitores uma linha mestra dos valores que conduziriam as atividades associadas ao modelo de negócio do jornalismo vigente na época, publicavam em seus primeiros exemplares uma espécie de “termo de compromisso”. Entretanto, ainda não se pode mencionar uma consolidação de um código deontológico para a atividade, visto que não se observa uma “roteirização”, uma orientação formal que especifique valores comuns para a atividade. Para o autor:

Os códigos deontológicos são o resultado do intenso debate que se inicia nos finais do século XIX, em torno da industrialização da imprensa, do consequente poder dos media na vida pública e da profissionalização do jornalismo. Os valores evocados são geralmente princípios como a dignidade, a honra, a verdade, e a honestidade que, de resto, denunciam a proximidade entre jornalistas, homens de letras e intelectuais. (CAMPONEZ, 2009, p. 129-130)

Ainda sobre o surgimento de uma cultura deontológica para o campo do jornalismo, esta representada pela publicação dos primeiros códigos próprios à atividade, Camponez (2009), Barros Filho (2008) e Bertrand (1999) assinalam para o final dos anos 80 do século XIX (1896), quando jornalistas da região polaca da Galiza produziram uma lista de deveres relacionados à prática redacional.

Tal decisão representou um primeiro passo para a apropriação desse modelo. Ainda conforme os autores, apenas no final da primeira década do século XX adota-se, em caráter efetivo, o primeiro código deontológico dos jornalistas: *Pratice of the Kansas Code of Ethics for Newspaper*, adotado pela Associação de Editores do Kansas, publicado em 1910. Seguiram-se a ele: “Credo da Imprensa Industrial” (Estados Unidos, 1913); “Carta dos Deveres Profissionais dos Jornalistas Franceses (França, 1918); “Código de Prática do

Missouri" (Estados Unidos, 1921); "Código de Ética do Jornalismo de Oregon" (Estados Unidos, 1922).

Mas que valores relacionados ao processo de construção de categorias de conduta (regras e princípios) podem ser evidenciados entre os códigos deontológicos?

De acordo com Bertrand (1999), esse processo de categorização poderia ser compreendido por meio das seguintes especificações:

- a) **Segundo a natureza das regras:** configuram-se aqui os valores associados a um sentido *lato* das regras propostas. Buscam distinguir regras ideais, gerais e condutas de excessão.
- b) **Segundo as funções da mídia:** assinalam para a relação do jornalista com o meio para o qual exerce sua atividade. O profissional deve, pois, evitar supressões, distorções, invenção de fatos para agradar anunciantes, além de buscar sempre apresentar uma imagem exata do mundo, sem ceder a pressões internas ou externas.
- c) **Segundo o alcance das regras:** apresentam especificidades sobre a validação de regras atreladas a determinados eixos geográficos, meios de comunicação ou temáticas. Por exemplo, sobre às matérias policiais, "não se deve nem sublinhar os traços do acusado que não sejam pertinentes ao caso; nem dar nomes de menores acusados de crimes" (BERTRAND, 1999, p. 82).
- d) **Segundo a categoria dos profissionais:** oportunizam a compreensão de regras voltadas especialmente para os patrões e seus agentes (como evitar conciliar interesses profissionais e pessoais), como também daquelas voltadas só para jornalistas (a exemplo da não aceitação de favores pessoais em troca de produção de conteúdo).
- e) **Segundo a responsabilidade considerada:** segundo o autor, pode-se afirmar que o jornalista é responsável perante quatro (04) grupos: seus pares (deve lutar pelos direitos da profissão); suas fontes (não deformar uma informação nem torná-la pública se assim o foi exigido); pessoas em causa (o jornalista deve lançar ao público informações relevantes sobre as fontes); usuários (não enganar o público leitor).
- f) **Segundo o estágio das operações:** é dever dos profissionais da cadeia jornalística lutar por um processo probo de produção, edição, circulação e publicação das notícias, desde a obtenção da informação (não usar de meios

desonestos para obtê-la), passando pela seleção desta (sempre verificar os fatos checados) e o tratamento/apresentação, até após a publicação da notícia.

Já para Camponez (2009), ainda sobre esse processo de codificação da deontologia jornalística, pode-se assinalar como os principais princípios deontológicos norteadores da atividade:

- a) **Dever para com a informação:** imparcialidade, objetividade e exatidão, identificação da fonte, confirmação da fonte de informação, recusa do sensacionalismo, entre outros.
- b) **Dever para com a fonte de informação:** “respeito pelos compromissos assumidos, respeito pelas regras de embargo noticioso” (CAMPONEZ, 2009, p. 147)
- c) **Deveres para com os outros da profissão:** para o autor, destacam-se:

Respeitar as regras do bom gosto e da decência, presumir a inocência, respeitar a privacidade e a dor, preservar o nome de familiares de condenados ou suspeitos de crime, proteger o nome de testemunhas de crimes, não caluniar, não difamar, não identificar menores condenados, não identificar vítimas de violação, não recolher imagens ou declarações sem ter em conta as condições de serenidade, liberdade e responsabilidade das pessoas envolvidas, não publicar imagens que ponham em causa a dignidade das pessoas, não discriminar ninguém em função do sexo, da raça, da etnia ou do grupo social, respeitar as instituições, a empresa e o Estado. (CAMPONEZ, 2009, p. 148)

- d) **Deveres para com a própria profissão:** anda de acordo com Camponez (2009):

(...) recusar pressões, defender a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa, ser solidário e colaborar com os colegas de profissão, assumir a responsabilidade dos seus trabalhos, identificar-se quando em funções profissionais, procurar a verdade independentemente das consequências para o jornalista, não confundir investigação jornalística com investigação policial, não utilizar meios tecnicamente ilícitos para obtenção da informação, não plagiar, não aceitar oferendas, prêmios ou prebendas, não roubar a informação, não tirar partido da profissão para fins pessoais, não enganar colegas, não disputar-lhes o lugar, não exercer atividades incompatíveis com a profissão, não noticiar atos em que se encontre envolvido, defender dos direitos dos jornalistas (CAMPONEZ, 2009, p. 149)

- e) **Deveres para com o próprio sujeito profissional:** buscar afastar-se de trabalhos que afrontem a consciência do profissional de imprensa.

Ainda sobre a dimensão deontológica, Oliveira (2009) buscou especificar algumas das principais temáticas levantadas por Camponez (2009) e Bertrand (1999) as quais se apresentariam como questões primordiais para a compreensão da dimensão deontológica do fotojornalismo.

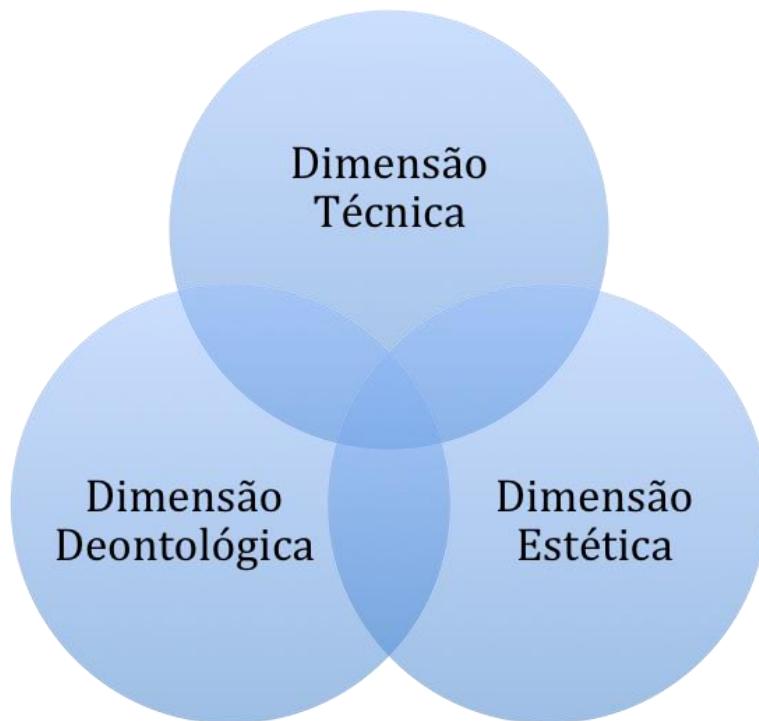
*A priori*, o autor apontou para questões relativas ao direito autoral, que poderia ser definido como “a área do direito positivo que cuida da proteção das obras do intelecto humano, da relação entre o autor e sua criação” (OLIVEIRA, 2009, p. 121). No que se relaciona com a fotografia de imprensa, essa prerrogativa destaca o profissional da imagem como autor e detentor de direitos (cíveis e morais) sobre as obras que produz.

Ademais, Oliveira (2009) também abordou aspectos concernentes ao direito de imagem, o qual, como informa o próprio autor, pode ser reconhecido como o reflexo do direito amplo de privacidade (OLIVEIRA, 2009, p. 152). Para ele, algumas questões deveriam figurar nos debates sobre o tema, a saber: interesse público (que, *per si*, não poderia ser utilizado como justificativa para todas as ações da imprensa/do fotojornalista), direito de imagem de figuras públicas; produção de imagens em locais públicos (não existia violação de direito de imagem, desde que os personagens não estivessem individualizados).

Após expor as principais características voltadas às dimensões técnica, estética e deontológica, contata-se uma indagação: como a análise dessas particularidades indicadas acima concernentes às dimensões da técnica, da estética e da deontologia fotojornalística podem auxiliar a diagnosticar e categorizar as mudanças relativas ao desenvolvimento dos processos próprios à atividade?

A análise dos manuais e guias voltados à apresentação dos conselhos, dos ensinamentos, das recomendações e opiniões sobre a profissão apresenta-se como uma alternativa acertada para buscar um norte conceitual para o questionamento apresentado. Pode-se classificar essas publicações como um dos principais recursos didáticos utilizados para transmitir o conhecimento amalgamado sobre a área. Os manuais representariam um espaço de convivência da normatividade fotojornalística, esta marcada por zonas de tensão, de convergências, de rupturas e justaposições (GRÁFICO 01).

Gráfico 1: relação entre as dimensões características do fotojornalismo. A interseção entre os três conjuntos representa o espaço de "convivência" da normatividade manualística.



Fonte: autor

Todavia, é importante destacar que tais processos de transformação citados acima e relacionados às dimensões da técnica, da estética e da deontologia não representam referências aleatórias extraídas das principais temáticas concernentes à fotografia de imprensa. Para tal, esse trabalho ancora suas estruturas no conceito de fenômenos de ruptura, de Michel Foucault, a saber:

As velhas questões da análise tradicional (que ligação estabelecer entre acontecimento díspares? Como estabelecer entre eles uma sequencia necessária? Que continuidade os atravessa ou que significação de conjunto acabamos por formar? Pode-se definir uma totalidade ou é preciso limitar-se a reconstituir encadeamentos?) são substituídas, de agora em diante, por interrogações de outro tipo: que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas sequencias distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 1987, p. 04)

É importante destacar também que esse conceito apresentado está diretamente relacionado à ideia da construção de um debate que orienta para o discurso como o norteador do saber de uma época. Foucault especifica uma estrutura na qual os enunciados formam as práticas discursivas: "um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica, ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa" (1987, p. 133). Tal prerrogativa permite identificar o que pode ser classificado neste trabalho de "transições de status" para a fotografia de imprensa: a busca por um diagnóstico que aponte que regularidades normativas, acumulações de eventos textuais e consolidações de uma transferência de características consuetudinárias para outras, de caráter normativo, podem ser categorizadas no universo fotojornalístico.

Visto isso, questiona-se novamente: de que maneira algumas dessas regularidades normativas, as acumulações procedimentais e processuais e as rupturas podem ser representadas nos manuais e guias destinados à fotografia de imprensa? E, ademais, como tais alterações se (co)relacionaram com as transformações dos parâmetros associados ao desenvolvimento tecnológico, econômico, social e cultural? Os capítulos a seguir têm por objetivo apresentar algumas dessas modificações e, acima de tudo, diagnosticar as principais transições de status pelas quais atravessou o fotojornalismo nos últimos 170 anos.

### 3. DA IMAGEM NA IMPRENSA AO PROTO-FOTOJORNALISMO: PRIMEIRA TRANSIÇÃO DE STATUS (1840 – 1930)

Analisar o percurso histórico do fotojornalismo apenas observando seu desenvolvimento no século XX, *data venia*, não atende a uma postura metodológica bem acertada. É preciso buscar ainda mais longe as raízes da atividade, compreender as rupturas e as convergências da prática fotojornalística, as quais se mostram salutares para o desencadeamento de um exercício hoje em plena evolução. Pode-se afirmar que entre encontros e desencontros, o discurso visual adentra a seara jornalística se relacionando com o ecossistema que o rodeava, trazendo para um ambiente estritamente verbal elementos que fogem às características da produção textual.

A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista, entre o realismo e outras formas de expressão, entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à ação, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes e entre variadíssimos outros fatores. E é também uma história que assiste, gradualmente, ao aumento de temas fotografáveis, o mesmo é dizer, uma história que assiste à expansão do que merece ser olhado e fotografado (SOUZA, 2000, p. 14)

E o que mereceu, então, ser observado e fotografado nos primórdios da atividade fotojornalística? Quais as temáticas, as referências visuais, os métodos e objetivos envolvidos na produção de conteúdo visual que predominaram em seu nascedouro? E, sobretudo, quais as práticas efetivadas pelos produtores de conteúdo visual (fotográfico / “fotojornalístico”) da época? Na tentativa de dar início a esse diálogo e buscar matrizes de análise para as questões levantadas, o capítulo a seguir investigará um dos momentos históricos mais frondosos para a fotografia de imprensa e, consequentemente, para o reconhecimento dessa como uma prática de destaque nos meios de comunicação contemporâneos. O século XIX – época caracterizada pelo desenvolvimento industrial e tecnológico em larga escala – apresenta, tanto para a fotografia, como para a imprensa, como para a fotografia “de imprensa” uma espécie de *turning point*, o qual pode ser evidenciado por alterações socioculturais e tecnológicas.

### 3.1 Da primeira ilustração baseada em uma imagem fotográfica à primeira fotografia imprensa em um jornal (1840 – 1880)

Nascida em meio a uma violenta e reveladora revolução – a Revolução Industrial – a fotografia, desde seu surgimento (entre os anos 20 e 30 do século XIX), abraçou para si os ideais desta: buscou retratar, da forma mais “direta, objetiva e verídica” possível, o real. Para Rouillè (2009), tal modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais se apoiam nestas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles, o desenvolvimento da economia monetária e a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações.

O entrelaçamento da mecânica (óptica) à química (alteração nas relações espaço-temporais das cadeias de produção, edição e circulação de imagens) permitiu a fotografia “repaginar” o campo da arte, questioná-lo e oxigená-lo, por meio de novos mecanismos, procedimentos e técnicas. Ainda segundo Rouillè (2009):

(...) no decorrer da história, a tecnologia foi muito mais vezes requisitada por desenhistas, gravuristas, artistas. Pensem na câmera obscura, que ocupa um grande lugar no dispositivo fotográfico; ou também, na câmera lúdica; na lupa; ou ainda no fisionotraço, sem falar dos vários dispositivos de impressão e de definição de gravuras. No entanto, anteriormente, nunca a mão do homem havia sido abolida. Ou seja, um limiar foi transposto com a fotografia que, enquanto imagem tecnológica, se distingue de todas as imagens anteriores (p. 41).

Como já foi ressaltado acima, é importante asseverar que a fotografia surgiu por meio de um fenômeno de proto-convergência: a mecânica e a química, uma união de conhecimento, práticas e disposições epistemológicas e culturais as quais caracterizaram a Revolução Industrial do século XIX.

Atesta-se, pois, o surgimento de novos protocolos, novas gramáticas visuais as quais afetam tanto a cadeia produtiva quanto a lógica de consumo da cultura visual na sociedade. A Revolução Industrial acionou na sociedade cenários metafóricos de representação do real: o gás substitui o sol; o vapor, o braço humano. A fotografia une a visão (mecânica) à sensibilidade química. O desenvolvimento dessa prática moderna logo despertou a curiosidade de editores e proprietários dos meios de comunicação como

também dos leitores da época. A capacidade de reproduzibilidade da produção fotográfica (BENJAMIN, 1994), atrelada à (uma suposta) capacidade de mimetização do real/da realidade apresentam ao mundo uma peça complexa de um quebra-cabeça, a qual reorganizará para sempre a estrutura do discurso visual moderno.

Visto isso, observa-se que a necessidade de informação gerou, em pleno desenvolvimento das revoluções industriais, uma evolução da cultura impressa. A expansão dos transportes, das técnicas de produção e a edição de periódicos atrelado ao desenvolvimento de uma sociedade letrada impulsionou, consequentemente, o surgimento de jornais ilustrados, os quais buscavam, por meio do discurso visual, apresentar o cotidiano e suas nuances. Também a invenção do telégrafo (meados do século XIX) auxiliou na difusão de conteúdo além da capacidade espacial configurada pelos modelos vigentes na época.

Contudo, desde essa data, surgiram questões imperativas referentes a essa produção visual: qual o espaço reservado para a imagem nos veículos de comunicação impressos da época? Como ela adaptou-se às rotinas de produção, edição e distribuição de conteúdo do século XIX? No intuito de buscar as origens do que será definido neste trabalho como “proto-fotojornalismo”, serão analisadas, a princípio, referências – socioculturais, econômicas e tecnológicas - do período em questão (século XIX) com o objetivo de, *a posteriori*, examinar o ciclo histórico classificado como fotojornalismo moderno (SOUZA, 2000; FREUND, 1995; BECKER, 1989; AMAR, 2000). Vale destacar que, a expressão proto-fotojornalismo será utilizada, neste momento, para designar o percurso histórico que tem início nos anos 40 do século XIX e segue até os anos 1930. Todavia, tal definição não se refere apenas a um recorte espacotemporal para auxiliar no trabalho de análise, mas também diz respeito ao estabelecimentos de processos e procedimentos próprios da gênese fotojornalística.

### 3.1.1 Anos 40-50: primeiros passos

Os anos 40 do século XIX representam, para a cadeia de circulação de conteúdo jornalístico, o nascimento de uma cultura da imagem que transcendeu os limites da utilização de ilustrações como principal vetor de construção de um discurso não-textual nos veículos de comunicação impressos. Ou seja: nesse momento, deu-se início a uma espécie

de “desintermediação” do olhar, uma ruptura (também) na cadeia de produção de conteúdo, visto que, gradativamente, a produção gráfica, realizada por ilustradores e gravuristas, passava, também, a ser ocupada por “repórteres” fotográficos.

Sobre o trabalho de ilustração nos periódicos do século XIX (*Imprensa Ilustrada*<sup>12</sup>), vale destacar também que o mesmo envolvia uma mão de obra especializada, lenta e cara<sup>13</sup>. Ademais, nem todos os jornais da época tinham poder econômico para雇用 uma equipe de ilustradores.

A principal função da ilustração do século XIX era "cultural": do conhecimento encyclopédico através de um museu "democratizado". A segunda função das ilustrações era de "entretenimento", inconsistente com a terceira função destas ilustrações: o da moralidade, ou da educação moral, cívica e patriótica. A imagem resultante era necessariamente normativa. A primeira geração de livros ilustrados, dedicada à educação, excluía o social e o político. A segunda fez um espetáculo do mundo, e construiu o evento como uma memória da nação. A terceira desviou bruscamente, pois representou a luta de classes e a luta do povo, que a quarta geração (jornais diários como o *Le Petit Journal*) cristalizou sob a forma de um nacionalismo tenso, exaltando o herói militar ou salvador sobre o selvagem ou o criminoso. Em suma, a ascensão da notícia, diretamente ligada ao crescimento significativo na circulação de jornais, foi fortemente promovido por essas gravuras<sup>14</sup> (TOUBOUL; TÉTU, 2008, p. 123).

Com o surgimento da fotografia<sup>15</sup> (mais especificamente, da daguerreotipia) e o desenvolvimento de procedimentos tecnológicos sofisticados de reprodução de conteúdo visual (século XIX), a possibilidade de circulação de imagens amplificou-se.

<sup>12</sup> Para Bacot (2005), pode-se definir *Imprensa Ilustrada* como: “tout support périodique qui comportant un nombre important d’illustration, de gravure, qui ont été d’ailleurs, dès l’origine, utilisés comme argument de promotion par les éditeurs” (p. 10)

<sup>13</sup> Conforme Giacomelli (2009): “Para a produção de uma xilogravura, por exemplo, primeiro um artista – geralmente um pintor ou ilustrador – desenhava, num bloco de madeira, o que se queria reproduzir – o desenho, é claro, precisava ser feito ao contrário, tal qual um carimbo é hoje. Em seguida, um gravador, munido de formão ou de outro instrumento pontiagudo e cortante, retirava as partes do bloco não desenhado, criando um alto relevo. Na impressão, as partes do desenho que haviam ficado em alto relevo, eram entintadas e impressas geralmente em tinta de cor preta. O baixo relevo, que não recebia tinta, representava o “branco” da ilustração”. (GIACOMELLI, 2009, p. 09)

<sup>14</sup> Tradução livre para: "The primary function of nineteenth century illustration was "culture": from encyclopedic knowledge through to the "democratized" museum. The second function of illustrations was "entertainment," inconsistent though it may have been with the third function of these illustrations : that of morality, or moral, civic, and patriotic education. The resulting image was necessarily normative. The first generation of illustrated books, dedicated to education, excluded the social and the political. The second made a spectacle of the world, and constructed an event as a memory of the nation. The third deviated sharply, as it represented class struggle and the struggle of the people, which the fourth generation (daily newspapers like *Le Petit Journal*) crystallized in the form of a high-strung nationalism, exalting the military hero or saviour over the savage or the criminal. In short, the rise of the news story, directly linked to the significant growth in newspaper circulation, was greatly promoted by these engravings". (TOUBOUL;TÉTU, 2008, p. 123)

<sup>15</sup> Observa-se que a produção de imagens fotográficas representou uma crise estrutural em um sistema de documentação da realidade já parametrado. A construção do discurso visual através das ilustrações atendia

A mecanicidade possibilitada pelo desenvolvimento cultural e tecnológico advindos da Revolução Industrial possibilitou o primeiro encontro entre o discurso jornalístico e a reprodução de imagens com funções informativas e documentais, características próprias da produção fotojornalística. Mesmo ainda não sendo possível a impressão direta de uma “fotografia” nas publicações, a partir do século XIX pode-se destacar não somente o interesse em estabelecer uma política ilustrativa dentro dos periódicos<sup>16</sup>, mas também o trabalho com um conteúdo visual permeado por elementos comunicacionais, jornalísticos.

No século XIX, os livros informativos, utilmente ilustrados com manifestações gráficas exatamente repetíveis, estiveram ao alcance das massas da Europa ocidental e América. O resultado foi a maior revolução do pensamento prático e de sua aplicação que se tem conhecimento. Esta revolução foi tão transcendental do ponto de vista ético e político como [também] econômico e mecânico. As massas haviam começado a obter a grande ferramenta que necessitava para colocar-se em condições de resolver seus próprios problemas<sup>17</sup>. (IVINS JR., 1975, p. 32)

As primeiras imagens que sugiram na imprensa decorrentes dessa reprodutibilidade proporcionada pela evolução dos dispositivos de publicação foram produzidas em 1842. Trata-se de uma imagem (gravura) que reproduziu um daguerreótipo produzido por Carl Fiedrich Stelzner. Publicado na revista ilustrada *Illustrated London News*<sup>18</sup> (FIGURA 1 e

---

aos processos já postos em prática e, também, otimizados, do campo das artes plásticas (pintura, escultura, entre outras manifestações artísticas). A mecanização da cadeia de produção de conteúdo advinda do processo fotográfico encenou uma cisão abrupta neste modelo reconhecidamente intermediarizado.

<sup>16</sup> Conforme Giacomelli (2009), a publicação de conteúdo visual em publicações jornalísticas remete ao século XVII, quando desenhos e adornos começaram a ser “impressos” em cabeçalhos e também em seções especiais. Já no século XVIII, imagens produzidas por meio de xilogravuras - técnica de impressão por gravura que usa blocos de madeira como matriz e permite a reprodução de imagens e textos sobre papel ou outro suporte – já podiam ser vistas ocupando espaço entre os textos publicados. Uma das primeiras publicações especializadas a investir em conteúdo não-textual de forma estruturada foi a revista ilustrada francesa *Le Journal des Dames et des Modes*, em 1795.

<sup>17</sup> En el signo XIX, los libros informativos, utilmente ilustrados con manifestaciones gráficas exatamente repetibles, estuvieron al alcance de las masas de la Europa occidental y América. El resultado fue el a mayor revolución del pensamiento práctico y de su aplicación que se haya conocido nunca. Esta revolución fue tan transcendental desde los puntos de vista ético y político como desde los económicos y mecánicos. Las masas habían empezado a obtener la gran herramienta que necesitaban para ponerse en condiciones de resolver sus propios problemas. (IVINS JR., 1975, p. 32)

<sup>18</sup> O surgimento das revistas ilustradas também representa um importante passo para a evolução das cadeias de produção, edição e circulação do fotojornalismo. Estas foram decisivas para o deslocamento do imaginário dos leitores para a utilização de imagens fotográficas (e não gravuras) na imprensa. As primeiras publicações deste gênero surgiram na Europa, em meados do século XIX. São elas: *The Illustrated London News* (em 1842) e *Illustration* (em 1843). Segundo Giacomelli (2009, p. 06): “A proposta da *The Illustrated London News*, de publicar as principais notícias acompanhadas por ilustrações, fez escola e foi copiada em todo o mundo. Na França, a parisiense *L'Illustration* foi lançada em 1843, mesmo ano em que surgiu a *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig, na Alemanha. Na Espanha, a *La Ilustración* apareceu em 1849, em Madrid. Nos Estados

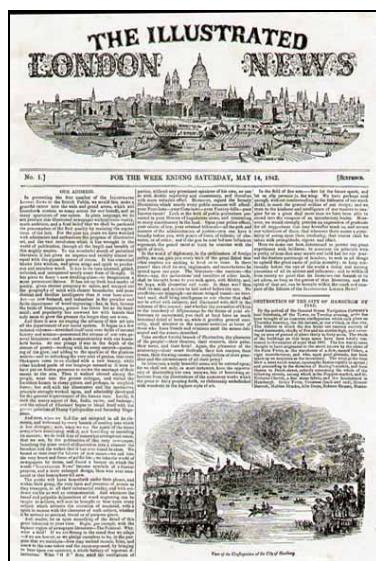
2), na edição de maio: a imagem apresentava aos leitores as consequências de um incêndio na cidade de Hamburgo. Para Amar (2000), Stelzner produziu, junto com Hermann Biow, uma série de 46 daguerreótipos sobre o acontecimento. No entanto, a “cobertura” foi realizada somente quatro dias depois do desastre.

Figura 1: primeira “fotografia de notícias” publicada na imprensa



Fonte: Historical Archive Online

Figura 2: edição The Illustrated London News, 1842



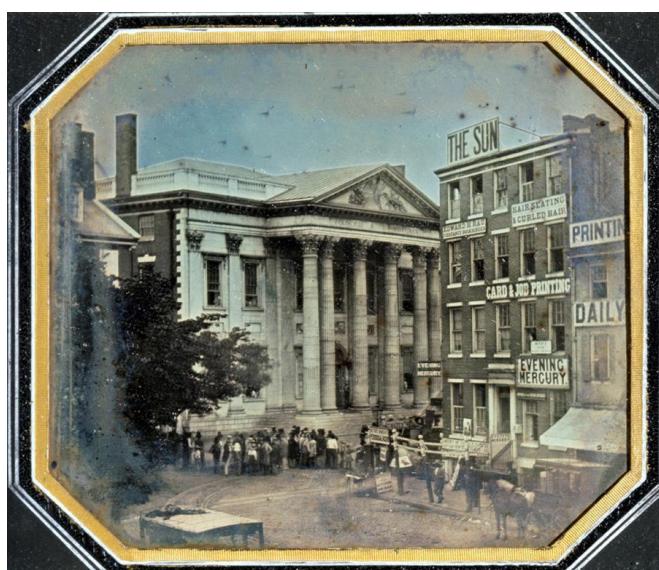
Fonte: Historical Archive Online

---

Unidos um veículo se destacou entre os demais jornais e revistas que passaram a ilustrar suas páginas com gravuras em meados do século XIX: o Frank Leslie's Illustrated Newspaper(Nova Iorque, 1855)”.

Ainda nos anos 40 (1844), em relação à disseminação de imagens que já apresentavam o interesse em articular elementos de valoração da notícia, os irmãos William e Frederik Langenheim produziram o que se convencionou classificar como a primeira imagem na imprensa de um evento público (SOUZA, 2000; AMAR, 2000). Trata-se de uma gravura (FIGURA 03) que representa um daguerreótipo, o qual apresenta um registro visual de uma multidão reunida na Filadélfia por ocasião da eclosão de uma série de motins antimigração.

Figura 3: Filadélfia, 1844



Fonte: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

Já em 1847, por ocasião da realização de conflito armado entre os Estados Unidos e o México (Guerra México-Americana), alguns jornais da época enviaram daguerreotipistas para registrar o dia a dia do combate. Contudo, apenas foram realizadas imagens “oficiais” da batalha – fotos de soldados, infantarias e equipamento bélico (FIGURA 04). Todavia, pode-se destacar o ineditismo da proposta, visto que esse foi o primeiro grande conflito armado no qual se identificou a presença de fotógrafos. Vale também destacar que, mesmo com a produção das imagens, foram publicadas na imprensa gravuras baseadas nos daguerreótipos obtidos.

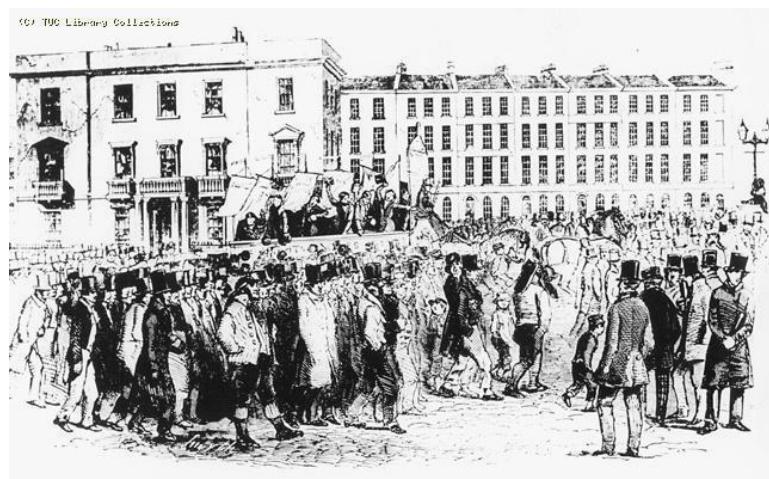
Figura 4: Guerra EUA-México, 1847



Fonte: [www.militaryhistorynow.com](http://www.militaryhistorynow.com)

Também nos anos 40, em 1848, o jornal britânico *The Sunday Times* publicou (em formato de gravura) o que pode ser definido como a primeira imagem política vinculada a um periódico impresso (FIGURA 05). O daguerreótipo, produzido por um autor desconhecido, registrou uma mobilização do Movimento Cartista, que buscava melhores condições de trabalho para os operários, redução na jornada de trabalho, entre outros itens de pauta.

Figura 5: Great Chartist Crowd, 1848



Fonte: [www.unionhistory.info](http://www.unionhistory.info)

Mesmo com todos esses desdobramentos significativos para o desenvolvimento de uma “cultura proto-fotojornalística”, a atividade ainda não ocupava lugar de destaque em uma cultura predominantemente impressa e textual. Ademais, a impossibilidade de reprodução de imagens fotográficas e, consequentemente, a utilização de ilustrações e gravuras nas páginas dos jornais agravava o cenário. Conforme Freund (1995):

Esta utilização tardia da fotografia na imprensa é devida ao facto de que as imagens devem ainda ser feitas fora do jornal. A imprensa, cujo sucesso se funda na actualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas. (FREUND, 1995, p. 67)

Contudo, os anos 50 do século XIX já demonstravam uma evolução tanto nas cadeias de produção quanto na de distribuição de conteúdo fotojornalístico. Para Souza (2000):

Em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia já havia se beneficiado dos avanços técnicos, químicos e óticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o ‘realismo’ que a pintura não conseguia. A foto beneficiava também das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real’. (SOUSA, 2000, p. 33)

Podem-se destacar como algumas das evoluções pelas quais passaria a fotografia nesse período:

- a) **diminuição nos tempos de exposição para produção de imagens:** fator que possibilitou a fotografia a reconfigurar a sua relação espaço-tempo na sociedade (incorporação da ideia do “instantâneo” ao universo das imagens fotográficas)
- b) **melhoria na qualidade das lentes utilizadas:** com a possibilidade de utilização de lentes mais luminosas, a fotografia ganhou as ruas e os espaços abertos.
- c) **utilização do processo de Colódio Úmido<sup>19</sup>:** contribuiu decisivamente para destronar a daguerreotipia como técnica principal de produção de imagens

---

<sup>19</sup> “O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição

fotográficas no século XIX. Disseminação do processo negativo - positivo. Mudanças reconfiguraram o estatuto da imagem, visto que a ideia de reproduzibilidade afetou diretamente as cadeias de produção/distribuição de conteúdo.

- d) **Ampliação do mercado das revistas ilustradas:** com o objetivo de deslocar o imaginário do espectador para o “momento exato”, tais publicações especializaram-se em oferecer ao leitor registros de grandes eventos, catástrofes e outros fatos relevantes. Representaram um dos veículos de distribuição da fotografia de imprensa mais bem sucedidos da história.

Uma das consequências dessas alterações nas cadeias de produção, edição e distribuição de conteúdo pode ser evidenciada na cobertura da Guerra da Criméia (1854-1855), primeiro conflito bélico com participação oficial de um “repórter fotográfico”.

Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, foi convidado para desempenhar tal cobertura. Ele preparou sua expedição durante meses antes de partir para o campo de batalha. Pintor e fotógrafo reconhecido, Fenton embarcou (FIGURA 06) levando consigo cinco câmeras, setenta placas de Colódio úmido, que permitiam fazer exposições de três a vinte segundos, e uma equipe formada por quatro ajudantes (AMAR, 2000, p. 27).

Figura 6: Veículo utilizado por Fenton



Fonte: [www.getty.edu/art/gettyguide](http://www.getty.edu/art/gettyguide)

---

devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia” (NEWHALL, 1982)

Contudo, mesmo buscando registrar o evento a partir de um prisma informativo (um dos pilares do fotojornalismo contemporâneo), as imagens obtidas não foram publicadas na imprensa, mas sim gravuras que utilizavam as fotografias como referência. Vale destacar também que autores como Sousa (2000), Freund (1995) e Sougez (1991) atestaram um certo caráter controverso na obra de Fenton. Contratado para registrar o dia a dia das tropas envolvidas na Guerra da Criméia (FIGURA 07), não há qualquer menção nas imagens produzidas ao conflito em si: combates, violência, morte, destruição são simplesmente inexistentes.

É apenas em fevereiro de 1855 que Fenton embarca para fotografar a Guerra da Criméia. Acompanham-no quatro assistentes e leva consigo uma pesada viatura que deve ser puxada por dois cavalos. Este pesado veículo, que pertencera a um comerciante de vinhos, serve-lhe ao mesmo tempo de quarto de dormir e de laboratório. O material é enorme: trinta e seis grandes caixas, mais os arreios dos cavalos e a comida para eles. (FREUND, 1995, p. 107)

Figura 7: Oficiais do 90º Regimento de Infantaria, 1855



Fonte: [www.allworldwars.com/Crimean-War](http://www.allworldwars.com/Crimean-War)

Já em relação à produção nacional, vale destacar o pioneirismo brasileiro no desenvolvimento dos processos fotográficos. Além da querela envolvendo Hercule Florence e o próprio surgimento da atividade fotográfica, já nos anos 40 do século XIX pode-se observar a produção de daguerreótipos que não se articulavam diretamente com temáticas apenas artísticas e/ou científicas. Em 1840, o abade Louis Compte registrou o Rio

de Janeiro e o Paço Imperial. Já em 22 de novembro de 1859, Augusto Stahl fez o que autores como Ferreira de Andrade (2004) e Bia Corrêa do Lago (2001) classificaram como o cerne da primeira reportagem fotográfica nacional. A temática foi a passagem da Família Real portuguesa pelo Recife (FIGURA 08 e 09).

Mais do que documentos dessa importante passagem histórica, as quatro imagens são um marco na nossa fotografia, pois, quando Stahl decidiu usar várias imagens para representar um único evento, estava na verdade dando uma versão fotográfica mais ampla do que uma simples tomada registrando o acontecimento. A chegada do Imperador é, de fato, o intervalo de tempo decorrido entre a primeira e a última foto, no qual a chegada em si e o Imperador ele mesmo contam muito pouco. O que importa é a *durée*, diz Stahl, o mais moderno dos fotógrafos pioneiros, que, muito antes de seus contemporâneos, percebeu o alcance da fotografia e a especificidade de sua linguagem. (ANDRADE, 2004, p. 116)

Figura 8: Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1840



Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 9: Augusto Stahl registra a passagem da Família Real portuguesa pelo Recife



Fonte: commons.wikimedia.org

### 3.1.2 Anos 60-70: a guerra como estopim para o desenvolvimento de uma linguagem visual proto-fotojornalística

Após os primeiros passos, a fotografia começou a ganhar destaque no universo jornalístico nos anos 60 do século XIX. Seu estatuto de “espelho do real” favoreceu a inserção em um universo estritamente textual e (ainda) tecnologicamente impossibilitado de construir uma narrativa visual baseada não mais em aspectos subjetivos e ilustrativos –as gravuras – mas sim em registros de uma sociedade em desenvolvimento. Pode-se estabelecer também, segundo destaca Souza (2000, p. 37):

(...) a descoberta definitiva, por parte dos editores de publicações ilustradas, que os leitores também queriam ser observadores visuais. A fotografia passa, então, a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido a seu ‘realismo, à sua verossimilitude.

Atrelado a isso, o trinômio objetividade - verdade visual - atualidade começou a fazer parte da rotina dos fotógrafos que se dedicavam a produzir imagens para a imprensa. O intervalo de tempo entre um evento e sua exposição midiática adentra tanto o imaginário da cadeia de consumo (leitores) como o da cadeia de produção. Todavia, deve-se observar que, mesmo com o desenvolvimento de uma cultura visual fotográfica, não havia nas

redações o surgimento de uma editoria fotojornalística, visto que ainda inexistia um corpo profissional autônomo.

Mesmo assim, a atividade passou, nos anos 60 do século XIX, por um período de desenvolvimento das cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo. E um dos eventos que impulsionou tal evolução foi o conflito ocorrido nos Estados Unidos entre os anos 1861 e 1865. A “Guerra de Secesão” ou a “Guerra Civil Americana” foi decisiva para o estabelecimento de rotinas de produção e de distribuição de informação visual por meio dos veículos de comunicação. Vale destacar que, desde a Guerra da Crimeia (1853-1856), quando o fotógrafo Roger Fenton resolveu registrar *in loco* o combate bélico, formou-se no público leitor um interesse em observar “de perto” o desenvolvimento de grandes eventos. Atrelado a isso, o surgimento de tecnologias capazes de reduzir o tempo de espera para a produção de uma imagem mostraram-se como elementos salutares para o “despertar” na sociedade de uma cultura visual fotográfica.

Mas quais as inovações decorrentes da cobertura da Guerra Civil Americana? E de que forma elas podem ser descritas como relevantes para o desenvolvimento da cadeia fotojornalística?

Além da produção de um registro visual, o qual se baseava na capacidade de mimetizar a realidade por meio do documento fotográfico (imagem fotográfica como “espelho do real”), para Sousa (2000), um dos fatores mais importantes a ser destacado da cobertura da Guerra da Crimeia é a percepção entre a velocidade de obtenção da foto e sua reprodução. Mesmo ainda não contando com tecnologias, as quais pudessem ser capazes de reproduzir uma fotografia nos veículos de comunicação impressos, a produção de gravuras e ilustrações a partir da matriz de uma imagem fotográfica representava uma evolução atrelada à presença de um discurso visual de realidade e de expectação.

Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. Com o medium emergente, o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel. No mundo da imprensa, com as fotos, o conhecimento, o julgamento e a apreciação deixaram de ser monopolizados pela escrita. (SOUZA, 2000, p. 40)

Como um dos principais produtores desse conteúdo sobre o conflito, deve-se destacar o trabalho do norte-americano Mathew Brady. Ajudado por vinte e seis colaboradores, Brady produziu mais de sete mil negativos de vidro e formou uma legião de fotógrafos que se tornaram famosos em todo território americano (FIGURA 10). Brady

também montou a primeira agência moderna de distribuição de imagens, que cobria mais de 30 pontos de operação espalhados pelo campo de batalha. Suas imagens eram assinadas, o que já indicava o estabelecimento da relação de autoria no cenário da fotografia na imprensa (LACAYO; RUSSEL, 1990). Pode-se destacar também como principais colaboradores de Brady: Timothy O'Sullivan, George N. Barnard e Alexander Gardner.

Figura 10: General David McM. Gregg e seus funcionários



Fonte: [www.nationaljournal.com](http://www.nationaljournal.com)

Contudo, como já foi citado, a publicação na imprensa das imagens produzidas em campo de batalha ainda era um desafio a ser superado. Os veículos de comunicação impressos não contavam com recursos tecnológicos capazes de utilizar tal conteúdo. Por outro lado, em 1866, dois livros com imagens da cobertura da Guerra da Secessão (fotografias realizadas por Brady e sua equipe) foram lançados e apresentaram à sociedade uma crônica visual sobre o conflito (FIGURA 11). São eles: *Photographic Sketch Book of the War* (Gardner) e *Photographic Views of Sherman's Campaign* (Barnard).

Figura 11: Home of a Rebel Sharpshooter, 1865-1866



Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)

Influenciados pela forte produção “proto-fotojornalística” norte-americana (cobertura da Guerra Civil Americana), profissionais europeus investiram massivamente na cobertura de conflitos no início dos anos 70 (LACAYO; RUSSEL, 1990). Episódios como a “Guerra Franco-Prussiana” (1870-1871) e a Comuna de Paris (1871) ofereceram aos fotógrafos possibilidades de aplicar na prática novas técnicas de produção de imagens, as quais envolviam inovações referentes à utilização de lentes mais complexas e a capacidade de “congelamento” do movimento por meio de controle de tempo de exposição<sup>20</sup> (FIGURA 12). Todavia, permanecia o mesmo impedimento operacional relativo à circulação e ao consumo das imagens fotográficas produzidas: não havia, ainda, tecnologia disponível para veicular os registros visuais nos periódicos da época.

---

<sup>20</sup> Vale destacar que, desde os anos 40, os fotógrafos que trabalhavam com temáticas ligadas a produção “proto-fotojornalística” não possuíam guias ou manuais os quais orientassem a aplicação de técnicas, processos e procedimentos característicos da atividade. Em muitas situações, manuais de revelação fotográfica e/ou de utilização de técnicas de laboratório eram adaptados para atender às demandas próprias deste gênero em desenvolvimento.

Figura 12: Barricada na Comuna de Paris, 1871



Fonte: commons.wikimedia.org

Em decorrência dessas inovações técnicas e da expansão do interesse dos veículos de comunicação e do público leitor na cobertura fotográfica de importantes eventos sociais e políticos, eis que, em julho de 1871, na Suécia<sup>21</sup> (jornal Nordisk Boktryckeri – Tidning), por meio da técnica de impressão denominada Halftone<sup>22</sup> (ou Meio-tom), a produção fotográfica/proto-fotojornalística encontrou pela primeira vez as páginas de um jornal (FIGURA 13). Por várias décadas, a presença da fotografia na imprensa foi obrigatoriamente marcada pela mediação da mão do artista ou artesão. Cibia a ele realizar a transposição do original fotográfico para a matriz de metal, madeira, ou pedra, copiando-o com a utilização dos instrumentos ou ferramentas mais adequados a cada um dos materiais. (ANDRADE, 2004, p. 11). Com o advento desse novo processo de reprodução fotomecânica, possibilitou-se ao jornalismo a definitiva inserção de imagens fotográficas nas páginas dos periódicos. Contudo, como bem alerta Souza:

---

<sup>21</sup> Autores como Ivins Jr. (1975) e Amar (2000) acreditam que a primeira imagem fotográfica publicada em um jornal data de dezembro de 1873. Produzida sobre a cidade de Nova Iorque, o documento utilizou o processo de Halftone (ou também chamado de Meio-tom) e foi disponibilizado pelo jornal nova-iorquino Daily Graphic.

<sup>22</sup> “Processo em que a imagem original de tons contínuos era reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem” (ANDRADE, 2004, p. 25). Credita-se a William Fox Talbot a ideia de utilizar a técnica para impressão de fotografias.

(...) a introdução do Halftone não originou, inicialmente, a mudança das rotinas produtivas anteriores. De fato: a) os repórteres fotográficos ainda necessitavam desenvolver performances intuitivas que o seu trabalho implica; b) nem todas as notícias são “fotogênicas”; c) alto custo de adaptação tecnológica; d) o estatuto da pintura ainda se mostrava dominante (SOUSA, 2000, p. 44)

Figura 13: The Daily Graphic, 1873



Fonte: commons.wikimedia.org

Já em relação ao cenário proto-fotojornalístico brasileiro nos anos 60 do século XIX, destacaram-se as produções com características documentais e narrativas, em diversas regiões brasileiras, como no Rio de Janeiro, Pará e Rio Grande do Sul. Na capital do Império, Revert Henrique Klumb – fotógrafo de origem alemã – registrou a movimentação de pessoas durante uma festa religiosa em frente a Igreja do Carmo (1864) (FIGURA 14). Observa-se que tal registro já impressionava, visto que apresentou uma espécie de crônica social visual, característica marcante do discurso fotojornalístico do início do século XX (VASQUES, 2001).

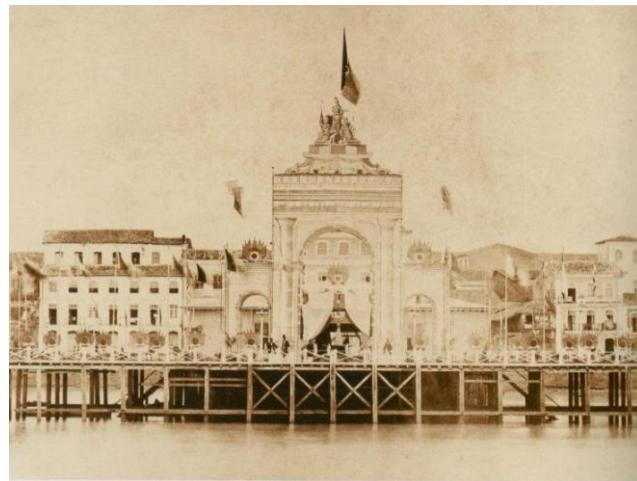
Figura 14: Fachada do Palácio Imperial, 1860 – Revert Klumb



Fonte: [www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br)

No Pará, o fotógrafo Felipe Augusto Fidanza (1867) registrou os preparativos para a ida do Imperador D. Pedro II a Belém. O detalhe é que sua “cobertura” foi realizada em um formato bastante inovador para a época: foram produzidas duas imagens, de ângulos opostos, da estrutura montada para receber o Monarca (FIGURA 15).

Figura 15: Felipe Fidanza registra vinda de D. Pedro II à Belém, em 1867



Fonte: [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)

Em Porto Alegre, o fotógrafo Luiz Terragno registrou, em 1865, a também chegada do Imperador D. Pedro II à cidade. Imagens que oscilam entre a documentação e o registro fotojornalístico (ANDRADE, 2004, p. 34).

Já nos anos 70 do século XIX, em Minas Gerais (1875), Luiz Bartholomeu Calcagno produziu uma série de imagens durante a Festa do Divino, as quais retrataram personagens de rua em “instantes” que muito se aproximam da espontaneidade característica da produção fotojornalística moderna (FIGURA 16).

Figura 16: Tiradores de Esmola para a Festa do Divino, 1865



Fonte: [www.catalogos.bn.br](http://www.catalogos.bn.br)

Em relação às produções ilustradas de meados do século XIX, destaca-se, nos anos 60 e 70, *A Semana Ilustrada*. Impressa utilizando-se a técnica da xilogravura, a publicação pode ser considerada, graças ao trabalho de Henrique Fleius, alemão radicado no Brasil em decorrência da missão naturalistas dos irmãos Spix e Martius, um dos primeiros espaços gráficos nacionais com real destaque para a produção iconográfica. Destaque para a “cobertura” ilustrada da Guerra do Paraguai (1864 – 1870).

### 3.2 Período “entre-manuais”: do primeiro manual de jornalismo ao primeiro manual de fotografia de imprensa/de notícias (1880 – 1930)

Como visto anteriormente, observa-se que a presença do binômio desenvolvimento tecnológico - desenvolvimento cultural possibilitou a entrada cada vez mais evidente da fotografia no discurso midiático moderno<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A evolução nas técnicas de produção de imagens (surgimento da película fotográfica, em 1884), a publicação da primeira reportagem fotográfica (1890), o advento das agências de imagens (1894) e o rápido

A velocidade dos meios de comunicação e deslocamento gera um necessidade real de informação visual sobre os eventos que ocorrem nos quatro cantos do mundo. O homem comum só podia ver o que estava acontecendo ao seu redor, na sua rua, na sua cidade. O estrangeiro torna-se familiar. Neste contexto, então, os fotógrafo de atualidade apresentaram o seu savoir-faire<sup>24</sup>. (AMAR, 2000, p. 51)

A popularização das técnicas e usos da imagem nas sociedades, atrelado ao desenvolvimento de um nicho de consumo, já estimulado, em parte, pela publicação no século XIX das revistas ilustradas, além do advento da fotografia documental, uma das práticas iconográficas mais entrelaçadas à fotografia de imprensa na contemporaneidade, foram determinantes para o progresso da imprensa no século XX. Ademais, pode-se ressaltar que, entre os fatores sociais relevantes para a compreensão dessa transição de cenário comunicacional, a universalização do direito à alfabetização nos países industrializados pode ser citado como uma importante chave de leitura para o desenvolvimento da imprensa escrita. Como afirma Silva Júnior (2006):

Os desdobramentos do acesso à educação elementar foi um dos pilares que ajudaram a massificação da imprensa, da venda de livros e jornais. Na Grã-Bretanha, leis como o British education act10, de 1870, criaram condições para a formação de um universo consumidor de impressos e, consequentemente, jornais. Nesse processo, houve uma reconfiguração da classe trabalhadora, que deixava de ser somente força de trabalho para ser consumidora de bens culturais. A retroalimentação dessa consequência para o mercado de jornais foi o desenvolvimento de publicações populares, como o penny press, que, além do preço mais baixo, tinham uma série de apelos para se aproximar da classe operária. A clareza de estilo textual, a escolha de temas vinculados à realidade dos seus leitores, a predominância de temáticas urbanas e internacionais faziam parte de uma definição de linha editorial concomitante ao esforço de atrair partes significativas da baixa classe-média e operária (HOGGART, 1957, p.244). Um dos resultados dessa simbiose entre mercado editorial e a formação de um público leitor em escala massivas foi a multiplicação dos periódicos. (SILVA JUNIOR, 2006, p. 53)

---

crescimento da indústria jornalística (LACAYO; RUSSEL, 1990, p. 36), ainda no século XIX, podem ser designados como importantes fatores que contribuíram para o desenvolvimento da fotografia de imprensa no século XX.

<sup>24</sup> Tradução livre para: "La velocidad de los medios de comunicación y del desplazamiento genera una necesidad real de información visual sobre acontecimientos que se desarrollan en los cuatro puntos del mundo. El hombre común sólo podía ver lo que acontecía cerca de él, en su calle, en su ciudad. Lo extranjero se vuelve familiar. En este contexto entonces los fotógrafos de actualidad exportarán su savoir-faire" (AMAR, 2000, p. 51)

Contudo, a transição entre o modelo de produção de conteúdo visual apoiado na incorporação de ilustrações aos veículos de comunicação impressos e o modelo baseado na produção e circulação de imagens fotográficas nos periódicos deu-se de forma gradativa. Ainda mais: até meados dos anos 20 do século XX, era possível encontrar algumas publicações jornalísticas que apostavam em um modelo híbrido, seja por escolhas editoriais ou por incapacidade financeira (investimento em mão de obra – fotógrafos – e equipamentos).

Ainda sobre essas mudanças no paradigma redacional referentes à publicação de conteúdo não textual nos periódicos, é impróprio afirmar que apenas fatores de ordem econômico/logísticos foram responsáveis pela passagem de um estado proto-fotojornalístico para outro mais complexo – o da fotografia de imprensa/de notícias<sup>25</sup>. Tal transição tem por base complexas características que representam a construção de um discurso visual ancorado nas dimensões técnica (atributos relacionados a uma esfera “procedimental” da fotografia de imprensa), estética (o desenvolvimento de uma linguagem fotojornalística) e deontológica (construção das regras de conduta para a atividade). Todavia, há de se questionar: como estas dimensões foram “estimuladas” após a introdução “direta”<sup>26</sup> da imagem fotográfica na imprensa (século XIX e primeiras décadas do século XX)? Ou ainda: quais recursos pedagógicos guiariam os profissionais envolvidos no ciclo de criação, edição e circulação de conteúdo fotojornalístico? Pode-se afirmar que três fatores auxiliam na compreensão desse fenômeno:

- a) o surgimento dos manuais de jornalismo;
- b) o advento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa;
- c) o processo de academização da fotografia de imprensa.

A seguir, buscou-se explorar as principais características dos tópicos relacionados acima.

---

<sup>25</sup> Entende-se por "Fotografia de imprensa/de notícias (*Press/News Photography*)" um estágio específico na cadeia evolutiva da fotografia de imprensa o qual será explorado no capítulo posterior. Vale destacar que não representa apenas uma recorte de ordem temporal ou com vieses estritamente tecnológico, mas sim um processo de transição de status o qual envolve as dimensões técnica, estética e deontológica da atividade. Para Baeza (2001, p. 35-36), a fotografia de imprensa poderia ser representada por todas as imagens planejadas, produzidas, compradas ou publicadas pela imprensa.

<sup>26</sup> Possibilidade de inserção direta de uma imagem fotográfica em um periódico, através da técnica de Halftone.

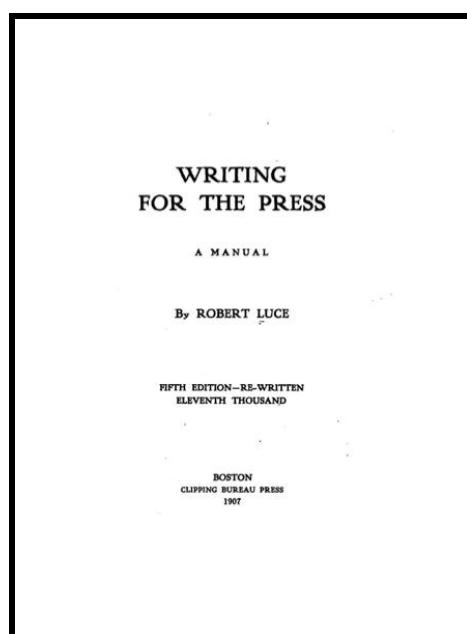
### 3.2.1 Manuais de jornalismo e a parametrização de uma atividade em desenvolvimento

Os manuais e guias voltados para a orientação da produção jornalística podem ser classificados como um dos instrumentos mais representativos para compreender o desenvolvimento da atividade redacional no final do século XIX e início do século XX. Tais publicações sinalizaram uma necessidade de parametrização do conhecimento acumulado, uma tentativa de compilar orientações voltadas à prática do jornalismo que transcendessem à adaptação de regras e procedimentos oriundos da literatura, da filosofia e de demais áreas correlatas. Marcaram, portanto, uma nova etapa para a formação dos profissionais da imprensa.

De acordo com Salavería (1997), o primeiro manual de jornalismo foi publicado nos Estados Unidos, em 1886, por Robert Luce. *Writing for the Press: a manual for editor, reporters, correspondents, and printers* (FIGURA 17), representou, consoante Salavería (1997):

(...) un hito en la historia de la consideración teórica de la prensa: por su fecha de edición le cabe el honor de ser el primer manual moderno de periodismo y, más concretamente, la primera guía de redacción periodística (p. 74).

Figura 17: capa da quinta edição do manual *Writing for the press*, de Robert Luce



Fonte: commons.wikimedia.org

Também é preciso destacar as razões que assinalam para o surgimento pioneiro deste tipo de material em solo norte-americano. Ainda de acordo com Salavería (2007), o maior grau de profissionalização dos jornalistas aliado à liderança mundial em progressos tecnológicos e redacionais e a um maior desenvolvimento no terreno da formação jornalística (processo de academização da profissão) podem ser descritos como fatores-chave.

Todavia, há de se questionar como essas publicações apresentavam temáticas relativas às esferas da produção, edição e distribuição de conteúdo não textual. Havia espaço para a interlocução entre as características necessárias à produção de um “bom texto” com outras, articuladas a dimensão das imagens, por exemplo?

Observa-se que, apenas em 1891, foi possível atestar a inserção nos manuais de jornalismo das temáticas descritas acima, ou seja: não se configuravam apenas como orientações e recomendações voltadas para o cenário da prática textual. Na terceira edição de seu manual (*Writing for the Press: a manual for editor, reporters, correspondents, and printers*), Robert Luce aborda o debate o qual envolve tanto as limitações técnicas oriundas da atividade da publicação de conteúdo no formato de imagens<sup>27</sup> como também assinala para um modelo de construção de discurso nos manuais que seria marcado por características estritamente “preceptistas”, ou seja, baseado em regras e procedimentos bastante estritos.

É melhor enviar fotos de desenhos (esboços). A menos que você seja especialista em desenho, e também familiarizado com as necessidades especiais dos trabalhos de arte da revista, seu desenho (esboço) não será reproduzidos diretamente, mas um novo desenho seria feito a partir dele para a reprodução, e uma fotografia seria melhor para este novo esboço. Uma cópia desmontada é preferível a um que esteja montada. Melhor ainda para o propósito do jornal seria o próprio negativo<sup>28</sup> (LUCE, 1891, p. 87-88)

---

<sup>27</sup> Tal debate ancora-se no choque dos universos imagéticos representados pelo universo da ilustração e o da fotografia. O final dos anos 90 do século XIX aponta para o desenvolvimentos dos processos de impressão de imagens fotográficas nos jornais e, consequentemente, para uma lenta e gradual substituição no padrão de publicação das imagens nos periódicos.

<sup>28</sup> Tradução livre para: “It is better to send photographs than sketches. Unless you are expert at drawing, and also familiar with the special needs of art work for magazine, your sketch would not be reproduced direct but a new sketch would be made from it for reproduction, and a photograph would be better for this new sketch. An unmounted print is preferable to one that is mounted. Better still for newspaper propose would be the negative itself” (LUCE, 1891, p. 87-88)

Ainda nos anos 90 do século XIX<sup>29</sup>, destacam-se as obras de três outros manualistas que assinalam para o cenário em desenvolvimento do uso de ilustrações nos jornais da época. Por meio da análise desses manuais, já é possível vislumbrar uma aproximação referente à tentativa de incorporação de temáticas relativas às dimensões técnica, estética e deontológica para a fotografia de imprensa, o que representa, consequentemente, uma (pequena) evolução no status que a imagem ocupara nas redações da época.

A primeira dessas publicações, datada de 1894, é de autoria do jornalista e professor Edwin L. Shuman. *Steps into Journalism: helps and hints for young writers* (FIGURA 18), assim como a obra de Robert Luce, a publicação destaca uma certa preferência editorial para artigos os quais se apresentem acompanhados de fotografias ou ilustrações. Ademais, também oferece observações a respeito dos formatos de envio de documentos não-textuais para as redações.

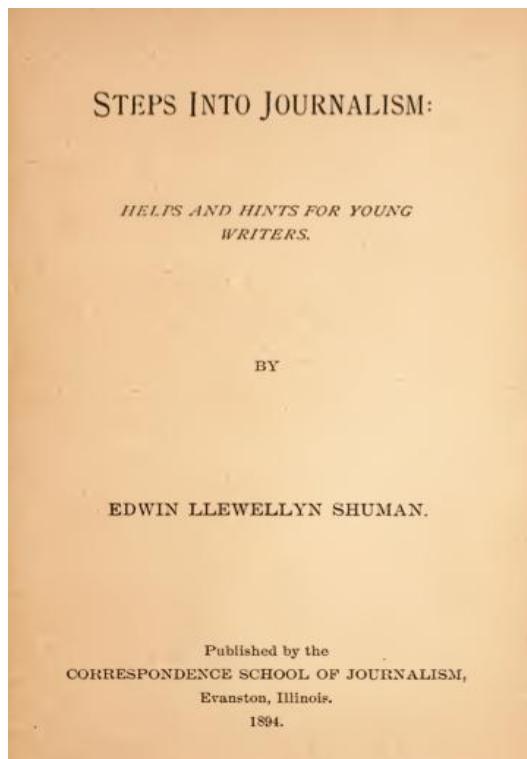
Nem todos os tipos de artigos admitirão ilustrações, mas como uma regra, qualquer coisa de natureza descritiva, seja para um jornal ou uma revista, terá uma melhor chance de aceitação se for acompanhado de desenhos ou fotografias, de preferência este último, a menos que você seja um especialista e entenda as necessidades específicas do negócio. Uma fotografia desmontada é melhor do que aquela que foi montada. Desenhos ou impressões montadas nunca devem ser dobradas e devem ser enviadas com papelão de cada lado deles<sup>30</sup>. (SHUMAN, 1894, p. 194)

---

<sup>29</sup> Também no final do século XIX, faz-se necessário realçar o artigo do ilustrador Max de Lipman, publicado no manual *Making of a Newspaper: experiences of certain representative American journalists related by themselves* (PHILIPS, 1893), no qual relata as dificuldades de reconhecimento do campo não-textual na redações jornalísticas. Todavia, é importante frisar que De Lipman foi o primeiro ilustrador a fazer parte de uma publicação voltada, na época, ao campo da escrita jornalística.

<sup>30</sup> Tradução livre para: “Not all kinds of articles will admit of illustration, but as a rule anything of a descriptive nature, whether for a newspaper or a magazine, will stand a better chance of acceptance if it be accompanied with sketches or photographs—preferably the latter, unless you are an expert and understand the special needs of the business. An unmounted photograph is better than one that has been mounted. Drawings or unmounted prints must never be folded and should be mailed with cardboard on each side of them”. (SHUMAN, 1894, p. 194)

Figura 18: capa do manual de Edwin Shuman, de 1894



Fonte: [internetarchive.org](https://www.archive.org/details/stepsintojournal00shumrich)

Outrossim, observa-se ainda que o manual de Shuman traz orientações tanto a respeito do trabalho de produção de ilustrações como ainda oferece recursos que advertem o leitor sobre os procedimentos relativos à cadeia de edição do material gráfico elaborado. Pode-se ainda afirmar que suas inferências sobre o uso de “sombreamento” no processo de redução das ilustrações é a primeira indicação “formal” sobre características da esfera da edição para o conteúdo não textual.

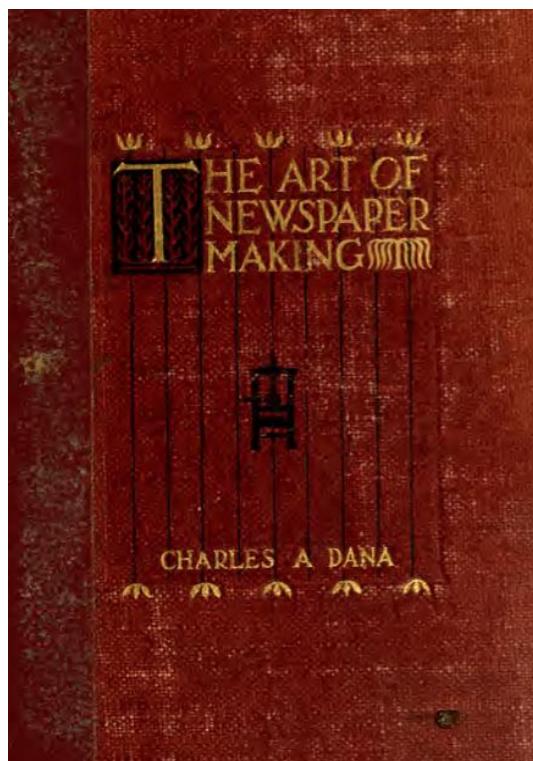
O essencial para este trabalho são talento, tinta perfeitamente preta e papel perfeitamente branco. O desenho deve ser, pelo menos, um terço maior que a ilustração será no jornal ou na revista, e para sua transferência é desejável reduzi-lo. Deve ser feita uma compensação no sombreamento para esta redução; muito é pior do que nenhum.<sup>31</sup>. (SHUMAN, 1894, p. 195)

---

<sup>31</sup> Tradução livre para: “The essentials for this work are talent, perfectly black ink, and perfectly white paper. The drawing should be at least one-third larger than the illustration is to be in the paper or magazine, for in transferring it to metal it is desirable to reduce it. Allowance must be made for this reduction in the shading; too much is worse than none at all. (SHUMAN, 1894, p. 195)

Em 1895, Charles Anderson Dana<sup>32</sup> publicou o manual *The Art of Newspaper Making: Three Lectures* (FIGURA 19). Para o âmbito jornalístico, o material representou a evolução ainda mais evidente da incorporação de padrões de estilo nas produções textuais, todavia, pode-se também extrair comentários a respeito da esfera da produção de imagens para a imprensa.

Figura 19: The Art of Newspaper Making, 1895



Fonte: [internetarchive.org](https://www.archive.org/details/artnewspaperma00dana)

Em sua obra, Dana (1895) apresenta alusões sobre as características da impressão de imagens pelo processo de Halftone, em detrimento do processo de produção de imagens por meio de ilustradores. O autor também destaca tais mudanças por um prisma econômico-financeiro, uma evolução que trouxe certo “afrouxo” logístico para os jornais.

Vinte anos atrás, se quiséssemos imprimir o retrato de um homem distinto, como o senador Hill ou o Sr. Cleveland, por exemplo, nós tínhamos primeiro que obter uma fotografia, então nós tínhamos que conseguir um draughts man, em seguida, um entalhador de madeira, e, em seguida, após a gravação cortada na madeira tínhamos que ter um estereótipo que dela foi feito antes que nós pudéssemos

<sup>32</sup> Para Salaverría (1997, p. 98), Charles A. Dana pode ser considerado como um dos maiores impulsionadores do estilo jornalístico moderno.

imprimi-lo. Era uma operação muito cara. (...) Enquanto que agora, com o progresso das ciências e das artes práticas, não precisa ter um gravador de madeira para tudo. Você não precisa sequer de um draughts man. Você coloca sua fotografia por meio da câmera fotográfica em uma placa de zinco, que é preparada com a finalidade de que se necessita. Ou seja, ela é coberta com uma substância gelatinosa e sensibilizada o suficientemente para a finalidade (DANA, 1895, p. 95-96).<sup>33</sup>

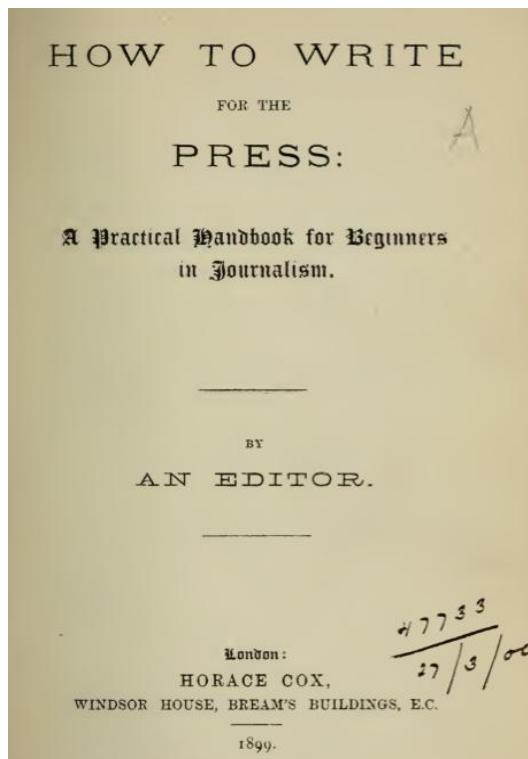
Ademais, Dana (1895) discorre sobre aspectos referentes ao uso de certos padrões de imagens nos periódicos. Para ele, imagens com uma espécie de “propósito nobre” seriam adequadas à publicação nos jornais impressos. Não há uma referência direta no que diz respeito a como essas imagens deveriam ser obtidas (dimensão técnica da produção de imagens) ou como seriam obtidos, visualmente, tais valores (dimensão estética), contudo, pode-se destacar tal passagem como umas das primeiras tentativas de orientação a respeito da cadeia de produção da fotografia de imprensa.

No final dos anos 90 do século XIX (1899), surgiu no mercado editorial londrino o manual *How to Write for the press: a practical handbook for beginners in journalism*. De autoria “desconhecida” (na obra, há apenas umas indicação referente à “An Editor”), essa publicação representou uma complexificação nas referências a respeito das cadeias de produção, edição, distribuição e publicação de conteúdo fotográfico nos jornais da época.

---

<sup>33</sup> Tradução livre para: “Twenty years ago, if we wanted to print the portrait of any distinguished man, Senator Hill or Mr. Cleveland, for instance, why, we had first to get a photograph, then we had to get a draughts- man, then a wood engraver, and then after the engraving was cut in the wood we had to have a stereotype made of it before we could print it. It was a very expensive operation. (...) while now, such is the progress of the practical sciences and arts, we don't need to have a wood engraver at all. You don't even need a draughts- man. You put your photograph by means of the photographic camera on a zinc plate, which is prepared for the purpose you require. That is, it is covered with a gelatinous and sensitized substance sufficiently thick for the purpose (DANA, 1895, p. 95-96)

Figura 20: How to write for the press, 1899



Fonte: [internetarchive.org](https://www.archive.org/details/howtowritefor0000edit)

Primeiramente porque, diferentemente dos manuais aqui analisados, há um subcapítulo específico (*The use of Photography*), o qual apresenta aspectos relativos ao cenário da imagem periodística. Tal postura demonstrou uma intensão em ressaltar (ainda que de forma bastante estrita) a importância desta prática para a rotina dos processos de trabalho que caracterizam o jornalismo da época. Atrelado a isso, também é possível identificar uma abordagem que prima por uma espécie de “proto-convergência” de práticas para o profissional de jornalismo.

Alguns anos atrás, havia muita conversa sobre o jornalista do futuro ter que ser um artista também, e jovens repórteres foram instados a adquirir um conhecimento sobre arte na medida em que poderia ser ensinado. Mas a câmera curiosamente desmentiu as profecias daqueles que, assim, nos aconselharam há alguns anos atrás; agora pode-se dizer que o jornalista que pode manipular uma hand - câmera é tão bem equipado como o seu irmão que é algo de um artista - e é muito mais fácil para pressionar o botão e deixar a câmera fazer o resto. (HOW to write for the press, 1899, p. 100)<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Tradução livre para: “A few years back there was much talk of the journalist of the future having to be an artist as well, and young reporters were urged to acquire a knowledge of art work so far as that could be taught. But the camera has curiously belied the prophecies of those who thus counselled us a few years ago; it may now be said that the journalist who can manipulate a hand-camera is quite as well equipped as his brother who is something of an artist—and it is so much easier to press the button and let the camera do the rest.”. (HOW to write for the press, 1899, p. 100)

Ainda sobre o manual e, consequentemente, as características que amplificariam o desenvolvimento da fotografia de imprensa, pode-se ressaltar o pioneirismo em relacionar questões de ordem técnica e deontológica que anteciparam debates próprios do século XX para a atividade fotojornalística. Em relação à dimensão técnica, dois fatores se destacam: o primeiro diz respeito à caracterização do atributo da atualidade como um fator primordial para a compreensão tanto da estrutura da cadeia de produção, como da cadeia de consumo das imagens voltadas para a imprensa. Essa é a primeira referência, em um manual de jornalismo, a este predicado bastante relacionado ao universo textual nas redações.

A demanda do leitor - ou observador de imagem - é por "actualidades": isto a câmera supre melhor do que a caneta. Consequentemente eu deveria aconselhar todos os que estão bombardeando as revistas com artigos para investir em uma boa hand camera - há muitas úteis no mercado - e se tornarem seus próprios ilustradores, onde quer que seja possível (HOW to write for the press, 1899, p. 101)<sup>35</sup>.

O segundo fator articula-se às propriedades concernentes ao que poderia ser classificado pelo(a) manualista como “características de uma boa imagem para a imprensa”. Recomendações sobre ajustes de tons e brilho estão voltadas à cadeia de publicação de conteúdo, visto que, no final do século XIX, vivenciava-se um transformação referente às tecnologias de impressão (introdução e desenvolvimento do processo de Halftone).

Fotos que são reproduzidas por meio de placas de "half-tone" para a impressão direta em revistas e jornais no estilo do Sketch, St. Paul, e o Illustrated London News, devem ser muito boas, com bons tons, e cada objeto deve ser claramente definido. Para impressões a partir de placas estereotipadas, que requerem que as fotos sejam redesenhas em linhas abertas por um artista, as fotos não precisam ser tão altamente acabadas (HOW to write for the press, 1899, p. 102)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Tradução livre para: “The demand of the reader—or the picture-looker—is for “actuality”: this the camera supplies better than the pen. Consequently I should advise all who are bombarding the magazines with articles to invest in a good hand camera—there are many useful ones in the market—and become their own illustrators, wherever that is possible . (HOW to write for the press, 1899, p. 101)

<sup>36</sup> Tradução livre para: “Photos which are to be reproduced by means of "half-tone" plates for direct printing in magazines and journals got up in the style of the Sketch, St. Paul's, and the Illustrated London News, must be very good, well toned, and every object clearly defined. For journals printing from stereotyped plates, which require the photos to be re-drawn in open lines by an artist, the photos need not be so highly finished”. (HOW to write for the press, 1899, p. 102)

No que concerne à dimensão deontológica, *How to Write for the press: a practical handbook for beginners in journalism* pode ser considerado o primeiro manual jornalístico a inserir comentários referentes aos ideais e às normas de orientação da atividade profissional do repórter fotográfico. Dentre os aspectos a serem elencados, destaque para as indicações sobre o direito de uso de imagens. De acordo com as informações apresentadas pelo manual, as noções de autoria, direitos autorais e copyright deveriam figurar como algumas das principais preocupações redacionais.

Quando alguém está enviando fotos com um artigo, é importante oferecer ao editor informações completas sobre a forma como elas foram obtidas, e se elas possuem direitos autorais ou não.<sup>37</sup>(HOW to write for the press, 1899, p. 102)

Com a chegada do século XX e o desenvolvimento das práticas articuladas às cadeias de produção, edição, distribuição e publicação de conteúdo jornalístico, expande-se o mercado editorial voltado para os manuais e guias responsáveis por elencar boas práticas para a atividade. Soma-se a isso, a multiplicação das escolas de jornalismo nos Estados Unidos que representaram uma amplificação ainda mais evidente deste nicho. Para “profissionalizar” o exponencial processo de academização do universo jornalístico, era preciso, também, investir em novas referências didáticas, novos materiais que refletissem o atual “estado da prática” das redações.

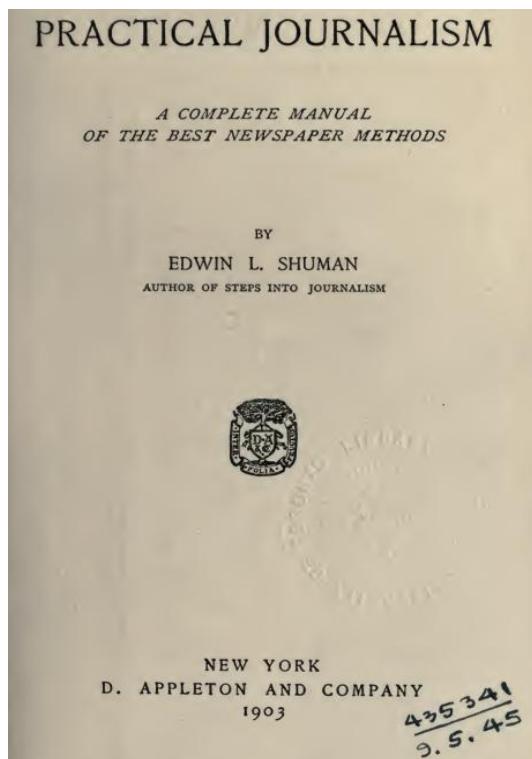
Visto isso, pode-se detectar também uma crescente internalização do universo fotojornalístico nestas publicações. O caminho até os anos 30 do século XX – período referente à publicação do primeiro manual voltado exclusivamente para a fotografia de imprensa – permite destacar uma evolução das dimensões técnica, estética e deontológica.

A primeira obra a incorporar essa evolução do status da fotografia de imprensa foi publicada em 1903 por Edwin L. Shuman, autor de um dos primeiros manuais a introduzir conteúdo referente às práticas não textuais que compunham a cadeia de produção de um periódico. Diferentemente de *Steps into Journalism: helps and hints for young writers*, produzido em 1894, em seu novo guia, *Practical Journalism* (FIGURA 20), Shuman (1903) oferece um complexo panorama da fotografia de imprensa e de suas dimensões técnica, estética e deontológica.

---

<sup>37</sup> Tradução livre para: “When one is submitting photos with an article, it is important to give the editor full information as to how they have been obtained, and whether they are copyright or not”. (HOW to write for the press, 1899, p. 102)

Figura 21: The Art of Newspaper Making, 1984



Fonte: [internetarchive.org](http://www.archive.org/details/practicaljourn00shum)

*A priori*, é possível identificar referências às dimensões citadas não apenas em um capítulo ou trecho específico da obra, mas sim em diversos deles, a saber: Capítulo IX - *The Sunday Suplement*; Capítulo X - *In the Artist's Room* e Capítulo XVII - *The Law of Copyrights*.

No capítulo *The Sunday Suplement* (capítulo IX), Shuman (1903), traz a tona referências a uma expansiva valorização da atividade da produção de imagens nas práticas alusivas ao jornalístico moderno. Assim como o manual *How to Write for the press: a practical handbook for beginners in journalism*, o autor assinala para uma “proto-convergência” entre os processos relativos às cadeias de produção e publicação de conteúdo textual e imagético que compõem o cenário das redações periodísticas.

Um escritor que é um especialista com a câmera tem uma vantagem distinta, com boas fotos muitas vezes vai vender uma história que imploraria sem elas.

Ilustrações estão se tornando uma característica cada vez mais popular no jornal de domingo<sup>38</sup>. (SHUMAN, 1903, p. 129)

Em *In the Artist's Room* (capítulo X), o autor sugere características que fazem referência aos “atributos” necessários à formação de uma dimensão técnica da fotografia de imprensa. Todavia, sobre esses predicados, dois fatores podem ser destacados: 1) Não há uma “real referencia” a quais seriam tais fatores ou como os mesmos poderiam ser obtidos; 2) há uma clara distinção, na esfera de produção de conteúdo, entre o “lugar de fala” de um repórter fotográfico e de um jornalista. Para Shuman (1903):

Há uma forte demanda por bons fotógrafos com um nariz para a notícia e um gênio para obter boas imagens do tipo certo. O especialista com a câmera deve ser um homem inteligente de uma maneira “que você possa dizer coisas para ele fazer.” Para um fotógrafo desse tipo há uma probabilidade brilhante no campo jornalístico<sup>39</sup>. (SHUMAN, 1903, p. 145)

Por fim, *The Law of Copyrights* (capítulo XVII) apresenta referências à Lei de Patentes e Direito Autorais, publicada nos Estados Unidos em 1790, e a sua aplicação no cenário das redações jornalísticas. Contudo, há pouca contribuição no que diz respeito ao desenvolvimento da dimensão deontológica para o cenário da fotografia de notícia, visto que apenas uma pequena passagem faz referência à produção de conteúdos que não sejam textuais (ainda sim, trata de materiais como mapas, guias, entre outros).

Ainda no início do século XX, pode-se destacar uma outra referência<sup>40</sup> que buscou orientar a prática jornalística e que, assim como a obra de Shuman (1903), apontou o cenário da fotografia de notícias como parte integrante dos processos e das rotinas de produção, edição, distribuição e publicação de conteúdo na cadeia do jornalismo impresso.

Datada de 1907, em verdade, essa obra é uma reedição do primeiro manual de jornalismo produzido, *Writing for the Press: a manual for editor, reporters,*

<sup>38</sup> Tradução livre para: “A writer who is an expert with the camera has a distinct advantage, for good pictures often will sell a story that would go begging without them. Illustrations are becoming a more and more popular feature of the Sunday paper”. (SHUMAN, 1903, p. 129)

<sup>39</sup> Tradução livre para: “There is a brisk demand for good photographers with a nose for news and a genius for getting good pictures of the right kind. The camera expert must be a man intelligent in other ways “ one that you can tell things to.” For a photographer of this kind there is a bright outlook in the newspaper field”. (SHUMAN, 1903, p. 145)

<sup>40</sup> Em relação a este mesmo período histórico (início do século XX) três outras publicações também merecem destaque: *Making a Newspaper* (GIVEN, 1907), *The Practice of Journalism* (WILLIAN; MARTIN, 1911), *Newspaper Editing* (MINUOR, 1920).

*correspondents, and printers*, publicado em 1886 por Robert Luce. Em sua nova edição, Luce (1907) incorpora princípios didáticos que podem ser associados às dimensões técnica, estética e deontológica da imagem jornalística. Sobre as orientações referentes às dimensões técnica e estética, pode-se afirmar que elas possuem uma estreita ligação com os processos de impressão e publicação de conteúdo não textual pelos periódicos da época, representam uma preocupação com certos atributos da imagem (tons, luzes, contraste – dimensão estética), associadas ao interesse em relacionar procedimentos, os quais poderiam ser descritos como os mais indicados para a reprodução de imagens fotográficas em jornais.

As melhores fotografias para a reprodução pelo processo de reticulação são aquelas impressas sobre tons albúmen de papel para uma tonalidade neutra, de modo que em algum lugar da fotografia há um branco puro e um preto puro. Todas as tonalidades intermediárias, assim, tem o valor adequado, produzindo contraste. Fotografias sub-tonificada são muito vermelhas e todos os tons reproduzem uma cor, tornando assim uma placa que é enlameada e muito escura. Fotografias super-tonificado estão na sombra azul, e fazer uma placa que é calcária, muito leve. Qualquer efeito plano ou insípido na fotografia, deve ser evitado. Fortes luzes e sombras afiadas são o que são procurados. Um fundo claro é preferível. Fotos que são impressas sobre papéis 'matt surface' são agradáveis aos olhos, mas a câmera não pode copiá-los (LUCE, 1907, p. 179).<sup>41</sup>

Analisa-se ainda que as recomendações apresentadas por Luce (1907) sobre o uso de imagens sem autorização prévia e a respeito da incorporação dos princípios da Lei de Patentes e Direito Autorais na cadeia de produção de conteúdo jornalístico relacionam uma evolução no tocante à dimensão deontológica. Diferentemente de Shuman (1903), que oferece poucos pontos de interseção entre estas temáticas e a esfera da fotografia jornalística, Luce (1907) incorpora-as diretamente a esse universo.

Se a um jornal é justificado uso de uma a fotografia de qualquer pessoa sem obter o consentimento da mesma, é uma questão de ética para mim responder: "Não a menos que a pessoa ocupe uma posição para a qual a publicidade é um incidente natural ou por sua própria conduta (não a de parentes ou associados) convocou publicidade ou feito disso algo natural". Por exemplo, não me parece honroso imprimir a imagem de uma esposa ou a filha de um homem público se ela se

---

<sup>41</sup> Tradução livre para: "The best photographs for reproduction by the half tone process are those printed upon albumen paper toned to a neutral tint, so that somewhere in the photograph there is a pure white and a pure black. All the intermediate tones thus have the proper value, producing contrast. Photographs under-toned are too red and all the shades reproduce one color, thus making a plate that is muddy and too dark. Photographs over-toned are on the blue shade, and make a plate that is chalky, too light. Any flat or insipid effect in the photograph is to be avoided. Strong, sharp lights and shadows are what are wanted. A light background is preferable. Photographs which are printed upon 'matt surface' papers are pleasing to the eye, but the camera can not copy them". (LUCE, 1907, p. 179)

nega, ou imprimir as imagens de familiares de uma pessoa criminosa ou suspeita de crime, se eles se opõem.<sup>42</sup> (LUCE, 107, p. 184-185)

Visto isso, ao observar a produção dos autores responsáveis por desenvolver o mercado editorial dos guias e manuais voltados para a orientação da prática jornalística, há de se questionar: em que período da história da fotografia de imprensa começaram a surgir os primeiros relatos com caráter exclusivo para esta atividade? Como visto acima, pode-se destacar que, até os anos 30 do século XX (período referente à publicação dos primeiros manuais de "fotojornalismo"), poucas foram as referências destinadas estritamente à atividade e, em sua grande maioria, essas não apresentavam a complexidade dos materiais referentes à atividade do jornalismo, a exemplo dos manuais aqui analisados.

Contudo, os “pré-manuais de fotojornalismo”, como serão aqui classificados esses documentos, anteciparam questões relativas à fotografia de imprensa as quais vincularam-se, necessariamente, ao desenvolvimento e a penetração da atividade no cenário da imprensa escrita.

### 3.2.2 A cultura dos manuais chega à fotografia de notícias

Em relação ao nascedouro de uma cultura manualística voltada para o universo da fotografia de imprensa, pode-se destacar que primeiro "pré-manual de fotojornalismo" publicado buscou valorizar o trabalho do repórter fotográfico e, ainda, considerava este personagem de extrema importância para a “saúde” das publicações jornalísticas (PARIS, 2007). *Press Photography*, artigo lançado em 1903 e produzido por Carl Harry Clady, integrou uma importante publicação da época: *The photo-miniature: A magazine of photographic information*. Mesmo representando o primeiro pré-manual de fotojornalismo, o conteúdo abordado por Clady (1903) já demonstrou forte correlação com o desenvolvimento das dimensões técnica, estética e deontológica.

---

<sup>42</sup> Tradução livre para: “Whether a periodical is justified in using the photograph of any person whatever without getting that person's permission, is a question of ethics to which for my part I should answer: "Not unless the person occupies a position to which publicity is a natural incident, or by his or her own conduct (not that of relatives or associates) has invited publicity or made it natural." For instance, it does not seem to me honorable to print the picture of a wife or daughter of a public man if she objects, or to print the pictures of relatives of a criminal or person suspected of crime, if they object”. (LUCE, 107, p. 184-185)

A propósito das orientações direcionadas à dimensão técnica, Claudio (1903) configurou-se como o primeiro autor à introduzir referências concretas sobre as rotinas de trabalho atribuídas às práticas proto-fotojornalísticas no início do século XX. Manualistas, a exemplo de Shuman (1894;1903), Dana (1895) e Luce (1907), não ofereceram em suas publicações elementos que permitam observar que procedimentos operacionais deveriam ser considerados relevantes nas esferas da produção, da circulação e da publicação de conteúdo não textual.

Ainda sobre essas orientações, em Claudio (1903), há uma forte referência à velocidade como um dos fatores mais expressivos dentro da cadeia de produção de conteúdo fotojornalístico. De acordo com o autor, uma das regras mais importantes para o repórter fotográfico consistia em “nunca, em nenhuma circunstância, atrasar-se com os resultados” [tradução livre]. Tal postura acompanhava o processo de desenvolvimento do jornalismo impresso, o qual buscava cada vez mais aproximar os polos de produção e publicação de conteúdo.

Não importa... que exasperações e tribulações seus assuntos podem entregá-lo, você deve proteger o seu negativo, fazer a sua impressão e entregá-lo ao editor no tempo ... velocidade muitas vezes vale mais do que todo o resto de uma make-up de uma foto juntos ... suas ordens serão "Qualquer coisa para que ele imprima, desde que esteja aqui a tempo ... Faça o que ele diz-lhe para fazer e tenha certeza que ele ficará satisfeito .... lembre-se que as ordens são dada para serem realizadas-não devem ser adulteradas ... O desempenho de qualquer e todos os tipos de trabalho ... devem ser feito em estrita conformidade com duas regras, que são "Nenhuma falha é permitida", e "Never, em qualquer circunstâncias, esteja atrasado com seus resultados.<sup>43</sup>." (CLAUDY, 1903, p. 107-110).

Ademais, há na obra de Claudio (1903) indicações sobre os aspectos referentes às dimensões técnica e deontológica. Com relação à dimensão técnica, o autor invoca elementos os quais permitem determinar que características seriam essenciais para a identificação de uma imagem voltada para a imprensa. Pode-se ressaltar tal proposta como a primeira tentativa de catalogação dos processos referentes à fotografia de imprensa no

---

<sup>43</sup> Tradução livre para: “No matter...what exasperations and tribulations your subjects may hand you out, you must secure your negative, make your print and deliver it to the editor in time... speed is frequently worth more than all the rest of a make-up of a picture put together... your orders will read “Anything so it will print, provided it is here on time... Make what he tells you to make and be sure he will be satisfied.... remember that orders are given to be carried out—not to be tampered with... The performance of any and all kinds of work...should be made in strict compliance with two rules, which are “No failures allowed,” and “Never, under any circumstances, be late with your results.” (CLAUDY, 1903, p. 107-110).

que diz respeito ao fluxo que envolve as cadeias de produção, edição e publicação de conteúdo.

(...) um título completo, descritivo de cada imagem. O dia e a hora do acontecimento, e a hora do dia em que a foto foi tirada. O nome da cidade, nome da rua e, se o acidente ocorrer em ou sobre uma casa, o número da casa. O número de pessoas envolvidas no caso, e seus nomes e endereços. Os nomes e endereço dos mortos e feridos e a disposição dos corpos, vivos e mortos... Estas informações aplicam-se a qualquer e todos os eventos que podem ser fotografados para o uso da imprensa.<sup>44</sup> (CLAUDY, 1903, p. 99-101)

No que concerne as questões que envolvem aspectos relativos à dimensão deontológica, o “pré-manual” de Claudy (1903) também pode ser considerado como o primeiro material a assinalar uma espécie de “desvio de conduta moral” relativo ao trabalho do repórter fotográfico. O autor advogou a respeito de uma “missão cívica” própria à atividade e sugeriu que esta justificaria alguns processos considerados “escusos”.

Já em 1910, Walter T. Roberts publicaria, na revista britânica *Strand Magazine*, *The Romance of press photographer*, o segundo “pré-manual” voltado para a fotografia de imprensa não oferecia referências perceptivas a respeito das dimensões técnica, estética e deontológica, contudo destacava um diagnóstico da profissão no final do século XIX/início do século XX.

Robert pode ser considerado um dos primeiros autores que destacou o papel do fotógrafo de imprensa na cadeia de produção de conteúdo para os jornais e revistas da época, chegando mesmo a comparar o status deste profissional ao do próprio repórter, um desdobramento significativo para a época. Destaque também para a introdução do conceito de ponto de vista. Para Roberts (1910), tal característica diferenciaria bons de maus profissionais.

Mas realmente um fotógrafo de imprensa de primeira linha é uma raridade; ele deve ser um bom jornalista assim como um fotógrafo, seu negócio não é simplesmente a obtenção de uma imagem notícia, mas apresentá-la a partir do seu ponto de vista mais eficaz e impressionante. Para os homens que podem fazer isso, há uma grande demanda de negócios... O negócio da imprensa fotográfica,

---

<sup>44</sup> Tradução livre para: “a full, descriptive title of each and every picture. The day and hour of the happening, and the time of day when the picture was taken. The name of the town, name of the street and, if the accident occurs in or about a house, the number of the house. The number of people involved in the affair, and their names and addresses. The names and address of the killed and wounded and the disposition of the bodies, living and dead....These particulars apply to any and all events which may be photographed for press use.” (CLAUDY, 1903, p. 99-101)

como muitos outros, está superlotado de mediocridades<sup>45</sup> (ROBERT, 1910, p ,475).

Ainda em relação aos “pré-manuais” voltados a fotografia de imprensa, Francis Arnold Collins publicou, em 1916, *The Camera man: his adventures in many fields*. Com conteúdo relacionado às experiências vivenciadas *in loco* pelo autor, o texto menciona a construção de um perfil do repórter fotográfico o qual representava um desequilíbrio entre os fatores de ordem técnica (dimensão técnica) e as características “pessoais”, que podem ser identificadas como propriedades concernentes à dimensão estética. Este trabalho assinala para uma tentativa de “desumanização” da atividade, a qual deveria apenas representar a captura do instante como consequência direta da produção objetiva do repórter fotográfico.

O olho vivo da câmera nunca é ofuscado pela emoção e as suas observações são sem preconceitos e exata .... o fotógrafo deve ajustar friamente sua câmera, calcular o valor de luz e sombra ... e fazer suas exposições apenas no instante certo ... Durante a tomada efectiva de qualquer imagem o fotógrafo deve ser uma parte da máquina e insensível a todas as emoções .... não se espera que o fotógrafo tenha nervos ou seja afetado em nada com a cena, não importa o quanto emocionante ela possa ser.<sup>46</sup>. (COLLINS, 1916, p. 162)

### 3.2.3 Academização do jornalismo fotográfico

Atrelado às características descritas acima (o surgimento dos manuais de jornalismo e o advento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa), o processo de academização do jornalismo fotográfico encerra a tríade que representou o primeiro ciclo de desenvolvimento da atividade no final do século XIX / início do século XX. Tais

---

<sup>45</sup> Tradução livre para: “But a really first-rate Press photographer is rather a rarity; he must be a good journalist as well as a photographer, for his business is not merely to obtain a news picture but to present it from its most effective and striking point of view. For men who can do this there is a big demand...the Press photographer’s business, like many others, is overcrowded with mediocrities (ROBERT, 1910, p ,475).

<sup>46</sup> Tradução livre para : “The keen eye of the camera is never blinded by excitement and its observations are unprejudiced and exact.... the camera man must coolly adjust his camera, calculate the value of light and shadow...and make his exposures at just the right instant... During the actual taking of any picture the camera man must be a part of the machine and callous to all emotions....The camera man is not expected to have nerves or to be affected in the slightest by the scene, no matter how thrilling it may be. (COLLINS, 1916, p. 162)

atributos orientam-se para um desenvolvimento gradual dos processos de produção, edição e circulação de conteúdo referentes às dimensões técnica, estética e deontológica

Muito fotógrafos de notícia capazes estão sendo desenvolvidos em um número crescente de universidades e faculdades americanas, algumas das quais estabeleceram departamentos separados ou criaram cursos especiais para o ensino deste tipo de fotografia.<sup>47</sup>. (PRICE, 1937, p.06)

Para Paris (2007), duas universidades capitanearam o processo de academização da fotografia de imprensa: a Universidade do Missouri, em 1908, e a Universidade do Texas, em 1914. Sobre a Universidade do Missouri, a introdução de disciplinas concernentes à produção / publicação de conteúdo não-textual em periódicos se deu, primeiramente, por meio do contato com as técnicas de ilustração. Em 1909, o curso de *Newspaper Illustration* começou a ser oferecido com os seguintes objetivos: a) aproximar os alunos das técnicas de produção de ilustrações voltadas para a mídia impressa; b) oferecer seminários sobre a adaptação do mercado editorial jornalístico.

Ainda sobre a evolução da academização da fotografia de imprensa, o ano de 1913 marcou a complexificação dos ensinamentos sobre a profissão. Tal qual afirma Paris (2007):

No ano seguinte, 1913, a Escola de Jornalismo acrescentou dois cursos avançados em Ilustração de Jornais, proporcionando assim vinte horas de ilustração disponível para o crédito em jornalismo. Os cursos avançados envolviam problemas individuais, especialmente em ilustrações de jornais e de revistas, desenhos animados e design publicitário<sup>48</sup>. (PARIS, 2007, p. 37)

Em 1928, a Universidade de Missouri recebeu a primeira indicação curricular para a fotografia de imprensa, tendo em vista a produção de imagens fotográficas voltadas para a esfera da notícia. Tal postura assinala um progresso que incorpora elementos não mais unicamente do universo da ilustração, mas sim das dimensões que compõem o cenário em desenvolvimento da imagem periodística. De acordo com Paris (2007):

---

<sup>47</sup> Tradução livre para: “Quite capable news cameramen are being developed in increasing numbers by American universities and colleges, some of which have established separate departments or created special courses for instruction in this type of photography. (PRICE, 1937, p.06)

<sup>48</sup> Tradução livre para: “The following year, 1913, the School of Journalism added two advanced courses in Newspaper Illustration, thereby providing twenty hours of illustration available for credit in journalism. The advanced courses involved individual problems, specializing in newspaper and magazine illustrations, cartooning, and advertising design”. (PARIS, 2007, p. 37)

Pela primeira vez neste somatório de progresso da Escola, houve menção à aprendizagem e produção de fotografias como algo diferente de um processo puramente ilustrativo ou mecânico. Não houve menção no currículo desenvolvido pela escola até 1928 que não sejam aqueles associados com a produção fotomecânica e uma instância solitária do uso da câmera em 1914. A instrução acima mencionada poderia ter sido incorporada em outros cursos de captação de notícia. Em nenhum desses cursos, no entanto, houve qualquer menção de fotografia ou ilustração<sup>49</sup>. (PARIS, 2007, p. 85)

No que concerne à Universidade do Texas, constata-se a incorporação de elementos da cadeia de impressão de imagem na grade curricular do curso de jornalismo a partir dos anos 1914 / 1915, com o curso *Mechanichs of Printing*. Com seis horas de instrução e dez horas semanais de trabalho de laboratório, o curso destinava-se a familiarizar o estudante com o trabalho prático realizado em uma planta de impressão (Paris, 2007, p. 85).

Visto isso, destaca-se que, nos dois casos elencados acima, o surgimento de uma “educação fotojornalística” esteve associado às características mecânicas vinculadas, prioritariamente, às cadeias de produção e distribuição de conteúdo. Os processos de elaboração de ilustrações voltadas para o cenário jornalístico, o desenvolvimento de técnicas de impressão utilizando métodos próprios da época e a incorporação de conteúdo fotográfico aos jornais foram algumas das temáticas debatidas nos primeiros cursos oferecidos em universidades norte-americanas.

(...) os primórdios da educação para a fotografia de imprensa foram associados com a produção mecânica do jornal e relegado a uma esfera secundária de importância em relação à educação para o trabalho editorial. As instruções para a fotografia de imprensa começaram em 1908 como desenhos e xilogravuras, avançaram com a aquisição de equipamento adequados e instrutores qualificados em photo-engraving para a produção de meios-tones, até que a escola desenvolveu um departamento para a ilustração de jornal.<sup>50</sup> (PARIS, 2007, p. 107)

---

<sup>49</sup> Tradução livre para: “For the first time in this summation of the progress of the School, there was mention of the learning and production of photographs as something different than a purely illustrative or mechanical process. There was no mention in the curriculum developed by the School up to 1928 of photography courses other than those associated with photo-mechanical production and the lone instance of the use of the camera in the 1914 feature writing class. The instruction mentioned above regarding “the news values of pictures” could have been incorporated in other news gathering courses. In none of these courses, however, was there any mention of photography or illustration”. (PARIS, 2007, p. 85)

<sup>50</sup> Tradução livre para: “(...) early education for press imagery was associated with the mechanical production of the newspaper and relegated to a sphere of importance separate from and secondary to education for editorial work. Instruction in press imagery began in 1908 as drawing and wood cuts, progressed with the acquisition of proper equipment and qualified instructors in photo-engraving to the production of half-tones, until the School developed a department for newspaper illustration. (PARIS, 2007, p. 107)

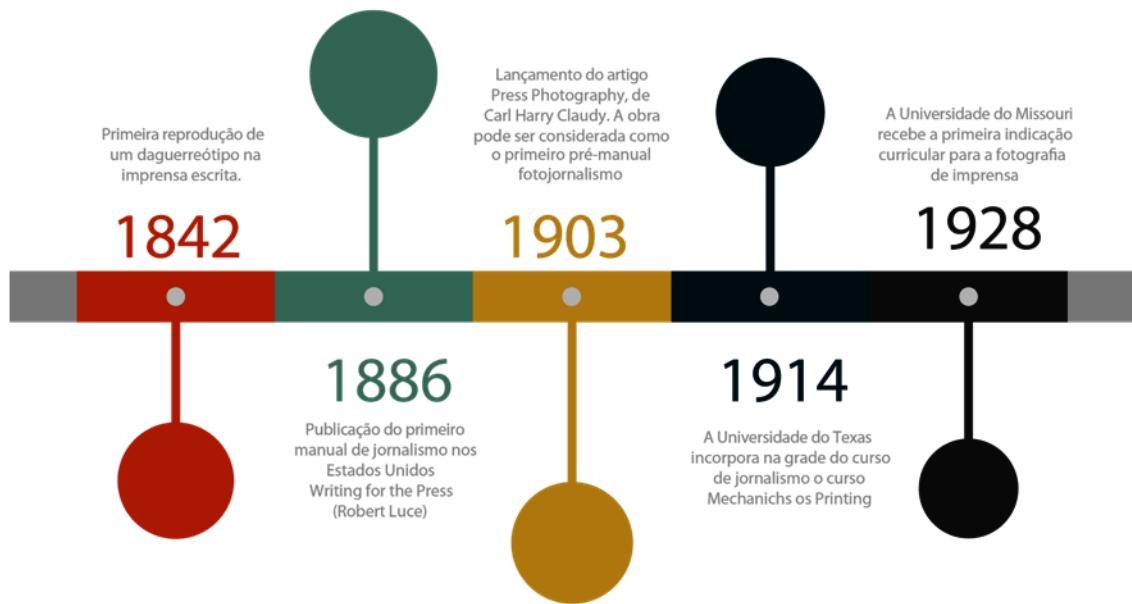
Pode-se definir, pois, que o primeiro processo de transição de status da fotografia de imprensa (da imagem na imprensa ao proto-fotojornalismo), caracterizado pela tríade descrita acima - o surgimento dos manuais de jornalismo, o advento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa e o processo de academização do jornalismo fotográfico - marcou o desenvolvimento de uma cultura da imagem nos periódicos a qual assinala para a gênese das dimensões técnica (referente aos processos de produção), estética (diz respeito a consolidação de uma linguagem própria para a atividade) e deontológica (fundamentação de uma “ética prática” do ofício) do universo fotoperiodístico.

Como resultado dessas mudanças, o jornalismo fotográfico se aproximou de meados do século XX estabelecendo alicerces pedagógicos que buscariam orientar os profissionais por meio de publicações específicas para área – os manuais de fotojornalismo. Esses guias, ainda nos anos 30 do século passado, objetivaram desenvolver os elementos referentes à própria essência da atividade, promovendo mudanças nos cenários da produção, edição e circulação de conteúdo. Ademais, como já mencionado acima, tais referências impulsionaram o debate acerca da evolução das dimensões técnica, estética e deontológica da prática fotojornalística.

Visto isso, o gráfico apresentado a seguir (GRÁFICO 02) tem por objetivo exibir, sem pretensões de construir um modelo triunfalista e/ou meramente sequencial voltado ao desenvolvimento da fotografia de imprensa, uma disposição de eventos (data de publicação de alguns dos manuais analisados) que registram, consequentemente, o reconhecimento de algumas das regularidades normativas abordadas entre os anos 1840 e 1930.

Gráfico 2: infográfico apresenta uma linha do tempo relacionada aos fatores que compõem o intervalo entre os anos 1840 e 1930

## Da imagem na imprensa ao Proto-fotojornalismo (1840 - 1930)



Fonte: autor

#### **4. DO PROTO-FOTOJORNALISMO AO FOTOJORNALISMO 1.0: DOS PRIMEIROS MANUAIS AO SURGIMENTO DE UMA CULTURA DIGITAL PARA A ATIVIDADE (1930 - 1980)**

Como visto anteriormente, o surgimento dos manuais de jornalismo, a evolução de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa o processo de academização dessa atividade apresentam-se como fatores cruciais para compreender o desenvolvimento dos cenários da produção, edição e circulação de conteúdo voltados para o universo imagético das redações. Conceber "informação visual" direcionada à cadeia produtiva característica da notícia começou a englobar certa complexidade no que diz respeito à expansão não apenas das temáticas abordadas ou das tecnologias utilizadas para a produção de imagens, como também no que concerne à aproximação de questões que envolveriam referências diretas às dimensões da técnica, da estética e da deontologia.

Ademais, antes de dar início à análise dos dois fatores relacionados acima (processo de academização e o desenvolvimento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa), vale destacar algumas características do processo de interlocução entre a fotografia destinada às páginas dos periódicos e as transformações observadas nos contextos social e cultural entre os anos 30 e 80 do século XX. Tais mudanças orientam-se para relações de extrema relevância no que concerne à compreensão, por parte dos manualistas e demais profissionais envolvidos nas cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo visual nas redações, das dimensões técnica, estética e deontológica voltadas ao ofício da reportagem fotográfica.

*A priori*, pode-se afirmar que entre os anos 30 e 40 do século XX, período em que boa parte da geopolítica mundial concentrava-se no desencadeamento da segunda grande guerra (1939-1945), o universo da reportagem fotográfica amplificava seu espectro de cobertura por meio das revistas ilustradas, publicações especializadas que começaram a circular no velho continente a partir do final dos anos 20 (FREUND, 1995). Associam-se a isso as modificações atreladas aos aspectos tecnológicos e das rotinas condizentes à prática da fotografia na imprensa, a exemplo do surgimento de novos equipamentos e acessórios para a realização das tarefas (FREUND, 1995 ; LACAYO; RUSSEL, 1990).

Sobre o período pós-guerra, que engloba os anos 50 e 60, observa-se a expansão da cadeia de distribuição da produção fotojornalística por meio do surgimento de novas publicações em território norte-americano. Ademais, a proliferação das agências de imagem

e dos serviços de envio de conteúdo visual apontam para desafios de ordem prática-legal, os quais permeariam as páginas dos manuais publicados no período. Atrelado aos fatores descritos acima, pode-se evidenciar o surgimento do *Word Press Photo*, um dos maiores concursos de fotojornalismo ainda ativo e que, a época, já representava uma importante chancela para a atividade (LACAYO; RUSSEL, 1990).

Já no que diz respeito ao período que abarca os anos 70 e 80, novos processos relacionados a produção, edição e circulação de conteúdo fotojornalístico aportam nas redações. Se por um lado observou-se o declínio da "era de ouro" das revistas ilustradas, por outro, novos espaços de articulação de conteúdo (surgimento de agências) somados às mudanças nos aspectos tecnológicos (novos equipamentos) e mercadológicos (novos espaços para exibição de conteúdo, como museus e galerias) podem ser observados. Atrelado a isso, a amplificação da influência da televisão no circuito comunicacional global alteraria em definitivo a cadeia de recepção/consumo e processamento do conteúdo visual por parte dos leitores/espectadores. Para Freund (1995, p. 145), enquanto em 1949 os Estados Unidos possuíam 69 emissoras de TV, em 1970 esse número já ultrapassava 800.

#### 4.1 Sobre o processo de academização

No que concerne ao processo de academização da fotografia de imprensa, Paris (2007) afirma que os anos 30 do século XX representaram para a atividade um momento de transição em relação aos aspectos relativos a um (ainda) pouco explorado universo acadêmico voltado para a fotografia de imprensa. Como visto no capítulo anterior, no início do século XX, o investimento por parte das universidades norte-americanas na "educação fotojornalística" até o momento apresentava características voltadas quase que exclusivamente para as atividades mecânicas associadas à profissão - em resumo, métodos de impressão de imagens nos jornais. De acordo com Paris (2007):

Enquanto a educação para jornalistas da mídia impressa atingiu um impulso na academia americana, um nível adequado e semelhante de instrução para fotografia de notícias ainda não havia sido imaginado e construído. Por muitos anos a instrução fotográfica em escolas de jornalismo refletiu para a fotografia um estatuto secundário e dispensável na indústria de jornalismo e, portanto, esta foi

relegada para departamentos mecânicos ou encaixada em outros cursos. (PARIS, 2007, p. 110)<sup>51</sup>

Pode-se afirmar que esse cenário começou a passar por significativas alterações que possibilitaram uma evolutiva compreensão das dimensões técnica, estética e deontológica para a atividade da fotografia de imprensa. No final dos anos 30 e início dos anos 40 do século XX surgiu, na Universidade do Texas, o primeiro curso de prática autônoma em fotografia para estudantes de jornalismo. Concebido pelos então professores Granville Price<sup>52</sup> e John M. Kuehne<sup>53</sup>, a proposta do curso consistia em transcender os limites explorados pelo Departamento de Jornalismo da Universidade do Texas no que dizia respeito as atividades não-textuais de uma redação. Os conteúdos propostos até então evidenciavam unicamente temáticas que compreendiam a produção de ilustrações e as principais técnicas de impressão. Mesmo não envolvendo prática "real", o curso apresentado por Price e Kehne investigava os principais usos da imagem na imprensa da época (PARIS, 2007, p. 170). Uma curiosidade: as aulas eram ministradas no Departamento de Física.

No que tange ao período que comprehende o intervalo entre os anos 40 e 60 do século XX, o grande desafio por parte dos educadores envolvidos com o processo de academização da fotografia de imprensa consistia em transferir as diversas iniciativas voltadas ao ensino desta competência para um único eixo - o da formação jornalística. Vale destacar que, até o final dos anos 30 - início do anos 40, cursos que se propunham a explorar o universo da fotografia jornalística apresentavam-se dispersos nas grades curriculares dos departamentos de física, química e artes<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Tradução livre para: "While education for print journalists was attaining momentum in the American academy, an adequate and similar level of instruction for news photography had yet to be envisioned and constructed. For many years photography instruction in schools of journalism reflected the secondary and expendable status photography held in the journalism industry and was therefore relegated to the mechanical department or wedged into other courses" (PARIS, 2007, p. 110)

<sup>52</sup> Professor de jornalismo da Universidade do Texas entre os anos 1936 e 1956. Foi membro da Associação Americana de Professores do Jornalismo. Faleceu em 1974.

<sup>53</sup> Professor do Departamento de Física da Universidade do Texas, começou sua carreira no ano de 1901, após realizar um máster na própria instituição. Em 1910, concluiu pesquisa de doutoramento. Atuou como chefe do Departamento de Física e também era membro da Associação Americana para o Avanço da Ciência. Faleceu em 1960.

<sup>54</sup> De acordo com Rouille (2009), essa interlocução entre a fotografia e as demais áreas do saber apresentadas dá-se em consequência de um processo de consolidação da cadeia de produção de imagens que percorre boa parte do século XIX e XX. É importante atestar que a fotografia surge por meio de um fenômeno de convergência: a mecânica e a química, uma união de conhecimento e práticas as quais caracterizam a própria revolução industrial do século XIX. Observa-se, pois, ao surgimento de novos protocolos, novas gramáticas

(...) Para superar a resistência administrativa para a inclusão de cursos de fotografia no curso de jornalismo (...) os instrutores de fotografia também procuraram um meio de introduzir o ensino da fotografia através de uma consciência social<sup>55</sup>. (PARIS, 2007, p. 227)

Visto isso, observa-se que uma das primeiras iniciativas orientadas por essa "reconfiguração de status" do ensino da fotografia de imprensa teve início na Universidade do Missouri. O trabalho desenvolvido pelo professor Clifton "Cliff" Edom<sup>56</sup>, juntamente com sua esposa, Vi Edom, auxiliou no processo de validação da fotografia de imprensa no ensino superior estadunidense. Dentre as ações e projetos desenvolvidos, três podem ser destacados:

- a) Fundação da fraternidade acadêmica *Kappa Alpha Mu*: criada em 1944, os trabalhos produzidos pela fraternidade caracterizaram-se como ações voltadas para a evolução de um veículo para a promoção dos valores da fotografia de imprensa em outros campus universitários (PARIS, 2007).
- b) Criação do concurso fotográfico *Picture of the Year*: idealizado em 1943, o concurso buscava aproximar as esferas da produção e da circulação/distribuição/exibição de imagens fotojornalísticas concebidas na época.
- c) Desenvolvimento dos *Missouri Photo Workshops*: a proposta consistia em integrar uma ideia de produção de imagens dirigidas à documentação social e humanística em um ambiente educacional de transformação. Tal proposta de ação resumia perfeitamente o grande desafio de Cliff Edom:

---

visuais as quais afetam tanto a cadeia produtiva quanto a lógica de consumo de cultura visual na sociedade. A produção de imagens "liberta-se" de um setor primário (produção artesanal, unitária, com participação direta do agente) para atingir uma secundariedade (mecanização, industrialização, serialização...). A produção fotográfica apresenta uma capacidade de reprodução e disseminação de conteúdo. Conclui-se que a passagem da ferramenta, do pigmento, para a máquina e da oficina para o laboratório envolve a fotografia não mais por completo nesse setor primário o qual ocupa a pintura, mas em um campo segundo de produção. A revolução industrial aciona na sociedade campos metafóricos de representação do real: o gás substitui o sol; o vapor, o braço humano. A fotografia une a visão (mecânica) à sensibilidade físico-química.

<sup>55</sup> Tradução livre para: "To overcome administrative resistance to the inclusion of photography courses in journalism (...) photography instructors also searched out a means of infusing photography instruction with a social consciousness. (PARIS, 2007, p. 227)".

<sup>56</sup> Professor da Universidade do Missouri por 29 anos, Cliffton "Cliff" Edom foi o criador do termo "photojournalism". Instituiu diversos programas relacionados ao ensino da fotografia de imprensa nos Estados Unidos. Faleceu em 1991.

(...) transformar a fotografia de notícias dos flashes e da única foto sensacional no fotojornalismo - um método de comunicação tão poderoso em sua capacidade de contar histórias e também inspirado na responsabilidade social assim como o melhor jornalismo<sup>57</sup>. (PARIS, 2007, p. 228)

Figura 22: Missouri Photo Workshop



Fonte: MORIS, 2013

Ainda em solo norte-americano, a Universidade do Texas, pioneira na exploração de temáticas não textuais para o cenário do jornalismo em esfera acadêmica, continuou a desenvolver seu programa relacionado às características da produção das fotografias de notícia. Após os esforços iniciais de Granville Price e John M. Kuehne nos anos 40 para superar o modelo de ensino que destacava apenas para as peculiaridades relacionados à atividade da impressão das imagens nos veículos de comunicação impressos, em 1952, o professor Olin E. Hinkle<sup>58</sup> montou o primeiro curso em *News Photography* na *School of*

<sup>57</sup> Tradução livre para: "transform newspaper photography from the flashes and sensational one-shot to photojournalism - a method of communication as powerful in its story telling ability and as infused with social responsibility as the best in journalism". (PARIS, 2007, p. 228)

<sup>58</sup> Olin E. Hinkle foi professor da Universidade do Texas por 26 anos. Foi responsável pelas disciplinas de fotografia, edição, jornalismo comunitário, entre outras. Foi membro da *National Press Photographers Association*. Faleceu em 1981.

*Journalism*. Vale destacar que todas as iniciativas concernentes ao estudo/ensino da imagem na imprensa faziam parte de outros departamentos da universidade<sup>59</sup>.

Entre os anos 60 e 80, a evolução do ensino universitário da fotografia de notícias continuou atravessando mudanças significativas. O desenvolvimento da cultura fotojornalística nas redações culminou fortemente em uma necessidade de complexificação da formação do profissional que seria direcionado às editorias de imagem dos veículos de comunicação impressos. É importante destacar que, assim como visto nas décadas anteriores, o progresso pedagógico aqui especificado não volta-se para um viés estritamente tecnológico ou procedural. Deve-se compreender esse cenário como resultante de diversas variáveis. A própria dinâmica social indica referências que influenciaram diretamente o cenário fotojornalístico nas redações. Tal influência refletiu diretamente nas esferas de produção, edição e circulação de conteúdo e, por conseguinte, no redimensionamento das dimensões técnica, estética e deontológica da atividade.

#### 4.2 Gênese da cultura manualística para a fotografia de notícias e a segunda transição de status da atividade: do Proto-fotojornalismo para News/Press Photography

Em relação ao surgimento de uma cultura manualística direcionada exclusivamente ao universo da fotografia de imprensa, no capítulo anterior constatou-se que a própria seara jornalística já evidenciava indícios da necessidade de aprofundamento nas questões concernentes a essa atividade. Luce (1891), Shuman (1894), Dana (1895), Given (1907), entre outros autores consagrados de manuais dirigidos a explorar as dimensões técnica, estética e deontológica do jornalismo impresso introduziram em suas publicações pequenos "conselhos" referentes ao âmbito da imagem na imprensa. Tais "sugestões" podem ser classificadas como as primeiras investidas no universo da geração de conteúdo "pedagógico" para aproximar os eixos da teoria e da prática da produção de imagens "de notícia".

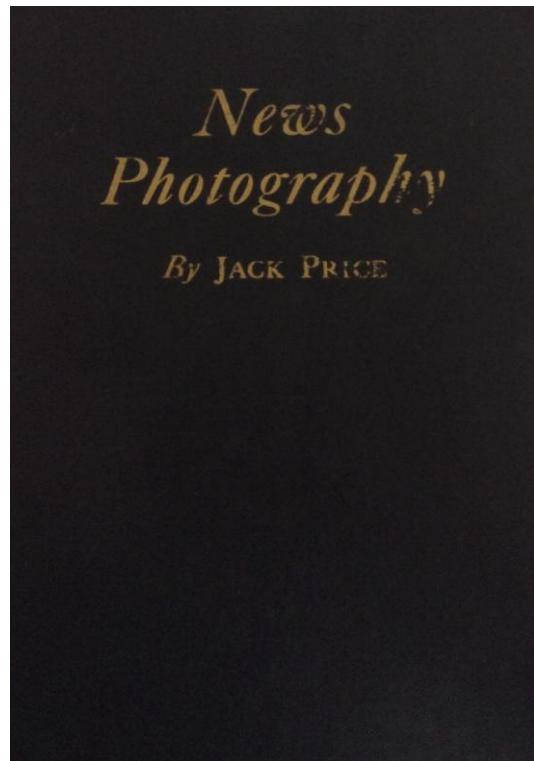
---

<sup>59</sup> Além das experiências das Universidade do Texas e do Missouri no campo da docência em fotografia de imprensa, vale também destacar a iniciativa desenvolvida na Universidade de Oklahoma que, através do trabalho do professor Truman Pouncey, concentrou as atividades relativas a fotografia de notícias em um currículo com três cursos no departamento de jornalismo. Pouncey foi ex-editor de imagem do Dallas Morning News, ex-presidente da Southwest News Photographers Association, membro do comitê técnico e educacional da National Press Photographers Association e presidente do comitê de fotojornalismo da Association for Education in Journalism.

Entretanto, como visto no capítulo anterior, tal postura até então refletiu um distanciamento das funcionalidades e aplicabilidades desse recurso não-textual nos periódicos. As referências apontadas nos manuais de jornalismo publicados entre o final do século XIX e início do século XX conceberam o ofício da fotografia de imprensa como uma produção redacional complementar e essencialmente ilustrativa. Observa-se que esses autores/manualistas não disponibilizaram em suas publicações elementos que permitiram destacar que procedimentos operacionais deveriam ser considerados relevantes nas esferas da produção, da circulação e da publicação de conteúdo fotográfico nos jornais. Todavia, vale salientar que autores como Claudy (1903), Roberts (1910) e Collins (1916), mesmo com suas obras não atingindo o *status* de manuais/guias voltados para o universo fotojornalístico, produziram o que se caracteriza por "pré-manuais", referências bibliográficas que ressaltavam as particularidades relativas às dimensões da técnica, da estética e da deontologia fotojornalística.

Visto isso, pode-se afirmar que, até o final dos anos 20 do século XX, o panorama voltado para a produção de materiais instrutivos relacionados ao ofício da fotografia de imprensa até o momento não contava com produções de alto impacto, ou seja: desenvolvidas por autores consagrados no ambiente acadêmico/nas esferas redacionais e que apresentassem conteúdo orientado tão somente à atividade. Todavia, essa realidade modificou-se no início dos anos 30, com a definitiva publicação do primeiro manual direcionado às cadeias de produção, edição e impressão de imagens no âmbito do jornalismo impresso. *News Photography* (FIGURA 22), publicado em 1932 e produzido pelo então chefe da equipe de fotógrafos do antigo periódico nova-iorquino *Mourning Word*, Jack Price, o guia apresenta características que impulsionaram a evolução da fotografia de imprensa tendo em vista os desdobramentos sociais, tecnológicos e logísticos, como também relacionados as questões que envolviam uma integração das práticas textuais e não-textuais nas redações.

Figura 23: Manual News Photography, 1932



Fonte: PRICE, 1932

Já na introdução, James W. Barrett, *City Editor* do *Mourning Word*, destaca a importância dessa publicação para o cenário da época:

Este livro de Jack Price merece uma bênção de editores e repórteres da cidade. Ele tem a minha. Quando você considerar quantas vezes uma pauta inteira, toda uma história, uma edição inteira ou um dia de trabalho inteiro foi arruinado pelo erro de um fotógrafo, e quantas vezes uma história pobre ou uma pauta sem esperança foi salva por uma boa imagem, você percebe o quanto importante é o papel que o fotógrafo exerce na organização de um jornal diário<sup>60</sup>. (PRICE, 1932, p. 01)

Com relação às questões apresentadas por Price (1932) referentes à "essência" da produção de imagens para a notícia, o autor apontou padrões estruturais que descreveram as características que viriam auxiliar na compreensão das rotinas associadas a essa atividade. Para o autor, atributos como a dramaticidade e a ação apresentavam-se como elementos

---

<sup>60</sup> Tradução livre para: "This book of Jack Price's deserves a benediction from city editors and reporters. It has mine. When you consider how many times a whole assignment, a whole story, a whole paper or a whole day's work has been ruined by a photographer's blunder, and how many times a poor story or a hopeless assignment has been saved by a good picture, you realize how important is the part the photographer plays in the daily newspaper scheme" (PRICE, 1932, p. 01)

salutares para a definição das ações concernentes à cadeia de produção de imagens nas redações jornalísticas:

A fotografia de notícia é mais do que uma simples fotografia de um evento. Deve ser oportuna; se não fosse, não seria uma notícia; e a ação deve ser algo inerente. Ela deverá revelar uma alta dramaticidade<sup>61</sup>. (PRICE, 1932, p. 12)

Sobre os princípios que ajudariam a melhor detalhar a produção do discurso visual concebido pelo fotógrafo de imprensa, Price (1932) também aponta para o papel da "sorte" como uma peça fundamental na construção dessa narrativa. Entretanto, vale destacar que o autor não estabelece uma relação de profunda dependência com esse parâmetro, mas sim o encara como fator importante para o desenvolvimento da profissão.

O elemento sorte desempenha um grande papel na obtenção de imagens. O fotógrafo experiente sabe o que procurar e reconhece a imagem imediatamente quando a vê. Um atirador experiente, ele dispara quando a presa tenta se esconder. Ele [o fotógrafo], então, empacota o clímax dramático de uma notícia e traz para a apresentação narrativa a ajuda de um toque pictórico para a visualização que nem mesmo o conto mais realista pode transmitir<sup>62</sup>. (PRICE, 1932, p. 12)

A respeito das dimensões que caracterizaram a construção do discurso visual voltado para a fotografia de notícias, o primeiro manual produzido exclusivamente para essa atividade já apresentava atributos que relacionavam padrões relacionados às esferas da técnica, da estética e da deontologia. Diferentemente das primeiras investidas observadas na incorporação dessas particularidades no século XIX - início do século XX, o guia produzido por Price (1932) refletiu a necessidade de uma abordagem inovadora, que reconhecesse, de forma definitiva, um cenário em expansão.

Sobre à dimensão técnica da fotografia de notícia, mais precisamente no que se refere aos conselhos direcionados à cobertura dos *assignments* (ou: pautas fotográficas), o autor inicia suas ponderações considerando a necessidade do repórter fotográfico estar

---

<sup>61</sup> Tradução livre para: "The news picture is more than a mere photograph of an event. It must be timely; if it were not it would not be the news; and action must be inherent. It must depict the dramatic high light. (PRICE, 1932, p. 12)

<sup>62</sup> Tradução livre para: "The element of luck plays a great part in obtaining pictures. The experienced photographer knows what to look for and recognizes it instantly when he sees it. An experienced marksman, he fires when his quarry breaks cover. He then bags the dramatic climax of a news story and brings to its narrative presentation a pictorial touch an aid to visualization that not even the most realistic tale can convey". (PRICE, 1932, p. 12)

sempre alerta para a vasta gama de possibilidades de construção do discurso visual da notícia. Para Price, "there is always the feature story with its conspicuous characters<sup>63</sup>" (p. 18).

Visto isso, deve-se atentar para a abordagem metodológica definida pelo autor para o alcance dessa proposta descrita acima. Price (1932) elencou fatores que precisavam ser explorados pelos repórteres fotográficos não apenas no momento "do clique", mas, sobretudo, que deveriam fazer parte das atividades rotineiras executadas por esses profissionais. A primeira delas diz respeito à ideia de pose na produção de fotografias de notícia. Para Price (1932), o uso de imagens posadas (em situações controladas, como a realização de uma pauta institucional) não representaria uma espécie de "afronta" à essência da imagem noticiosa, mas sim um recurso que poderia ser utilizado para aperfeiçoar o resultado final obtido. De acordo com o autor:

Há trabalhos em que o fotógrafo, através do emprego de uma sugestão de bom-caráter, pode muito certamente melhorar a qualidade de suas fotos. (...) As boas-vindas a uma personalidade oficial, a medalha de heroísmo gratificante. Nestas cerimônias uma única imagem normalmente cobre o ocorrido. Na apresentação cerimonial, mostrando o doador e o receptor, temos a ação sem pose. O "cinegrafista", no entanto, pede aos organizadores para posar para ele olhando diretamente para a câmera, apertando as mãos ou em alguma outra atitude amistosa.<sup>64</sup>. (PRICE, 1932, p. 16)

Uma outra temática abordada pelo autor apontou a produção de informações textuais associadas a criação da imagem fotográfica voltada para a cadeia de notícias, mais precisamente no que se relaciona à transmissão das informações obtidas *in loco* para a redação e a criação de legendas para as imagens:

Tendo feito este trabalho, [o fotógrafo] deve relatar por telefone para seu escritório, relacionando todas as informações que esteja em sua posse. Ele pode convidado a voltar ao mesmo tempo com a sua imagem, ou instruído a permanecer e garantir fotografias adicionais. Nesse caso, ele iria despachar suas placas já expostos para o escritório por um mensageiro. Ele deve legendar cuidadosamente cada placa, logo que realizada. Esta deve ser breve e precisa, e é

---

<sup>63</sup> "Há sempre uma reportagem com seus personagens ilustres". (PRICE, 1932, p. 18)

<sup>64</sup> Tradução livre para: "There are assignments where the photographer, by employing good-nature suggestion, can very definitely improve the quality of his pictures. (...) the official welcome of a personality, the medal rewarding heroism. In these ceremonies a single picture usually covers the incident. In the ceremonial presentation, showing the donor and the recipient, we have action without posing. The cameraman, however, asks the principals to pose for him looking directly at the camera, shaking hands or in some other attitude of familiarity.". (PRICE, 1932, p. 16)

de suma importância, pois sem o texto descritivo a placa é sem sentido para o editor, e consequentemente inútil para publicação imediata<sup>65</sup>. (PRICE, 1932, p. 34)

Em relação ao desenvolvimento dos procedimentos/rotinas atreladas à dimensão técnica da fotografia de notícia, Price (1932) levantou, de forma bastante concisa, condutas as quais poderiam prejudicar uma efetiva realização dos trabalhos em campo. Na busca por estabelecer uma conduta mais "ativa" para os fotógrafos de imprensa, o autor sugeriu uma postura mais proativa para com os personagens e as temáticas abordadas, o que evitaria a formação de um profissional subserviente e pouco "questionador".

Ao cobrir uma pauta, não se desanime no primeiro "não". Se foi dito que o nosso homem não está no local, verifique ou desacredite a informação você mesmo e espere pelo seu surgimento. Não tome nada como garantido. Quando esperar, não relaxe sua vigilância. Não seja influenciado por amigos do homem que você está caçando. Eles podem deliberadamente enganar você. Não seja o último homem na pauta ou espere até que todas as boas fotos sejam capturadas. Segure uma posição para você onde os fotógrafos estiverem presentes em número. Não seja enganado.<sup>66</sup>. (PRICE, 1932, p. 72)

Ainda sobre às propriedades conectadas à dimensão técnica da fotografia de imprensa, vale salientar que Price (1932) dedicou-se a apresentar também as características voltadas ao desenvolvimento das cadeias tecnológica (equipamentos fotográficos e acessórios) e de impressão de conteúdo (técnicas de reprodução das imagens). Todavia, como se pode observar abaixo, o autor sugeria uma abordagem bastante compacta para essa temática, resumindo-se a especificar elementos específicos do universo da fotografia jornalística.

---

<sup>65</sup> Tradução livre para: "Having done this work, [the photographer] should report by telephone to his office, relating all the information that has come into his possession. He may be told to return at once with his picture, or instructed to remain and secure additional photographs. In that event he would dispatch his already exposed plates to the office by messenger. He must carefully caption every plate as soon as taken. This must be brief and accurate, and is of first importance as without the descriptive text the plate is meaningless to the city editor, and consequently useless for immediate publication. (PRICE, 1932, p. 34)

<sup>66</sup> Tradução livre para: "When covering an assignment, do not collapse at the first "no". If told that our man is not on the premises, verify or discredit the information yourself and await his appearance. Don't take anything for granted. When waiting, don't relax your vigilance. Don't be influenced by friends of the man you are gunning for. They may deliberately mislead you. Don't be the last man on the assignment or wait until all the good pictures have been taken. Where photographers are present in numbers secure a foothold for yourself and hold it. Don't be outwitted". (PRICE, 1932, p. 72)

Não há nenhuma tentativa de uma exposição dos detalhes da química da fotografia; nem há uma discussão muito ampla das câmeras e seus mecanismos. O texto apenas limita-se a uma explicação compreensível de tais equipamentos e materiais que são usados em fotografia de notícias.<sup>67</sup>. (PRICE, 1932, p. 99)

No tocante ao desenvolvimento da dimensão estética da fotografia de notícias, um dos desafios mais urgentes da época consistia em identificar, para os leitores, a gama de possibilidades de produção de conteúdo por meio da apresentação dos gêneros característicos da atividade. Tal posicionamento representou, de forma substancial, uma "profissionalização" na condução do ensino da fotografia de notícia, visto que evidenciou padrões os quais permitiram a consolidação de modelos de normatização da construção do discurso visual da notícia.

Acerca do tema, Price (1932), mesmo representando o primeiro manualista voltado para o universo da fotografia de notícia, já apresentava em seus escritos uma sugestão de classificação dos gêneros próprios à atividade. O autor especificou a seguinte divisão:

- a) Notícias sobre embarcações
- b) Notícias sobre a sociedade
- c) Um assassinato misterioso
- d) Destrução na estrada de ferro
- e) Um grande incêndio
- f) Esportes
- g) Um julgamento importante
- h) Notícias Gerais
- i) *Features*
- j) Singularidades naturais e Histórias de Animais<sup>68</sup>

*A priori*, pode-se destacar o esforço desenvolvido pelo manualista no intuito de conceituar os gêneros apresentados na publicação, que também representam os próprios capítulos do manual. Sobre as "General News", Price (1932) destaca

---

<sup>67</sup> Tradução livre para: "There is no attempt at an exposition of the details of the chemistry of photography; nor is there a too broad discussion of cameras and their mechanism. The text confines itself to an understandable explanation of only such equipment and materials as are used in news photography". (PRICE, 1932, p. 99)

<sup>68</sup> Tradução livre para: a) Ship News; b) Society News; c) The Murder Mystery; d) A Railroad Wreck; e) A Big Fire; f) Sports; g) An Important Court Trial; h) General News; i) Feature Stories; j) Natural Oddities and Animal Stories

Notícias gerais não são o tipo de jornalismo mais empolgante. Não são calculadas para disparar o entusiasmo ou acender a imaginação como fazem os episódios mais teatrais. No entanto, não deixam de ter interesse, e há sempre o inesperado. A vantagem mais promissora pode se desenvolver em uma experiência marcante. O iniciante deve reconciliar-se com isso e aprender a sua ramificação completamente.<sup>69</sup>. (PRICE, 1932, p. 58)

No conceito apresentado acima, há um destaque para as características que envolvem a ideia de que as “Notícias Gerais” representam o desenvolvimento de um discurso visual noticioso com aspectos pouco “atrativos” para o leitor, estando esse mais conectado a elementos “gerais”.

Já o gênero “Features” é abordado pelo autor por meio da seguinte óptica:

Feature pode ou não ser uma notícia. Ela pode ser um tópico e não uma notícia. Pode ser o inverso, ou as duas coisas. Mas é de interesse incomum e às vezes importante, e apresenta um lugar visível no jornalismo - geralmente a edição de domingo. Feature Pictures são as que ilustram essas histórias. Às vezes, elas constituem uma história sem texto. O interesse está presente apenas na feature photography. Estas imagens são as mais procuradas quando a notícia é assustadora, embora boas fotos são sempre bem-vindas. Os jornais de domingo estão particularmente interessados sobre elas e oferecer um bom mercado para colunistas e fotógrafos.<sup>70</sup>. (PRICE, 1932, p. 64)

Todavia, um dos aspectos mais relevantes nesse pioneiro trabalho desenvolvido por Price (1932) de categorização dos gêneros relacionados à fotografia de imprensa diz respeito à convergência entre as características que regem as dimensões apresentadas acima - técnica e estética. Com isso, pode-se observar a construção de um panorama que articula o desenvolvimento de padrões relativos aos processos de cobertura das pautas (foto)jornalística associado às características específicas de cada um dos gêneros apresentados.

<sup>69</sup> Tradução livre para: "General news is not highly colorful journalism. It is not calculated to fire the enthusiasm or kindle the imagination as do the more theatrical episodes. Nevertheless it is not without interest, and there is always the unexpected. The most unpromising lead may develop into a striking experience. The beginner should reconcile himself to this and learn its ramifications thoroughly.". (PRICE, 1932, p. 58)

<sup>70</sup> Tradução livre para: "A feature may or may not be a news story. It may be topical and not news. It may be the reverse, or both. But it is of unusual interest and sometimes important, and takes a conspicuous place in journalism - usually the Sunday edition. Feature pictures are those which illustrate such a story. Sometimes they constitute the story without text. Present interest is only in feature photography. These pictures are most wanted when news is scarce, though good pictures are always welcome. The Sunday papers are particularly keen about them and provide a good market for feature writers and photographers". (PRICE, 1932, p. 64)

No que se refere à execução dos trabalhos voltados para *Ship News*, Price (1932) discorre:

Se a sua pauta é a cobertura de um navio em geral, descubra assim que embarcar que notáveis estão na lista de passageiros. Você pode até mesmo antecipar-se com esta informação, obtendo-a da lista de publicidade emitida por várias companhias de navegação<sup>71</sup>. (PRICE, 1932, p. 24)

Para a produção de imagens para a cobertura das *Society News*, o autor apontara:

O porteiro em um hotel ou restaurante elegante irá dizer-lhe, se for solicitado, a identidade das mulheres vestidas que acabaram de entrar. A partir do motorista do automóvel uma quantidade de informação pode ser obtida. Se a identificação for impossível, o editor das notícias sociais pode reconhecer a imagem quando você a traz. Seja meticoloso sobre nomes corretos, uma precaução que irá protegê-lo da difamação, visto que ações judiciais resultaram de títulos incorretos.<sup>72</sup>. (PRICE, 1932, p. 29)

Além das características delimitadas acima, Price refletiu sobre os processos específicos de condução dos trabalhos realizados especificamente para o gênero *Sports*:

Em todos os eventos esportivos, o fotógrafo de notícias comparece como convidado. Ele deve comportar-se como um só, nunca ser intrusivo ou censurável. Ele deve mais particularmente manter-se fora do caminho dos concorrentes, já que qualquer violação a este respeito pode interferir seriamente com o resultado de um jogo, e resultar em sua expulsão do recinto. Ele pode, geralmente, e com segurança, realizar todas as imagens necessárias das posições designadas. Não há necessidade de excesso que violem os regulamentos, e certamente, nada que o viole deliberadamente.<sup>73</sup>. (PRICE, 1932, p. 51)

---

<sup>71</sup> Tradução livre para: "If your assignment is to cover the ship in general, learn as soon as you go aboard what notables are one the passenger list. You may even provide yourself in advance with this information, obtainning it from the publicity list issued by various steamship companies". (PRICE, 1932, p. 24)

<sup>72</sup> Tradução livre para: "The doorman at a fashionable hotel or restaurant will tell you, if asked, the identity of the smartly gowned woman who just entered. From the chauffeur of a motorcar much information may be obtained. If identification is impossible the society editor may recognize the picture when you bring it in. Be particular about correct names, a precaution that will protect your paper from liability, as lawsuits have resulted from incorrect titles". (PRICE, 1932, p. 29)

<sup>73</sup> Tradução livre para: "In all sporting events, the news photographer attends as a guest. He should conduct himself as one, never being intrusive or otherwise objectionable. He should most particularly keep out of the way of contestants, as any violation in this respect may interfere seriously with the outcome of a game, and result in his expulsion from the grounds. He can generally, and safely, take all necessary pictures from the designated positions. There is no need for over-stepping the regulations, and certainly none for deliberately violating them". (PRICE, 1932, p. 51)

Ao se considerar as dimensões da técnica e da estética tratadas acima, vale destacar dois parâmetros relacionados por Price (1932) no tocante a construção do discurso visual da notícia e suas especificações a respeito da dimensão deontológica. No intuito de trazer para sua obra um debate acerca das características próprias à seara da ética e da moral para a condução da atividade fotojornalística, observa-se uma subdivisão temática que assinala para dois elementos:

- a) Apresentação do que poderia ser classificado como um código comportamental para o trabalho dos repórteres fotográficos “em cena”;
- b) Questões relativas à propriedade da imagem.

Acerca da proposta de apresentação de um código comportamental, Price (1932) traduziu a necessidade de se instituir certos "limites" para os mecanismos que seriam utilizados pelos repórteres fotográficos para produção de uma imagem. Todavia, antes de relacionar como esses marcos poderiam ser pensados em consonância com as características e os procedimentos desenvolvidos para as dimensões da técnica e da estética, constatou-se a elaboração de recomendações mais genéricas, que abordaram aspectos que se relacionavam a própria construção da "personalidade" do repórter fotográfico.

A personalidade de um fotógrafo determina o seu sucesso ou fracasso. Se ele é ofensivamente agressivo, ameaçador, irreverente ou intrusivo, ele vai despertar resistência e derrotar a si mesmo, como alguém que não se ressentiria sendo espancado ou tendo a sua privacidade invadida.<sup>74</sup>. (PRICE, 1932, p. 10)

Ainda nesse sentido, Price (1932) adverte:

Não aborde alguém desconhecido para você pelo seu primeiro nome, ou qualquer apelido familiar. Não abuse da dignidade de qualquer pessoa; e lembre-se sempre que você é o representante de um jornal representativo. Não tente a intimidação. Não seja desrespeitoso<sup>75</sup>. (PRICE, 1932, p. 70)

---

<sup>74</sup> Tradução livre para: "The personality of a photographer determines his success or failure. If he is offensively aggressive, threatening, flippant or intrusive he will arouse resistance and defeat himself, as who does not resent being bludgeoned or having one's privacy invaded". (PRICE, 1932, p. 10)

<sup>75</sup> Tradução livre para: "Do not address anyone unknown to you by his or her first name, or any familiar nickname. Do not trespass on anyone's dignity; and remember always that you are the representative of a representative newspaper. Do not attempt intimidation. Do not be disrespectful". (PRICE, 1932, p. 70)

Visto isso, observa-se que o autor contribuiu com a consolidação das práticas necessárias para a construção de um código comportamental referente a condução dos trabalhos do repórter fotográfico. Price (1932) aproxima a dimensão deontológica das searas da técnica e da estética por meio de uma abordagem que elencou que "posturas" poderiam/deveriam ser adotadas por esses profissionais nos momentos que envolveriam tanto a produção como a realização da pauta fotográfica. Vale ainda destacar que o autor utilizou os capítulos do manual relativos aos gêneros da fotografia de imprensa para apresentar essas sugestões. No que concerne as "dicas" relacionadas ao gênero *Society*, pode-se destacar o conselho a seguir:

Duas mulheres encantadoras persistentemente viraram as costas para a câmera quando pedidas para posar. O pedido foi infrutífero, mas ainda suas fotos foram requeridas. Elas se agrupando e realizando a focagem antes delas se virarem, um fotógrafo no grupo gritou "Socorro!".<sup>76</sup> As senhoras viraram e foram prontamente fotografadas.<sup>76</sup> (PRICE, 1932, p. 74)

Ainda sobre as referências concernetes ao comportamento do repórter fotográfico em campo para a cobertura das *Society News*, Price (1932) oferece as seguintes orientações:

Como obter fotografias quando um "mantenha-se fora da grama" confronta de todos os lados os homens na pauta? O casamento foi ao ar livre. Um fotógrafo escondeu-se em alguns arbustos, e foi prontamente descoberto e expulso. Outro, disfarçado como um garçom, contrabandeou-se em um vagão. Ele também foi levado para fora. Outros, e ainda mais, seguiram. Todos foram despejados. A mãe da noiva estava em desespero. Uma consulta a família foi realizada; o bom senso prevaleceu, para os fotógrafos foi requerido nomear uma comissão de dois para fotografar a cerimônia. Isso foi feito, e cópias foram fornecidas a todos os fotógrafos reunidos.<sup>77</sup> (PRICE, 1932, p. 32)

No que diz respeito à propriedade das imagens obtidas durante a realização das *assignments*, houve uma tentativa ainda bastante inicial de consolidação de um modelo de

<sup>76</sup> Tradução livre para: "Two charming women persistently turned their backs upon the cameraman when request to pose. Pleading was fruitless, yet their pictures were wanted. Grouping themselves and focusing upon the turned back, one photographer in the group cried "Help!". The ladies turned and were promptly photographed". (PRICE, 1932, p. 74)

<sup>77</sup> Tradução livre para: "How to get photographs when "keep off the grass" confronted the men on the assignment on all sides? The wedding was an out-doors affair. A photographer concealed himself in some shrubbery, was promptly discovered and thrown out. Another, disguised as a waiter, smuggled himself in a caterer's wagon. He too was ushered out. Others, and still others followed by this and that ruse. All were evicted. The mother of the bride was in dispair. A family consultation was called; common sense prevailed, ad the photographers were asked to appoint a committee of two to photograph the ceremony. This was done, and copies supplied to all the assembled photographers. (PRICE, 1932, p. 32)

condução das atividades. Price (1932) ofereceu poucos subsídios para orientar os repórteres fotográficos e demais profissionais nas redações no que se refere as especificidades legais quanto à propriedade das fotografias obtidas durante a execução das pautas. Há apenas uma referência no guia que procurou esclarecer tal questão:

Nunca, sob quaisquer circunstâncias, não importa o quão atraente ou rentável a tentação, libere para os outros uma imagem que você foi contratado para fazer. Você, e as fotografias que você realiza, são de propriedade do interesse de quem você trabalha.<sup>78</sup>. (PRICE, 1932, p. 09)

Entretanto, vale salientar que, mesmo não oferecendo uma complexidade evidente no tratamento de algumas das questões que envolviam o direito de imagem e a propriedade intelectual da produção fotográfica obtida, o primeiro manual voltado exclusivamente para a fotografia jornalística já demonstrou que a dimensão deontológica deveria representar uma das áreas de interesse dos profissionais envolvidos com o ensino do jornalismo fotográfico. Ademais, também é importante destacar que esse posicionamento adotado por Price (1932) despertou um maior interesse tanto por parte das empresas jornalísticas como também das instituições de ensino superior para a criação de produtos, rotinas e processos voltados para o cenário da imagem no jornalismo.

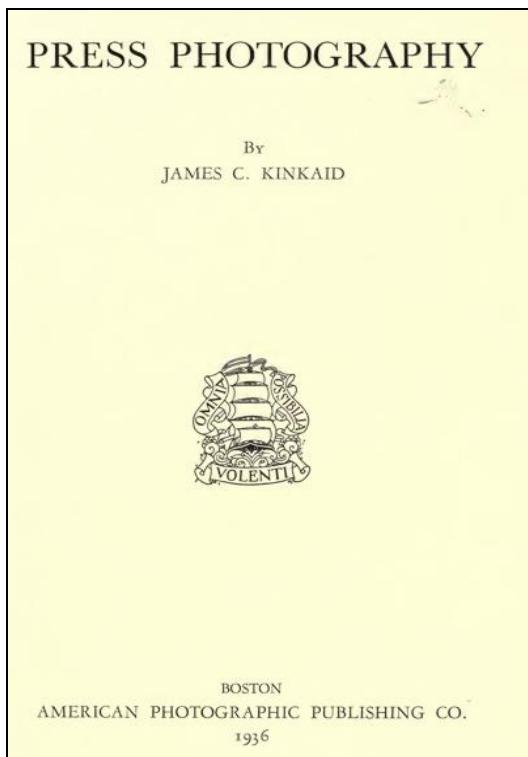
E como consequência desse interesse despertado, observa-se que, ainda no período que compreende os anos 30 e 40 do século XX, destaca-se a produção de outros manuais/guias, os quais buscariam apresentar características que ajudariam a orientar a condução dos trabalhos realizados pelos repórteres fotográficos. Um passo importante para uma ascendente profissionalização da categoria.

Um desses materiais citados acima foi elaborado pelo então repórter fotográfico James Kinkaid, em 1936. *Press Photography* (FIGURA 23) representou o desenvolvimento de um projeto de fortalecimento de um mercado editorial para o cenário da fotografia de imprensa da época. Contudo, desde já vale destacar que, mesmo relacionado ao cenário da fotografia jornalística, grande parte do conteúdo apresentado pelo autor é transposto da atividade fotográfica, uma área de produção bastante consolidada.

---

<sup>78</sup> Tradução livre para: "Never under any circumstances, no matter how alluring or profitable the temptation, release to others a picture you have been commissioned to make. You, and the the photographs you take, are the property of the interest you serve". (PRICE, 1932, p. 09)

Figura 24: capa manual Press Photography



Fonte: KINKAID, 1936

Todavia, não se pode classificar a publicação produzida por Kinkaid (1936) como uma referência sem relevância no que diz respeito aos aspectos processuais e procedimentais para a atividade da fotografia de notícias. O autor apresentou informações significativas sobre as dimensões da técnica, da estética e da deontologia as quais apontaram para o início de uma “roteirização” dos caminhos que buscariam nortear as principais rotinas da atividade.

No que concerne à dimensão técnica da fotografia de imprensa, observa-se que o autor dedicou boa parte de sua obra a relacionar os processos associados às atividades de seleção de equipamento fotográfico, às técnicas de impressão e de circulação de conteúdo. Relacionado ao capítulo I (*The Press Cameras*), Kinkaid (1936) "dissecou" a anatomia de uma câmera fotográfica considerada por ele como o resultado de uma seleção apropriada de referências voltadas para as atividades dos repórteres fotográficos. Ademais, relaciona ainda o uso do obturador e de assessórios que poderiam auxiliar na condução dos trabalhos em campo.

Ainda no que concerne aos equipamentos, o capítulo II (*Lens*) apresenta um panorama a respeito dos aspectos técnicos/ópticos considerados pelo autor como relevantes para a escolha dessa variável.

Para o desenvolvimento das particularidades relativas às técnicas de impressão e de circulação de conteúdo, Kinkaid (1936) apresenta nos capítulos III (*Sensible Materials*) e V (*The Darkroom*) processos que remetem à escolha de filmes fotográficos e emulsões, métodos de tratamento químico utilizados no laboratório fotográfico, entre outras informações. Há ainda referências no capítulo XIII (*Exposure*) sobre aspectos que evidenciam a importância de tais variáveis para o universo redacional da época. Para Kinkaid (1936):

As exposições são baseados em quatro fundamentos: a luz disponível, a emulsão que está sendo usada, a velocidade do obturador e o diafragma ou ponto de stop que é usado<sup>79</sup>. (KINKAID, 1936, p.106)

Assim como foi observado no manual produzido por Price (1932), destacam-se também na obra de Kinkaid (1936) pontos relativos à cobertura das pautas fotográficas (*Assignments*). O autor oferece um panorama do que deveria ser relacionado como ações prioritárias para a consolidação das rotinas de trabalho. Todavia, antes mesmo de definir que atributos a serem desenvolvidos seriam esses, constata-se um esforço por parte do autor em definir que tipo de trabalho poderia ser classificado (para a época) como uma fotografia de notícias:

Fotografias de notícias devem contar a história. Se a imagem não contar a história com um número mínimo de palavras explicativas, não é uma fotografia notícias<sup>80</sup>. (KINKAID, 1936, p. 123)

A citação acima diz respeito a compreensão da atividade da fotografia de imprensa como uma narrativa que reflete diretamente a construção visual da notícia. E para aproximar as características técnicas necessárias à implementação desse discurso, à dimensão estética (relativa à categorização dos gêneros direcionados à fotografia de

<sup>79</sup> Tradução livre para: "Exposures are based upon four fundamentals: the light available, the emulsion being used the shutter speed and the diaphragm or stop that is used". (KINKAID, 1936, p .106)

<sup>80</sup> Tradução livre para: "News photographs must tell the story. If the picture does not tell the story with a minimum number of words of explanation it is not a news photograph". (KINKAID, 1936, p. 123)

imprensa), Kinkaid (1936) optou por apresentar em seu manual o que classificou de *events*: acontecimentos noticiosos que atrairiam a atenção do público leitor. Pode-se considerar como os principais *events* elencados por Kinkaid (1936):

- a) Eventos da sociedade
- b) Features
- c) Um grande incêndio
- d) Explosões
- e) Assassinatos misteriosos
- f) Acidentes
- g) Destrução na estrada de ferro
- h) Acidentes aéreos
- i) Motim
- j) Eventos Públicos
- k) Esportes<sup>81</sup>

Como mencionado anteriormente, a construção das características relativas aos *events* se configurava como uma tentativa de, mesmo sem estabelecer e delimitar formalmente uma categorização dos gêneros voltados para a prática da fotografia jornalística, convergir as particularidades atreladas às dimensões da técnica e da estética para a atividade. No que se refere a cobertura das pautas as quais envolviam os eventos da sociedade (*Society Events*), por exemplo, Kinkaid (1936), assim como Price (1932), iniciou suas ponderações analisando aspectos que se correlacionavam com a necessidade de compreender os fatores envolvidos na produção dessa modalidade de conteúdo no que diz respeito a dinâmica financeira/econômica dos veículos de comunicação.

Provavelmente, uma das atribuições mais importantes do trabalho da imprensa é o de cobertura de eventos da sociedade. Aqui é exigido todo o tato e a diplomacia que um cameraman de notícias possuir, um erro de sua parte significa a perda de circulação importante para seu jornal<sup>82</sup>. (KINKAID, 1936, p. 124)

---

<sup>81</sup> Tradução livre para: "a) Society Events b) Features Stories c) A Big Fire d) Explosions e) Murder Mysteries f) Accidents g) Train Wrecks h) Airplane Crashes i) Riot j) Public Events l) Sports".

<sup>82</sup> Tradução livre para: "Probably one of the most important assignments in press work is that of covering society events. Here is demanded all the tact and diplomacy that a news cameraman possesses, for an error on his part means the loss of important circulation to his newspaper". (KINKAID, 1936, p. 124)

Para os aspectos que compreendiam os mecanismos procedimentais de ação, Kinkaid (1936) apresentou em seu manual orientações que assinalavam o desenvolvimento de rotinas de trabalho baseadas nas principais atividades compreendidas pelo autor. Ainda relacionado aos *Society Events*, constata-se uma preocupação por parte do manualista em especificar que dinâmicas deveriam ser adotadas para obter resultados em diferentes condições de produção de informação visual.

Um dos métodos mais fáceis de cobrir um casamento é fotografar o casal quando ele sair da igreja. Ou uma fotografia de velocidade pode ser feita deles no pé da igreja, ou um pouco mais de atenção pode ser dada se o casal vai posar. Se eles não são capazes ou não estão dispostos a posar, o fotógrafo deve se concentrar em um ponto perto da entrada da igreja e fazer a exposição quando o casal chegar a este ponto pré-determinado<sup>83</sup>. (KINKAID, 1936, p. 126)

No tocante as *Features*, assim como visto acima para as *Society News*, as especificações iniciais orientam o leitor a compreender a dimensão macroestrutural do que representaria a produção de conteúdo voltada para esse tipo de evento. Pode-se afirmar que Kinkaid (1936) ressaltou a intuição e a percepção como referências primordiais no processo de construção de histórias com alto índice de relevância para o público leitor.

Features muitas vezes são adaptáveis a fotografia com bons resultados. Os recursos podem ser encontrados em toda e qualquer circunstância, se o fotógrafo tem um nariz para essas coisas. Quase todo homem tem uma história para contar. O fotógrafo pode muitas vezes ilustrá-la com uma boa vantagem<sup>84</sup>. (KINKAID, 1936, p. 128)

Com o objetivo de apresentar de forma mais concreta como as referências citadas acima poderiam ser desenvolvidas no eixo da prática da fotografia de imprensa, Kinkaid (1936) abordou diferentes temáticas que envolveriam a produção de *Features*. Com isso, constata-se uma preocupação do manualista em aproximar os conceitos apresentados em sua obra das particularidades vivenciada pelo repórter fotográfico no seu dia a dia. Visto

<sup>83</sup> Tradução livre para: "One of the easiest methods of covering a wedding is to photograph the couple as they leave the church. Either a speed photograph may be made of them as they walk from the church, or a little more attention can be given if the couple will pose. If they are not able or willing to pose, the photographer should focus on a point near the entrance of the church and make the exposure as the couple reach this predetermined point". (KINKAID, 1936, p. 126)

<sup>84</sup> Tradução livre para "Feature stories are often adaptable to photography with good results. Features may be found in any and all circumstances if the photographer has a nose for such things. Almost every man has a story to tell. The photographer can often illustrate it to good advantage. (KINKAID, 1936, p. 130)

isso, observa-se, por exemplo, as seguintes especificações na apresentação dos detalhes acerca da produção de conteúdo em pautas que envolvem datas comemorativas:

Feriados oferecem ao fotógrafo muitas oportunidades para trabalhar com features. O Dia de Ação de Graças é sempre um bom momento para fotos de fazendas de perus, mostrando milhares de perus sendo engordados para a festividade. Ou um peru pode ser retratado olhando para um machado, ou nos braços de uma menina bonita, ou em alguma postura semelhante, que não só irá agradar aos olhos, mas também oferecer ao leitor uma risada<sup>85</sup>. (KINKAID, 1936, p. 129)

Em *Big Fires*, Kinkaid (1936) apresentou conselhos para a cobertura desse *event* por meio de uma justaposição entre as características de ordem tecnológica (caracterizadas por usos específicos do equipamento fotográfico) e as conteudísticas (o que poderia ser descrito como um tema que apresenta bom índice de relevância noticiosa). Tal aspecto apontou para um cenário em evolução representado pela expansão não somente das características que envolviam algumas rotinas de trabalho, como também pelo início de uma tentativa de normatização da construção do discurso visual da notícia.

Em muitos casos, grandes incêndios podem ser fotografados, mesmo à noite, com exposições instantâneas de menos de 1/50 segundo. Outros podem exigir a exposição de um minuto. Pode ser necessário prolongar a exposição para incluir nuvens de fumo, em um negativo acabado. Mais uma vez, pode ser necessário utilizar uma exposição muito curta para evitar a sobre-exposição do filme devido às chamas. Incêndios onde uma casa é arrasada pelas chamas também são vistos com frequência no trabalho da imprensa.<sup>86</sup>. (KINKAID, 1936, p. 132)

No que se refere à dimensão deontológica, analisa-se que o conteúdo desenvolvido por Kinkaid (1936) tem por objetivo apresentar aos leitores duas grandes temáticas:

- a) Difamação;
- b) Conselhos sobre a conduta ética do repórter fotográfico

---

<sup>85</sup> Tradução livre para: "Holidays offer a photographer plenty of opportunity to work up features. Thanksgiving Day is always a good time for pictures of turkey farms, showing thousands of turkeys being fattened for the festive board. Or a turkey may be pictured looking at an ax, or in the arms of a beautiful girl, or in some similar pose that will not only please the eye but also give the reader a laugh". (KINKAID, 1936, p. 129)

<sup>86</sup> Tradução livre para: "In many cases, big fires can be photographed, even at night, with instantaneous exposures of less than 1/50 second. Others may require a minute's exposure. It may be necessary to lengthen the exposure to include clouds of smoke in the finished negative. Again it may be necessary to use a very short exposure to prevent overexposure of the film because of the flames. Fires where a house is razed by the flames also are frequently seen in press work.". (KINKAID, 1936, p. 132)

Quanto aos processos difamatórios que abrangiam diretamente os repórteres fotográficos, o autor buscou definir, *a priori*, o que poderia ser considerada como uma "postura característica". De acordo com Kinkaid (1936):

Qualquer artigo ou ilustração publicada em um jornal é caluniosa se o seu efeito natural no leitor é fazer com que ele pense o pior de uma pessoa especificada. Não importa se o efeito de tal declaração ou ilustração é acidental ou intencional. A única questão é o efeito real do que foi impresso.  
<sup>87</sup> (KINKAID, 1936, p. 117).

Ademais, o manualista também vislumbrou de que maneira poderiam estar agrupadas essas condutas no dia a dia dos profissionais. Para ele, a difamação poderia acontecer na própria imagem, no título ou no corpo da matéria e/ou na legenda atribuída a imagem utilizada.

Ainda sobre a temática, Kinkaid (1936) abordou três fontes que marcariam a consolidação do processo difamatório no que se refere a fotografia jornalísticas:

Há três importantes fontes de processos por difamação: casos de confusão de identidade, abuso de privilégios, e a escrita de manchetes e de legendas. O fotógrafo deve estar sempre em guarda<sup>88</sup>. (KINKAID, 1936, p. 118)

Com relação ao erro na identificação dos sujeitos apresentados na imagem, o autor considerou essa conduta como uma das principais responsáveis pelo início da relação processual que envolve os fotógrafos de imprensa como também demais membros da equipe. Entre outros conselhos apresentados, Kinkaid (1936) alertou para o fato de que seria necessário sempre verificar atentamente o nome dos personagens que apareceriam em um fotografia destinada a publicação em um jornal impresso, principalmente se nela há pessoas acusadas de algum crime. Tal postura buscava oferecer um maior amparo legal para eventuais tentativas de judicialização de questões, as quais envolvessem, como consequência para a parte que se sentiu ofendida, danos morais e/ou materiais.

---

<sup>87</sup> Tradução livre para: "Any article or illustration published in a newspaper is libelous if its natural effect on the reader is to make him think worse of a person referred to. It does not matter whether the effect of such a statement or illustration is accidental or intentional. The only question is the actual effect of what was printed" (KINKAID, 1936, p. 117).

<sup>88</sup> Tradução livre para: "There are three important sources of libel suits; cases of mistaken identity, abuse of privilege, and the writing of headlines and cut lines. The photographer must always be on his guard (...)" (KINKAID, 1936, p. 118)

Há espaço também, no segundo manual produzido exclusivamente para a atividade da fotografia de imprensa, para ponderações a respeito do que poderia ser classificado como "ridicularização". Kinkaid (1936) atentou para o fato de que a ridicularização não se caracterizaria como uma peça-chave para a consolidação de um processo difamatório. Para ele, construir uma relação "risível" sobre um personagem, um comportamento, ou uma característica específica de um sujeito, independente do desconforto gerado, não poderia ser relacionada como uma motivação/justificativa para a abertura de um processo legal. Tal condição apenas seria imposta se o conteúdo relacionado apresentasse real prejuízo para a reputação de um determinado agente.

Para as relações que envolviam os conselhos sobre a conduta normativa dos repórteres fotográficos, algumas características ligadas à implementação de um código ético no cenário da imagem jornalística distinguem as orientações produzidas por Price (1932) das descritas por Kinkaid (1936). A princípio, sobre esse processo de "codificação", destaca-se que Price (1932) reconheceu a (ainda) inexistência de uma material formal relacionado aos processos que envolvia a construção de conteúdo para as cadeias de produção, edição e veiculação de material fotográfico na imprensa. Todavia, há, em *Press Photography*, referências às possíveis sanções enfrentadas por aqueles profissionais que se negassem a conduzir suas atividades em consonância com os preceitos morais elencados como prioritários pela comunidade atuante.

Para Kinkaid (1936), o repórter fotográfico que ousasse "quebrar" tais princípios estabelecidos não sofreria nenhuma retaliação de ordem econômico-financeira ou mesmo penal/legal, mas assumiria o risco de posicionar-se em um longo período de ostracismo em relação à comunidade de profissionais da imagem, o que poderia representar um sério entrave ao bom desenvolvimento das rotinas voltadas para a sua profissão. Entre as regras de conduta diagnosticadas pelo autor - e que não poderiam ser desrespeitadas, pode-se destacar:

Quando você está em uma pauta, tente ser inteligente o suficiente para obter as posições favoráveis antes de seu oponente. Se não for possível, não tente montar o seu tripé na frente de um outro fotógrafo. Se não houver espaço suficiente para você ao lado, espere até que os outros já tenham terminado e, em seguida, peça que o personagem pouse mais uma vez. Muitas vezes você vai ser recompensado com uma imagem melhor.<sup>89</sup> (KINKAID, 1936, p. 264)

---

<sup>89</sup> Tradução livre para: "When you are on an assignment, try to be quick-witted enough to get the favored positions before your opposition. If You Can't, don't try to setup your tripod in front of an other photographer. If There is not sufficient room for you at the side, wait until the others have finished and then ask the subject to pose once more. You'll often be rewarded with a better picture". (KINKAID, 1936, p. 264)

Mesmo relacionando regras de conduta consuetudinárias atreladas à produção de conteúdo para a fotografia de imprensa, Kinkaid (1936) também indicou em sua obra o que considerou ser uma ferramenta de apoio aos profissionais da imprensa ilustrada para a resolução dos conflitos éticos surgentes. Publicado em 1923, o código de conduta da *American Society of Newspaper Editors* pode ser considerado como o primeiro guia de preceitos éticos que orientou repórteres, editores, laboratoristas, entre outros profissionais envolvidos no ciclo de produção - edição - veiculação de conteúdo visual noticioso.

Com relação a esse material, a publicação apresenta-se composta de sete (07) regras<sup>90</sup>, todas destinadas a apresentar os pilares estruturais do exercício saudável da produção de notícias. Entre os conselhos, pode-se destacar a consolidação da promoção da liberdade de imprensa, a tentativa de distinção do processo de construção da notícia da expressão das opiniões por parte dos jornalistas e a busca de informações para suprir o interesse público. Ressalta-se que a obra apresentada acima não produziu nenhum tipo de comentário sobre a imagem na imprensa. Todavia, para Kinkaid (1936), essas orientações poderiam exercer uma forte influência nas "encruzilhadas éticas" cotidianas.

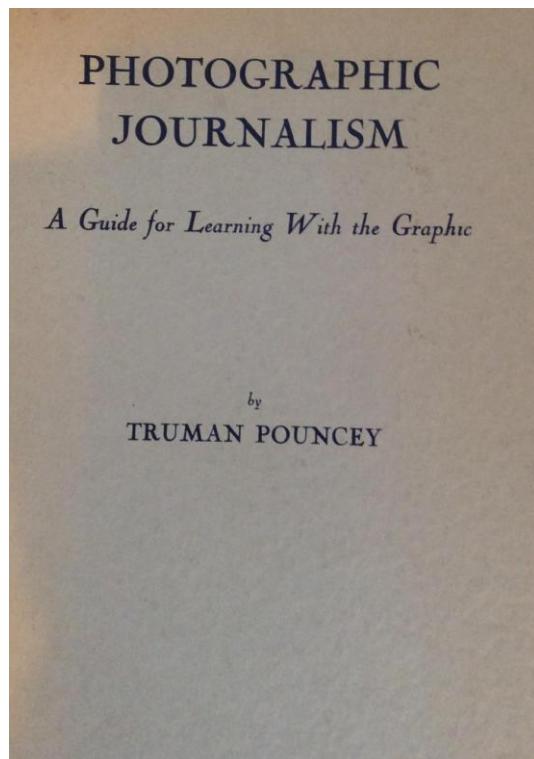
Os dois manuais citados acima produzidos nos anos 30 do século XX (os primeiros guias destinados a orientar os repórteres fotográficos sobre o processo de criação de imagens nas redações jornalísticas) representaram uma primeira tentativa de diálogo entre as esferas da teoria e da prática da fotografia de imprensa. Constatou-se o início de uma tentativa de padronização dos procedimentos relacionados com as dimensões da técnica, da estética e da deontologia que poderiam resultar na criação de rotinas de trabalho, fator determinante para a consolidação desse processo de atuação.

Visto isso e ainda analisando os primórdios da consolidação de uma cultura manualista para a fotografia jornalística, observa-se que, nos anos 40 do século XX, mais precisamente em 1946, Truman Pouncey, professor do departamento de jornalismo da Universidade do Oklahoma<sup>91</sup>, publicou uma das obras mais referendadas pelo corpo docente responsável, na época, pelas disciplinas de produção de imagem (FIGURA 24).

<sup>90</sup> São elas: 1) Responsibility; 2) Freedom of the Press; 3) Independence; 4) Sincerity, Truthfulness, Accuracy; 5) Impartiality; 6) Fair Play; 7) Decency.

<sup>91</sup> O professor foi um dos responsáveis por concentrar as atividades relativas a fotografia de notícias em um currículo com três cursos no departamento de jornalismo.

Figura 25: capa manual Photographic Journalism



Fonte: POUNCEY, 1946

Antes mesmo de abordar questões referentes às dimensões técnica, estética e deontológica das cadeias de produção, edição e veiculação de conteúdo voltados para a imagem na imprensa, *Photographic Journalism: a guide for learning with the graphic* apontou para uma definição da atividade da fotografia jornalística que aproximava ainda mais esses universos. Para Pouncey (1946), a grande diferença entre o que ele considerava por *photography* e *newspaper photography* não se encontrava na esfera tecnológica ou no desenvolvimento das rotinas, mas sim no plano das “ideias”. Para o manualista:

Nosso profissional é forjado sobre a transmissão de ideias - ou pensamentos - ou notícias - o que quer que você, pessoalmente, classifique o material que resulta de células cerebrais trabalhando<sup>92</sup>. (POUNCEY, 1946, p. 03)

Todavia, há um contrassenso nesse entendimento descrito acima que fica evidenciado pelo formato escolhido pelo autor para tratar das questões relativas à dinâmica processual da fotografia de imprensa. Já na abordagem direcionada aos procedimentos

---

<sup>92</sup> Tradução livre para: "Our professional is built on transmitting ideas - or thoughts - or news - whatever you, personally, want to call the stuff that results from brain cell working". (POUNCEY, 1946, p. 03)

concernentes à dimensão técnica, há no manual um série de indicações acerca das características que assinalam para a escolha de equipamentos, acessórios e técnicas operacionais para realizar uma boa imagem (controle do obturador, escolha do ISO, entre outras relações) e fatores externos que poderiam vir a interferir na produção de imagens. Ademais, boa parte da obra também buscou evidenciar particularidades sobre os processos associados à prática laboratorial e suas características.

Por outro lado, e ainda no que diz respeito à dimensão técnica, Pouncey (1946) destacou-se como o primeiro manualista a incorporar elementos da retórica jornalística ao conteúdo dessa modalidade de publicação. *Photographic journalism: a guide for learning with the graphic* pode ser considerado como o primeiro guia a explorar as características do método de obtenção de informações caracterizado no início do século XX como *Five Ws*<sup>93</sup> (*What? Where? When? Why? Who?*).

E em relação a esse trabalho de construção visual da notícia, Pouncey (1946), em *Gathering Information* (subcapítulo do manual), ofereceu aos leitores um aprofundamento das características que envolviam esse mecanismo de "garimpagem" de informações. Conforme o autor:

Ao utilizar estas perguntas como um framework de gravação dos fatos, qualquer jornalista fotográfico pode assegurar-se de que ele não está negligenciando nenhuma informação. Todas as respostas para qualquer questão sobre as notícias resultam das perguntas (bem, talvez haja exceções, mas a regra é útil, no entanto). Quando você tiver essas perguntas, pense então com cuidado, e registre as respostas sobre suas folhas de nota, você pode descansar com a certeza de que você tem fatos suficientes. É importante saber quando parar, de modo que você pode ir para outro negócio. Antes de mudar da cena, obtenha e registre religiosamente as respostas a estas perguntas. (POUNCEY, 1946, p. 147-148)

Para os parâmetros associados ao desenvolvimento da dimensão estética da fotografia de notícias, pode-se afirmar que o guia elaborado por Pouncey (1946) não ofereceu recursos precisos para que se avaliasse como o autor buscou classificar os gêneros relacionados à produção de conteúdo. Mais precisamente, em todo o manual há apenas uma vaga referência ao que poderia ser considerada uma tentativa de organização desse conteúdo. Nos capítulos relacionados ao detalhamento das rotinas de construção de material, Pouncey (1946) subdividiu as atividades realizadas em:

---

<sup>93</sup> Tal processo consiste em, a partir da realização de certos questionamentos, construir conteúdos noticiosos os quais dialoguem com as (supostas) principais demandas dos leitores/expectadores.

- a) *Action News Photography*
- b) *Posed Action News Photography*

Vale destacar que tal categorização, como mencionado acima, não se respaldou em critérios os quais buscariam associar as especificidades concernentes as dimensões técnica e estética, como pode ser observado nos modelos apresentados por Price (1932) e Kinkaid (1936).

Sobre as questões associadas à deontologia, pode-se afirmar que, assim como ficou evidente nas relações especificadas acima para a dimensão estética, essa dimensão também não desfrutou de certo prestígio na obra do autor. O manualista reservou apenas uma pequena inserção que explorou (de forma pouco específica) alguns pontos relacionados ao direto de imagem e a relação "público x privado" para a escolha das locações, as quais seriam utilizadas pelos repórteres fotográficos. Segundo Pouncey (1946):

Se os planos são para fotografar a céu aberto, a primeira questão diz respeito aos direitos de propriedade. Se a cena escolhida acontece de ser parte de uma propriedade privada, não só deve ser garantida a permissão do proprietário do imóvel, mas também do cuidador da propriedade, que deve ser avisado<sup>94</sup>. (POUNCEY, 1946, p. 158)

Visto isso, observa-se que o início do desenvolvimento de uma cultura manualística relativa ao cenário da fotografia de imprensa, retratado acima pela publicação dos guias de Price (1932), Kinkaid (1936) e Pouncey (1946), representaram o que se caracteriza nesse trabalho como a segunda transição de status para a atividade<sup>95</sup>. A passagem de um status identificado aqui como "Proto-Fotojornalismo" para uma "condição" classificada de *News/Press Photography* representou para o ofício o surgimento de técnicas próprias de produção de imagens voltadas para a atividade do jornalismo impresso (dimensão técnica), de uma tentativa de categorização dessa produção visual desenvolvida nas redações

<sup>94</sup> Tradução livre para: "If plans are to shot in the open, the first question concerns property rights. If the chosen scene happens to be part of a private estate, not only must permission be secured from the owner of the property, but also the custodian of that property must be forewarned". (POUNCEY, 1946, p. 158)

<sup>95</sup> Ademais, de forma sintética, pode-se afirmar também que os anos 30 e 40 do século XX caracterizaram-se como um período de vasto desenvolvimento para o campo da fotografia de notícias. O investimento por parte dos proprietários de veículos de comunicação em novas ferramentas e tecnologias direcionadas ao trabalho de produção e de veiculação das imagens atrelado ao surgimento de agências voltadas a disseminação da produção gerada apresentam-se como algumas das modificações mais evidentes no que diz respeito aos principais marcos da atividade (SOUZA, 2000; FREUND, 1995; AMAR, 2000, LACAYO;RUSSEL, 1990).

(dimensão estética), como também indicou a gênese das regras e procedimentos éticos / de conduta próprios ao jornalismo fotográfico (dimensão deontológica).

Entretanto, observando de forma mais específica as idiossincrasias que representaram a transição de status citada acima, o que realmente pode ser destacado desse processo no que diz respeito aos manuais? Em primeiro lugar, deve-se atentar para o fato de que, mesmo relacionando-se a uma importante evolução para a consolidação das regularidades normativas da fotografia de imprensa, ainda pode-se caracterizar tal transição como, em grande medida, uma transposição de conteúdo a princípio da produção fotográfica para o cenário da fotografia de imprensa. Evidencia-se tal conduta por meio de um intenso investimento por parte dos manualistas em apresentar conceitos, princípios e referências relacionadas à prática laboratorial, ao domínio dos recursos ofertados pelas câmeras fotográficas, a exposição de princípios óticos e físico-químicos concernentes ao universo da prática fotográfica, entre outras características.

Um outro fator que pode ser destacado sobre essa mudança de status da fotografia de imprensa refere-se a um crescente interesse por parte dos veículos de comunicação impressos (e, consequentemente, dos profissionais que ali exerciam seus ofícios) no sentido de aprofundar o trabalho dos repórteres fotográficos através da incorporação de elementos da prática jornalística na dinâmica processos do fluxo de construção das imagens. Como exemplo, pode-se citar o início de uma tentativa de categorização do cenário da produção de imagens voltadas para a imprensa. Mesmo ainda não sendo possível estabelecer um arranjo definitivo para os gêneros característicos do trabalho desenvolvido pelos repórteres fotográficos, já se pode observar certos arranjos que possibilitariam a consolidação dos futuros modelos de classificação.

Por fim, ressaltam-se as mudanças na atividade do ensino superior da reportagem fotográfica. Pode-se afirmar que tal setor também absorveu boa parte dessas mudanças evidenciadas até o momento e, como consequência, atravessou significativas alterações. O que, até o início do século XX, representava apenas um singelo adendo na complexa formação do universo da imagem fotográfica tornou-se uma esfera de análise em diversas universidades norte-americanas.

#### 4.3 Terceira transição: News/Press Photography para Fotojornalismo 1.0

Como visto anteriormente, o progresso dos fatores relacionados aos processos que compõem as dimensões técnica, estética e deontológica para a fotografia de imprensa passaram por significativas alterações entre os anos 30 e 40 do século XX. Essas primeiras décadas podem ser caracterizadas como o início de um "fenômeno" que transformaria por completo o universo da teoria e da prática da atividade.

Já no que se refere ao período relativo ao intervalo de tempo entre os anos 50 e 80 (também do século XX), pode-se salientar um intenso aprofundamento no processo de profissionalização das atividades que diziam respeito ao universo da fotografia jornalística. Essas novas relações procedimentais e processuais associadas ao desenvolvimento da atividade, consequentemente, também resultariam na expansão dos horizontes metodológicos e conceituais abordados pela *News/Press Photography*.

Mas como reagiu a indústria editorial voltada para a produção/publicação dos manuais direcionados às cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo fotográfico no universo jornalístico? Observa-se que alguns dos fatores pré-diagnosticados acima já podem ser observados nos guias publicados ainda nos anos 50.

Como exemplo, destaca-se o guia publicado pela *National Press Photography Association* (NPPA)<sup>96</sup>, *The Complete Book of Press Photography* (FIGURA 25). O material apresenta-se como o primeiro manual lançado por uma representação legal oficial pertencente ao trabalho de reportagem fotográfica. Editado por Joseph Costa<sup>97</sup>, o manual, já em sua apresentação, enfocou os aspectos que orientariam a própria ideia de construção e seleção do conteúdo que seria abordado:

A National Press Photography Association assumiu a edição e publicação de seu livro em resposta a muitos pedidos. As escolas de jornalismo, faculdades e universidades, por exemplo, há muito tempo pedem um livro dessa espécie. Não comercial e sem fins lucrativos, é provavelmente um dos maiores esforços da equipe já realizados no campo do jornalismo<sup>98</sup>. (COSTA, 1950, p. 02)

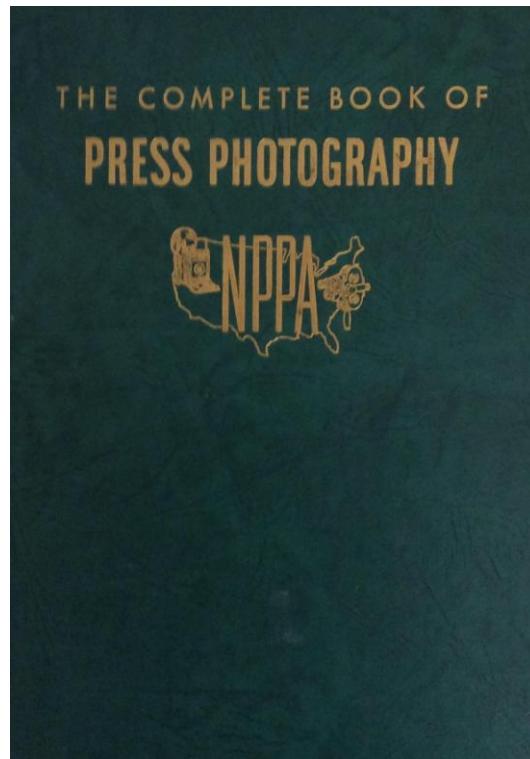
---

<sup>96</sup> A Associação Nacional de Fotógrafos de Imprensa (NPPA) foi fundada em 1946. A NPPA é dedicada ao avanço do jornalismo visual - sua criação, prática, formação, edição e distribuição - em todos os meios de comunicação e trabalha para promover o seu papel de serviço público vital.

<sup>97</sup> Fotojornalista, Joseph Costa foi um dos fundadores da National Press Photography Association (NPPA).

<sup>98</sup> Tradução livre para: "The National Press Photography Association undertook the editing and publishing of his book in response to many request. Schools of journalism, colleges and universities, for instance, have long urged a book of his kind. Non-commercial, non-profit is the probably one the greatest team efforts ever undertaken in the field of journalism". (COSTA, 1950, p. 02)

Figura 26: capa manual The Complete book of Press Photography



Fonte:: Costa, 1950

Atrelado aos aspectos observados anteriormente, destaca-se a proposta de construção do sumário da obra, o qual abordou questões avançadas para a época no que concerne às características próprias às dimensões da técnica, da estética e da deontologia. Mas como esse aspecto pode ser observado no manual?

*A priori*, no que se relaciona à dimensão técnica, a obra em questão afastou-se de uma abordagem excessivamente centralizada em aspectos da ordem do desenvolvimento tecnológico - marcada pela apresentação minuciosa de equipamentos e acessórios fotográficos, processos labororiais, entre outras relações. Sobre essa temática, há no manual apenas breves referências, o que pode ser justificado por meio da seguinte concepção apresentada no manual:

Para aqueles de nós que já trabalham em fotografia de imprensa e aqueles que planejam carreiras nessa glamorosa e fascinante profissão, é importante que se analise contínua e consideravelmente como usar as ferramentas à nossa disposição (câmeras, luz, situação, adereços, e acima de tudo, pessoas) para fazer nossas fotos contarem a história da maneira mais eficaz, completa e convincente<sup>99</sup>. (COSTA, 1950, p. 22)

---

<sup>99</sup> Tradução livre para: "For those of us already working in press photography and those planning careers in the fascinating, glamorous profession, it is important that we continually analysis and consider how to use the tools at our disposal (cameras, light, situation, props, and above all, people) to make our pictures tell the story in the most effective, complete and convincing way". (COSTA, 1950, p. 22)

Ademais, *The Complete Book of Press Photography* pode ainda ser classificado como o primeiro manual a aproximar as relações práticas concernentes à dimensão técnica da fotografia de notícia (execução das pautas fotográficas - ou os *Assignments*) do conceito de *Story-Telling*. No capítulo *Pictures with Story-Telling impact*, foram apresentados aos leitores dez (10) fatores que poderiam oferecer soluções narrativas para a criação de imagens voltadas para o jornalismo fotográfico, a saber (COSTA, 1950, p. 24-25):

- a) Conheça a sua história para que todos os fatos sejam montados em sua mente;
- b) Grandes imagens têm impacto - aproxime-se e preencha o negativo;
- c) Conhecer a sua câmera tão bem para quase ela funcione como uma parte automática de você. Isso vai deixar a sua mente totalmente livre para se concentrar em seus assuntos e suas fotos, e não na mecânica do disparo;
- d) Cabeças e as mãos são igualmente importantes - não os ignore, então;
- e) Em grupos, mantenha as pessoas próximas umas das outras;
- f) Obtenha a cena o mais cedo possível - pesquisa - pense - encontre melhores localizações - adereços - backgrounds. Elimine a desordem - simplifique;
- g) Se familiarize com o seu povo rápido - leve-los a gostar de você e trabalhar com você, não para você. Pergunte sobre as suas sugestões, seus personagens podem saber mais sobre a história do que você;
- h) "Mais um" faz muito sentido. Muitas vezes é "mais uma" exposição que captura a melhor expressão para melhor contar a história;
- i) Considere a sua iluminação. Como ela pode ser usada para ajudar a imagem;
- j) Nunca faça uma foto com uma lâmpada flash, se você tiver tempo para usar dois ou mais;

De acordo com o guia, a adoção de tal perspectiva ofereceria ao profissional de imagem a capacidade de traduzir uma (boa) história em uma narrativa visual "sem o auxílio de uma palavra sequer" (COSTA, 1950, p. 21). Entre as sugestões apresentadas, destacam-se: os conselhos que versavam sobre uma espécie de compreensão holística dos fatos que comporiam uma história; um necessário bom relacionamento com as fontes e os demais

---

profissionais que realizassem trabalhos no veículo de comunicação ocupado; além de informações sobre como produzir imagens direcionadas aos contextos narrativos específicos.

No que se refere as questões alusivas à dimensão estética, observa-se que o manual produzido pela NPPA apresentou um baixo nível de detalhamento dos gêneros voltados para o trabalho de reportagem fotográfica. Podem ser destacados:

- a) *Sports Pictures*
- b) *Society Photography*

Sobre a cobertura de eventos esportivos, o guia anunciou três (03) "regras de ouro" que deveriam ser seguidas pelos profissionais responsáveis por realizar as imagens (COSTA, 1950, p. 21):

- a) O fotógrafo de esportes deve estar em alerta constante
- b) O fotógrafo de esportes deve conhecer o esporte que está cobrindo
- c) O fotógrafo de esportes deve conhecer sua câmera e saber como utilizá-la<sup>100</sup>

A elaboração das regras descritas acima representou uma tentativa de integração entre as dimensões técnica e estética da fotografia de notícias. No que diz respeito a primeira premissa levantada, pode-se exemplificar tal postura adotada pelo autor por meio do seguinte conselho apresentado:

Antecipando boas imagens de esportes de ação, o câmera mantém o dedo no disparador e sua câmera em posição de disparo todo o tempo. Com apenas alguns segundos para se trabalhar, ele mantém seu olho inclinado ao mesmo tempo em direção à originalidade e a composição nas condições mais angustiantes<sup>101</sup>. (COSTA, 1950, p. 103)

No tocante a produção de imagens direcionadas a *Society Photography*, observa-se que o manual da NPPA mostrou um cenário em desenvolvimento no que se refere aos

<sup>100</sup> Tradução livre para: “a) A sports photographer must be constantly alert; b) The sports photographer must know the sport he is covering; c) The sports photographer knows his camera and know how to handle it”. (COSTA, 1950, p. 21)

<sup>101</sup> Tradução livre para: “In anticipating good sports action pictures, the cameraman keeps his finger on the shutter release and his camera in shooting position at all time. With only seconds in which to work, he keeps his eye cocked simultaneously toward originality and composition under the most nerve-wracking conditions”. (COSTA, 1950, p. 103)

processos dedicados à realização das tarefas específicas desse gênero. De acordo com o guia, até os anos 30 do século XX, os fotógrafos de imprensa relacionados para executar os serviços concernentes a essa área não possuíam qualquer tipo de treinamento ou orientação por parte do veículo de comunicação no qual trabalhavam. Tal conduta resultava, muitas vezes, na concepção de um resultado pouco atrativo - tanto para os editores de imagem como para os personagens fotografados.

Todavia, ainda em harmonia com o manual e diferentemente do quadro apresentado acima, o que poderia ser evidenciado em boa parte das redações nos anos 50 do século XX caracterizava-se por um corpo de foto-repórteres treinados e especializados na construção desse formato de conteúdo.

Já para as relações que envolviam os fatores conectados à dimensão deontológica, pode-se afirmar que *The Complete Book of Press Photography* foi responsável por uma evolução dos parâmetros alusivos ao desenvolvimento de uma "cultura jurídica" para as esferas da produção, da edição e da publicação de imagens em veículos de comunicação impressos. Em *Legal decisions affecting freedom of press photography*, vislumbrou-se, no manual publicado pela *National Press Photography Association* (NPPA), uma tentativa de catalogação das principais temáticas, as quais deveriam figurar como objeto da atenção dos profissionais da imprensa fotográfica, visto que essas questões configuravam-se como os embates legais mais evidenciados nas cortes norte-americanas no que diz respeito aos limites entre as esferas pública e privada. São elas:

- a) A Cena Pública
- b) Registros Públicos
- c) Tribunais
- d) Regulamento Postal
- e) Direito de privacidade
- f) Lei de Difamação
- g) A Propriedade de Imagens

Em "A Cena Pública", atestou-se desde já o modelo de análise selecionado pelo autor para apresentar as particularidades correlacionadas a cada um dos tópicos citados acima. Pode-se afirmar que tal proposta consistiu em atrelar os aspectos que envolviam a exposição de casos jurídicos reais com apontamentos que ofereciam uma espécie de "saída"

para os imbróglios que poderiam ser gerados pela própria execução das tarefas rotineiras. Seguindo essa proposta, o autor descreveu que:

O direito de um fotógrafo em fotografar sem qualquer restrição qualquer coisa ou qualquer pessoa na cena pública ou semipública é garantida por quase todos os Estado da União, e pela Primeira Emenda da Constituição dos EUA<sup>102</sup>. (CROWELL in COSTA, 1950, p. 72)

No que se relaciona ao acesso que os repórteres fotográficos poderiam ter aos arquivos e documentos públicos, os indicativos/conselhos apresentados pelo NPPA para a consolidação do trabalho de pesquisa a ser realizado podem ser caracterizados como as primeiras referências sobre essa temática em um manual destinado ao âmbito da imagem na imprensa. Observa-se com isso que tal pioneirismo agregou ao universo do debate ético novas "ferramentas" para a consolidação das normatizações voltadas para o jornalismo fotográfico.

O fotógrafo de imprensa pode ver e copiar registros da cidade, concelho, distrito ou estaduais compilados como um memorial ou relatório para o povo, exceto os que conduzem até a prisão de um criminoso suspeito. Estes materiais não incluem arquivos ou registros que um oficial usa apenas para ajudá-lo a fazer o seu trabalho<sup>103</sup>. (CROWELL in COSTA, 1950, p. 73)

Na abordagem sobre a "Lei de Difamação", assim como observou-se em Kinkaid (1946), o manual da NPPA trouxe especificações sobre o uso de imagens em diferentes contextos na imprensa escrita, além de destacar a importância da identificação dos personagens e das relações exercidas pelos menos nas cenas retratadas.

Ademais, outros dois fatores indicam um certo pioneirismo no que se refere às temáticas exploradas pelo guia produzido pela NPPA. O primeiro diz respeito à necessidade de se conceber um modelo de educação próprio para os domínios da produção, edição e circulação de conteúdo fotográfico na imprensa. *The Education of a Press*

---

<sup>102</sup> Tradução livre para: "A photographer's right to shot without restraint anything or anybody in the public or semi-public scene is guaranteed by nearly all state in the union, and by the first amendment to the US Constitution". (CROWELL in COSTA, 1950, p. 72)

<sup>103</sup> Tradução livre para: "The press photographer may see and copy city, county, township or state records compiled as a memorial or report to the people, except those leading up to the arrester charging of a suspected criminal. These do not include files or records that an official uses just to help him do his job". (CROWELL in COSTA, 1950, p. 73)

*Photography* figurou como o primeiro material em um manual dedicado a formação prática e teórica destinado ao universo da fotografia de imprensa. De acordo com o guia, tal decisão seria fruto de um enorme progresso da atividade atrelado ao desenvolvimento tecnológico evidenciado nas últimas décadas. Atribui-se a esses pontos a evolução nos modelos de ensino acadêmico que, de acordo com Paris (2007), sofreram uma modificação ainda nos anos 40 do século XX.

Ainda sobre as questões associadas à formação dos repórteres fotográficos, pode-se afirmar que o segundo fator voltado para as temáticas pioneiras abordadas pelo guia da NPPA é a utilização do termo Fotojornalismo (*Photo-journalism*) na publicação. Tal conceito contribuiu para uma crescente consolidação de uma proposta de convergência das práticas relativas às dimensões técnica, estética e deontológica, como também amplificou os limites da produção de conteúdo para a atividade.

Vale destacar desde já que o início dessa terceira transição de status para a fotografia de imprensa (do *News/Press Photography* para o *Photo-journalism*), assim como foi visto nas outras duas transições apresentadas neste trabalho (Imagen na Imprensa → Proto-Fotojornalismo → *News/Press Photography*), as quais buscaram aproximar de forma gradativa a fotografia da atividade da notícia, não representou uma consequência direta do desenvolvimento isolado de novas tecnologias para a produção de conteúdo ou mesmo pode ser identificada por meio de alterações nas rotinas de trabalho desconectadas dos processos específicos para a construção dos universos da teoria e da prática da atividade. Tal modificação foi o resultado de uma evolução que vislumbrou novas fronteiras, novos horizontes a serem explorados pelo ofício.

Mas de que maneira essa transição de status pode ser evidenciada nos manuais publicados? Quais os fatores que promoveram uma apresentação dos fatores relacionados ao desenvolvimento das dimensões técnica, estética e deontológica para a profissão?

Pode-se afirmar que alguns guias lançados entre o final dos anos 50 e o início dos anos 80 do século XX apresentavam-se como excelentes "níveladores" desse processo de mudança. O fotojornalismo foi representado nessas produções como uma área de atuação em constante alteração, visto que o desdobramento diagnosticado, como observado acima, não mostrou condicionado a questões de ordem estritamente procedural.

Mais que mudanças nas rotinas e na condução operacional da atividade, destacam-se novos processos, novas formas de aprofundar os debates acerca da consolidação das práticas voltadas ao cumprimento das pautas/*assignments*, da necessidade de consolidação de uma categorização dos gêneros próprios da fotografia de imprensa, além da

implementação de novos "olhares" para os conflitos de ordem ética que envolveriam os diversos profissionais responsáveis pelos processos que correlacionavam minuciosidades acerca dessa temática.

Visto isso e ainda explorando a produção dos manuais de fotojornalismo dos anos 50 do século XX, em 1956, o nova-iorquino Arthur Rothstein, fotojornalista e professor do departamento de jornalismo da Universidade de Columbia, produziu o guia *Photojournalism* (FIGURA 27).

Figura 27: capa manual Photojournalism



Fonte: ROTHSTEIN, 1956

No que se relaciona as informações voltadas à explorar os processos conectados à dimensão técnica da fotografia de imprensa, o manualista disponibilizou conteúdos que sinalizam para um entrelaçamento entre as questões atreladas à evolução dos dispositivos e equipamentos fotográficos e uma abordagem característica no que concerne à execução das pautas fotográficas (*Assignments*). Sobre o tema, Rothstein (1956) advertiu que três (03) fatores poderiam ser destacados como cruciais para compreender o trabalho diário de um repórter fotográfico, a saber:

Antecipação porque o fotojornalismo não relata as notícias; ele antecipa o que o público vai querer e vai precisar saber. Credibilidade porque os fotógrafos e os escritores devem viver para uma história se a audiência acreditar que as imagens são aquilo que deveria ser produzido. Significado, pois histórias sem isso não se suportam, e rapidamente vai-se perder a audiência. E, quando ninguém está escutando, o fotojornalista está, por definição, falhando em sua comunicação<sup>104</sup>. (Rothstein, 1956, p. 11)

Atrelado as características vistas acima e ainda sobre esse emparelhamento entre as temáticas levantadas, Rothstein (1956) evidenciou mais profundamente as possibilidades de interlocução entre um cenário que permite refletir sobre a reportagem fotográfica por meio do prisma da convergências de práticas e processos:

A cobertura de uma rápida história matinal exige previsão e preparação. Em termos de mecânica, o fotógrafo de notícias deve ter o seu equipamento em prontidão e em bom estado de conservação. Ele deve ser capaz de escolher a câmera certa para o trabalho. Mentalmente, ele deve estar alerta, familiarizado com o plano de fundo da história, saber os nomes dos personagens principais, e antecipar o ato súbito ou extraordinário que vai produzir uma fotografia mais reveladora<sup>105</sup>. (ROTHSTEIN, 1956, p. 42)

Já para as peculiaridades apresentadas pelo autor que relacionam aspectos voltados à dimensão estética do fotojornalismo, mais precisamente sobre a classificação dos gêneros proposta, pode-se destacar a proposta de uma subdivisão a qual evidenciou dois (02) grupos:

- a) *Spot News*
- b) *Features*

Para as *Spot News*, Rothstein (1956) apresentou-as como imagens que introduzem dramaticidade e entusiasmo à rotina da repórter fotográfico, atrelado ao fato de que a

---

<sup>104</sup> Tradução livre para: "Anticipation because photojournalism does not report the news; it anticipates what an audience will want and needs to know. Believability because photographers and writers must live with a story if the audience is to the photographs are what they purport to be. Significance because stories without it will soon bore, and one will quickly lose one's audience. And, when no one is listening, the photojournalist is, by definition, failing to communicate". (ROTHSTEIN, 1956, p. 11)

<sup>105</sup> Tradução livre para: "The coverage of a rapidly morning day story requires foresight and preparation. Mechanically, the news photographer must have his equipment in readiness and good repair. He should be able to choose the right camera for the job. Mentally, he should be alert, familiar with the background of the story, know the names of the principals, and anticipate the sudden or extraordinary act that will make a more revealing photograph". (ROTHSTEIN, 1956, p. 42)

condução desse modelo de trabalho não permitiria um elevado nível de controle dos fatores externos que interfeririam na condução dos processos. Por outro lado, ao apresentar as *Features*, o manualista assim as define:

Uma feature é uma imagem única de um evento que é de continuo interesse, criando um estado de espírito, apresentando informações ou gravando um motivação oportuna, ao invés de uma spot news. Muitas vezes encarna elaborados efeitos técnicos e uma composição incomum, mas também pode ser extremamente simples. O fotojornalista que produz feature trabalha com cuidado, e tem tempo para avaliar e considerar a sua abordagem<sup>106</sup>. (Rothstein, 1956, p. 75)

Em relação aos aspectos concernentes à dimensão deontológica da atividade fotojornalística, Rothstein (1956), antes mesmo de ressaltar que propriedades de uma conduta legal deveriam ser ressaltadas pelos profissionais envolvidos nas cadeias de produção, edição e publicação de conteúdo fotográfico para a imprensa, buscou desenvolver uma aproximação *lato sensu* com o tema. Para o autor, as fronteiras e os limites éticos para a fotografia de imprensa deveriam sempre andar em descompasso com o que o manualista categorizou de “mau gosto” (*bad taste*), que poderia ser definido pelo uso de imagens que buscassem a difamação, o grotesco, o vulgar, a imprecisão e a distorção dos fatos (ROTHSTEIN, 1956, p. 202-203). Ainda sobre tal categorização e a produção de imagens que atendessem a esse propósito, Rothstein (1956) advertiu, de forma pioneira, que a responsabilidade não residiria em apenas uma categoria profissional, mas no próprio modelo de negócio do jornalismo como um todo. De acordo com o autor:

É óbvio que a culpa pelo mau gosto paira em todos aqueles que participam do negócio da fotografia (...). A ética é composta de três coisas que são comuns a todos: uma é a educação, a outra é a sensibilidade, e a terceira é a moralidade. Ética é o tipo de crença e princípio que dirige os próprios comportamentos e define um padrão para julgar o comportamento dos outros<sup>107</sup>. (Rothstein, 1956, p. 205-206)

---

<sup>106</sup> Tradução livre para: “A feature photograph is a single picture of an event that is of continuing interest, creating a mood, presenting information, or recording a timely subject, rather than a spot news. It often embodies elaborates technical effects and unusual composition, but may also be extremely simple. The photo-journalist who takes a feature photo works carefully, and has time to evaluate and consider his approach”. (ROTHSTEIN, 1956, p. 75)

<sup>107</sup> Tradução livre para: “It is obvious that the blame for bad taste rest with all who take part in the business of photography (...). Ethics is made up of three things that are common to everyone: one is education, another is sensibility, and the third is morality. Ethics is the kind of belief and principle that directs one's behaviors and sets a pattern for judging the behavior of others. (ROTHSTEIN, 1956, p. 205-206)

E ao abordar tais justaposições entre a dimensão da ética/deontologia e a prática fotojornalísticas diária, o manualista elegeu como foco de análise três (03) fatores os quais definiram-se pela intensa relação entre essas temáticas e as esferas de produção, edição e publicação de conteúdo:

- a) Direito de propriedade da imagem: a ideia de posse do negativo não seria condição *sine qua non* para uma definitiva decisão acerca da propriedade da imagem. Para Rothstein (1956), seria preciso observar a legislação estadual referente ao local do conflito legal, todavia, via de regra, tal direito seria assegurado aquele (pessoa física ou jurídica) que pagou pelo serviço executado.
- b) Copyright: todo trabalho realizado pelos repórteres fotográficos estaria assegurado pela *Copyright Law*, de 1878, lei essa que protegeria tanto os conteúdo publicados na imprensa como aqueles que não o foram.
- c) Difamação: Rothstein (1956) especificou difamação como uma espécie de desvio de conduta do fotojornalista, o qual ocorreria quando o alvo principal das imagens produzidas objetivasse atingir diretamente a reputação de alguém.

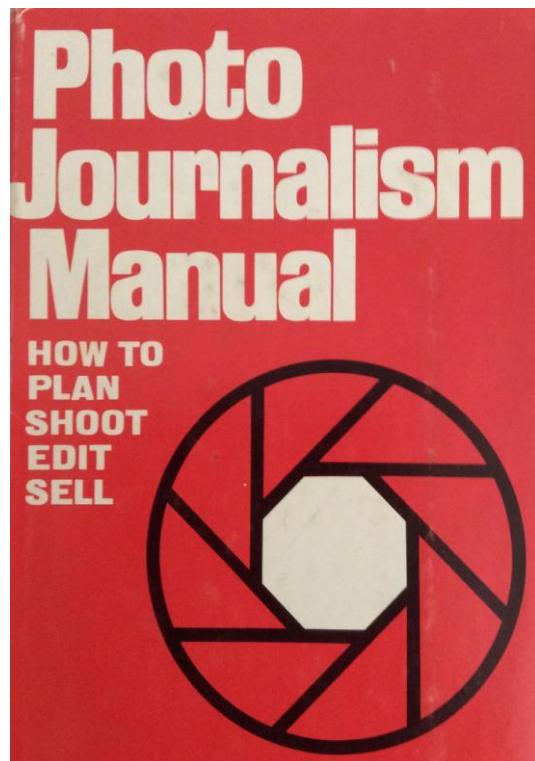
Já no que se refere a produção dos manuais os quais guiariam a atividade fotojornalística nos anos 60<sup>108</sup>, David Bergin<sup>109</sup>, em 1967, apresentou um publicação com fortes referências aos processos descritos acima. *Photojournalism manual: How to Plan, shot, Edit, Sell* (FIGURA 28) aprofundou-se nas questões direcionadas as características específicas das dimensões técnica, estética e deontológica e apontou para novos embates que envolveriam repórteres fotográficos, editores de imagem e leitores.

---

<sup>108</sup> Ainda nos anos 60 do século XX, pode-se também destacar a publicação em solo nacional do manual "Fundamentos do Jornalismo Fotográfico", de J. Jehovah (1965).

<sup>109</sup> Professor do departamento de jornalismo da Universidade do Oklahoma, foi responsável pelo ensino de fotografia. Bergin também atuou como repórter fotográfico em diversos jornais nos Estados Unidos.

Figura 28: capa manual Press Photography



Fonte: BERGIN, 1967

A princípio, pode-se destacar, no que se refere à dimensão técnica voltada ao universo do fotojornalismo, uma subdivisão das temáticas abordadas em dois (02) grandes grupos:

- a) Técnicas fotográficas para a fotografia de imprensa;
- b) Aspectos correlacionados à cobertura das pautas/*assignments*

Sobre as características que envolviam a aplicação das técnicas fotográficas no cenário do fotojornalismo, constata-se que grande parte dos primeiros capítulos apresentados no manual dedicaram-se exclusivamente a explorar os aspectos relacionados tanto à mecânica do equipamento fotográfico (escolha de ISO, detalhes sobre diafragma, películas fotográficas, entre outras referências) como aos processos químicos atrelados às etapas de revelação e ampliação dos negativos.

Já para os aspectos correlacionados à cobertura das pautas fotográficas (*assignments*), o guia produzido por Bergin (1967) pode ser classificado como o primeiro

manual a associar o conceito de valor-notícia<sup>110</sup> (*News Values*) e critérios de noticiabilidade à prática do fotojornalismo. Para o manualista, a condução dos trabalhos guiados por tal abordagem ajudaria a aprofundar os parâmetros com os quais os fotojornalistas poderiam guiar suas atividades. De acordo com o autor:

Notícias têm sido definidas como um registro ou uma foto de um evento que vai interessar a muita gente. Quanto a mais pessoas interessa o relato/foto, mais importante é a notícia. Elementos da notícia, os quais ajudam o desconhecido a reconhecer a notícia quando se deparam com ela, incluem o imediatismo, a atualidade, a personalidade, a estranheza, o drama, a proximidade, a sobrevivência, o conflito, o progresso ou a mudança, o interesse humano (emoção), sexo, ambição e fuga<sup>111</sup>. (BERGIN, 1967, p. 167)

Sobre que valores poderiam ser citados como prioritários para a "geração de interesse" no público leitor, Bergin (1967) complementou:

As pessoas leem apenas três tipos de itens: 1) O que toca suas vidas diretamente (um trabalho melhor, impostos mais altos, a sua família ou amigos); 2) O que entretem e diverte-as (muitas vezes emoção); 3) O que é significativo porque afeta muitas vidas (guerra, inundação, tornado)<sup>112</sup>. (BERGIN, 1967, p. 167)

Ainda sobre a incorporação dos conceitos de valor-notícia e os critérios de noticiabilidade na cadeia manualística do fotojornalismo a partir dos anos 60 do século XX, faz-se necessário atentar para o fato de que, antes desse marco histórico e, mesmo ainda não possuindo o aparelhamento teórico necessário para o desencadeamento dos conceitos apresentados acima, pode-se afirmar que os autores que antecederam Bergin (1967) anteciparam uma "visão intuitiva" dentro do estado da prática da reportagem fotográfica, a qual buscava validar alguns desses elementos relacionados a um "conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos para adquirirem a existência pública de notícias" (Wolf,

<sup>110</sup> Desenvolvidos ainda nos anos 60 (1965) pelos pesquisadores Galtung e Ruge, podem ser considerados como valores-notícia, segundo Wolf (2012, p. 202), os fatores os quais representam a resposta à seguinte pergunta: quais acontecimentos são considerados suficientemente interessantes, significativos, relevantes, para serem transformados em notícias? Já Traquina (2013, p. 91) os considera um elemento básico da cultura jornalística que os membros desta comunidade interpretativa partilham.

<sup>111</sup> Tradução livre para: "News has been defined as a record or photo of an event which will interest a lot of people. The more people which the account/photo interest, the more important the news is. Elements of news, which helps the inexperienced know news when they meet it, include immediacy, timeliness, personality, oddity, drama, proximity, survival, conflict, progress or change, human interest (emotion), sex, ambition and escape". (BERGIN, 1967, p. 167)

<sup>112</sup> Tradução livre para: "People read only three kinds of items: 1) That which touches their lives directly (a better job, higher taxes, their family or friends); 2) That which entertains and amuses them (often emotion); 3) That which is significant because it affects many lives (war, flood, tornado)". (BERGIN, 1967, p. 167)

1999, p. 190) e que mais tarde seriam sistematizados. Uma das referências mais evidenciadas desse processo caracteriza-se pela subdivisão dos gêneros da fotografia de imprensa nos guias, que se correlacionava diretamente a um modelo coloquial/consuetudinário de incorporação dos valores-notícia (fotografia de navios, de acidentes ferroviários, incêndios, etc.).

Ademais, em relação ao manual em questão, no que se relaciona com a categorização dos gêneros direcionados para a atividade fotojornalística, Bergin (1967) buscou explorar dois (02) eixos de produção que apresentariam uma forte conexão com características pertencentes à funcionalidade das imagens. Primeiramente, o autor citou o que designou de *Documentary/Record Shot*. Tal modelo de construção visual de uma imagem para a imprensa consistiria em uma "imagem convencional que a maioria das pessoas vai entender para ilustrar um ponto de vista ou para mostrar o que se parece com algo" (BERGIN, 1967, p. 149).

O segundo modelo de construção, categorizado de *Mood/Emotional Shot*, assinalou um padrão que apostava na dramatização, o que, segundo o manualista, exigiria um certo "exagero visual" (BERGIN, 1967, p. 149) por parte do fotojornalista.

Visto isso e aproximando-se das características atreladas à dimensão deontológica, Bergin (1967), a exemplo do que se observou nos anos 40 e 50 do século XX, apresentou em sua obra o que considerou como as principais áreas de interesse voltadas para os conflitos de ordem ética vivenciados pelos fotojornalistas "em campo". De acordo com o autor, seriam elas:

- a) Espaço Público x Privado
- b) Propriedade da imagem
- c) Lei de Difamação

Para os conflitos associados à relação dos espaços públicos e privados para a criação de imagens destinadas à publicação jornalística, o manual aprofunda o debate acerca dos limites impostos aos profissionais e, sobretudo, prioriza a concepção de orientações sobre os ambientes em que os fotojornalistas teriam permissão para realizar seus trabalhos.

Decisões do Tribunal indicam que as seguintes situações podem ser fotografadas sem obter permissão por escrito dos envolvidos: eventos em locais públicos, eventos, notícias e personagens públicos. A regra geral em lugares públicos: você

pode fotografar qualquer coisa, desde que você não interfira nos direitos dos outros. As pessoas em um lugar público foram ali voluntariamente, entregando os seus direitos de privacidade. Se elas não querem ser fotografadas, eles devem ficar em casa<sup>113</sup>. (BERGIN, 1967, p. 253)

Sobre as questões tratadas no guia que envolviam o direito de propriedade das imagens fotográficas produzidas, observa-se uma preocupação por parte do manualista que, no tópico *Who Owns the Picture?*, definiu de forma clara a querela: "Repórteres fotográficos ou mesmo a equipe de fotografia não possuem a imagem por eles produzida. A imagem pertence ao empregador, que pagou para tê-la". (BERGIN, 1967, p. 257)

Ademais, em relação ao tópico que envolveu as peculiaridades da "Lei de Difamação" e suas relações com a dinâmica dos processos os quais envolviam as cadeias de produção, edição e publicação de conteúdo fotojornalístico, Bergin (1967) declarou:

Se você fizer uma imagem de alguém como uma piada que mantém a pessoa em desrespeito, ridicularização, e ódio, e leva as pessoas a evitá-lo, você tem prejudicado a sua boa reputação e difamou o indivíduo<sup>114</sup>. (BERGIN, 2967, p. 258)

Dessa forma, e ainda sobre esse longo trajeto que representou a tentativa de normatização dos processos voltados para o fotojornalismo, pode-se destacar, dentre os manuais produzidos nos anos 70<sup>115</sup> do século XX, o guia concebido pelo fotojornalista Milton Feinberg. *Techniques of Photojournalism: available light and 35 mm camera* (FIGURA 29) contemplou, no que se relaciona às características atribuídas à dimensão técnica do fotojornalismo, assim como visto nos manuais publicados nos anos 40, 50 e 60 do século XX, referências das principais técnicas e conceitos advindos do cenário da fotografia e que poderiam ser aplicados ao fotojornalismo, como também informações acerca da condução das pautas/*assignments*.

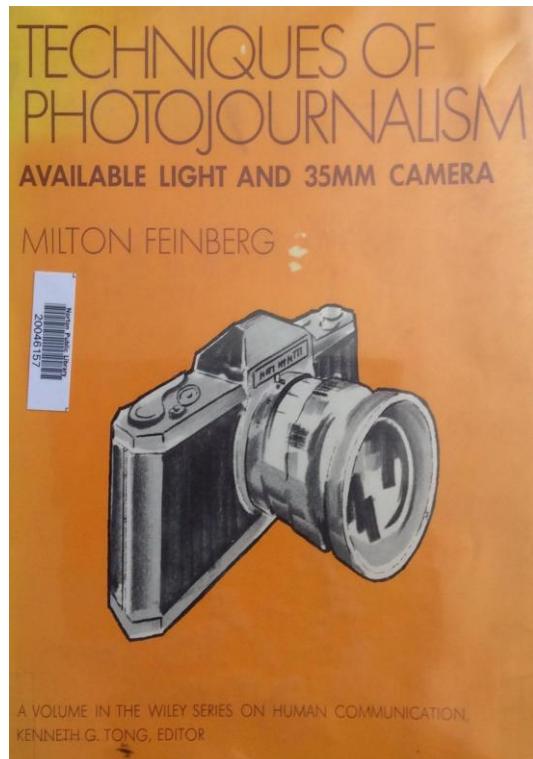
---

<sup>113</sup> Tradução livre para: "Court decision indicate that the following situations can be photographed without getting written permission of those involved: events in public places, news events, and public characters. The general rule on public places: you may photograph anything so long as you do not interfere with rights of others. People in the public place came there voluntarily, surrendering their rights of privacy. If they don't want to be photographed, they must stay home". (BERGIN, 1967, p. 253)

<sup>114</sup> Tradução livre para: "If you make a picture of someone as a joke which holds the person up to scorn, ridicule, contempt, and hatred, and causes people to shun him, you have harmed his good reputation and libeled the individual". (BERGIN, 2967, p. 258)

<sup>115</sup> Ainda sobre os manuais publicados nos anos 70 do século XX, vale também destacar a obra *Photojournalism: principles and practice*, de Clifton Edom (1976).

Figura 29: capa manual Techniques of Photojournalism



Fonte: FIENBERG, 1970

Para a consolidação das técnicas e conceitos transpostos da esfera da fotografia para ao fotojornalismo, Feinberg (1970) dedicou-se a apresentar o que poderia ser classificado como um equipamento básico para o cumprimento das atividades correlacionadas com a imagem na imprensa. O autor abordou questões associadas à escolha de lentes, seleção de protocolos visuais, atributos direcionados para a mecânica das câmeras fotográficas. Todavia, destaca-se que, somado a esses fatores, o guia oferece uma perspectiva bastante dinâmica ao simular situações reais e apresentar exemplos práticos (imagens produzidas) das pautas realizadas por meio da aplicação das técnicas apresentadas.

Atrelado às características acima especificadas, Fienberg (1970) compartilhou em seu guia informações, as quais buscaram orientar os fotojornalistas para o cumprimento das atividades de campo. Os detalhes concernentes à execução das pautas/*assignments* idealizaram estabelecer um roteiro de produção de conteúdo visual jornalístico, um fator ainda não explorado em nenhuma publicação lançada. Sobre os primeiros passos para a condução dos trabalho, o autor apontou:

O primeiro contato é geralmente por telefone, perguntando se você tem disponibilidade para um trabalho em um determinado dia. As informações

básicas, como o que o sujeito é, onde ele pode localizado, o pedido de cobertura, e quando o filme deve ser enviado para a agência, são dadas<sup>116</sup>. (FEINBERG, 1970, p. 05)

Todavia, mesmo apresentando importantes referências sobre aspectos que permeavam a consolidação da dimensão técnica para o fotojornalismo, o manual não ofereceu nenhuma abordagem de tópicos que pertencessem as dimensões estéticas e deontológica.

Diferentemente dessa postura adotada por Fienberg (1970), os anos 80 do século XX caracterizam pelo surgimento de publicações, que caracterizam-se pelo seu alto nível de especialização das informações voltadas aos processos relativos das dimensões técnica, estética e deontológica<sup>117</sup>. Vale lembrar também que esse período correspondeu ao fechamento do terceiro ciclo de transição de status destinado ao processo de transformação dos parâmetros relacionados à construção do discurso visual da notícia.

E para descrever algumas dessas mudanças pelas quais atravessou a atividade no final do século XX, ressalta-se o lançamento de um dos guias mais completos no tocante ao diagnóstico da transição que marcou o surgimento do conceito de fotojornalismo. A primeira edição do guia *Photojournalism: the professionals' approach* (FIGURA 30), produzido por Kenneth Kobre<sup>118</sup>, dá continuidade a um processo de sólida estruturação dos modelos de gestão das rotinas que envolviam as dimensões técnica, estética e deontológica da imagem na imprensa.

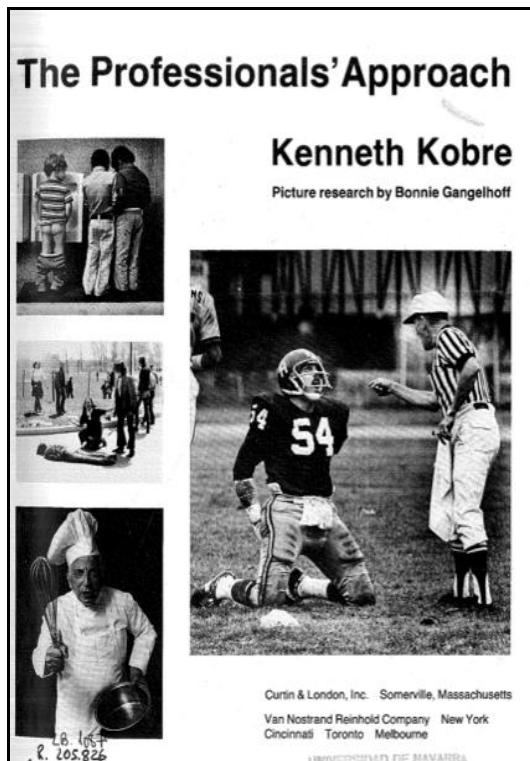
---

<sup>116</sup> Tradução livre para: "The first contact is usually by telephone, asking if you are available for an assignment on a certain day. The basic facts, such as who the subject is, where he can located, the coverage request, and when the film should be sent to the agency, are given". (FEINBERG, 1970, p. 05)

<sup>117</sup> Ainda sobre os manuais publicados nos anos 80 do século XX, destaca-se a publicação das obras: *Photojournalism: a freelancer's guide*, de Harley Bilker (1981) e *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*, de Ivan Lima (1989).

<sup>118</sup> Fotojornalista e professor da Universidade de São Francisco, Kobre, há mais de 30 anos, tem se dedicado ao universo fotojornalístico. Seus manuais são referência para profissionais e estudantes em todo o mundo.

Figura 30: capa manual Photojournalism: The Professional's Approach



Fonte: KOBRE, 1980

Entretanto, antes mesmo de explorar as dinâmicas que abrangiam as dimensões citadas, Kobre (1980) propôs um modelo de concepção para a atividade fotojornalística até então pouco explorado, o qual apontou não apenas atributos de ordem tecnológica, mas também descreveu o ofício como resultado de fatores que o associavam, de forma definitiva, ao campo comunicacional. De acordo com Kobre (1970), um bom repórter fotográfico não deveria realizar suas imagens apenas para que essas servissem de material ilustrativo aos veículos de comunicação, mas sim pensar que as mesmas "representam o melhor meio disponível para relatar os acontecimentos humanos de forma consistente e eficaz" (KOBRE, 1970, p. 03).

No intuito de estabelecer as ligações entre a concepção apresentada acima e os fatores relacionados ao desenvolvimento da dimensão técnica, Kobre (1980) subdividiu sua abordagem em dois níveis, a exemplo de outros manualistas aqui especificados.

O primeiro ponto diz respeito às características específicas do equipamento fotográfico relacionado ao trabalho em campo do repórter fotográfico. Para o manualista, as relações que envolviam tais materiais perpassavam não somente uma correlação com as

orientações voltadas aos universos da fotografia, mas também deveriam envolver conceitos conectados ao universo da comunicação.

E para apresentar como esses conceitos poderiam ser explorados além da escolha dos materiais/equipamentos, Kobre (1980) apontou para os fatores que deveriam ser levados em consideração na cobertura das pautas fotográficas/*assignments*. *A priori*, o manualista ofereceu uma proposta até então ainda não explorada nos guias pulicados: fragmentar a produção em duas vertentes:

- a) Furos jornalísticos (*Scoops*);
- b) Imagens Planejadas.

Um dos elementos utilizados pelo autor para distinguir os dois modelos de produção elencados diz respeito à ideia de preparação. Para Kobre (1980), o "fator sorte" representaria um importante aliado do fotojornalista, todavia apenas o fato de contar com ele não representaria a construção de boas imagens. Para o autor, seria preciso estar sempre atento, monitorando veículos de comunicação, serviços de emergência e outros ambientes para que se pudesse construir rotinas de produção associadas ao trabalho.

Já para as imagens planejadas, o manual também pode ser considerado vanguardista ao apresentar como um dos principais elementos dirigidos para essa proposta de construção de conteúdo uma estrutura relacionada à escolha dos planos de composição no fotojornalismo. Kobre (1980) diagnosticou aspectos os quais transcendiam o uso de lentes e acessórios fotográficos e construiu uma proposta articulada à ideia de consolidação de uma narrativa visual carregada de significados. Pode-se destacar do conteúdo a distinção entre as tomadas gerais (*Overall*), usadas para apresentar o tema/personagem ao leitor, o uso dos planos médios (*Medium shots*), os quais se configuravam como o desencadeamento da história desenvolvida, e dos closes (*Close-up*), um recurso que ofereceria dramaticidade a cena.

O plano médio não deve contar a história em uma fotografia. Fotografe a imagem perto o suficiente para ver a ação dos participantes, mas longe o suficiente para mostrar suas relações entre si e com o cenário. O plano médio contém todos os elementos de story-telling da cena. Como um lead em uma notícia, a foto deve contar toda a história rapidamente, comprimindo os elementos importantes em uma imagem<sup>119</sup>. (KOBRE, 1980, p. 41)

---

<sup>119</sup> Tradução livre para: "The medium shot shouldn't tell the story in one photograph. shot the picture close enough to see the action of the participants, yet far enough away to show their relationships to one another and to the environment. The medium shot contains all the story-telling elements of the scene. Like a lead in a

Para os aspectos correlacionados com a dimensão estética, destacou-se a categorização voltada à apresentar os gêneros específicos da atividade fotojornalística sugerida por Kobre (1980), a saber:

- a) *Spot News*;
- b) Notícias Organizacionais e do Governo;
- c) *Features*;
- d) Esportes.

Em relação aos *Spot News*, gênero devidamente conceituado no capítulo inicial desse trabalho, o autor referiu-se a uma divisão temática para facilitar a compreensão de diferentes processos relacionados ao cumprimento das pautas associadas a esse modelo. Conselhos sobre a cobertura fotojornalística de incêndios, acidentes e crimes resultaram em uma questão mais complexa: como associar os elementos advindos da dimensão técnicas à proposta de categorização do trabalho realizado pelos repórteres fotográficos?

Uma das saídas apresentadas por Kobre (1980) consistiu em apostar esse entrelaçamento por meio da aproximação (já evidenciada em outros manuais) de conceitos próprios ao campo da comunicação, a exemplo das questões que envolviam a construção de narrativas visuais ("Story-telling") e referências ao conceito de valores-notícia para a escolha de cenas que seriam retratadas.

Se você pode amarrar certos elementos de story-telling juntos em uma foto, como um homem que está sendo levado por uma escada com o prédio em chamas no fundo, você tem um forte foto publicável. Se você capturar um bombeiro dando respiração boca-a-boca em uma vítima, você tem uma foto que não só irá agarrar o interesse de um editor, mas prenderá a atenção do leitor<sup>120</sup>. (KOBRE, 1980, p. 52)

No que concerne aos *Features*, observou-se uma preocupação por parte do manualista em apresentar uma complexa distinção entre esse modelo de produção de imagens e o que considerou anteriormente por *Spot News*. Pode-se afirmar que o autor

news story, the photo must tell the whole story quickly by compressing the important elements into one image". (KOBRE, 1980, p. 41)

<sup>120</sup> Tradução livre para: "If you can tie certain storytelling elements together in one photo, such as a man being carried down a ladder with the burning building in the background, you have a strong publishable photo. If you snap a fireman giving mouth-to-mouth resuscitation to a victim, you have a photo which will not only grab an editor's interest but will rivet the reader's attention". (KOBRE, 1980, p. 52)

apontou, a princípio, como uma importante distinção entre os gêneros citados a questão voltada a temporalidade. Para Kóbré (1980), a imagem que representasse uma *Spot News* deveria, necessariamente, tratar de algo "novo" e que, impreterivelmente, se tornasse obsoleto rapidamente. Já para as *Features*:

Como um fotógrafo de features, você pode tirar fotos inovadoras de três maneiras básicas. Primeiro, você pode escolher um lugar agradável, tal como um parque ou um jardim zoológico e, em seguida, sair e procurar oportunidades para features. Segundo, você pode sentar em seu escritório, elaborar ideias para features, e em seguida, sair e traduzir as ideias em imagens. Em terceiro lugar, como você viaja ao redor da cidade, você pode ver uma situação característica, mas não pôde chegar lá a tempo ou, se você chegar a tempo, descobre que a luz está errada para fotografar. Nessa circunstância, você pode recriar a cena, manter o controle de todos os elementos fotográficos para assegurar a ação<sup>121</sup>. (KOBRE, 1980, p. 106)

Ademais, no que se relaciona aos entraves deontológicos próprios ao âmbito do fotojornalismo, o manual buscou explorar os processos relacionados à compreensão do que representariam os limites entre a esfera pública e a privada. A figura abaixo (FIGURA 31) apresenta uma tentativa de organização por parte do guia no sentido de orientar, de forma sintética, os repórteres fotográficos sobre os principais questionamentos.

---

<sup>121</sup> Tradução livre para: "As a feature photographer, you can take enterprising pictures in three basics ways. First, you can may pick a likely place such a park or zoo, and then go out and search for candid features. Second, you may sitting your office, drawing up ideas for feature pictures, then go out and translate the ideas into pictures. Third, as you travel around the city, you may see a feature situation but can't get there in time or, if you arrive in time, discover that the light is wrong for shoting. In this circumstance, you might re-create the scene, maintaining control of all photographic elements to assure action". (KOBRE, 1980, p. 106)

Figura 31: tabela contém os "níveis de permissão" para realização dos trabalhos fotojornalísticos

Where and When a Photojournalist Can Shoot				
	Any time	If No One Objects	With Restrictions	Only With Permission
Public Area				
Street	X			
Sidewalk	X			
Airport	X			
Beach	X			
Park	X			
Zoo	X			
Train Station	X			
Bus Station	X			
In Public School				
Preschool	X			
Grade School	X			
High School	X			
University Campus	X			
Class in Session				X
In Public Area—With Restrictions				
Police Headquarters			X	
Govt. Buildings			X	
Courtroom				X
Prison				X
Legislative Chambers				X
In Medical Facilities				
Hospital				X
Rehab Center				X
Emergency Van				X
Mental Health Center				X
Doctor's Office				X
Clinic				X
Private but Open-to-the-Public				
Movie Theatre Lobby		X		
Business Office		X		
Hotel Lobby		X		
Restaurant		X		
Casino				X
Museum			X	
Shooting from Public Street into Private Area				
Window of Home	X			
Porch	X			
Lawn	X			
In Private				
Home		X		
Porch		X		
Lawn		X		
Apartment		X		
Hotel Room		X		
Car		X		

Fonte: KOBRE, 1980 (p. 320)

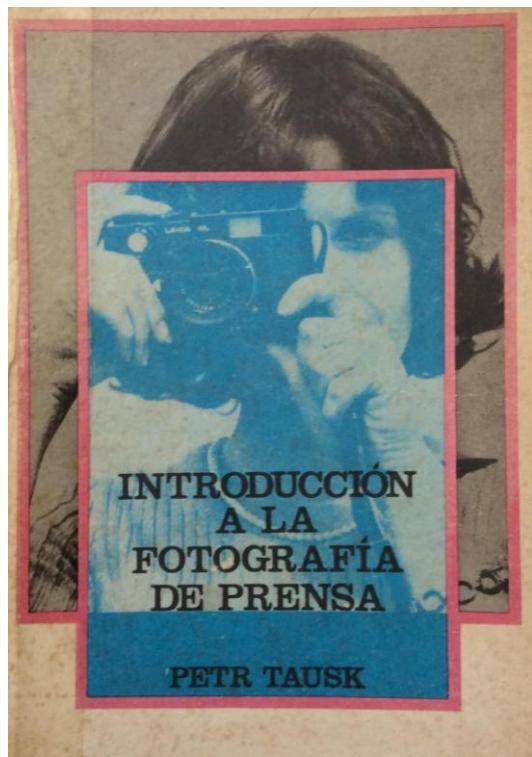
Associado a esse debate, Kobré (1980) apresentou um modelo de trabalho baseado no direito de propriedade das imagens obtidas. Conforme o autor, tal temática poderia ser compreendida como uma das principais geradoras de questionamentos e embates por parte dos diversos sujeitos/atores envolvidos no momento do clique.

As políticas dos jornais e das revistas diferem em seus acordos contratuais com os fotógrafos. Alguns jornais mantêm o negativo e as impressões permanentemente. Quando os jornais vendem uma imagem para outra organização, eles mantêm os lucros, mas geralmente dão o crédito do fotógrafo em uma linha. Outros trabalhos dão ao fotógrafo uma porcentagem dos lucros de quaisquer revendas. Alguns jornais dão os negativos para o fotógrafo depois de

um período fixo de tempo; outros periódicos deixam o fotógrafo reter os negativos e impressões imediatamente após o jornal publicar a foto pela primeira vez<sup>122</sup>. (KOBRE, 1980, p. 324)

Ainda sobre os anos 80 do século XX e a cadeia de publicação de manuais voltadas para o universo do fotojornalismo, pode-se destacar que, em 1984, uma das primeiras referências em língua espanhola foi lançada em Santiago de Cuba. *Introducción a la fotografía de prensa* (FIGURA 32), foi produzido pelo jornalista e fotógrafo checo Petr Tausk e lançado originalmente em 1976, na Checoslováquia, pela Organização Internacional de Jornalistas<sup>123</sup>.

Figura 32: capa manual *Introducción a la fotografía de prensa*



Fonte: o autor

<sup>122</sup> Tradução livre para: "Newspaper and magazines policies differs on their contractual arrangements with photographers. Some papers keep the negative and prints permanently. When newspapers sell a picture to another organization, they retain the profits but usually give the photographer a credit line. Other papers give the photographer a percentage of the profits from any resales. Some papers give the negatives to the photographer after a fixed period of time; other periodicals let the photographer retain the negatives and prints immediately after the paper publishes the photo the first time". (KOBRE, 1980, p. 324)

<sup>123</sup> Fundada em 1946 e coordenada pelo Comitê Central do Partido Comunista da Checoslováquia, a Organização Internacional de Jornalistas consolidou-se como uma organização internacional de trabalhadores de imprensa com sede em Praga.

Em relação aos conselhos canalizados para a dimensão técnica da reportagem fotográfica, Tausk (1976;1984) apresenta-os sob uma perspectiva voltada aos equipamentos e acessórios necessários ao trabalho realizado pelo fotojornalista. Conforme o autor, três (03) aspectos deveriam ser priorizados para a seleção dos materiais a serem utilizados: a) O tamanho do negativo; b) o design da câmera; c) a possibilidade de serem adicionados uma ampla variedade de acessórios à câmera (TAUSK, 1984, p. 23).

Sobre as considerações sobre à dimensão estética do fotojornalismo, o manualista catalogou em sua obra os seguintes gêneros próprios à atividade (TAUSK, 1984, p. 62):

- a) A fotografia dinâmica
- b) O retrato
- c) Paisagens
- d) Arquitetura
- e) Estudo da natureza
- f) A foto fixa

Sobre a *Fotografia dinâmica*, o gênero em questão foi descrito pelo manualista como:

As fotografias que descrevem a vida diária formam a essência da fotografia de imprensa. Este gênero é extremamente interessante pelo grande interesse despertado no leitor e a forma como ele evoca a imagem de um acontecimento atual<sup>124</sup>. (TAUSK, 1984, p. 62)

Ainda sobre os gêneros apresentados, Tausk (1984) apontou “O Retrato” como o resultado de uma proposta visual a qual buscava prover uma quantidade ideal de informação verídica sobre uma personalidade por meio de de informação.

Visto isso, destaca-se também, sobre a dimensão deontológica para a fotografia de imprensa, uma preocupação por parte do autor em abordar o dilema existente entre as temáticas que representariam o escopo de trabalho do repórter fotográfico e as barreiras morais e éticas a que este profissional deveria estar atento. Para Tausk (1984):

---

<sup>124</sup> Tradução livre para: “Las fotografías que describen la vida diaria forman la esencia de la fotografía de prensa. Este género es notablemente interesante por el gran interés que despierta en el lector y la forma en que evoca la imagen actual de un acontecimiento”. (TAUSK, 1984, p. 62)

Ninguém pode contestar o direito de fotojornalista fotografar eventos drásticos. Na verdade, esta é muitas vezes a sua obrigação moral. O importante neste processo é a maneira como o fotógrafo enfoca o seu tema<sup>125</sup>. (TAUSK, 1984, p. 16)

Em resumo, processou-se, nesse capítulo, a ideia de que, como visto acima, década após década, amplificou-se o desafio de projetar o fotojornalismo como um sólido cenário de construção visual da notícia, com conceitos e referências sedimentados nos manuais e guias para a orientação dos profissionais e estudantes da área. Gradativamente, referências aos modelos mais bem adaptados às particularidades das dimensões técnica, estética e deontológica estruturaram-se nas páginas desses materiais e, com isso, as melhores rotinas e as boas práticas seriam, paulatinamente, consolidadas.

O intervalo de tempo que representou a transição dos dois modelos de construção de conteúdo visual na imprensa escrita vistos nesse capítulo (*News/Press Photography* e *Fotojornalismo*) podem ser representados como o resultado de uma proposta de estabelecimento de regularidades normativas que acompanharam também o desenvolvimento de um modelo de academização para o jornalismo, como também o processo de evolução das dinâmicas redacionais.

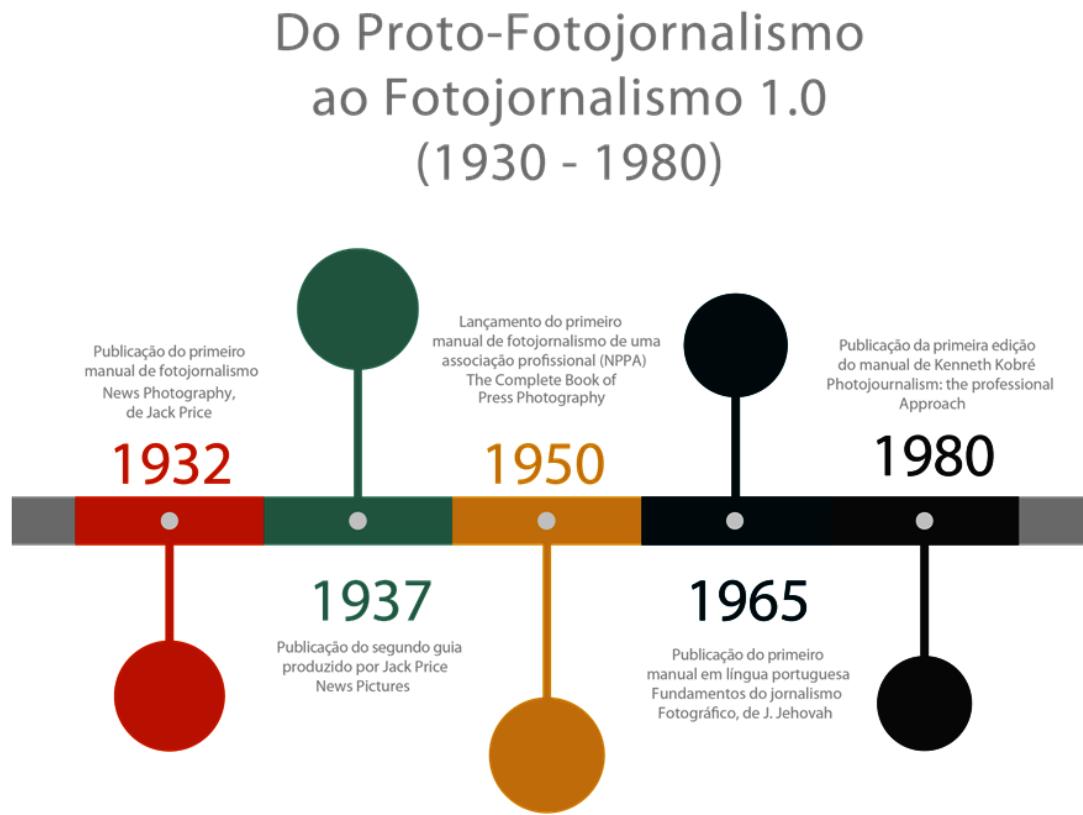
No capítulo seguinte, buscou-se acompanhar a sequência desse processo de consolidação das esferas da teoria e da prática para o fotojornalismo, processo esse expandido pelo crescente mercado editorial de guias e manuais referentes às especificidades da profissão.

Visto isso, assim como observado no capítulo anterior desse trabalho, o gráfico apresentado a seguir (GRÁFICO 03) tem por objetivo exibir, sem pretensões de construir um modelo triunfalista direcionado para o desenvolvimento da fotografia de imprensa, uma disposição de eventos que diagnosticam algumas das regularidades normativas abordadas entre os anos 1930 e 1980.

---

<sup>125</sup> Tradução livre para: “Nadie podrá discutir el derecho del fotoperiodista a fotografiar acontecimientos drásticos. De hecho, ésta es muy a menudo su obligación moral. Lo importante en esto es la forma en que el fotógrafo enfoque su tema. (TAUSK, 1984, p. 16)

Gráfico 3: infográfico apresenta uma linha do tempo conectada aos fatores que compõem o intervalo entre os anos 1930 e 1980



Fonte: autor

## 5. DO FOTOJORNALISMO 1.0 AO FOTOJORNALISMO 2.0: NOVAS QUESTÕES, OUTRAS ABORDAGENS (1990 - 2013)

As características descritas no capítulo anterior apontam para uma evolução dos processos do cenário fotojornalístico em consonância com o desenvolvimento dos guias e manuais voltados a orientar a execução das rotinas referentes às dimensões técnica, estética e deontológica. Como visto, tais materiais de apoio podem ser considerados decisivos para a incorporação das (boas) práticas que buscaram aproximar as relações entre as esferas da prática e da teoria da atividade.

Ainda sobre essas transformações, as "transições de status" identificadas ratificam tais considerações, visto que se direcionam para períodos de uma forte incorporação dos novos padrões de produção, edição e circulação de conteúdo visual construído nas redações. Vale também especificar que esse material apresentava-se cada vez mais associado às particularidades advindas do cenário do jornalismo.

No que se relaciona aos anos 90 do século XX, pode-se destacar que as mudanças observadas decorrem tanto de um desenvolvimento tecnológico da profissão, com o desenvolvimento do processo de digitalização das redações (e, consequentemente, do fotojornalismo) e a produção de câmeras fotográficas e equipamentos que suprissem as novas demandas articuladas a essa mudança, como foram resultado de um novo paradigma educacional para o jornalismo fotográfico, que ocupava cada vez mais os currículos das principais universidades ao redor do mundo.

Já no início do século XXI, constata-se que o desenvolvimento da rede mundial de computadores em meados dos anos 90 do século XX, juntamente com a evolução tecnológica dos meios visuais, redefiniram significativamente o universo fotojornalístico, esse conjunto de práticas vinculado simultaneamente, a uma compreensão da notícia e também a um domínio tecnológico progressivo e que exige do fotógrafo aportes cognitivo-tecnológicos cada vez mais apurados. A velocidade proporcionada pelo surgimento e desenvolvimento da conexão de banda larga permitiu aos desenvolvedores de conteúdo de *sites* e portais explorar, ao máximo, os recursos multimidiáticos os quais apontavam para uma maior justaposição entre texto, imagem, som e vídeo. Os resultados dessa investigação podem ser observados em grandes portais e *sites* de notícia, os quais buscaram explorar os recursos proporcionados pela *web* de forma mais interativa.

Novos suportes, novas ferramentas de visualização e disseminação de conteúdo. Se antes o fotojornalismo encontrava nos espaços reservados das páginas de jornal e/ou revistas seu ambiente para publicação, hoje, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias da comunicação atrelados a uma cultura de convergência (JENKINS, 2006), constatam-se alterações nos aspectos relacionados ao consumo de imagens em ambiente de rede e, consequentemente, modificações na cadeia do fotojornalismo desde o arquivamento até a gestão e o financiamento do material produzido.

Do ponto de vista da fotografia jornalística, adquire especial interesse a questão da multimidialidade. A utilização de multimídia interativa, por meio da infográfica digital, por exemplo, integrando texto, gráficos, áudio, fotos e vídeo, cria um novo formato coerente e interativo para constituir a notícia, oferecendo uma pluralidade maior de pontos de vista. (RIBAS APUD MUNHOZ, 2007).

Tratando-se da convergência digital, o tema transpassa relações tecnológicas e/ou operacionais. Observa-se que tal fenômeno, no que se refere ao âmbito da comunicação, diz respeito às mudanças graduais, as quais reorganizam processos dentro das cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo.

Todavia, buscar uma definição clara, precisa e definitiva para o fenômeno da convergência mostra-se ainda como uma opção arriscada. Observam-se características que indicam tendências para o campo teórico e que abarcam diferentes manifestações do fenômeno. De acordo com Silva Júnior (2011), há três fortes tendências que elencam essas mudanças. A primeira diz respeito a confluência de tecnologias. Observar essa tendência é enfocar do processo a possibilidade de compartilhamento de uma mesma natureza código tecnológico. Já a convergência de sistemas, para o autor, “enfatiza a percepção do fenômeno como algo complexo e multidimensional, que condiciona de modo inter-relacionado as esferas tecnológica, empresarial, profissional, narrativa, conjuntural e social-política”. A terceira e última tendência diz respeito a convergência como processo, o que consiste em analisar o fenômeno com base em relações de acumulação progressiva.

Todavia, apesar desses impasses no que diz respeito aos referenciais teóricos para o campo da convergência digital, será utilizada para esta pesquisa a definição proposta por Salaverría, García Avilés y Massip (2007), da qual pode-se extrair a seguinte orientação:

A convergência jornalística é um processo multidimensional que, facilitada pela aplicação generalizada das tecnologias de telecomunicações digitais, afeta o âmbito tecnológico, empresarial, profissional e editorial dos meios de comunicação, promovendo a integração de ferramentas, espaços, métodos de

trabalho e linguagens anteriormente dispersas, para que os jornalistas produzam conteúdo distribuído através de múltiplas plataformas por meio das linguagens próprias de cada uma delas<sup>126</sup>. (SALAVERIA; GARCIA AVILÉS; MASSIP, 2007, p. 20)

Estreitando tais relações indicadas acima, observa-se que essa multiplicidade de formatos, ferramentas e linguagens também afeta diretamente os níveis processual e procedural da atividade fotojornalística. Novos formatos de produção, edição e circulação de conteúdo estreitam relações, as quais transcendem o nível tecnológico/operacional e desembocam em questões que envolvem relações culturais e operacionais, e, acima de tudo, uma mudança de cenário.

Observa-se que, a partir do final do século XX, com o desenvolvimento de novas técnicas para captação, manipulação e edição das imagens captadas, algumas rotinas foram reconfiguradas no que diz respeito ao ofício fotojornalístico. Pode-se citar desde uma preocupação diferenciada com o enquadramento ou a seleção de ângulos mais trabalhados, até a escolha de pautas, as quais pudessem cada vez mais se conectar com a ideia do *all news*. A velocidade é um parâmetro importante para a seleção das imagens, já que os leitores buscavam a “verdade” através da captação do momento exato; desejavam que a ação os saltasse os olhos (MUNHOZ, 2005).

E, diante dessas reconfigurações, a fotografia de imprensa apresenta mudanças, entre outras relações, nos parâmetros de formato de exibição de conteúdo e construção narrativa. São dois importantes espaços de transformação que interferem, definitivamente, na construção do modelo de concepção atual para o fotojornalismo.

Observa-se que as alterações na cadeia de circulação e consumo do fotojornalismo na contemporaneidade transcendem as esferas de arquivamento e transmissão de conteúdo. Pode-se afirmar que mudanças significativas nas engrenagens de criação destacam refuncionalizações, as quais fornecem indícios a respeito de novas abordagens, novas tendências para o ofício.

A aproximação entre os polos de produção e recepção de conteúdo possibilitou ao âmbito do fotojornalismo uma oxigenação. Novos formatos, muito mais flexíveis, autônomos e subjetivos estão cada vez mais sendo aceitos pelo público que, diante dos

---

<sup>126</sup> Tradução livre para: "La convergencia periodística es un proceso multidimensional que, facilitado por la implantación generalizada de las tecnologías digitales de telecomunicación, afecta al ámbito tecnológico, empresarial, profesional y editorial de los medios de comunicación, propiciando una integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados, de forma que los periodistas elaboran contenidos que se distribuyen a través de múltiples plataformas, mediante los lenguajes propios de cada una". (SALAVERIA; GARCIA AVILÉS; MASSIP, 2007, p. 20)

novos suportes, fazem circular essa produção, tornando o mercado muito mais aberto, inovador e desafiador.

Visto isso, já se pode diagnosticar que publicar material fotojornalístico na web não se mostra atrelado unicamente a questões de ordem logística e/ou econômica. Há também ligações importantes, as quais envolvem conectividade, *social networking* e afinidade. Os fotojornalistas buscam adaptar as tecnologias de captação de imagem para desenvolver novos procedimentos relacionados à publicação e à circulação de conteúdo. Observa-se que tal postura indica uma espécie de rearranjo da atividade, que envolve novos contextos, novas rotinas de criação. Pode-se pensar que a evolução dos suportes audiovisuais, atrelada a uma nova cultura de consumo, baseada sobretudo na interação e na participação de vários agentes, reconfiguram a atividade fotojornalística no sentido de estabelecer um novo caminho para a atividade.

O jornalista visual de mais sucesso na nova economia será aquele que abraçar a lógica da rede ecológica. Isso significará usar a facilidade da publicação e da circulação para construir e conectar-se a uma comunidade de interesses em torno de seus projetos e práticas. Fotógrafos que entendem serem editores assim como produtores, para os quais o envolvimento numa comunidade leal é mais valioso do que a perseguição por um público em massa, serão aqueles que usam a mídia social em combinação com as ferramentas tradicionais para ativar parcerias com outras partes para financiar suas estórias, hospedá-las, fazê-las circular e se envolverem com elas<sup>127</sup>. (CAMPBELL, 2010, p. 17)

E, ao se afastar de uma materialidade característica dos suportes tradicionais (como é o caso dos jornais impressos ou das revistas) e desembocar nesta lógica digital e interativa, característica da rede mundial de computadores, a atividade fotojornalística integra-se a novas rotinas de produção, a novos arranjos, novas formas de conceber e distribuir informação visual ao público consumidor. Faz-se necessário, pois, a construção de novos horizontes de abordagem, os quais apontam para desafios que transformam a cadeia de valor da atividade fotojornalística.

A produção do conteúdo e sua publicação agora são consideradas como direito de qualquer pessoa habilitada tecnologicamente, ultrapassando os editoriais convencionais e os filtros curoriais. Um novo *software* tem sido desenvolvido

---

<sup>127</sup> Tradução livre para: "The successful visual journalist in the new media economy is going to be someone who embraces the logic of the web's ecology. This will mean using the ease of publication and circulation to construct and connect with a community of interest around their projects and practice. Photographers who understand they are publishers as well as producers, for whom engaging a loyal community is more valuable than chasing a mass audience, will be in the ones who use social media in combination with traditional tools to activate partnerships with other interested parties to fund their stories, host their stories, circulate their stories, and engage with their stories". (CAMPBELL, 2010, p. 17)

para obter vantagens do vasto número de fotografias *online* as quais permitirão a realização de uma cena usando fotos de outras pessoas ou, ainda de forma mais ambiciosa, fotografias tridimensionais voarão através dos *sites* de todo o planeta<sup>128</sup>. (RITCHIN, 2009, p. 72/73)

Outro elemento que se sobressai na cadeia de circulação de conteúdo para o fotojornalismo, em tempos de convergência digital, é a construção narrativa/ *Storytelling*. Novos modelos de criação permitem que o autor altere a estrutura de encadeamento dos personagens e da própria trama, buscando ao máximo o aproveitamento dos recursos tecnológicos/multimidiáticos, a exemplo da utilização de hiperlinks, de arquivos em áudio, vídeo, entre outros. Isto leva o fotojornalismo a novas esferas de significação, a novas e específicas formas de abordagem da realidade (MUNHOZ, 2005).

Pensar em narrativa, entretanto, envolve mais do que refletir sobre como uma série de eventos que se conectam. Nós também precisamos pensar de que forma algo é constituído como um evento em primeiro lugar. Eventos não são objetos encontrados à espera de serem descobertos<sup>129</sup>. (CAMPBELL, 2011)

Destaca-se que tais alterações especificadas acima evidenciam uma transformação no próprio status da fotografia de imprensa. Ao afastar-se dos padrões característicos que envolviam as rotinas concorrentes às dimensões técnica, estética e deontológica do que pode ser categorizado como "Fotojornalismo 1.0", a atividade sinaliza para um conjunto de processos que indicam novas fronteiras e outros desafios. Pode-se afirmar que um conjunto de atributos indica o surgimento de rotinas de produção, edição e circulação de conteúdo vinculadas à interpretação, tradução e transdução da realidade. Tal conjuntura oferece indícios para o que se identifica nesse trabalho como a quarta transição de status da fotografia de imprensa: a origem do Fotojornalismo 2.0.

E o que caracteriza tal condição para o cenário fotojornalístico? Enfatizam-se aqui os trabalhos desenvolvidos por Ritchin (2009) e Fontcuberta (1997;2010;2011), os quais diagnosticaram uma tentativa de conceituação desse novo "fenômeno". Em Ritchin (2009),

<sup>128</sup> Tradução livre para: "The production of content and its publication are now considered to be the right of anyone technologically enabled, bypassing conventional editorial and curatorial filters. New software is being developed to take advantage of the vast numbers of photographs online that will allow the completion of a scene using others people's pictures or, even more ambitiously, 3-dimensional photography fly-through of sites from throughout the planet". (RITCHIN, 2009, p. 72/73)

<sup>129</sup> Tradução livre para: "To think about narrative, however, involves more than reflecting on how a series of events become connected. We also need to think about how something is constituted as an event in the first place. Events are not found objects waiting to be discovered". (CAMPBELL, 2011)

analisa-se uma perspectiva que assinala para algumas mudanças em um padrão de produção de conteúdo visual.

De acordo com o autor, a fotografia digital estaria conectada aos seus espectadores por meio de atributos associados muito mais a valores afetivos e de subjetividade que a processos materiais e tecnológicos. Para o autor, afetividade, interatividade, e uma ideia de *continually updated* teriam inaugurado para a fotografia um panorama complexo e ainda pouco explorado.

Ainda de acordo com Ritchin (2009), de acordo com as condições destacadas acima, o estatuto dessa nova imagem contemporânea poderia ser identificado por meio do conceito de *Hiperphotography*:

Finalmente, a relação da fotografia digital com o espaço, o tempo, com a luz, a autoria, com outros meios de comunicação social irá deixar claro que ela representa uma abordagem essencialmente diferente da fotografia analógica. Também ficará claro que, em grande medida, essa conjunto emergente de estratégias estará para sempre conectado a outros como um componente de uma rede interativa em ligação com uma metamedia maior. Este novo paradigma, que ainda tem que emergir plenamente, pode ser chamado de Hiperphotography.<sup>130</sup>. (RITCHIN, 2009, p. 141)

Dentre as características direcionadas ao conceito de *hyperphotography*, podem ser destacados dois grandes eixos:

- a) Construção de produtos midiáticos associados à fotografia e ao fotojornalismo os quais se aproximasse de novos formatos de circulação de conteúdo, esses conectados à participação do usuário. Tal posicionamento aponta para o desenvolvimento de modelos os quais se articulem com a ideia de dispersão de conteúdo, ou, como definiu Jenkins (2014), em Cultura da Conexão:

A ampla circulação do conteúdo midiático através das ações conscientes de redes dispersas de consumidores tendem a criar uma visibilidade e reconhecimento maiores à medida que o conteúdo se dispersa em direções imprevisíveis e encontra pessoas que são potencialmente interessadas em engajamentos mais profundos com os produtores (JENKINS, 2014, p. 04).

---

<sup>130</sup> Tradução livre para: "Eventually, digital photography's relationship to space, to time, to light, to authorship, to other media will make it clear that it represents an essentially different approach than does analog photography. It will also become clear that to a large extent this emerging cluster of strategies will be forever linked with others as a component in the interactive, networked interplay of a larger metamedia. This new paradigm, which has yet to fully emerge, can be called hiperphotography". (RITCHIN, 2009, p. 141)

- b) Elaboração de narrativas visuais com ênfase no sujeito, uma proposta alinhada com os novos modelos de construção de *storytelling* vistos acima.

Já no que se relaciona à contribuição de Fontcuberta (1997; 2010; 2011), o modelo proposto pelo autor também advoga no sentido de aproximar o desenvolvimento da fotografia digital não apenas das mudanças de ordem tecnológica, mas também dos processos de reconfiguração das esferas das rotinas e protocolos canalizados para a prática dessa atividade. A *Pós-fotografia*, conceito que resume tal perspectiva, foi assim definido:

(...) hoje a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da própria imagem. Esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, *webcams* e dispositivos de vigilância. Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver. Já nos anos sessenta, Marshall McLuhan profetizou o papel preponderante dos *mass media* e propôs a iconosfera como modelo de aldeia global. A diferença é que na atualidade culminamos num processo de secularização da experiência visual: a imagem deixa de ser domínio de magos, artistas, especialistas ou profissionais a serviço de poderes centralizados. Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma forma natural de relacionar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal.<sup>131</sup>. (FONTCUBERTA, 2011, *online*)

Visto isso, vale ressaltar que as mudanças descritas acima vinculam-se a uma segunda etapa do desenvolvimento do Fotojornalismo 2.0. Como foi observado no início desse capítulo, até os anos 90 do século XX, o panorama relacionado às cadeias de produção, edição e circulação de conteúdo ainda se apresentavam resumidos à implantação do modelo digital nas redações jornalísticas. Contudo, fica o questionamento: como os manuais e guias orientados à esfera da prática fotojornalística absorveram algumas das

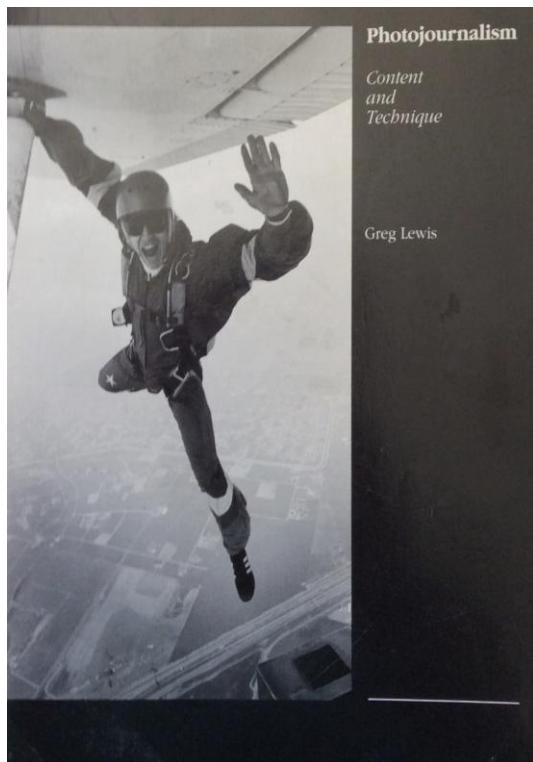
---

<sup>131</sup> Tradução livre para: "(...) hoy la urgencia de la imagen por existir prevalece sobre las cualidades mismas de la imagen. Esta pulsión garantiza una masificación sin precedentes, una polución icónica que por un lado viene implementada por el desarrollo de nuevos dispositivos de captación visual y por otro por la ingente proliferación de cámaras – ya sea como aparatos autónomos o incorporadas a teléfonos móviles, webcams y artilugios de vigilancia. Esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. Ya en los años sesenta Marshall McLuhan vaticinó el papel preponderante de los mass media y propuso la iconosfera como modelo de aldea global. La diferencia es que en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal". (FONTCUBERTA, 2011, *online*)

transformações referidas anteriormente? É possível diagnosticar uma evolução nas dimensões técnica, estética e deontológica, a qual se aproxime desses novos modelos de articulação e desenvolvimento de conteúdo visual nas rotinas (foto) periodísticas?

Ao observar um dos primeiros manuais publicados ainda no início dos anos 90<sup>132</sup> do século XX, pode-se assinalar algumas alterações significativas. *Photojournalism: content and technique* (FIGURA 33), publicado em 1991 pelo professor Greg Lewis, do departamento de jornalismo da *California State University Fresno*, analisou o universo em transição da fotografia jornalística e, consequentemente, as mudanças características desse momento.

Figura 33: capa manual *Photojournalism: content and technique*



Fonte: LEWIS, 1991

*A priori*, vale ressaltar o pioneirismo da publicação em reservar um capítulo específico para abordar as reconfigurações do universo fotojornalístico com o advento do processo de digitalização nas redações. *Toward the Electronic Newspaper* objetivou, por meio da apresentação dos principais elementos que compunham as cadeias de produção,

---

<sup>132</sup> Sobre a produção manualística dos anos 90 do século XX, vale ainda ressaltar a publicação da segunda edição do guia *Photojournalism: the professional approach*, de Kenneth Kobre (1990).

edição e publicação de conteúdo voltados para o universo da imagem digital, construir um compêndio dos principais conceitos e processos característicos desse novo modelo de gestão da imagem. Para o autor:

Hoje em dia a fotografia de notícias é alcançada por uma revolução eletrônica. As palavras-chave da fotografia eletrônica são: imagens eletrônicas, edição de pixel, e diagramação. Imagens eletrônicas dizem respeito a produção de fotos com câmeras que usam chips eletrônicos em vez de filme para gravar a imagem. Edição de pixel significa usar terminais de computador para realizar correções, tais como dodging, burning, cropping e assim por diante, e que normalmente seriam feitos em uma laboratório fotográfico tradicional. Diagramação é o conjunto eletrônico da página com todos os seus tipos, fotos e ilustrações que serão enviados para a produção<sup>133</sup>. (LEWIS, 1991, p. 314)

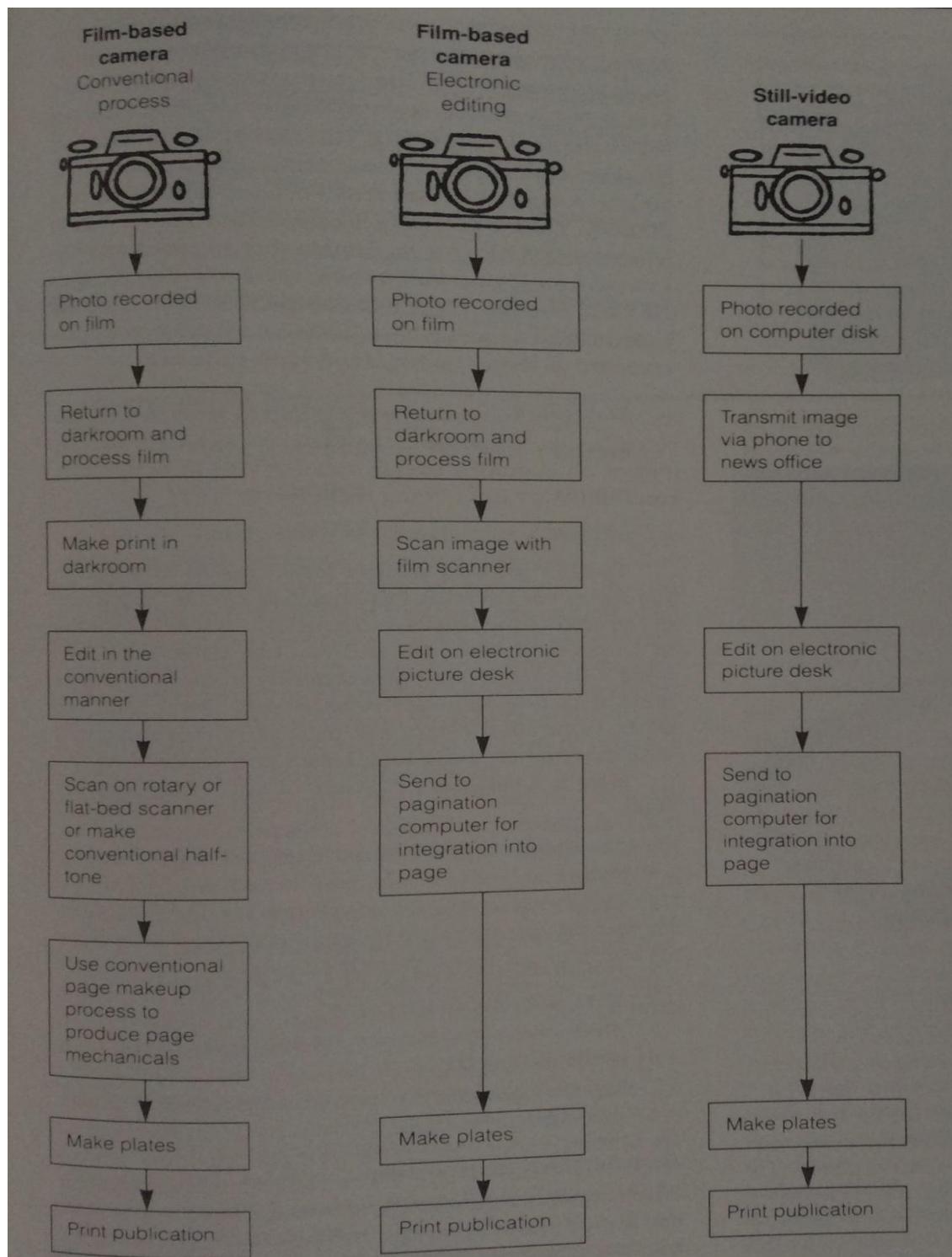
Outrossim, vale destacar ainda que o material descrito acima auxiliou na condução do debate acerca dos novos desafios para o desenvolvimento de conteúdo para o fotojornalismo no final do século XX. Para o autor, além de representar uma importante ruptura no universo tecnológico no cenário da produção visual da notícias, as novidades advindas do processo de digitalização estariam associadas a uma repaginação na própria condução do modelo de negócios relacionados ao universo redacional, visto que exigiria: a) incorporação de novas práticas, novos modelos de execução das rotinas de trabalho; b) aquisição de novas tecnologias; c) capacitação, tanto no que diz respeito ao desenvolvimento das novas rotinas como para a utilização efetiva, eficiente e eficaz dos novos equipamentos/dispositivos adquiridos.

Tais reconfigurações/inovações, como já mencionado, impactaram de forma definitiva as cadeias de valor para o cenário do fotojornalismo o que, consequentemente, acabaria por provocar uma mudança disruptiva/transição de status/mudança de cenário para o ofício. A figura abaixo (FIGURA 34) refere-se a algumas dessas reestruturações, as quais interconectam os universos da produção, da edição e da publicação de conteúdo.

---

<sup>133</sup> Tradução livre para: "Now news photography is caught up in electronic revolution. The key words of electronic photography are electronic imaging, pixel editing, and pagination. Electronic images means taking photos with cameras that use electronic chips instead of film to record the image. Pixel editing means using computer terminals to perform corrections such as dodging, burning, cropping, and so on that ordinarily would be done in the traditional darkroom. Pagination is the electronic assembly of the page with all its type, photos, and graphics it is sent to production". (LEWIS, 1991, p. 314)

Figura 34: "Este gráfico é um guia para as etapas do processo de produção em diversos sistemas. Na medida em que publicação se desloca para o processamento eletrônico de imagens, a produção é simplificada".  
 (LEWIS, 1991, p. 315)



Fonte: LEWIS, 1991 (p. 315)

Já no que concerne a apresentação dos atributos que viriam a compor a dimensão técnica do fotojornalismo, Lewis (1991) relacionou em seu guia os elementos que considerou essenciais para a compreensão da prática fotojornalística. Em princípio, destaca-se que o manualista buscou apresentar referências acerca das "ferramentas" apontadas como indispensáveis para o bom cumprimento das atividades. Atesta-se a exibição de informações sobre câmeras, uso de películas, escolha de lentes e técnicas laboratoriais as quais viriam a compor o hall de atividades do repórter fotográfico como também de demais profissionais associados ao ofício.

Ainda sobre a dimensão técnica da fotografia de imprensa, constatou-se no guia um espaço reservado a abordar as particularidades atreladas à cobertura dos *Assignments* - as pautas fotojornalísticas. Para Lewis (1991), desenvolvê-las implicaria em conduzir a execução da atividade fotojornalística proposta em consonância com três (03) princípios básicos:

- a) Conheça sua audiência: antes de tudo, conheça o seu público. Para Lewis (1991), o fotojornalista deveria ter sempre em mente que ele figuraria na cena como uma espécie de representante, uma testemunha ocular do que ocorreu. Uma das metodologias que poderiam ser utilizadas para cumprir tal requisito diz respeito ao investimento em pesquisa das temáticas mais importantes para a comunidade com a qual o jornalista fotográfico estaria se relacionando.
- b) Conheça sua mensagem e planeje-se com antecedência: saiba qual a sua mensagem e planeje com antecedência seus passos. Para o manualista, seria importante, antes mesmo de repassar o conteúdo visual produzido *in loco*, estrutura, de forma clara, quais os eixos de significado que a história em questão suscitariam (para o fotojornalista e para o leitor). E para realizar tal tarefa, deveria buscar-se fontes confiáveis. Para Lewis:

Antes de se comunicar com o seu público, você precisa de uma compreensão clara do que você está tentando dizer. Você precisa saber da história melhor do que ninguém, se você espera para interpretá-la visualmente com sucesso para o leitor. Comece com a pesquisa. Se alguém já tiver trabalhando na história, verifique com essa pessoa e obtenha o máximo de informações possível. Se a história já foi escrita, leia-a. Se não, se reúna com o escritor e compartilhe ideias. Verifique os arquivos do jornal para outras histórias que podem ter sido feitas sobre esta pessoa ou assunto. Esta pesquisa não é apenas para sua edificação

pessoal - quanto mais você souber sobre o assunto, mais fácil será para ver o resultado que conta a história visualmente<sup>134</sup>. (LEWIS, 1991, p. 146)

- c) Mostre como as pessoas serão envolvidas ou afetadas: demonstre como as pessoas estão envolvidas ou afetadas na sua proposta de construção de narrativa escolhida. Construa suas escolhas pessoais com base no que os leitores gostariam de ver, não simplesmente em sua visão de mundo.

Para a proposta de construção das características ligadas à dimensão estética, o manualista destacou os seguintes gêneros direcionados à condução dos trabalhos fotojornalísticos:

- a) *News and Features*
- b) *Sports*
- c) *Studio Photography*
- d) *The Photo Story*

Em *News and Features*, Lewis (1991) advertiu os leitores sobre a necessidade de aproximar os três (03) pontos destacados acima (*Know Your Audience; Know Your Message and Plan Ahead; Show How People Are Involved or Affected*) das características que estariam associadas à consolidação de um "pensamento narrativo". Tal modelo poderia ser implementado por meio de uma abordagem centrada na produção de imagens que incorporassem atributos que se relacionariam com os principais pontos da história que deveriam ser visualizados/analisados pelo leitor. Pode-se destacar aqui o investimento por parte do autor em associar características atribuídas tanto à dimensão técnica como a estética, o que resultaria na consolidação de um material visualmente mais complexo e aprofundado.

---

<sup>134</sup> Tradução livre para: "Before you communicate to your audience, you need a clear understanding of what you are trying to say. You need to know the story better than anyone else if you expect to successfully interpret it visually for the reader. Begin with research. If someone has already been working on the story, check with that person and get as much information as you can. If the story has already been written, read it. If not, get together with the writer and share ideas. Check the paper's files for other stories that may have been done on this person or subject. This research isn't just for your personal edification - the more you know about your subject, the easier it will be to see the thing that tell the story visually". (LEWIS, 1991, p. 146)

Os três disparos básicos do fotojornalismo, o *long shot*, o *medium shot*, e o *close-up*, devem ser parte de toda produção. Continue procurando-os enquanto você trabalha. (...) Certifique-se de olhar para diferentes ângulos, e o mais importante, o momento decisivo, o instante em que tudo vem junto em uma imagem<sup>135</sup>. (LEWIS, 1991, p. 167)

No que diz respeito ao gênero *Sports*, sobressaem-se os conselhos que indicavam a necessidade do repórter fotográfico estar sempre atento às regras e procedimentos próprios da atividade esportiva na qual estivesse envolvido. Conforme afirma o manualista, para capturar toda a essência do evento em destaque, seria necessário um profundo conhecimento sobre as regras do jogo e os atletas envolvidos, além de possuir habilidades para a escolha do equipamento apropriado, o melhor local para se posicionar, bons reflexos e um excelente senso de *timing*.

Já para o gênero *Studio Photography*, pode-se ressaltar que essa é a primeira menção a produção de imagens de estúdio em manuais destinados à prática fotojornalística. De acordo com Lewis (1991), a introdução dessa temática justificaria-se pelo fato de que alguns repórteres fotográficos sentiam a necessidade de exercer um certo nível de controle das condições de produção das imagens que não poderiam obter com o trabalho em campo.

Por fim, em *Photo Story*, observa-se que, antes mesmo de especificar as características que definiriam o processo de trabalho apropriado para o gênero em questão, Lewis (1991) buscou apresentar aos leitores uma breve conceituação:

*Photo Story* é uma série narrativa de imagens. Uma história de sucesso tem uma foto chave que seja simboliza a história inteira ou capture o momento de clímax da ação. Outras fotos a apoiam, explicando os detalhes e dando informações adicionais e a história termina com uma imagem conhecida como close. Uma *Photo Story* é um pouco diferente de um ensaio fotográfico, que é mais interpretativa do que narrativa. As imagens em um ensaio fotográfico não têm a mesma continuidade direta que é encontrada em uma reportagem fotográfica<sup>136</sup>. (LEWIS, 1991, p. 220)

---

<sup>135</sup> Tradução livre para: "The three basics shots of photojournalism, the long shot, the medium shot, and the close-up, should be a part of every shot. Keep looking for these as you work. (...) Be sure to look for different angles, and most important, the peak moment, the instant when everything comes together in one image". (LEWIS, 1991, p. 167)

<sup>136</sup> Tradução livre para: "A photo story is a narrative series of pictures. A successful story has a lead photo that either symbolizes the entire story or capture the peak moment of the action. Other photos support the lead, explaining the details and giving additional information, and the story ends with a picture known as a closer. The photo story is slightly different from photo essay, which is more interpretative than narrative. The pictures in a photo essay don't have the same direct continuity that is found in a photo story" (LEWIS, 1991, p. 220)

Sobre a composição das *Photo Story*, o manual *Photojournalism: content and technique* relatou um roteiro de processos necessários à criação desse modelo de abordagem narrativa para a produção de imagens na imprensa. Em princípio, tudo começaria com um boa ideia. Todavia, como obtê-las sem um determinado nível de experiência?

Lewis (1991) indicou como um dos principais pontos iniciais para o desenvolvimento de bons *insights* a preocupação com as fontes de informação do fotojornalista. Para o autor, conhecer bem a comunidade na qual o veículo de comunicação estaria inserido, além de uma constante atualização sobre o cenário nacional e internacional auxiliariam diretamente na evolução do processo criativo. Ademais, ainda sobre essa etapa, fazia-se necessário que, após encontrar uma ideia que tenha despertado o interesse do repórter fotográfico, ele deveria descrevê-la por meio do seguinte processo:

Uma vez que você tem uma ideia, anote-a. Escreva um título e um breve depoimento sobre a essência da história. Se você não consegue fazer isso, a história é provavelmente vaga em sua mente e também as fotos resultantes serão difusas e sem direção<sup>137</sup>. (LEWIS, 1991, p. 209)

Após o cumprimento desse rito inicial, fazia-se necessária a análise da ideia concebida. Para tal, o fotojornalista deveria ser capaz de responder questões como: esta é uma história significativa para o público abordado? Existiria alguma característica que diferenciaria o ponto de vista apresentado nas imagens a serem produzidas de outros já abordados? Por que o público leitor seria "capturado" pela história desenvolvida? Tais atributos evidenciaram uma possível conexão entre a necessidade do repórter fotográfico e do veículo e os anseios do público leitor. Atrelado a essas características, Lewis (1991) evidencia ainda uma preocupação em indicar como um dos componentes prioritários do processo de sistematização das *Photo Story* a elaboração de um cronograma que atenda tanto aos anseios dos personagens que seriam relacionados, como para o cumprimento dos prazos redacionais.

Ainda sobre a atividade que envolvia o planejamento e a avaliação da ideia concebida, a seleção dos personagens e os locais onde seriam realizadas as imagens também deveriam constar no roteiro de produção.

---

<sup>137</sup> Tradução livre para: "Once you have an idea, write it down. Write a sample headline and a brief statement about the essence of the story. If you can't do this, the story is probably vague in your mind, too, and the resulting photos will be scattered and without direction.". (LEWIS, 1991, p. 209)

Após realizar o processo de checagem apresentado acima, chegava-se à fase de execução das imagens. Para tal, o autor destacou a relevância de, antes mesmo de efetuar propriamente as imagens, o fotojornalista necessitaria construir um pequeno *script* que relacionava algumas etapas essenciais para o seu (bom) desempenho, a saber (LEWIS, 1991):

- a) Os três disparos básicos: o início do processo de execução da *Photo Story* se daria com o desenvolvimento dos três (03) "disparos" básicos - *long shot*, *medium shot*, *close-up*, já apresentados na descrição do gênero *News and Features*
- b) Foto principal: o próximo passo consistiria em buscar uma imagem que resumiria toda a ideia central da *Photo Story*.
- c) O retrato: a produção de um retrato (pousado ou não) ajudaria a construir as emoções e a personalidade do principal personagem a narrativa visual.
- d) Interação: a produção de imagens que buscassem representar algum tipo de interação entre os personagens e o ambiente apontaria para um ideia de dinamismo e ação na cena, o que ajudaria na apreensão do conceito visual buscado pelo fotojornalista.
- e) A sequencia: a construção de sequencias auxilia na condução da narrativa e oferece ao leitor um panorama da progressão da história no eixo temporal.
- f) O detalhe: um *close-up* extremo para evidenciar um pequeno detalhe da história ou do personagem central da narrativa.
- g) O close: não representaria, necessariamente, a última imagem produzida, mas sim uma fotografia que oferecesse um sentido de fechamento, de encerramento da narrativa apresentada.

Vistos os detalhes de como o repórter fotográfico deveria construir visualmente sua narrativa, Lewis (1991) ofereceu aos leitores de seu manual algumas orientações a respeito do relacionamento com as fontes. Para o autor:

Um dos seus trabalhos é ganhar a confiança da fonte para que ele ou ela compartilhe momentos pessoais com você. Mantenha uma atitude positiva; nunca permita comentários negativos. Mantenha problemas técnicos para si mesmo. E quando você encontrar alguém cujas ideias sobre a vida se opõem as suas, mantenha a calma. Não se envolva em discussões filosóficas ou políticas. Encontre

algum ponto de acordo e mantenha a conversa centrada sobre ele ou ela, não você<sup>138</sup>. (LEWIS, 1991, p. 212)

Por fim, há no guia referências a alguns fatores que envolveriam condições que surgiriam após a realização das imagens. Uma delas diz respeito a disponibilização dos negativos para uma possível análise dos personagens envolvidos na construção da narrativa. Para Lewis (1991), o repórter fotográfico deveria ao máximo evitar fornecer o material ainda bruto, visto que o caráter de descontextualização envolvido nessa ação poderia atrapalhar no processo interpretativo do material a ser publicado.

No que concerne à composição das particularidades que envolviam a dimensão deontológica do fotojornalismo, o conteúdo apresentado no guia em destaque intentou abordar as referências à temática através de duas etapas: primeiramente, apresentação dos conflitos associados à relação do fotojornalista com a cena e os personagens. Já para o segundo "módulo", Lewis (1991) apontou os principais mecanismos legais que estariam diretamente associados ao trabalho fotojornalístico.

*Ethics*, primeiro capítulo do guia dedicado a explanação das questões deontológicas que envolveriam o universo da fotografia de imprensa e, mais precisamente, as relações entre o repórter fotográfico, os personagens e os ambientes no qual produz o seu trabalho, caracterizou-se por evidenciar como pontos de tensão:

- a) Conflitos de Interesse: para o manualista, a manutenção de uma certa objetividade em face as relações pessoais, ideológicas e econômicas figurava como um dos principais desafios à prática fotojornalística. Todavia, para afastar qualquer tipo de interpretação difusa do que o autor poderia considerar como objetividade para esse processo de trabalho, observa-se a seguinte especificação:

Francamente, eu não acho que é possível para um fotojornalista ser inteiramente objetivo, nem é possível fazer boas fotos sem algum envolvimento com o personagem. Eu não acho que as pessoas vão para este negócio sem que elas se preocupem com o que elas estão fazendo e com quem estão lidando. E essa preocupação coloca as pessoas além de uma pura objetividade. Isso se torna uma

---

<sup>138</sup> Tradução livre para: "One of your job is to gain the trust and confidence of your subject so he or she will share those personal moments with you. Keep a positive attitude; never allow negative comments. Keep technical problems to yourself. And when you encounter someone whose ideas about life are opposed to yours, keep quiet. Don't engage in philosophical or political arguments. Find some point of agreement and keep conversation centered on him or her, not you". (LEWIS, 1991, p. 212)

questão de limites - em que ponto é que o seu envolvimento começam a ter efeitos adversos sobre a sua imagem?<sup>139</sup> (LEWIS, 1991, p. 244)

- b) Cessão de imagens: qual o limite para a transmissão de imagens não publicadas para o uso de autoridades policiais, advogados, membros do governo, entre outros atores? Segundo o manualista, todas essas questões deveriam estar correlacionadas não apenas a funcionalidade a que se destinam tais fotografias, como também aos acordos estabelecidos entre o repórter fotográfico e suas fontes para a obtenção do documento final.
- c) Alteração e manipulação digital de imagens: primeiro manual a ressaltar características acerca do uso de tecnologias digitais no processo de edição das imagens fotográficas. Para Lewis (1991), essa seria uma área ainda em processo de configuração, visto que os dilemas que estariam associados ao uso de *hardwares* e *softwares* para a realização desses procedimentos ainda não usufruía de uma certa credibilidade no universo fotojornalístico. Vale destacar que o próprio autor ao manifestar-se sobre tais tecnologias, associava a utilização dessas a uma espécie de "manipulação despretensiosa", o que poderia gerar consequências preocupantes.

Computadores abriram a porta para um novo modelo de transgressão ética. Considerando que a alteração de uma foto com facas e airbrushes exige um esforço consciente que envolve tempo, planejamento e talento, o processamento computadorizado de imagens tornou fácil a alteração de imagens por qualquer pessoa na cadeia de produção, desde editores a técnicos de pré-impressão. Algumas dessas pessoas podem não entender ou respeitar a exigência especial da imagem do jornalista<sup>140</sup>. (LEWIS, 1991, p. 248)

Em *The Legal Limits*, segundo capítulo reservado às questões de ordem deontológica, Lewis (1991) invocou os principais mecanismos legais utilizados para dirimir questões relacionados aos campos da produção, da edição e da publicação de conteúdo

<sup>139</sup> Tradução livre para: "Frankly, I don't think it is possible for a photojournalist to be entirely objective, nor is it possible to make good photos without some involvement with your subject. I don't think people go into this business unless they care about what they are doing and who they are dealing with. And caring itself puts a person beyond pure objectivity. It then becomes a matter of limits - at what point does your involvement begin to have adverse effects on your image?" LEWIS, 1991, p. 244

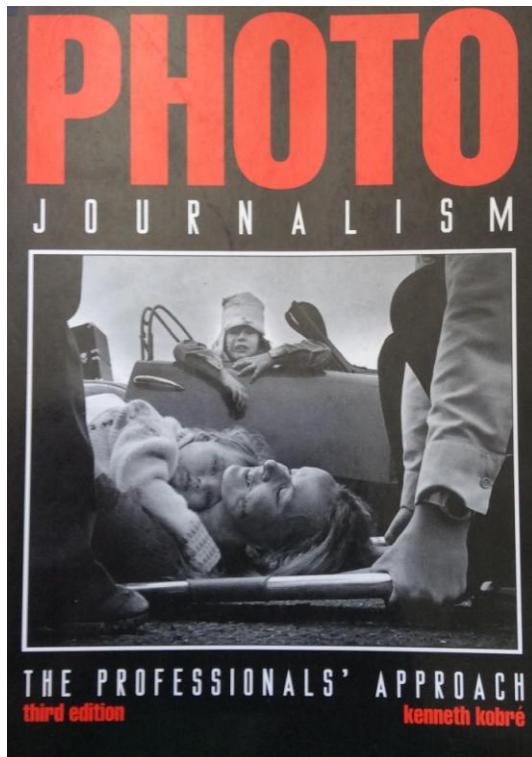
<sup>140</sup> Tradução livre para: Computers have opened the door for a new mean of ethical transgression. Whereas altering a photo with knives and airbrushes requires a conscious effort that involves time, planning and talent, computerized image processing has made it easy for photos to be changed by anyone in the production chain, from editors to prepress technicians. Some of these people may not understand or respect the special requirement of the journalist image. (LEWIS, 1991, p. 248)

fotográfico nos periódicos. Para o autor, as temáticas abaixo figurariam como importantes eixos de debate para a profissão:

- a) *Copyright*: o manual aproximou-se do debate sobre o direito de reprodução e distribuição de imagens com o objetivo de assinalar as particularidades de um dos principais desafios ao trabalho do repórter fotográfico. De acordo com o guia, tais singularidades apresentariam, em solo norte-americano, um controle resguardado pela lei desse processo, todavia situações específicas, como a reprodução de uma imagem protegida pelo mesmo dispositivo legal poderia oferecer imbróglhos jurídicos em um possível julgamento.
- b) Invasão de privacidade: de acordo com Lewis (1991), os casos de invasão de privacidade estariam subdivididos em três (03) grandes grupos. O primeiro diz respeito às intrusões, que se classificariam como delitos relacionados à invasão física (entrar em casas, locais de trabalho, etc.) que gerariam efeitos ofensivos para alguém. O segundo grupo - Apropriação Comercial - se relaciona ao uso não autorizado de uma imagem (ou mesmo o nome) de alguém na mídia. Já a terceira subdivisão - Publicação de fatos privados - diz respeito à publicação de informações de ordem privada e que denigram a imagem do sujeito em questão.
- c) Difamação: geralmente associada às infrações verbais, a difamação, de acordo com o manualista, também estaria articulada ao trabalho do repórter fotográfico, já que a publicação de imagens que buscassem macular a reputação de agentes públicos ou privados poderia ser considerada crime.

Visto isso, observa-se que, ainda nos anos 90, destaca-se a publicação da terceira edição do manual de Kenneth Kobré (FIGURA 35), um dos maiores sucessos editoriais para o universo da fotografia de imprensa. Sua primeira edição, datada ainda dos anos 80 (1980), já analisava questões decorrentes da evolução da atividade no final do século XX. Todavia, com o desenvolvimento tecnológico, econômico e cultural da sociedade na década posterior, fazia-se necessária incorporar novos processos, conectados à reconfiguração da própria essência da atividade.

Figura 35: capa manual Photojournalism: the professional's approach (2<sup>a</sup> ed.)



Fonte: KOBRÉ, 1995

*A priori*, assim como Lewis (1991), Kobré dedicou-se a apresentar o processo de digitalização das rotinas de produção, edição e circulação/distribuição de conteúdo voltados à cadeia da fotografia de imprensa. Para o autor, três (03) características poderiam resumir as vantagens de se utilizar esse modelo tecnológico nas redações. Em princípio, a tecnologia digital ofereceria menos obstruções na sequência que envolvia desde a produção da imagem a sua publicação na mídia impressa. De acordo com Kobré:

Antigamente, quando um fotógrafo transmitia fotos usando o equipamento tradicional, tempestades ou linhas telefônicas ruins muitas vezes resultavam em fotos com a qualidade ruim porque a imagem estava sendo transmitida de forma contínua, modulando ondas conhecidas como sinais analógicos. No entanto, o computador muda todas as informações - as imagens, assim como as palavras - em apenas zeros e uns - pulsos eletrônicos (uns) e ausência de pulsos (zeros). Ajustando uns (on) e zeros (off) através de linhas telefônicas, verifica-se como resultado menos distorção do que a transmissão de ondas contínuas, moduladas. Ruídos de linha estáticos e outros tipos podem distorcer uma onda mais do que podem um sinal on / off digital<sup>141</sup>. (KOBRÉ, 1995, p. 258)

<sup>141</sup> Tradução livre para: "In the past, when a photographer transmitted photos using traditional equipment, storms or bad phone lines often resulted in poor quality pictures because the image were being transmitted as continuous, modulating waves known as analog signals. However, the computer changes all information, pictures as well as words, into just ones and zeros - electronic pulses (ones) and no pulses (zeros). Relaying ones (on) and zeros (off) over the phone lines, it turns out, results in less distortion than transmitting

Um outro fator que "contaria a favor" da utilização dos recursos digitais disponíveis para os fotojornalistas seria o aumento na velocidade de transmissão das imagens para as redações. Enquanto uma imagem colorida, utilizando o mecanismo analógico de transmissão, demoraria em média 24 minutos para ser transferida, o mesmo arquivo, utilizando um modem e um *laptop* com configurações básicas, demoraria entre três e quatro minutos.

Por fim, Kобрé (1995) destacou um incremento na agilidade por parte do fotojornalista no que concerne ao equipamento básico necessário para a execução das pautas.

Ademais, ainda sobre o processo de digitalização do jornalismo fotográfico, Kобрé (1995) também ofereceu as primeiras referências em um guia dirigido à atividade fotojornalística sobre o uso da rede mundial de computadores para aproximar as cadeias de produção e circulação de conteúdo. Para o autor, essa conexão global por meio de terminais eletrônicos digitais proporcionada pelo advento da internet ainda se desenvolveria a ponto de oferecer mais agilidade no processo de transmissão de conteúdo.

Já no que concerne aos fatores associados à dimensão técnica do fotojornalismo, Kобрé (1995), assim como o fez nas outras duas edições do manual publicadas, procurou assinalar para um conjunto de relações, as quais seriam salutares para o estímulo à prática fotojornalística.

No que se relaciona à produção e ao desenvolvimento das *Assignments* (pautas), pode-se observar no manual uma tentativa de aproximar os leitores dos procedimentos que auxiliariam no processo de construção visual da notícia. Um dos primeiros pontos citados versou sobre as fontes de informação que representariam importantes recursos para a obtenção de dados para o cumprimento das tarefas, como também para a geração de ideias. Ainda sobre esse processo inicial, Kобрé (1995) sobressaiu-se como o primeiro manualista a apresentar as minuciosidades de um modelo de construção de pauta que buscasse atender algumas especificações descritas acima.

Para o fotógrafo, a chave para uma grande cobertura depende da informação e dos arranjos relacionados ao pedido da foto. Pautas típicas incluem o nome da pessoa ou do evento a ser fotografado, a hora, a data e o lugar. Normalmente, o

---

continuous, modulating waves. Static and other line noises can distort a wave more than they can an on/off digital signal" (KOBRE, 1995, p. 258)

editor atribui uma "chamada" - uma designação de uma ou duas palavras para a história que serve como o nome da história até que o copy desk escreva um título final. Normalmente, o modelo de pauta inclui uma descrição breve do artigo proposto, bem como um número de telefone com o qual se contata o personagem chave, se alguma coisa precise de ser mudada<sup>142</sup>. (KOBRE, 1995, p. 06)

Ainda sobre a dimensão técnica da fotografia de imprensa, Kobre (1995) também procurou descrever alguns dos principais recursos narrativos que poderiam assistir a produção de imagens para a imprensa. Para o autor, assegurar uma relação que explorasse uma variedade de composições, planos e perspectivas ajudaria não somente o agente produtor de conteúdo (o fotojornalista), como também auxiliaria o público leitor a compreender as escolhas e os caminhos narrativos que seriam adotados durante a execução do trabalho.

Para explorar os recursos indicados acima, Kobre (1995), prioritariamente, buscou definir uma sequência com a qual os repórteres fotográficos poderiam trabalhar para aprofundar os processos de composição narrativa de suas produções. De acordo com o manualista, a primeira relação visual a ser construída se configuraria como uma espécie de "visão panorâmica", um plano geral ou, como identificou Kobre, um *overall shot* (Kobre, 1995, p. 10), que simularia a entrada do espectador em cena. O resultado final dessa investida dependeria não apenas dos recursos técnicos disponíveis (câmeras, lentes, demais acessórios), mas sim de uma prévia análise da temática abordada. Para o autor, situações distintas representariam, necessariamente, resultados visuais diferentes.

Na sequencia, Kobre (1995) descreveu a segunda etapa do processo de criação de uma narrativa fotojornalística : a produção do *medium shot* (Kobre, 1995, p .13), ou do plano médio, como o resultado de um aprofundamento tanto na compreensão do ambiente, no qual se desenvolveria a cena, como dos personagens envolvidos. Para o autor:

O plano médio deve contar a história em uma fotografia. Produza a foto perto o suficiente para mostrar a relação dos personagens com o outro e com o meio ambiente. O plano médio contém todos os elementos de storytelling de uma cena. Como o lead de uma notícia, a foto deve contar toda a história rapidamente, comprimindo os elementos importantes da imagem. O Plano Médio é a síntese da história<sup>143</sup>. (KOBRE, 1995, p. 13)

---

<sup>142</sup> Tradução livre para: "For the photographer, the key to great coverage depends on the information and arrangements on the photo request. Typical assignments request include the name of the person or event to be photographed, the time, date, and place. Usually, the editor has assigned a slug - a one or two words designation for the story that serves as the story's name until the copy desk writes a final headline. Usually the assignment sheet includes a brief description of the purpose article as well as a telephone number with which to contact the key subject if anything needs to be changed". (KOBRE, 1995, p. 06)

<sup>143</sup> Tradução livre para: "The medium shot should tell the story in one photograph. Shot the picture close enough away to show their relationship to one another and to the environment. The medium shot contains all

Por fim, Kobré (1995) descreveu a produção do *close* como um fechamento do processo narrativo, visto que a concepção dessa imagem deveria apoiar-se na ideia de isolar detalhes significativos dos personagens ou do ambiente explorado. Dessa forma, o leitor poderia guiar sua atenção por meio de referências visuais que o auxiliariam na interpretação do conteúdo (visual + textual) apresentado.

No que concerne às características pertencentes à dimensão estética, Kobré (1995) apresentou em seu manual, a seguinte proposta de categorização dos gêneros orientados à imagem fotojornalística:

- a) *Spot News*
- b) Notícias Gerais (*General News*)
- c) *Features*
- d) Retratos
- e) Esportes
- f) Photo Story
- g) Ilustrações

Em relação às particularidades concernentes as *Spot News*, Lewis (1995) procurou apresentar as principais temáticas que envolviam o trabalho em campo voltado para o gênero. Para o autor, eventos relacionados a crimes, grandes incêndios e acidentes poderiam oferecer imagens com forte apelo fotojornalístico. Todavia, mesmo representando episódios com características distintas, pode-se destacar uma tentativa do manualista em relacionar aspectos os quais deveriam ser levados em consideração no momento de executar os trabalhos, a saber (KOBRÉ, 1995, p. 37):

- a) Verifique primeiro o lado humano da tragédia: o conselho chamava a atenção sobre a necessidade de buscar sempre o elemento humano para dar início a cobertura do evento.

---

the storytelling elements of the scene. Like a news story lead, the photo must tell the whole story quickly by compressing the important elements in the image. The medium shot is the story's summary". (KOBRÉ, 1995, p. 13)

- b) Faça um registro inicial do ocorrido: essa proposição notificava para o fato de que o fotojornalista deveria sempre procurar oferecer ao leitor uma visão geral da cena, o que ajudaria a compor os principais pontos da narrativa.
- c) Imagens simbólicas implicam em mais informação: Kobré (1995) advertiu os repórteres fotográficos para que não realizassem imagens "visualmente óbvias", ou seja, aquelas que apenas tinha a funcionalidade de ilustrar o material textual dos periódicos.
- d) Fotografe a causa: buscava prevenir o fotojornalista para o fato de sempre estar atento à cena para que, se possível, pudesse capturar imagens que aprofundassem as relações de causa e efeito próprias ao evento ocorrido.
- e) Mostre o impacto: o autor aconselhou os repórteres fotográficos sobre a necessidade de buscar consequências (diretas e indiretas) do evento que acabara de ocorrer.
- f) Follow-up: para Kobré (1995), fazia-se necessário um acompanhamento de questões que ainda não estivessem solucionadas durante a produção das imagens.

Sobre as *Features*, o manual apresenta, como uma das principais características do gênero, a possibilidade de apresentação de um conteúdo, o qual não esteja diretamente associado às temáticas já elencadas para o gênero *Spot News*. De acordo com Kobré (1995):

Features fornecem uma sobremesa visual para os assinantes que digerem uma dieta diária de acidentes, incêndios, política e notícias sobre economia. Muitos editores argumentam que, uma vez que os leitores recebem tanta notícia deprimente nas colunas cinzentas dos jornais, os assinantes merecem uma pausa quando olham para as fotografias. Para alguns jornais, a apresentação dessas imagens não só ajuda a dar uma pausa com as notícias diárias, mas tem se tornado o sustentáculo da primeira página. De forma consistente, pesquisas com os leitores mostram que os assinantes respondem favoravelmente as features<sup>144</sup>. (KOBRE, 1995, p. 57)

---

<sup>144</sup> Tradução livre para: "Fatures fornecem uma sobremesa visual para os assinantes que digerem uma dieta diária de acidentes, incêndios, política e notícias sobre economia. Muitos editores argumentam que, uma vez que os leitores recebem tanta notícia deprimente nas colunas cinzentas dos jornais, os assinantes merecem uma pausa quando olham para as fotografias. Para alguns jornais, a apresentação dessas imagens não só ajuda a dar uma pausa com as notícias diárias, mas tem se tornado o sustentáculo da primeira página. De forma consistente, pesquisas com os leitores mostram que os assinantes respondem favoravelmente as features". (KOBRE, 1995, p. 57)

No que se refere ao gênero Retrato, pode-se destacar o ineditismo quanto à exploração das características mais aprofundadas para esse modelo de construção visual da notícia. De acordo com o autor, a produção de retratos também estaria diretamente conectada ao conceito de narrativa visual e, consequentemente, deveria ser encarada por meio de uma prática que buscassem, por intermédio das técnicas vistas acima, um produto final que dialogasse diretamente com os anseios do público leitor. De acordo com Kobré (1995):

Três elementos contam a favor da natureza narrativa de um retrato. Em primeiro lugar, o rosto do personagem, suas mãos e posição de seu corpo. Em segundo lugar, o cenário e os adereços relacionados a profissão, os hobbies e os interesses do personagem. Em terceiro lugar, a incorporação de uma forte mensagem depende da composição e da iluminação da imagem<sup>145</sup>. (KOBRÉ, 1995, p. 80)

Para o desenvolvimento do gênero *Photo Story*, Kobré, a exemplo de Lewis (1991), preocupou-se em apresentar, para os leitores do guia, algumas articulações entre o gênero descrito e os processos característicos da dimensão técnica da fotografia de imprensa relacionados à produção e execução dos trabalhos. Para tal, o autor subdividiu a condução do processo em duas (02) etapas.

A primeira etapa da estruturação das *Photo Stories* relacionava-se ao desenvolvimento da ideia ou projeto a ser executado. Entre os conselhos apresentados, Kobré (1995) apontou para a necessidade de buscar informações sobre eventos não-usuais na própria comunidade, na qual o fotojornalista estivesse inserido. Ademais, o autor ressaltou ainda a importância de estar sempre atento aos personagens para que esses estejam conectados à proposta central da história a ser contada.

Já a segunda etapa tinha por objetivo retratar a construção da narrativa em si. Para esse fim, o autor buscou uma espécie de comparação com a própria produção do material textual da cadeia jornalística. Para o manualista:

Sem estrutura, as palavras por si só não formam uma frase. Independentemente de quão bela e poderosa cada palavra é, tomados como um grupo, eles não formam um pensamento coerente sem a estrutura subjacente da gramática.

---

<sup>145</sup> Tradução livre para: "Three elements add to the story-telling nature of a portrait. First, a subject's face, hands and body position. Second, the location of the picture and props held by the subject's professional, hobbies, and interests. Third, an equally powerfull message carried by the photo depends on the light and composition of the picture". (KOBRÉ, 1995, p. 80)

Fotografias, da mesma forma, permanecem como imagens individuais se não forem integradas em uma narrativa coesa<sup>146</sup>. (KOBRE, 1995, p. 141)

E no intuito de buscar uma referência no universo da prática que pudesse oferecer um modelo de execução/construção de narrativas visuais fotojornalísticas que estivessem diretamente conectadas à proposta de estruturação vista acima, Kóbře apontou para o que ele considerou como um dos formatos de instrução mais bem acabados até então: a "formula" da revista *Life* para o desenvolvimento desse formato de conteúdo, a saber:

- a) Introdução ou visão global: produção de uma imagem em plano geral com o objetivo de apresentar os elementos da narrativa de uma forma genérica, sem qualquer tipo de especificação.
- b) Plano Médio: a partir dessa etapa, as imagens capturadas buscariam aproximar o leitor das especificidades da narrativa abordada.
- c) Close-up: o fotojornalista deveria aproximar-se ao máximo dos detalhes essenciais a sua narrativa.
- d) Retrato: segundo Kóbře (1995), esse formato de imagem ajudaria a explorar de forma mais aprofundada as características singulares de alguns dos personagens analisados. Ademais, poderia funcionar como um *link* entre esses personagens e o ambiente / cenário.
- e) Interação: buscar imagens que possibilitessem a simulação de ação e dinamismo entre os personagens da narrativa.
- f) Assinatura: espécie de resumo da história, uma fotografia que, sozinha, conseguisse resumir de forma precisa todo o sentido narrativo da produção.
- g) Sequencia: assim como a proposta de interação, ajuda a simular dinamismo.
- h) Gancho: uma imagem que produzisse no leitor uma espécie de sensação de encerramento, de fechamento de um ciclo narrativo.

Visto isso, destaca-se que o último gênero descrito por Kóbře (1995) em sua obra - Ilustrações<sup>147</sup> - ainda não havia ocupado as páginas de um guia dedicado ao universo

---

<sup>146</sup> Tradução livre para: "Without structure, words alone do not form a sentence. Regardless of how beautiful and powerful each word is, taken as a group, they don't add up to coherent thought without the underlying structure of grammar. Pictures, likewise, remain individual images unless they are integrated into a cohesive narrative story". (KOBRE, 1995, p. 141)

fotojornalístico. Mesmo não se configurando como uma prática contemporânea nesse cenário, as ilustrações, com o advento e o desenvolvimento de uma cultura digital - tanto nas redações como na sociedade em geral - aprofundou o uso de imagens que, conforme o próprio autor, não mais estariam diretamente conectadas às características exclusivas das imagens jornalísticas, mas sim, aos anseios do cenário da publicidade como também até da própria arte abstrata (KOBRÉ, 1995, p. 163).

Pode-se observar, no manual, uma complexa subdivisão de tarefas que ofereceram aos leitores especificidades dos processos de produção (concepção de ideias, organização visual de elementos), passando por detalhes sobre a edição desse material (uso de softwares), até conselhos sobre a publicação desse conteúdo.

Por fim, destacam-se, no manual, as referências à dimensão deontológica do fotojornalismo. Para facilitar a absorção das informações produzidas, Kobré (1995) articulou esse conteúdo específico em três (03) capítulos de seu guia: *Digital Images, The Law e Ethics*.

Em *Digital Images*, pode-se destacar as referências aos conflitos éticos decorrentes da utilização das tecnologias de manipulação digital nas redações. Todavia, o autor advertiu que tal operação não dizia respeito a uma prática inaugurada nos anos 90 do século XX:

Tradicionalmente, a profissão de fotografia tem considerado a alteração de fotos através de dodging e burning no laboratório fotográfico uma prática perfeitamente aceitável. Na verdade, a impressão cuidadosa que envolve dodging e burning é muito elogiada. Por outro lado, os profissionais de fotojornalismo tentam evitar o retoque das imagens com o intuito de combiná-las. (...) Recentemente, no entanto, com o desenvolvimento da tecnologia para computadores voltada a fotografia, fotógrafos e editores descobriram uma maneira mais fácil de manipular elementos da imagem para que as alterações sejam indetectáveis. Ao mesmo tempo um benção para aqueles que trabalham com ilustração da foto, a manipulação digital é uma maldição potencial para a credibilidade do fotojornalismo<sup>148</sup>. (KOBRE, 1995, p. 270)

<sup>147</sup> Para Baeza (2001), pode-se definir ilustração fotográfica como: toda imagem fotográfica, seja composta de fotografia (em colagem e fotomontagem, eletrônica ou convencional) ou de fotografias combinadas com outros elementos gráficos, que cumpre a função clássica de ilustração. Essa função podemos resumí-la como aquela que tem como finalidade uma melhor compreensão de um objeto, de um fato, de um conceito ou de uma ideia, ao representar mimeticamente ou ao interpretar visualmente características essenciais para sua compreensão, através de procedimentos de retórica visual e de simbolização" (BAEZA, 2001, p. 39)

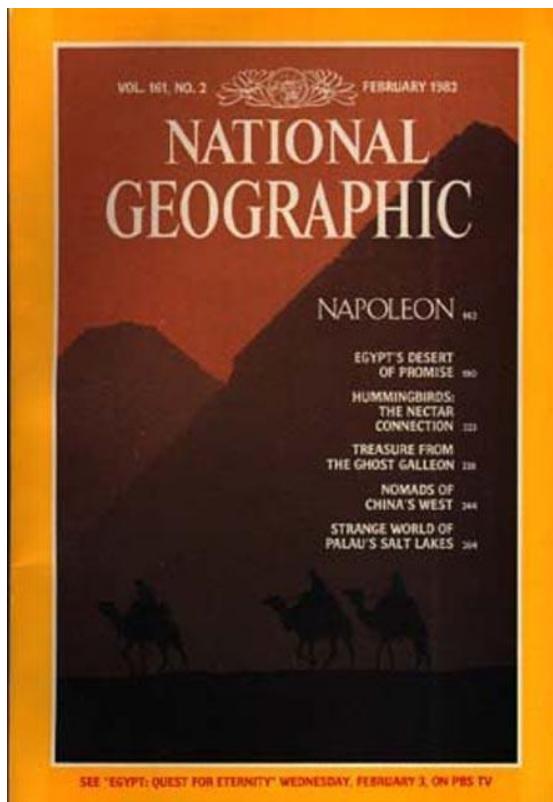
<sup>148</sup> Tradução livre para: "Traditionally, the photography profession has considered altering pictures through dodging and burning in the darkroom a perfectly acceptable practice. In fact, careful printing that involves dodging and burning is highly praised. On the other hand, photojournalism professional try to avoid retouching photos for combining photos. (...) Recently, however, with the application of computers technology to photography, photographers and editors have discovered an easier way to manipulate picture elements so that the changes are undetectable. While blessing for those working with photo illustration, computers manipulation is a potential curse on the credibility of photojournalism. (KOBRE, 1995, p. 270)

Sobre o tema, Kobré (1995) evidenciou os efeitos que poderiam ser observados no produto final gerado, como a adição e subtração de elementos da cena. O autor, de forma pioneira, também destacou em seu guia algumas potenciais consequências da utilização dos recursos de manipulação digital no universo fotojornalístico, a exemplo da perda de credibilidade por parte do público leitor. Para reforçar tal cenário, Kobré (1995) buscou destacar alguns exemplos que corroborassem essa afirmação, como uma alteração na edição de fevereiro da revista *National Geographic*, que publicou, em sua capa, uma fotografia supostamente corriqueira: as pirâmides de Giza, no Egito (FIGURA 36).

Contudo, após investigações a respeito do processo de criação dessa imagem, descobriu-se que a mesma havia passado por interferências eletrônicas (software de edição) para que sua disposição atendesse aos interesses do editor de imagem. Para tal, foram utilizadas as técnicas de cropping (recorte) e retouching (alterações na composição), no intuito de “transformar” uma fotografia originalmente concebida no plano horizontal para o plano vertical. Modificações no posicionamento dos monumentos foram realizadas, o que causou na época uma série de críticas à publicação.

De acordo com o Robert Gilka, na época diretor de fotografia da *National Geographic*, as mudanças realizadas digitalmente apenas apresentaram aos leitores um repositionamento do fotógrafo na cena durante a realização da imagem, o que, consequentemente, poderia ser realizado até mesmo pelo próprio autor, se optasse por um outro ângulo durante a captura (PEIXOTO, 2011, p. 10).

Figura 36: capa manipulada em 1982 da revista National Geographic.



Fonte: [www.nationalgeographic.com](http://www.nationalgeographic.com)

Ainda de acordo com o manualista, uma das precauções que os editores poderiam utilizar para evitar qualquer eventual conflito no que se relacionava a apreensão do conteúdo publicado seria a utilização de legendas sobre a imagens para informação que a mesma sobre algum tipo de alteração/retoque.

No que concerne aos capítulos *The Law* e *Ethics*, podem ser destacadas como as principais temáticas abordadas:

- a) Invasão de privacidade: Kobré (1995) apontou tal temática como um dos principais conteúdos relacionados à condução ética do trabalho do fotojornalista. Para o autor, definir quais os espaços seriam permitidos realizar imagens e quais os níveis de autorização necessárias se configurariam como informações essenciais para qualquer repórter fotográfico. E como o objetivo de facilitar a absorção de um conteúdo muitas vezes repleto de minúcias, Kobré (1995) desenvolveu uma listagem

(FIGURA 37) que apresentava os eventos e as possíveis restrições mais comuns no trabalho cotidiano desse profissional.

- b) *Copyright*: para explorar essa temática, o autor buscou contrapor as situações em que o direito de imagem pertenceria ao empregador/empresa daquelas que a propriedade da imagem recairia sobre o repórter fotográfico. Para que as imagens produzidas se configurassem como de propriedade do fotojornalista, esse não poderia ter sido contratado por uma empresa de comunicação ou mesmo ter realizado um trabalho temporário que vinculasse o resultado de sua produção à empresa para a qual estivesse prestando serviço.
- c) Difamação: de acordo com Kóbré (1995), a difamação se caracterizaria por:

(...) uma declaração impressa, escrita ou pictórica que é difamatória para o caráter e a reputação de uma pessoa. A imagem deve ter sido publicada ou exibida para outro indivíduo, devido à negligência por parte do fotojornalista ou devido a uma violação deliberada<sup>149</sup>. (KOBRÉ, 1995, p. 288)

---

<sup>149</sup> Tradução livre para: (...) a printed, written, or pictorial statement that is defamatory to a person's character and reputation. The image must have been published or show to another individual due to negligence on the part of the photojournalist or due to a willful disregard for the truth". (KOBRÉ, 1995, p. 288)

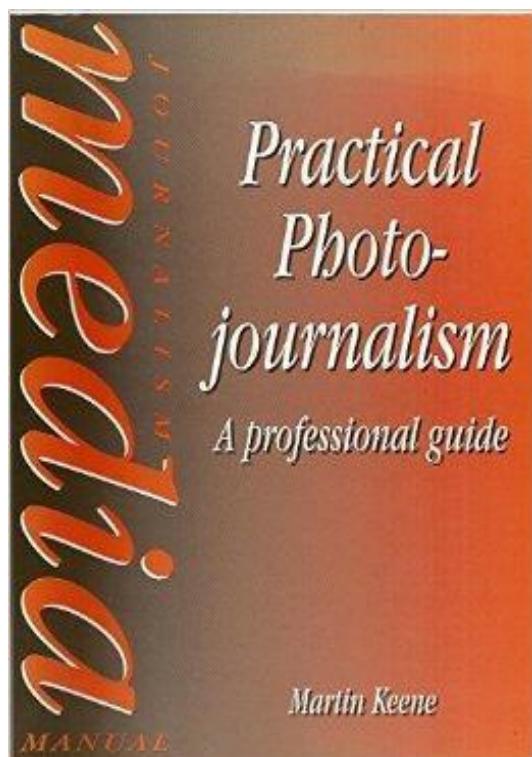
Figura 37: A figura abaixo relaciona os níveis de permissão e acesso para a realização de imagens fotojornalísticas

<b>Where and When a Photojournalist Can Shoot</b>				
	ANYTIME	IF NO ONE OBJECTS	WITH RESTRICTIONS	ONLY WITH PERMISSION
<b>PUBLIC AREA</b>				
Street	X			
Sidewalk	X			
Airport				X
Beach	X			
Park	X			
Zoo	X			
Train Station	X			
Bus Station	X			
<b>IN PUBLIC SCHOOL</b>				
Preschool				
Grade School				
High School				
University Campus				
Class in Session	X			
			X	
			X	
<b>IN PUBLIC AREA— WITH RESTRICTIONS</b>				
Police Headquarters				
Government Buildings				X
Courtroom				
Prison				
Legislative Chambers				
			X	
			X	
			X	
<b>IN MEDICAL FACILITIES</b>				
Hospital				
Rehab Center				
Emergency Van				
Mental Health Center				
Doctor's Office				
Clinic				
			X	
			X	
			X	
			X	
			X	
<b>PRIVATE BUT OPEN TO THE PUBLIC</b>				
Movie Theater Lobby				
Business Office				
Hotel Lobby				
Restaurant				
Casino				
Museum				
		X		
		X		
		X		
		X		
		X		
		X		
<b>PRIVATE AREAS VISIBLE TO THE PUBLIC</b>				
Window of Home	X			
Porch	X			
Lawn	X			
<b>IN PRIVATE</b>				
Home			X	
Porch			X	
Lawn			X	
Apartment			X	
Hotel Room			X	
Car			X	

Fonte: KOBRÉ, 1995 (p. 285)

Ainda sobre o mercado editorial dos anos 90 de manuais destinados à prática fotojornalística, mais precisamente em 1995, o fotojornalista britânico Martin Keene publicou em Londres *Practical Photojournalism: A Professional Guide* (FIGURA 38). Pode-se considerar o guia como uma das publicações mais traduzidas no exterior, ao lado dos materiais produzidos por Kenneth Kobre.

Figura 38: A figura abaixo relaciona os níveis de permissão



Fonte: KEENE, 1995

A obra abordou nos capítulos iniciais algumas relações que exploravam a interlocução entre a dimensão técnica voltada ao universo da fotografia e do jornalismo. Todavia, boa parte desse conteúdo contemplou a apresentação de equipamentos e assessorios indicados ao trabalho em campo do repórter fotográfico.

Para a dimensão estética, Keene (1995) expôs a seguinte categorização da produção fotojornalística:

- a) Notícias
- b) Moda
- c) Atualidades
- d) Publicidade

- e) Colunas Sociais
- f) Esportes

A respeito do gênero “Notícias”, Keene (1995) sugeriu um modelo o qual classificaria em dois grandes grupos as imagens produzidas para esse grupo. A princípio, o autor apontou para as “Notícias fortes”, que seriam representadas pelas imagens decorrentes de eventos os quais não seriam previsíveis e surgiriam a qualquer altura (Keene, 1995, p. 123). Já as “Notícias ligeiras” poderiam ser antecipadas e planejadas pelo fotojornalista. Sobre a condução dos trabalhos relacionados às “Notícias fortes”, Keene (1995) alertou:

O fotógrafo que tenha a sorte de chegar ao local de um acidente/incidente enquanto este ainda está em curso deve fotografar o que conseguir. O mais importante é o conteúdo; melhorar a composição ou encontrar um ponto de vista pode ficar para depois. Convém não dificultar o trabalho aos serviços de engenharia, enquanto auxiliam os acidentados. (KEENE, 1995, p. 124)

Para a dimensão deontológica, o autor abordou como principais temáticas para a compreensão dos dilemas relacionados ao ofício:

- a) Invasão de propriedade privada
- b) Direito autoral

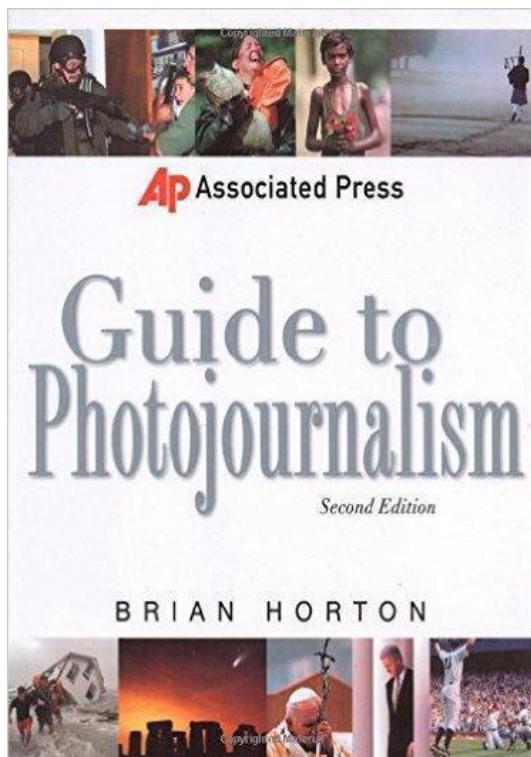
Já no início do século XXI, com o desenvolvimento dos processos de reconfiguração dos universos da produção, da edição e da circulação orientados ao fotojornalismo, podem ser destacadas algumas mudanças nos aspectos concernentes às dimensões técnica, estética e deontológica da atividade. Primeiramente, vale ressaltar o fato de que os "anos 2000", até o momento, já podem ser caracterizados como o período de maior efervescência na história da publicação de materiais (guias e manuais), os quais estivessem diretamente conectados à construção do discurso visual da notícia. Entre os anos 2001 e 2013, foram publicados mais manuais do que todo o período que abarcou o intervalo de tempo entre o início dos anos 70 e o final dos anos 90 do século XX, por exemplo<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Destacam-se ainda, entre as obras publicadas na primeira década do século XXI: *Photojournalism an introduction*, de Fred Parrish (2001); *Digital Photojournalism*, de Zavoina e Davidson (2002); *A Photojournalist's field guide*, de Stacy Pearsall (2013).

Visto isso, constata-se que um desses materiais pode ser citado como uma importante referência para os profissionais do setor, porquanto foi desenvolvido por uma das maiores agências de conteúdo jornalístico do mundo, a *Associated Press* (AP)<sup>151</sup>. A segunda edição do guia *Guide to Photojournalism* (FIGURA 39), publicada em 2001 por Brian Horton, apresenta referências às dimensões técnica, estética e deontológica que permitem elencar alterações relevantes para a atividade.

Figura 39: capa manual *Guide to Photojournalism*



Fonte: HORTON, 2001

*A priori*, um dos pontos frisados pelo autor sobre o processo de digitalização da atividade fotojornalístico, além dos detalhes relacionados às minuciosidades técnicas dessa transição, correlaciona-se ao desenvolvimento de produtos que seriam capazes de unir fotografia, vídeo, áudio e texto em um só produto. Horton (2001) destacou o surgimento de uma "nova categoria" de profissional: o produtor de notícias multimídia. Esse profissional seria responsável por aproximar essas mídias e correlacioná-las para a produção de um formato de conteúdo que amplificasse as possibilidades de articulação entre os diversos personagens e as diversas temáticas abordadas. Todavia, vale ressaltar também que, mesmo

---

<sup>151</sup> Fundada em 1846, a agência de notícias pode ser considerada como uma das mais antigas do mundo.

evidenciando esse novo processo de construção do discurso visual da notícia, não há, no manual, nenhum tipo aprofundamento de como esse processo seria desenvolvido na rotina dos profissionais.

Para os processos concernentes à dimensão técnica que envolvessem o desenvolvimento das *assignments*, Horton (2001) ressaltou o caráter subjetivo da atividade. Para o autor, sensibilidade, instinto e curiosidade, em contraponto as referencias mais procedimentais abordadas por outros manualistas aqui citados, serviriam como guias para produção das imagens voltadas à imprensa.

Sobre os aspectos concernentes a dimensão estética do fotojornalismo, Horton buscou apresentar a seguinte categorização para a atividade:

- a) Notícias
- b) *Features* e Retratos
- c) Esportes

Ressalta-se que, diferentemente de outras publicações do gênero aqui apresentadas, o manual da AP não buscou ressaltar modelos e planos de trabalho que oferecessem ao público leitor informações sobre os principais gêneros elencados para o ofício fotojornalístico. Em contraponto, buscou destacar processos mais vinculados à condução em campo do fotojornalista, como pode ser averiguado abaixo:

*Hard News*, muitas vezes não é agradável. Muitas vezes você está trabalhando em uma atmosfera explosiva. Alguém pode ter se ferido ou morto em um acidente, as pessoas podem ter perdido seu trabalho da vida em um incêndio, ou grupos de oposição pode estar emocionalmente carregados. É uma forte pressão, a pressão para fazer a melhor imagem possível, equilibrada com a sensibilidade para com as pessoas em suas imagens<sup>152</sup>. (HORTON, 2001, p. 62-63)

Já sobre a dimensão deontológica, o manual aproximou-se de um cenário digital para o fotojornalismo e apresentou comentários a respeito das possibilidades de manipulação e alteração das imagens para esse regime. Para tal fim, Horton (2001) publicou alguns excertos do código de ética da própria AP, publicado em 1990. Para tal publicação:

---

<sup>152</sup> Tradução livre para: "Hard News often isn't pleasant. Many times you are working in an explosive atmosphere. Someone may have injured or killed in a an accident, people may have lost their life's work in a fire, or opposing groups may be emotionally charged. It's a heavy pressure, the pressure to make the best possible picture, balanced with sensitivity toward the people in your pictures". (HORTON, 2001, p. 62-63)

Somente as normas estabelecidas dos métodos padrões de impressão de fotos, tais como burning, dodging, toning and cropping são aceitáveis. O retoque é limitado a remoção de arranhões normais e manchas de poeira. O conteúdo de uma fotografia nunca será alterado ou manipulado de qualquer forma<sup>153</sup>. (HORTON, 2001, p. 38)

Visto isso, destaca-se que, ainda nos anos 2000, na Cidade do México, Ulises Castellanos, fotojornalista e professor da Universidade Ibero-americana, publicou o guia *Manual de Fotoperiodismo: retos e soluciones* (FIGURA 40), uma das poucas referências que podem ser encontradas sobre o tema em língua espanhola.

Figura 40: capa manual Manual de fotoperiodismo



## Manual de fotoperiodismo

**Retos y Soluciones**

**Ulises Castellanos**

**Prólogo de Vicente Leñero**



**proceso**

Fonte: Castellanos, 2003

<sup>153</sup> Tradução livre para: "Only the established norms of standard photo printing methods such as burning, dodging, toning and cropping are acceptable. Retouching is limited to removal of normal scratches and dust spots. The content of a photograph will NEVER be changed or manipulated in any way". (HORTON, 2001, p. 38)

Em linhas gerais, o manual apresenta uma proposta bastante peculiar, comparado aos demais manuais aqui apresentados, visto que o autor intercede no sentido de apresentar uma proposta de construção de um modelo de ensino acadêmico para a fotografia de imprensa. Conforme Castellanos (2003):

Pelo menos no México, não há nenhuma proposta clara para ensinar fotojornalismo. Existem alguns projetos educativos para professores que ensinam em cursos sobre comunicação e, mais especificamente, sobre o jornalismo. No entanto, nenhuma das opções acima leva em conta os fotógrafos de imprensa<sup>154</sup>. (CASTELLANOS, 2003, p. 126)

O modelo apresentado pelo autor ofereceu um caminho pedagógico que buscou abordar cinco (05) unidades com objetivos específicos, a saber (CASTELLANO, 2003, p. 125-127):

- a) Unidade 01: definir a função social do fotojornalismo e o perfil do repórter fotográfico;
- b) Unidade 02: organização e métodos de trabalho no departamento de fotografia. Meios e Agências fotográficas;
- c) Unidade 03: conhecimento teórico da imagem jornalística;
- d) Unidade 04: gêneros da fotografia de imprensa;
- e) Unidade 05: análise da imagem informativa – desafios e soluções.

Já no que se refere aos conselhos e encaminhamentos concernentes às dimensões técnica, estética e deontológica, observa-se que o manualista optou por abordar em seu manual as questões relativas ao debate sobre os gêneros próprios à prática fotojornalística (dimensão estética). Para Castellano (2003), uma proposta de classificação do material produzido pelos repórteres fotográficos configuraria-se por meio das seguintes especificações:

- a) Fotonotícia
- b) Fotografia de entrevistas (Retrato)
- c) Fotografia esportiva
- d) Fotografia de *nota roja*

---

<sup>154</sup> Tradução livre para: “Por lo menos en México, no existe una propuesta clara para la enseñanza del fotoperiodismo. Hay algunos proyectos didácticos para los docentes que imparten cursos sobre comunicación y, más específicamente, sobre periodismo. Sin embargo, ninguno de los anteriores toma en cuenta a los fotógrafos de prensa”. (CASTELLANOS, 2003, p. 126)

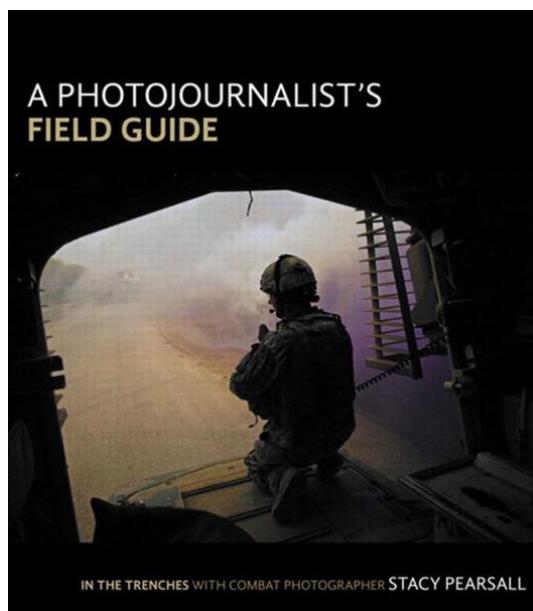
- e) Reportagem
- f) Fotografia documental

Para as Fotonotícias, por exemplo, Castellano (2003) destacou:

Este gênero é a base oferecida pelos jornais e revistas como a informação visual para documentar um fato. São imagens que se obtém graças à cobertura jornalística de um meio [de comunicação], com base no tempo e prioridades de informação deste. Configuram-se como imagens fundamentalmente informativas que deixem de lado a interpretação<sup>155</sup> (...). (CASTELLANO, 2003, p. 36)

Por fim, em 2013, Stacy Pearsal, fotojornalista norte-americana especializada na cobertura de guerras e conflitos ao redor do mundo, com o objetivo de produzir um material canalizado exclusivamente para a apresentação das particularidades destinadas a esse modelo de trabalho, publicou o guia *A Photojournalist's field guide* (FIGURA 41).

Figura 41: capa manual *A Photojournalist's field guide*



Fonte: Pearsall, 2013

Sobre os aspectos que envolvem a dimensão técnica da fotografia de imprensa, destaca-se que os primeiros capítulos da publicação buscam desenvolver uma espécie de

---

<sup>155</sup> Tradução livre para: “Este género es la base que ofrecen los diarios y revistas como información visual para documentar un hecho. Son imágenes que se obtienen gracias a la cobertura periodística de un medio, atendiendo a la oportunidad y las prioridades informativas del mismo. Deben ser imágenes fundamentalmente informativas que dejen de lado la interpretación(...). (CASTELLANO, 2003, p. 36)

rotina de condução dos trabalhos em campo, o que, de acordo com a autora, auxiliaria tanto na abordagens dos temas como na execução das imagens. Para Pearsall (2013), as atividades dos fotojornalistas em zonas de combate deveriam ser realizadas por meio de procedimentos os mais especificados possível.

Ainda sobre os aspectos pontuados pela manualistas concernentes à dimensão técnica, observa-se que o conteúdo apresentado no guia pode ser classificado por meio de três (03) temáticas:

- a) Equipamentos
- b) Cobertura de pautas (*Assignments*)
- c) Construção das histórias/narrativas visuais (*Storytelling*)

Sobre a seleção dos equipamentos a serem utilizados, Pearsall (2013) destacou a necessidade de buscar alternativas que oferecessem ao repórter fotográfico um fácil transporte aliado ao objetivo final selecionado. Para tal, a manualista buscou indicar soluções adaptativas que, antes de tudo, levassem em consideração o contexto no qual o profissional estaria inserido.

A respeito da cobertura de pautas (*Assignments*), pode-se evidenciar a apresentação, por parte da autora, de um modelo de trabalho em três (03) etapa classificada de IFS. Pearsall (2013) afirma:

Ao longo de minha carreira, eu desenvolvi um método de disparo que me refiro como a minha "What IFS", que significa ISO, profundidade de campo, e a velocidade do obturador. Ao fazer uma exposição, eu começo com o meu ISO, e então eu escolho a minha profundidade de campo, e, finalmente, a minha velocidade do obturador<sup>156</sup>. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2023-2025)

No que se relaciona à construção das histórias visuais (*Storytelling*), dois fatores podem ser destacados. Primeiramente, observa-se que a autora apresenta uma proposta de planejamento das atividades que tem por finalidade auxiliar o repórter fotográfico no desenvolvimento de um roteiro para a condução de seus trabalhos. Selecionar o assunto a

---

<sup>156</sup> Tradução livre para: “Over the course of my career, I developed a shooting method I refer to as my “What IFS,” which stands for ISO, f-stop, and shutter speed. When making an exposure, I start with my ISO, and then I choose my depth of field, and finally, my shutter speed. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2023-2025)

ser tratado e desenvolver um enredo representariam etapas cruciais para o processo de criação do material a ser confeccionado.

Um outro fator necessário à compreensão do processo de modelagem das narrativas visuais para os/as fotojornalistas em zonas de conflito relacionaria-se a aproximação e abordagem dos personagens envolvidos. Pearsall (2013) ressalta que, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias voltadas a captura de imagens (estáticas e dinâmicas) e sons (áudio) por meio das câmeras fotográficas com tais funcionalidades, atrelado à expansão de uma cultura multimidiática atrelada ao consumo de notícias, tais fatores representariam uma amplificação das possibilidades de registro das atividades em campo. Para a manualista, sempre que possível, o fotojornalista deveria produzir seu conteúdo em consonância com essas “novas” características.

Sobre as especificidades conectadas à dimensão estética, Pearsall (2013) apresentou em sua obra uma proposta de divisão dos gêneros guiada para o trabalho do repórter fotográfico com base em dois (02) grandes grupos, a saber:

- a) Notícias gerais (*General News*)
- b) *Spot News*

Para as *General News*, Pearsall (2013) definiu-as como atribuições diárias que permitiriam ao fotojornalista um certo controle sobre os fatores envolvidos no campo. A manualista citou ainda que poderiam ser considerados como subgêneros atrelados ao gênero citado: as *features*, a cobertura de esportes e os retratos. Sobre as *features*, pode-se destacar:

Uma feature captura uma "fatia de vida" de uma ocorrência diária de qualquer tipo de assunto, e destina-se a evocar uma resposta emocional - especialmente humor. Este tipo de fotografia não tem de conter conteúdo de interesse jornalístico, mas não pode ser excessivamente encenado. Uma feature captura um momento especial, retransmite algo único e desconhecido sobre a natureza humana, ou demonstra uma cultura distinta de um indivíduo<sup>157</sup>. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2699-2702)

---

<sup>157</sup> Tradução livre para: “Feature photography captures a “slice of life” from an everyday occurrence of any manner of subject matter, and is meant to evoke an emotional response —especially humor. This sort of photography does not have to contain newsworthy content but cannot be staged either. A feature picture captures a special moment, relays something unique and unknown about human nature, or demonstrates an individual’s distinctive culture. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2699-2702)

Já sobre o gênero *Spot News*, Pearsall (2013) destacou-o como uma proposta de produção de imagens vinculada à fatores os quais não estariam sob o domínio de uma produção já iniciada pelo fotojornalista. A autora adverte ainda para o fato de que a realização desse formato de trabalho estaria correlacionada a competências bastante específicas que, necessariamente, precisariam ser desenvolvidas pelo profissional na sua jornada diária.

Eu costumo ver a spot news como o oposto da general news; ela abrange eventos não planejados, tais como incêndios domésticos, acidentes de avião, acidentes de carro, assaltos e tumultos. Algumas general news podem levar a acontecimentos imprevistos e inadvertidamente tornarem-se spot news. Spot news é imprevisível e espontâneo, o que o torna um alvo tão evasivo<sup>158</sup>. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2956-2959)

Relativamente à dimensão deontológica, a manualista buscou tratar das questões que envolvem alguns dos dilemas que poderiam ser vivenciados pelos repórteres fotográficos em zonas de conflito. Para direcionar esse debate, observa-se, no manual, uma referência direta ao código de ética da Associação Nacional de Fotógrafos de Imprensa (NPPA), contudo, sem menções específicas aos principais casos relacionados aos conflitos já abordados neste trabalho, a saber: direito de imagem, invasão de propriedade, difamação, entre outros.

A câmara pode não mentir, mas ela é apenas tão honesta quanto a pessoa que libera o obturador. Como curadores do público, os fotojornalistas têm uma obrigação ética para registrar os eventos com sinceridade. Temos de produzir imagens que são relevantes para o evento e para a sociedade, a fim de ser eficaz. As fotografias devem ser precisas, informativas e capazes de transmitir o que está acontecendo durante um momento particular no tempo. Um verdadeiro profissional vai levar algum tempo para ver a história de todos os ângulos e destacar as questões importantes de forma objectiva<sup>159</sup>. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 270-274)

---

<sup>158</sup> Tradução livre para: “I usually view spot news as the polar opposite of general news; it covers unplanned events such as house fires, plane crashes, car accidents, robberies, and riots. Some general news stories may lead to unforeseen events and inadvertently become spot news. Spot news is unpredictable and spontaneous, which makes it such an elusive target”. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 2956-2959)

<sup>159</sup> Tradução livre para: “The camera may not lie, but it’s only as honest as the person releasing the shutter. As trustees of the public, photojournalists have an ethical obligation to record events truthfully. We must produce images that are relevant to the event and society in order to be effective. Photographs must be accurate, informative, and able to convey what is happening during a particular moment in time. A true professional will take the time to view the story from every angle and highlight the important issues objectively”. (PEARSALL, 2013, Localização Kindle 270-274)

Em resumo, a exemplo dos capítulos anteriores, o gráfico apresentado a seguir (GRÁFICO 04) tem por objetivo exibir, sem pretensões de construir um modelo triunfalista destinado ao desenvolvimento da fotografia de imprensa, uma sequencia que assinala para o desencadeamento de eventos (publicação de manuais de fotojornalismo) que ajudam a compreender o cenário da época.

Gráfico 4: infográfico apresenta uma linha do tempo relacionada aos fatores que compõem o intervalo entre os anos 1990 e 2013



Fonte: autor

## 6. CONCLUSÕES

Durante a execução deste trabalho doutoral, buscamos realizar uma análise das orientações, conselhos e apontamentos sobre as dimensões técnica, estética e deontológica atreladas à atividade fotojornalística. Por meio dos manuais e guias voltados para orientar os profissionais envolvidos com a atividade, nosso objetivo consistiu em apresentar uma abordagem investigativa com base em uma proposta de análise diacrônica, a qual assinalasse a consolidação de “zonas de tensão” / transições de status - ou, de acordo com Foucault (1987), fenômenos de ruptura - nos campos da produção, edição, circulação e consumo das imagens voltadas para a imprensa.

Tal perspectiva ofereceu um outro olhar sobre os processos que compõem as dinâmicas características do fotojornalismo, além de oferecer instrumentos para identificar regularidades, acumulações e rupturas no processo de fortalecimento da fotografia de imprensa nas redações.

Visto isso, vale destacar também que as conclusões apresentadas neste trabalho serão agrupadas em três blocos: o primeiro abordará aspectos gerais acerca das mudanças observadas na atividade fotojornalística desde os anos 40 do século XIX até os dias atuais. Já o segundo bloco tem por objetivo desenvolver as hipóteses levantadas ainda na introdução dessa tese doutoral, suas especificações, propostas e implicações para o universo do fotojornalismo.

Por fim, no terceiro bloco, buscamos indicar possíveis caminhos para o fotojornalismo, os quais se conectam aos apontamentos direcionados aos eixos da teoria e da prática da atividade. Tais considerações levam em conta as transformações vivenciadas não somente pelo ofício, como também aproximam-se das reconfigurações pelas quais passam os veículos de comunicação e o campo do jornalismo como um todo.

### 6.1 Considerações gerais

Para dar início às observações acerca das transições de status características do fotojornalismo, recorremos, em um primeiro momento, a um cenário ainda bastante gestacional correlacionado à fotografia de imprensa. O segundo capítulo desse material doutoral (“Da imagem na imprensa ao Proto-fotojornalismo”) buscou apresentar um

cenário em desenvolvimento para o (foto) jornalismo, como também relacionar a primeira transição de status característica da atividade.

Analisamos que, até os anos 1840, não há como falar em uma cadeia de produção de imagens fotográficas nos periódicos, somente ilustrações desenvolvidas com tecnologia própria a esse fim. Todavia, como diagnosticou Rouillé (2009), uma espécie de “proto-convergência” entre características de ordem tecnológica, econômica e social contribuíram significativamente para as mudanças relacionadas ao período.

Visto isso, é importante destacar ainda que fatores como o aprimoramento dos processos físico-químicos voltados às cadeias de produção e publicação de conteúdo nos veículos de comunicação impressos e a ampliação do mercado das revistas ilustradas influenciaram o advento da imagem fotográfica nos periódicos. Também é importante abordar que o cenário midiático da época configurou-se como um fatores que levaram a introdução da fotografia nos periódicos. Sobre essa temática, pode-se observar dois marcos importantes: a publicação da primeira imagem (ilustração) em um jornal utilizando como referência uma fotografia (1847) e a primeira impressão de uma fotografia (pelo processo de Halftone) em um periódico (1871).

Ainda nesse primeiro momento, destacou-se o que categorizamos de “Período ‘entre-manuais’ para a fotografia de imprensa. Como evidenciamos, a popularização das técnicas e usos da imagem nas sociedades, atrelado ao desenvolvimento de um nicho de consumo, já estimulado, em parte, pela publicação no século XIX das revistas ilustradas, a universalização do direito à alfabetização nos países industrializados (Silva Júnior, 2006), além do advento da fotografia documental, uma das práticas iconográficas mais entrelaçadas à fotografia de imprensa na contemporaneidade, foram determinantes para o progresso da imprensa no século XX.

Ademais, o capítulo apontou para mudanças no paradigma redacional referentes à produção, edição, publicação e consumo de conteúdo não textual nos periódicos que não estariam unicamente associados a fatores de ordem tecnológica e/ou logísticos. Afirmamos que o trinômio “surgimento dos manuais de jornalismo”, “advento de uma cultura manualística para a fotografia de imprensa” e o “processo de academização da fotografia de imprensa” mostram-se como características salutares para a compreensão das regularidades, apropriações e rupturas concernente às dimensões técnica, estética e deontológica da atividade.

Sobre o surgimento dos manuais orientados ao universo jornalístico, destacamos que o início da publicação desse modelo de referência para o campo da prática jornalística

pode ser elencado como uma importante variável para compreensão das mudanças atreladas ao universo do fotojornalismo. *Writing for the Press: a manual for editors, reporters, correspondents, and printers*, material pioneiro produzido em 1886 pelo jornalista Robert Luce, buscou reunir orientações e conselhos sobre aspectos concernentes às dimensões técnica, estética e deontológica as quais auxiliariam os profissionais envolvidos nas atividades redacionais.

Outrossim, como analisamos anteriormente, a gênese dos guia direcionados ao campo do jornalismo também possibilitou o desenvolvimento da fotografia de notícias. Os manuais de jornalismo publicados entre o final do século XIX e a primeira década do século XX – período no qual ainda não era possível encontrar no mercado editorial publicações direcionadas a uma “pedagogia fotojornalística” – ofereceram um modelo de operacionalização das referências voltadas às dimensões técnica, estética e deontológica da reportagem fotográfica.

Visto isso, o segundo fator que investigamos sobre o processo inicial de consolidação das regularidades e apropriações articuladas ao ofício do fotojornalismo refere-se ao entrelaçamento da própria cultura manualista direcionada à atividade. Ainda nos primórdios do século XX (1903), identificamos os primeiros materiais associados a explorar as principais características direcionadas às dimensões técnica, estética e deontológica da fotografia de imprensa. Constatamos que Claudio (1903), Robert (1910) e Collins (1916) podem ser descritos como os pré-manualistas que possibilitaram ao universo do fotojornalismo uma aproximação com o processo de normatização do ofício.

Já sobre o processo de academização da fotografia de imprensa, Paris (2007) e Silva (2009) destacam-no como um dos fatores essências que influenciaram decisivamente para o reconhecimento da atividade fotojornalística nos ambientes redacionais. Aqui, é importante perceber que há uma forte ligação entre o processo de entrada da fotografia jornalística nas universidades e o surgimento dos manuais, primeira referência bibliográfica direcionada ao campo da imagem que auxiliaria na transmissão dos conhecimentos relacionados à área.

Destacamos também que, como resultado dessas mudanças iniciais da primeira transição de status da fotografia de imprensa (da imagem na imprensa à condição de proto-fotojornalismo), o jornalismo fotográfico atravessou os primeiros anos do século XX estabelecendo importantes alicerces pedagógicos para a atividade. Como resultado desse processo, eis que, nos anos 30 do século XX, dá-se início a publicação dos primeiros manuais dedicados exclusivamente às características do segmento fotojornalístico.

No que concerne à segunda transição de status para a fotografia de imprensa (“Do proto-fotojornalismo a *news/press photography*”), analisamos, no terceiro capítulo desse trabalho, como a ampliação do processo de academização e o surgimento dos manuais de jornalismo nos anos 30 do século XX contribuíram definitivamente para a consolidação de mudanças, as quais reconfigurariam em definitivo as dimensões da técnica, da estética e da deontologia para a atividade.

Destacamos ainda, sobre esse segundo processo de transição de status para a fotografia de imprensa, que, como visto acima, até o final dos anos 20 do século XX, o mercado editorial reservado à produção de materiais “didáticos” relacionados ao ofício do fotojornalismo não contava, até o momento, com produções de alto impacto, ou seja: desenvolvidas por autores consagrados no ambiente acadêmico como também nas esferas redacionais.

Entretanto, observamos que tal panorama começa (timidamente) a modificar-se com o lançamento, em 1932, de *News Photography*, primeiro manual direcionado exclusivamente à produção fotojornalística. Produzido pelo fotojornalista Jack Price, o guia abordou características que impulsionaram a reconfiguração da fotografia de imprensa, tendo em vista os desdobramento sociais, tecnológicos e logísticos para a atividade, como também relacionados às questões que envolviam uma integração das práticas textuais e não-textuais nas redações.

Para a terceira transição de status direcionada à fotografia de imprensa (“Das *News/press photography* para o Fotojornalismo 1.0”), destacamos o amadurecimento das características justapostas ao processo de profissionalização das práticas atreladas ao universo da fotografia de imprensa. Novas relações processuais e procedimentais associadas ao desenvolvimento da profissão resultariam na amplificação das características que integravam os eixos da produção, edição, circulação e consumo da atividade.

Vale destacar ainda que tal transição dá-se entre os anos 70 e 80 do século XX, período de intensa publicação de manuais fotojornalísticos. Podemos evidenciar também como uma das particularidades desse processo de transição as alterações advindas do início da digitalização da atividade fotojornalística e como elas impactaram nas dimensões técnica, estética e deontológica do fotojornalismo.

Por fim, apresentamos no quarto capítulo desse trabalho doutoral o que caracterizamos como a quarta transição de status do fotojornalismo: “Do Fotojornalismo 1.0 ao Fotojornalismo 2.0”. Tal processo caracteriza-se pela absorção gradual do processo de digitalização e o desenvolvimento de novas competências para a fotografia de imprensa,

associadas aos conceitos de multimídia, convergência digital, Fotojornalismo 2.0, entre outros.

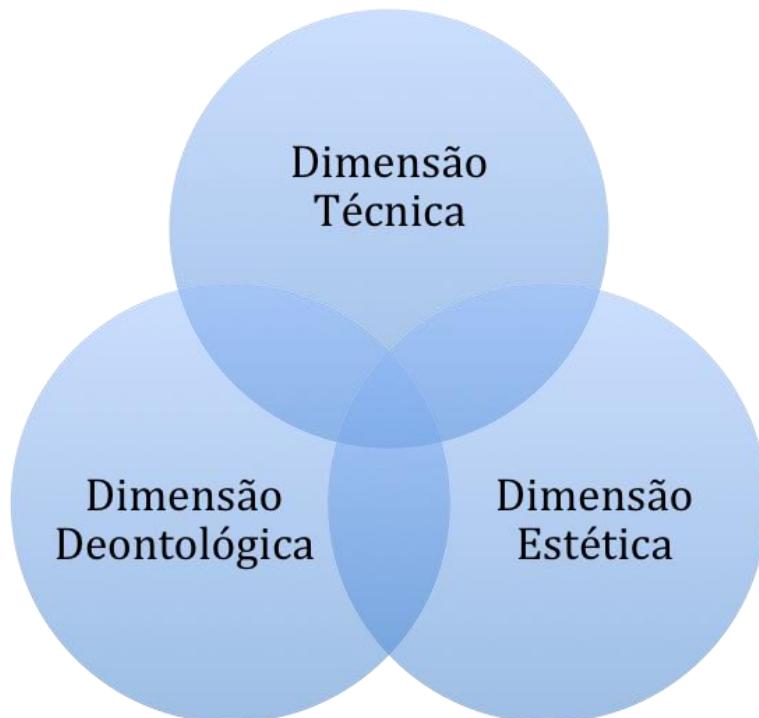
Podemos afirmar ainda que, a partir do final do século XX, com o desenvolvimento de novos formatos de captura, edição, construção narrativa e circulação de conteúdo, algumas rotinas voltadas à fotografia de imprensa sofreram significativas alterações, o que também pode ser evidenciado na reconfiguração de processos relativos às dimensões técnica, estética e deontológica da atividade.

Visto isso, como destacamos acima, abordaremos a seguir algumas das características específicas voltadas à compreensão das principais relações que envolvem o entrelaçamento da teoria e da prática fotojornalística. Tais preceitos, citados ainda na introdução desse trabalho, tem por objetivo catalogar as observações consideradas mais relevantes para compreender as transformações pelas quais vêm atravessando os modelos de produção, edição, circulação e consumo da fotografia de imprensa.

## 6.2 Conclusões específicas

A primeira hipótese levantada nesse trabalho doutoral diz respeito à identificação das regularidades, acumulações e rupturas nas dimensões técnica, estética e deontologia (GRÁFICO 05), as quais permitiriam estruturar a construção de unidades normativas para o fotojornalismo. Tal prerrogativa buscou analisar, a partir da categorização de períodos específicos na construção histórica da atividade fotojornalística (aqui classificados de “transições de status”), que padrões adaptativos poderíamos elencar como salutares para a consolidação do ofício.

Gráfico 5: correlação entre as dimensões relacionadas à atividade fotojornalística



Fonte: autor

Tal operação metodológica permitiu-nos problematizar que regularidades foram, gradativamente, sistematizadas nos manuais e guias destinados à profissão. Observamos que essas características incorporaram-se nas publicações enquanto memória ou enquanto consolidação de alguns estados da prática, por exemplo: necessidade de especificação de uma conduta “ética”, exposição das melhores práticas voltadas a uma condição singular de trabalho, aspectos concernetes à melhoria da qualidade de impressão e dos procedimentos operacionais de publicação de conteúdo, entre outros fatores. Tais categorias de regularidades aqui identificadas permitem essa abordagem do texto como um “acontecimento” discursivo (FOUCAULT, 1987), deu-nos condição de especificar um ferramental para sistematizar as acumulações próprias a cada período aqui analisado.

Visto isso, após a análise diacrônica realizada nos capítulos dois, três e quatro desse trabalho, podemos identificar, no que se relaciona à dimensão técnica e ainda no período que classificamos de “Primeira transição de status para a fotografia de imprensa (1840 – 1930)”, uma tentativa de ordenamento das características necessárias à formatação de um “perfil ideal” para o repórter fotográfico. As citações contidas nos trabalhos de Shuman (1894;1903) e Roberts (1910) abordaram atributos que dizem respeito a uma aproximação

entre as práticas referentes ao trabalho jornalístico (e, consequentemente aos principais procedimentos da atividade) e o universo da fotografia, como destacamos nas páginas 68 e 69 desse trabalho. Segundo Roberts (1910, p. 475), um bom fotógrafo de imprensa deveria apresentar um perfil multifacetado: ser, além de um bom fotógrafo, alguém que comprehende a real necessidade de apresentar, por meio de uma linguagem visual, pontos de vista sobre o conteúdo noticioso desenvolvido.

Todavia, vale destacar aqui que não se encontravam publicados no mercado editorial da época manuais específicos para a atividade fotojornalística. Tais referências destacadas acima são resultado de investidas (ainda bastante “tímidas”) elencadas nos manuais de jornalismo e/ou no que consideramos nesse trabalho como “pré-manuais de fotografia de imprensa”.

Ainda sobre as regularidades concernentes a esse primeiro momento de consolidação da dimensão técnica fotojornalística, destacamos a interpelação, por parte dos primeiros “manualistas”, de elementos correlacionados ao trabalho de produção e execução das pautas fotográficas na imprensa (*Assignments*). Clady (1903) e Collins (1916) articularam suas considerações acerca da condução dos trabalhos em campo do repórter fotográfico com os parâmetros da objetividade/imparcialidade e da temporalidade, próprios, à época, ao campo do jornalismo impresso. Entretanto, também devemos ressaltar que tal decisão editorial relaciona-se com o estatuto da imagem vigente a época, o qual faz referência direta a imagem fotográfica como um “recorte da realidade” (Rouillé, 2009). A título de ilustração, Collins (1916, p. 162) sugere que o trabalho a ser desenvolvido pelo repórter fotográfico não seja, de forma alguma, influenciado por fatores de ordem emocional/subjetivo.

Outro ponto abordado ao longo da primeira transição de status da fotografia de imprensa diz respeito às peculiaridades da cadeia de publicação de conteúdo fotográfico nos periódicos da época. Ao relembrarmos que esse período representa os primórdios da aproximação entre as práticas do jornalismo e da fotografia, fica evidenciada a razão pela qual tal temática ocupe um espaço de destaque nessa modalidade de produção de texto. Detalhes acerca do surgimento de tecnologias de impressão de material (como o halftone), atrelados a dicas técnicas (que tipo de material deveria ser enviado para as redações? quais os procedimentos para envio de imagens pelo correio?) para amplificar as chances de publicação poderiam ser consultados.

No que concerne à dimensão estética, nesse primeiro momento, não há referências nos manuais sobre a categorização dos gêneros destinados a imagem jornalística.

Já para a dimensão deontológica, há poucas informações nesse primeiro momento, as quais buscariam auxiliar o trabalho do repórter fotográfico em campo. *A priori*, podemos constatar nesses primeiros guias da atividade uma referência direta ao uso de imagem nos periódicos. Conforme Luce (1907), por exemplo, o uso de uma imagem sem autorização não poderia justificar-se apenas por um suposto dever em alimentar o interesse público sobre um fato.

Em relação ao segundo processo de transição de status para a fotografia de imprensa (“Do Proto-fotojornalismo a Fotografia de Imprensa/Notícia”), evidenciamos, no que diz respeito à dimensão técnica, a articulação de novos fatores que ofereceriam outras leituras para o desenvolvimento da atividade fotojornalística. Primeiramente, destacamos a introdução de especificações técnicas sobre equipamentos e acessórios os quais deveriam ser utilizados pelos profissionais de imagem para obter “bons cliques”. Vale destacar aqui uma espécie de transferência de indicações próprias ao universo da fotografia para uma esfera: a do trabalho do repórter fotográfico, que, antes mesmo de pensar que fatores deveriam ser levados em consideração para a condução de sua cobertura, deveriam dominar padrões de iluminação, abertura de diafragma, ISO, entre outros detalhes. Segundo Kinkaid (1936, p. 106), as exposições realizadas deveriam priorizar os seguintes elementos: a luz disponível, a emulsão usada, velocidade do obturador e a abertura do diafragma utilizada.

Uma outra característica explorada nesse período diz respeito à compreensão da produção direcionada à fotografia de notícias como um processo narrativo. Para Kinkaid (1936), as imagens produzidas para a imprensa deveriam, necessariamente, contar uma história com o mínimo de palavras possíveis.

Atrelado ao ineditismo desses dois fatores citados acima, podemos destacar também as orientações acerca das pautas (*assignments*) para a reportagem fotográfica. Durante esse segundo período de transição de status para atividade, os autores destacaram novamente o conceito de velocidade da informação como salutar para a realização de um bom trabalho de campo. Além disso, ressaltamos que foi nesse momento da história da fotografia de imprensa que potencializou-se a vinculação entre processos associados à produção de conteúdo jornalístico textual e não-textual. Um dos exemplos mais relevantes para época é a utilização do método de obtenção de informações caracterizado no início do século XX como *Five Ws - What? Where? When? Why? Who?* (KINKAID, 1936).

Para a dimensão estética, sublinhamos a categorização dos gêneros da fotografia de imprensa como um dos fatores mais relevantes para a consolidação das características atreladas à área. Também destacamos a articulação entre o modelo de classificação

apresentado e certos procedimentos vinculados à cobertura das pautas. Visto isso, Price (1932), Kinkaid (1936) e Pouncey (1946) diagnosticaram como principais gêneros relacionados à atividade:

- a) Notícias Gerais (*General News*)
- b) Esportes
- c) Sociedade
- d) Features

Ademais, podemos observar que, mesmo ainda não apresentando uma classificação específica para as *Spot News*, os manualistas elencados acima já nutriam atenção às temáticas conectadas a essa categorização. Grandes incêndios, acidentes, explosões, todas essas questões também foram mapeadas e listadas nos guias analisados.

Sobre os detalhes alusivos à dimensão deontológica, salientamos inicialmente, as questões que envolvem direito de imagem. Encontramos nos manuais analisados referências que alertam o repórter fotográfico sobre os limites entre as locações públicas e privadas e, consequentemente, sobre as autorizações necessárias para a produção de certas imagens. Pouncey (1946, p. 158), por exemplo, sugeriu que, em caso da cena a ser capturada ocorrer em uma propriedade privada, não apenas deveria ser garantida a permissão do proprietário, como também do profissional responsável por realizar a segurança do imóvel em questão.

Tais manuais também abordaram questões relacionadas ao direito autoral no fotojornalismo, mais especificamente, sobre a propriedade das imagens obtidas pelo repórter fotográfico. Esse resultado, de acordo com os autores, pertenceria ao veículo ao quais estivessem vinculados.

Os manuais produzidos durante a segunda transição de status da fotografia de imprensa também abordaram temáticas atreladas à consolidação de um código de conduta necessário à execução das pautas fotográficas. Tal constatação aproxima as dimensões estética e deontológica e amplifica os limites dos processos próprios ao jornalismo fotográfico. Citamos como exemplo dessa aproximação os conselhos sobre abordagem de personagens na cena, além dos ensinamentos sobre posicionamento nas pautas para evitar gerar conflitos com os demais profissionais envolvidos.

Por fim, destacamos as recomendações sobre difamação e suas consequências, tanto para o jornalista fotográfico como para o veículo no qual trabalhou. Para Kinkaid (1936), os

profissionais da imagem deveriam sempre estar atentos aos personagens - suas identidades, informações imprescindíveis sobre os mesmos, no intuito de evitar publicações equivocadas nos periódicos.

A terceira transição de status para a atividade (Fotografia de Impresa/Notícias para Fotojornalismo 1.0) aproximou a fotografia de imprensa definitivamente das condutas antes voltadas (quase que) exclusivamente para o campo do jornalismo. Sobre as características voltadas à dimensão técnica, é possível encontrar referências sobre três temáticas principais: equipamentos para a realização das atividades, desenvolvimento das pautas (*assignments*) fotojornalísticas e princípios de construção narrativa.

Sobre as recomendações concernentes aos equipamentos necessários à condução dos procedimentos operacionais, observamos, além das já citadas (durante a segunda transição de status) características relacionadas aos aspectos mecânicos da câmera fotográfica e seus acessórios, uma aproximação ainda mais evidente com o campo jornalístico.

Visto isso, uma das principais referências sobre essa aproximação ainda mais evidenciada entre as práticas da fotografia e do jornalismo pode ser notada por meio da abordagem destinada às pautas (*assignments*) fotojornalísticas. Destacamos para esse período a primeira referencia, nos manuais de jornalismo fotográfico, ao conceito de valor-notícia. Para Bergin (1967, p. 167), uma espécie de “índice de noticiabilidade” poderia ser explorado por meio da exploração dos seguintes elementos, a saber: imediatismo, atualidade, estranheza, mudança, entre outros.

Para a dimensão estética, destacamos como os principais gêneros elencados para essa terceira transição de status:

- a) *Features*
- b) Esportes
- c) Sociedade
- d) *Spot News*
- e) Demais temáticas (Governamental, paisagem, arquitetura...)

No que se refere à dimensão deontológica, podemos citar como principais temáticas abordadas: direito autoral e de imagem e legislação específica para casos que envolvam difamação.

Sobre o direito autoral e de imagem, os manualistas pesquisados para esta terceira etapa de transição de status do fotojornalismo buscaram aprofundar o debate iniciado ainda no século XIX (com os “pré-manuais) sobre os limites relacionados à condução dos trabalhos do repórter fotográfico. Sobre o tema, destacamos duas implementações: a publicação, em 1980, de uma lista com as principais locações para a realização dos trabalhos e, consequentemente, o nível de permissão necessário para acessar tal localização (Kobré, 1980); apresentação de jurisprudência sobre casos que envolveriam disputas judiciais pela posse das imagens obtidas em campo.

Ainda sobre as questões deontológicas, destacamos também o desenvolvimento das questões alinhadas com a apresentação de opiniões e diretrizes sobre difamação e suas potenciais consequências para o fotojornalista e/ou o veículo envolvido na querela em questão.

Por fim, as regularidades analisadas para a quarta transição de status da fotografia de imprensa (“Do Fotojornalismo 1.0 para o Fotojornalismo 2.0”) apontam para a expansão dos limites procedimentais e processuais da atividade. Novos protocolos, como o início do processo digitalização das cadeias de produção, edição e circulação da atividade promoveram mudanças salutares para a compreensão de um novo modelo de construção de conteúdo visual periodístico.

Sobre algumas dessas mudanças, identificamos que, para a dimensão técnica, uma das preocupações prioritárias contida nos manuais analisados diz respeito à tentativa de aclarar as particularidades sobre as alterações advindas do processo de digitalização da fotografia de imprensa. Uma decisão conteudística semelhante àquela encontrada nos primeiros materiais abordados aqui nesse trabalho, que, ainda no século XIX, preocuparam-se em “desmistificar” os protocolos relacionados ao trabalho de publicação/impressão de imagens fotográficas nos jornais por meio da técnica de Halftone.

Ainda sobre a dimensão técnica, vale destacar o empenho dos manualistas em aprofundar duas (02) grandes temáticas:

- a) Pautas (*assignments*) Fotojornalísticas: apresentação de modelos de condução das atividades em campo, os quais extrapolassem ao máximo os recursos de ordem estritamente técnica.
- b) *Storytelling*: como vimos nos capítulos anteriores, a análise realizada demonstrou que os manualistas buscaram aprofundar as orientações acerca da produção de narrativas visuais jornalísticas. Os conselhos apresentados

durante a quarta transição de status do fotojornalismo apontaram para a necessidade de explorar “simbioticamente”, por meio da fotografia de notícias, contextos, cenários e personagens.

No que concerne à dimensão estética, destacamos como os principais gêneros categorizados:

- a) *Spot News*
- b) Notícias Gerais (*General News*)
- c) Features
- d) Esportes
- e) Retratos
- f) *Photo story*

Sobre a *Photo Story*, consideramos tal categorização como o resultado de um processo que agrega as dimensões técnica e estética da fotografia de imprensa: as características alusivas à execução das pautas fotográficas articula-se ao conceitos de *storytelling* com o objetivo de produzir materiais os quais abordem os eixos de produção, edição, circulação e consumo com o objetivo de produzir um material complexo em termos visuais, como também a nível de informação jornalística.

Para a dimensão deontológica, as recomendações dos manualistas abordaram das seguintes temáticas:

- a) Direito autoral e de imagem: uma das temáticas mais debatidas nos manuais e guias voltados para a atividade fotojornalística, os debates aqui circunscritos abordaram as relações que envolveriam invasão de privacidade, autorização para a execução de serviços e o direito de reprodução e publicação de material fotojornalístico.
- b) Difamação: referências legais sobre práticas tipificadas que estariam ligadas ao processo de publicação de imagens que buscassem macular a reputação de outrem.
- c) Manipulação: primeiras referências ao tema nos manuais de jornalismo. Lewis (1991) destacou as principais tecnologias no universo digital direcionadas à alteração do conteúdo das imagens. Também é possível

diagnosticar a abordagem dos principais processos permitidos no que diz respeito a utilização de *softwares* de manipulação digital.

### 6.3 Em modo de conclusão

- a) Após elencar as principais características diagnosticadas nos manuais de fotojornalismo, podemos observar que certas regularidades normativas evidenciam aspectos sobre as searas da produção, edição, da circulação e do consumo do fotojornalismo nesses últimos 150 anos. Podemos afirmar que as modificações concernentes às dimensões técnica, estética e deontológica promovem uma leitura sobre a atividade fotojornalística a qual perpassa a compreensão da atividade apenas como vetor ilustrativo para as publicações jornalísticas.
- b) E, ao abordarmos tais processos de mudança – os ensinamentos, as recomendações e os conselhos – contidos nos 15 manuais aqui analisados, percebemos que nossa segunda hipótese apresentada ainda na introdução desse trabalho doutoral evidencia-se e comprova-se na medida em que as regularidades, acumulações e rupturas, aqui especificadas, permitem-nos assinalar para consolidação de um campo para o fotojornalismo. Segundo Bourdieu (2003), tal definição de campo pode ser articulada por meio de espaços sociais nos quais as ações individuais e coletivas apresentam-se por meio de regulamentações, essas criadas e transformadas constantemente.
- c) Por meio da análise das regularidades, das rupturas dos eventos textuais e das acumulações de transferência do consuetudinário para o normativo, podemos afirmar que o fotojornalismo é um campo. Porque ele trata de um fenômeno específico. A notícia como um fenômeno social específico, traduzido visualmente. Mesmo com suas imperfeições, que são problemas também do jornalismo, ele tem uma preocupação, um objeto, técnicas, regras e resultantes estéticos, portanto ele pode (e deve) ser definido como um campo. Ademais, no que se relaciona aos manuais, estes precisam da prática

para justificá-la como base empírica que fortalece seu lugar de importância, como a prática precisa do manual para ter uma credibilidade ou ter um lugar de referencia.

- d) Consequentemente, ao abordarmos a figura do manualista, é possível articular o surgimento de um sujeito-autor o qual incorpora o “espírito do tempo” em publicações específicas: os manuais de fotojornalismo. Como afirmamos acima, um manual, dentro de um comprometimento pedagógico, ele é um acontecimento. O manual, como afirmaos acima, precisa da prática para justificar a prática com base empírica que fortalece seu lugar de importancia como a prática precisa do manual para ter uma credibilidade, um lugar de referencia para se assegurar como campo. É preciso ter um lugar de referencia. Na verdade, tem-se um jogo de interesse mútuo entre um conjunto de práticas e os manualistas. São os manualistas que vão entender um certo conjunto de práticas como sendo regulares, válidos, repetidos, sistematizados, uniformes, e a prática também precisa disso no sentido de ter um respaldo sistematizado para poder se entender enquanto campo, um lugar de disputa. A presença das editorias de fotografia, a especialização dos profissionais, a normatização de práticas, os preceitos deontológicos, as gramáticas técnicas, a utilização de recursos estéticos, tudo isso perpassa a conjunção de elentos salutares para a consolidação da profissão.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que esse trabalho não encerra as pesquisas acerca dos processos de (re)configuração do fotojornalismo na atualidade. Como descrevemos acima, o campo da fotografia de imprensa encontra-se em estado de reconfiguração e esse processo, de forma alguma, conecta-se unicamente ao desenvolvimento das tecnologias digitais relacionadas aos eixos da produção, edição, circulação e consumo de conteúdo. É preciso estar atento aos processos, aos mecanismos que nos permitem dialogar com um universo polissêmico, expansivo, plural. A estrada é longa. Mas sigamos em frente.

## 7. REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Teresa Palomo. **Index of Memorial Resolutions and Biographical Sketches:** Granville Price. Disponível em: <<http://www.utexas.edu/faculty/council/2000-2001/memorials/AMR/Price/price.html>>. Acesso em: 11 nov. 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2012.
- AGOSTINHO, Tiago César. Por uma didática do jornalismo: análise comparativa de conteúdo entre os Manuais de Redação dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. In: XV CONGRESSO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 15., 2010, Vitória. **Anais... .** Vitória: Intercom, 2010. p. 1 - 15. CD-ROM.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). **Introdução à História Pública.** São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- ALSINA, Miquel Rodrigo. **La construcción de la noticia.** Barcelona: Paidós, 1989.
- AMAR, Georges. **Homo mobilis:** la nueva era de la movilidad. Buenos Aires: Icrj Futuribles, 2011.
- AMAR, Pierre-Jean. **El Fotoperiodismo.** Paris: Nathan Université, , 2000
- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa:** do mercado de massa para o mercado de nicho. Tradução Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro, Elsevier, 2006.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da Fotorreportagem no Brasil.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.
- BACOT, Jean-pierre. **La presse illustrée au XIX siecle:** une histoire obliée. Limoges: Pulim, 2005.
- BAEZA, Pepe. **Por uns funcion críticos de La fotografía de prensa.** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BAHIA, Juarez. **Dicionário de Jornalismo:** Século XX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. **Fotojornalismo Digital no Brasil: a imagem na imprensa da era pós-fotografia.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000.
- BARADELL, Scott; STACK, Anh D. **Photojournalism, technology and ethics: what's right and wrong today?** Black Star Publishing Co., 2008.
- BARADELL, Scott; STACK, Anh D. **Photojournalism, technology and ethics: what's right and wrong today?** Black Star Publishing Co., 2008.

BARBEIRO, Heródot; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de Jornalismo:** para rádio, tv e novas mídias. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2012.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2011.

BARILLI, R. **Curso de Estética.** Lisboa: Estampa, 1994

BARNHURST, K.. **Seeing the Newspaper.** New York: St. Martin's Press, 1999

BARRERA, Carlos; SÁNCHEZ ARANDA, J.J.. **História del periodismo español:** desde sus orígenes hasta 1975. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1992.

BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na comunicação.** São Paulo: Summus Editorial, 2008.

BARROS, Antônio Teixeira de. **Ecologia em revistas:** análise de conteúdo das revistas Veja e Istoé nas décadas de 1970 a 1990. 1999. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 1999.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto , Imagem e Som.** Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução de: Vera Maria Pereira.

BAYNES, K.. **Scoop, Scandal and Stife:** A Study of Photography in Newspapers. London: Lund, 1971

BECKER, Karin E. **Photojournalism.** In Barnouw, Erik. International Encyclopedia of Communications. New York: Oxford University Press, 1989.

BENAZZI, Lauriano Atílio. **Fotojornalismo:** taxinomia e categorizarão de imagens jornalísticas. 2010. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reproduzibilidade Técnica.** In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGIN, David. **Photojournalism manual:** how to plan, shot, edit, sell. London: Morgan & Morgan, 1967.

BERTRAND, Claude-jean. **A deontologia das mídias.** São Paulo: Editora da Universidade Sagrado Coração, 1999.

\_\_\_\_\_. **Les médias aux Etats-Unis.** Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

BILKER, Harley L.. **Photojournalism:** a freelancer's guide. Chicago: Contemporany Books, 1981.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.
- BUXÓ, María Jesús; MIGUEL, Jesús M. de (Org.). **De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión**. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1999.
- CAMPBELL, David. **The new media landscape (3): community, transactions and value**. Disponível em: <<http://www.david-campbell.org/2011/06/07/new-media-landscape-3-community-transactions-value/>>. Acesso em: 10 Nov. 2015.
- CAMPLILLO, María Soler. **Las empresas de fotografía ante la era digital**: el caso de la comunidad Valenciana. Madrid: Emilio Mario, 2007.
- CAMPONEZ, José Carlos Costa dos Santos. **Fundamentos de Deontologia do Jornalismo**: a auto-regulação frustrada dos jornalistas portugueses (1974-2007). 2009. 551 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- CAPRINO, Monica Pergurer. **Questão de estilo**: estudo sobre o texto jornalístico e os manuais de redação. 2001. 85 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2001.
- CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CARDOSO, Gustavo. **A mídia na sociedade em rede**. Rio de Janeiro: Fgv Editora, 2007.
- CARDOSO, João Batista Freitas. Fotografia, realismo e ética: a manipulação digital no jornalismo e na publicidade. **Cuadernos.info**, Santiago, v. 33, n. 1, p.133-144, jun. 2013.
- CARLEBACH, Michael L.. **American Photojournalism comes of age**. Washington: Smithsonian, 1997.
- CARLEBACH, Michael L.. **The origins of photojournalism in America**. Washington: Smithsonian, 1992.
- CARMONA, Juan-Francisco Torregrosta. **La fotografía de prensa**: una propuesta informativa y documental. Madrid: Editorial Dykinson, 2009.
- CASTELLANOS, Ulises. **Manual de Fotoperiodismo**: retos e soluciones. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2003.

- CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura.** Vol 1: a sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, M. de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CHAVES, Antonio Pantoja. Prensa y Fotografía: Historia del fotoperiodismo en España. **El Argonauta Español**, Cadiz, v. 1, n. 4, p.1-27, 15 jan. 2007.
- CLAUDY, C. Press photography. In J. Tennant (Ed.), **The photo-miniature: A magazine of photographic information**, 5, 91-134, 1903.
- COLEMAN, H.. **Give us a little smile, baby.** New York: E. P. Dutton and Company, Inc., 1943.
- COLLINS, Francis. **The camera man:** His adventures in many fields. New York: The Century Co., 1916.
- CONSUMER WEB WATCH. **Photo Manipulation Policies.** Disponível em: <[http://www.consumerwebwatch.org/pdfs/photos\\_policies.pdf](http://www.consumerwebwatch.org/pdfs/photos_policies.pdf)> . Acesso em: 20 jun. 2012.
- COOKMAN, C.. **A voice is born:** The founding and early years of the National Press Photographers Association under the leadership of Joe Costa. The National Press Photographers Association, 1997.
- COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia:** uma moral provisória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- COSTA, Joseph. **The Complete Book of Press Photography.** New York: National Press Photographers Association, 1950.
- CRARY, J. **Techniques of observer.** Cambridge: MIT Press, 1991
- DANA, Charles. **The Art of Newspaper Making:** Three Lectures. New York: D. Appleton and Company, 1895.
- DE CASTRO, Alfonso. **Fotografia y prensa.** Barcelona, 1993.
- DE LIPMAN, M. The newspaper illustrator. In M. Phillips (Ed.), **The making of a newspaper: Experiences of certain representative American journalists related by themselves**, 173-184. New York: G. P. Putnam's Sons, 1893.
- DICKEN-GARCIA, Hazel. **Journalism Standards in Nineteenth-Century America.** Wisconsin: The University Of Wisconsin Press, 1989.
- DOMÍNGUEZ, Lorena R. Romero. La pervivencia de las reglas éticas tradicionales en el contraste de información. **Cuadernos.info**, Santiago, v. 33, n. 1, p.159-169, jun. 2013.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

\_\_\_\_\_. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2008.

DYER, Geoff. **O instante contínuo. Uma história particular da fotografia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ECKENBERG, W.. **The education of the press photographer**. In The complete book of press photography, 99-102. New York: National Press Photographers Association, Inc, 1950.

EDOM, Clifton. **Photojournalism: principles and practice**. London: William C Brown Pub, 1976.

EISENSTEIN, Elisabeth. **A revolução da cultura impressa: Os princípios da Europa moderna**. São Paulo: Ática, 1998.

EMERY, Michael; EMERY, Edwin. **The Press and America: An interpretative history of the Mass Media**. London: Ally & Bacon, 1992.

ENTREVISTA con Joan Fontcuberta comisario de la exposición Fotografía 2.0. Disponible em:

<[http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias\\_phe/73/entrevista\\_con\\_joan\\_fontcuberta\\_comisario\\_de\\_la\\_exposicion\\_fotografia\\_2\\_0](http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias_phe/73/entrevista_con_joan_fontcuberta_comisario_de_la_exposicion_fotografia_2_0)>. Acesso em: 01 ago. 2015.

ERAUSQUIN, Manuel Alonso. **Fotoperiodismo: formas e códigos**. Madrid: Editorial Síntesis S.a, 2005.

FABREGAT, Hugo Doménech. La manipulación de la imagen informativa. Retos y oportunidades para el fotoperiodismo en el contexto digital. **Sphera Publica**, Murcia, v. 2, n. 13, p.106-123, jan. 2013.

FARACHE, Ana. Fotografia e Experiência Estética. Estudo de caso sobre a superação do efêmero no fotojornalismo contemporâneo. **Unirevista**, Rio Grande do Sul, v. 1, n.3, jul. 2006.

FELIPPI, Ângela; SOSTER, Demétrio de Azevedo; PICCININ, Fabiana (Org.). **Edição de imagens em jornalismo**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

FIENBERG, M.. **Techniques of Photojournalism**. New York: John Wiley & Sons, 1970.

FONSECA, André Azevedo; VARGAS, Raul Hernando Osorio. Fato, trama e narrativa: um diálogo entre o Jornalismo e a Historiografia. **Líbero**, São Paulo, v. 15, n. 29, p.21-32, jun. 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: Fotografia e Verdad**. Barcelona: Editora Gustavo Gili. 1997

FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

\_\_\_\_\_. **La Camara de Pandora**: La fotografi@ después de La fotografía. Barcelona: Editora Gustavo Gili. 2010.

\_\_\_\_\_. **Por un manifiesto posfotográfico**. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2013.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995

\_\_\_\_\_. **La Fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

FRIZOT, Michel. **A new history of photography**. Colônia: Konemann, 1998.

GALTUNG, J. e RUGE, M. **A estrutura do noticiário estrangeiro**. A apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros. In: TRAQUINA, Nelson. Jornalismo: questões, teorias e estórias. Lisboa: Veja, 1993.

GIACOMELLI, Ivan Luiz . **Antecedentes do Fotojornalismo**. In: 7º Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza (CE). Anais do 7º Encontro Nacional de História da Mídia, 2009.

\_\_\_\_\_. **Impacto da Fotografia Digital no Fotojornalismo Diário: Um Estudo de Caso**. 1v. 105p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. 2000.

GIDAL, Tim. **Modern Photojournalism**. New York: Collier, 1973.

GIL, A.C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIVEN, John. **Making a Newspaper**. New York: Henry Holt and Company, 1907.

GOMIS, Lorenzo. **Teoria del periodismo**. Cómo se forma el presente. Barcelona: Paidós, 1991.

GRAMLING, Oliver. **AP: The history of News**. London: Kennikat Press, 1940.

GRAY, D. E. **Doing Research in the Real World**. London: SAGE Publications, 2004.

- GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac Naify Portatil, 2013.
- GRESSLER, Lori Alice. **Introdução à pesquisa: projetos e relatórios**. São Paulo: Loyola, 2004.
- GROSS, Larry; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. **Image ethics in the digital age**. London: University of Minnesota Press, 2003.
- GUSTAAVSON, Todd. **Camera: a history of photography from daguerreotype to digital**. New York: Sterling Publishing, 2009.
- HADLAND, Adrian; CAMPBELL, David; LAMBERT, Paul. **The State of News Photography: e Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age**. Reuters Institute for the Study of Journalism, 2015.
- HARRINGTON, H. F.; FRANKENBERG, T. T.. **Essentials in Journalism**: a manual in newspaper making for college classes. New York: Ginn and Company, 1912.
- HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HICKS, W.. **Words and pictures**. New York: Harper & Brothers, 1952.
- HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. New York: Penguin Books, 2009
- HOLUBOWICZ, Gerald. **Sortir du Cadre**. New York: Bulb books, 2010.
- HORTON, Brain. **Ap Guide to Photojournalism**. New York: McGraw-Hill Education, 2001.
- How to Write for the press**: a practical handbook for beginners in journalism. London: Horace Cox, 1899.
- HURTADO, Joana (Org.). **La ubiquitat de la imatge**. Barcelona: Krtu, 2009.
- HYDE, Grant Milnor. **Newspaper editing**: a manual for editors, copy-readers, and students of newspapaer desk work. New York: D. Appleton and Company, 1920.
- IKEDA, Ana Akemi; CHANG, Sandra Rodrigues da Silva. Análise de conteúdo: uma experiência de aplicação na pesquisa em comunicação social. **Comunicação e Inovação**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.5-13, jun. 2005. Disponível em: <[www.comunicacaoeinovacao.com.br](http://www.comunicacaoeinovacao.com.br)>. Acesso em: 1 dez. 2013.
- IRIGARY, Fernando; CEBALLOS, Dardo; MANNA, Matias (Org.). **Webperiodismo en un ecosistema líquido**. Rosario: Laborde Libros Editor, 2003.
- JACONINI, Maria Lúcia de Paiva. O jornalismo econômico e a concepção de mercado: uma análise de conteúdo dos cadernos de economia da Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. **Brazilian Journalism Research**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.190-209, out. 2008. Disponível em: <[www.bjr.com.br](http://www.bjr.com.br)>. Acesso em: 10 dez. 2013.
- JEHOVAH, F. **Fundamentos do jornalismo fotográfico**: manual básico do repórter fotográfico. São Paulo: Iris, 1965.

JENKINS, Henry. **Cultura da Conexão:** criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

\_\_\_\_\_. **Spreadable Media:** Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York: Nyu Press, 2013.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface:** como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JÚNIOR, Carlos Preissa. **Narrativas Contemporâneas: Comunicação e Arte em Tempo e Convergência.** In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciencias da Comunicação. Curitiba, 2009.

KEEN, Andrew. **#vertigemdigital:** por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **O culto do amador:** como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa econômica, cultura e valores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

KEENE, Martin. **Practical Photojournalism:** a professional guide. New York: Focal Press, 1995.

KINKAID, James. **Press Photography.** Boston: American Photographic Publishing, 1936.

KISHORE, Angeli. **Mentor: o outro lado da relação de mentoring.** 2013. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Administração, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KOBRÉ, KENNETH. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 1980.

\_\_\_\_\_. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 1990.

\_\_\_\_\_. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Photojournalism:** the professional approach. New York: Focal Press, 2008.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo:** o que os jornalistas devem saber e o público exigir. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LACAYO, Richard; RUSSEL, George. **Eyewitness:** 150 Years of Photojournalism. New York: Time Oxmoor House, 1990.

LAGO, Bia Corrêa do. **Augusto Stahl:** Obra Completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

LANGTON, Loup. **Photojournalism and today's news: creating visual reality.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

LAVOIE, Vincent. **Le mérite photojournalistique:** une incertitude critériologique. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/1192>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

LAVOIE, Vincent. **Photojournalistic Integrity.** URL: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3462>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

LE GOFF, Jacques. **Historia e memória.** Campinas: UNICAMP, 2003.

LEDO ANDIÓN, Margarida. **Foto-xoc e xornalismo de crise.** A Coruna: Edicíons do Castro, 1989.

LEMAGNY, Jean-claude; ROUILLÉ, André (Org.). **Historia de la fotografía.** Paris: Bordas, 1986.

LESTER, Paul Martin. **Photojournalism: an ethical approach.** New Jersey, Lawrence Erbaum Associates, 1991.

LEWIS, Greg. **Photojournalism:** content and technique. Boston: C. Brown, 1991.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro:** realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Funarte, 1984

LISTER, Martin. **La imagen fotográfica en la cultura digital.** Barcelona: Paidós, 1997.

LONGHI, Raquel Ritter. **Formatos de linguagem no webjornalismo convergente: a fotorreportagem revisitada.** São Luis: VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR). Novembro de 2010.

LOUSANO, Jesus Dia del Campo. El lugar de la Ética en la formación del periodista. Un estudio de la situación en laUnión Europea. **Cuadernos.info**, Santiago, v. 33, n. 1, p.133-144, jun. 2013.

LUCE, Robert. **Writing for the press:** a manual for editors, reporters, correspondents, and printers. Boston: The Writer Publishing Strett, 1894.

\_\_\_\_\_. **Writing for the press:** a manual for editors, reporters, correspondents, and printers. Boston: The Writer Publishing Strett, 1907.

MACHADO, Elias. Métodos de pesquisa em jornalismo: uma revisão histórica e perspectivas para a produção de manuais de orientação. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v.6, n.1, p 10-28, jun. 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da Comunicação.** São Paulo: Paulus, 2009.

MEDEIROS, Gutemberg. Tempo revelado: fotojornalismo e construção de sentidos. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.9, n. 14, p. 71-98, jan. 2013.

MELO, José Marques de; LAURINDO, Roseméri; ASSIS, Francisco de (Org.). **Gêneros Jornalísticos:** teoria e prática. Blumenau: Edifrub, 2012.

MERLE, Daniel. **La Posfotografía.** Disponível em: <<http://funcionlenguaje.com/pensamiento-contemporaneo/joan-fontcuberta-la-qposfotografiaq.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

MICK, Jaques; LIMA, Samuel (Org.). **Perfil do Jornalista Brasileiro:** características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012. Florianópolis: Editora Insular, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MORAES, Cybeli. **Sobre a Fotografia como inscrição: a presença do estático no audiovisual.** In: Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, 2010.

MORENO, Rafael; BAULUZ, Alfonso. **Fotoperiodistas de guerra españoles.** Madrid: Turner, 2011

MORRIS, John G.. **Consigue la foto:** una historia personal del fotoperiodismo. Madrid: La Fábrica, 2013.

MOTT, Frank Luther. **The News in America.** Cambridge: Harvard University Press, 1962.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística.** Trabalhado apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, set 2005.

MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Fotojornalismo, internet e participação: os usos da fotografia em weblogs e veículos de pauta aberta.** Salvador, 2005. Dissertação de mestrado.

\_\_\_\_\_. **Estabelecendo fronteiras:** tratamento e manipulação na prática profissional da fotografia documental jornalística. 2016. 295 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MUNIZ NETO, Alcebiardes. **O fotojornalismo na era digital.** 1v. 238p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – COMUNICAÇÃO. 1999.

MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil:** fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro: Desiderata, 2005.

MURRAY, Janet H.. **Hamlet no Holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultura, 2003.

- NEGROPONTE, Nicholas. **A vida Digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NEIVA, Eduardo. **Dicionário Houaiss de Comunicação e Multimídia**. S: Publifolha, 2013.
- NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography, 1839 To the Present Day**. New York: MOMA, 1982.
- NEWTON, Julianne H. **The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**: vários autores. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Eriavam Moraes. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- PARIS, Sherre Lynne. **Raising press photography to visual communication in American Schools of Journalism, with attention to the Universities of Missouri and Texas, 1880's -1990's**. 2007. 334 f. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophy, University Of Texas, Austin, 2007.
- PARISER, Eli. **O filtro invisível**: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- PARRISH, Fred. **Photojournalism: an introduction**. London: Wadsworth Publishing, 2001
- PEARSALL, Stacy. A photojournalism field guide. San Francisco: Peachpit, 2013.
- PEIXOTO, João Guilherme de Melo. **Produção e circulação no fotojornalismo contemporâneo: do arquivamento à disponibilização**. São Luis: VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR). Novembro de 2010.
- PERSICHETTI, Simonetta. Morte anunciada? Não necessariamente! O fotojornalismo renasce nas agências fotográficas. **Líbero**, São Paulo, v.15, n.29, p. 93-100, jun. 2012.
- PHILLIPS, Ernest. **How to become a journalist**. London: Sampson Low Marston Company, 1895.
- PHILLIPS, Melville. **The Making off a Newspaper**: experiences of certain representative american journalists related by themselves. New York: G. P. Putnam, 1893.
- POUNCEY, Truman. **Photographic journalism: a guide for learning with the graphic**. Iowa: W. M. Brown Company, 1946.
- PRICE, Jack. **News Photography**. New York: Round Table Press, 1932.
- \_\_\_\_\_. **News Pictures**. New York: Round Table Press, 1937.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de Comunicação.** São Paulo: Editora Campos, 2001.

RALPH, Julian. **The Making of a Journalist.** New York: Harper & Brothers, 1903.

RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia.** Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RIBEIRO, Milton Roberto Monteiro. **Documentação Fotográfica e pesquisa científica.** São Paulo: Funarte, 2012.

\_\_\_\_\_. **Linguagem fotográfica e informação.** 1991. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 1991.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social:** métodos e técnicas. São Paulo: Atlas, 2012.

RIOS, Terezinha Azerêdo. **Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade.** São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ética e competência.** São Paulo: Cortez Editora, 2013.

RITCHIN, Fred. **After Photography.** WW. Norton & Company, 2009.

RITCHIN, Fred. **In our own image:** the coming revolution in photography. New York: Aperture, 1990.

ROBERTS, Walter. **The romance of press photography.** The Strand Magazine, 1910.

ROCHA, Francisco Eduardo de Castro. **Aplicação da análise de conteúdo na perspectiva de Bardin em uma aproximação avaliativa do Pronaf - PB.** Planaltina: Embrapa, 2008. Boletim de pesquisa e desenvolvimento - Embrapa.

ROTHSTEIN, Arthur. **Photojournalism.** New York: Amphoto Books, 1956.

ROUILLEE, André. **A fotografia entre o documento e arte contemporânea.** São Paulo, SENAC, 2009.

SALAVÉRIA, R.; GARCÍA AVILÉS, J.A.; MASIP, P.. **Convergencia Periodística.** Propuesta de definición teórica y operativa. Documento de trabajo original e inédito elaborado para el proyecto — Convergencia digital en los medios de comunicación, 2007.

\_\_\_\_\_. **La noticia en los manuales de periodismo:** naturaleza y evolución redacional. Pamplona: Facultad de Comunicación de Navarra, 1998. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **Periodismo Integrado:** convergencia de medios y reorganización de redacciones. Barcelona: Editorial Sol90, 2008.

SAMPIERI, R.H et al. **Metodologia de pesquisa.** São Paulo: Mc Graw Hill, 2006.

SCHILLER, Aschley. **Digital Photography and the ethics of photo alteration.** Texas: University Undergraduate research program, 2008.

SCHUNEMAN, R. S. **Photographic Communication:** Principles, Problems and Challenges of Photojournalism. New York: Hastings House, 1972

SEITZ, Don. **Training for the newspaper trade.** London: J. B. Lippicot Company, 1916.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação:** criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lá vem todo mundo:** o poder de organizar sem organizações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SHUMAN, Edwin. **Practical journalism:** A complete manual of the best newspaper methods. New York: D. Appleton and Company, 1903.

\_\_\_\_\_. **Steps into Journalism:** helps and hints for young writers. Illinois: Correspondence School of Journalism, 1894.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA JÚNIOR, José Afonso da. **O fotojornalismo depois da fotografia:** Modelos de configuração da cadeia produtiva do fotojornalismo em tempos de convergência digital. Relatório de pesquisa Universidade Pompeu Fabra, 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma Trajetória em Redes:** Modelos e características operacionais das agências de notícias, das origens às redes digitais, com três estudos de caso. 2006. 291 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

\_\_\_\_\_. **Permanência e desvio no fotojornalismo em tempo de convergência digital:** elementos para uma discussão preliminar. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008.

SILVA, Silvana Louzada da. **Prata da Casa:** fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950 - 1960). 2009. 351 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SODRÉ, Nélson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOJO, Carlos Abreu. **Los géneros periodísticos fotográficos.** Barcelona: Barcelona Digital S.l., 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografía**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na impressa. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2002. Disponível em <[www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)>. Acesso em 10 mar 2015.

\_\_\_\_\_. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

\_\_\_\_\_. **Elementos de jornalismo impresso**, 2001. Disponível em <[www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)>. Acesso em 10 mar 2015.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo performativo**: o serviço de fotonotícia da Agência Lusa de Informação, 1997. Disponível em <[www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)>. Acesso em 10 mar 2015.

TARGINO, Camila. **No tempo da pose**: uma genealogia das figuras de aceleração do tempo em tecnologias fotossensíveis do século XIX. 2012. 186 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.Tese

TAUSK, Peter. **Introducción a la fotografía de prensa**. La Habana: Editorial Oriente, 1984.

TAVERNIER, Eugene. **Du Journalisme**: son histoire, son rôle politique et religieux. Paris: H. Oudin, 1902.

TÉTU, Jean-françois. L'illustration de la presse au xixe siècle. **Semen**, Franche-comté, p.49-72, out. 2008. Disponível em: <<http://semen.revues.org/8227>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

THOMPSON, John B.. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

TIBURI, Marcia; ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Diálogos fotografia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

TOUBOUL, Annelise; TÉTU, Jean-françois. The News Image: At Flux Between Permanence and Trans- formation. **Sur Le Journalisme**, Lion, v. 3, n. 1, p.120-123, abr. 2014. Disponível em: <<http://surlejournalisme.com/rev>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: A tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2013. V.2.

\_\_\_\_\_. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2012. V. 1

TRIVINO, Ricard (Org.). **Alguien nos mira**: primeiras jornadas de fotografia del MuVIM. Barcelona: Muvim, 2005.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2006.

VASQUEZ, Pedro Afonso. **Fotografia Escrita:** nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

VIGIL, Juan Miguel Sánchez; ZALDUA, María Oliveira. **Fotoperiodismo y República.** Madrid, Cátedra, 2014.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística.** Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

WHEELER, Thomas H. **Phototruth or Photofiction?:** ethics and media imagery in the digital age. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

WILLIAMS, Sara Lockwood. **Twenty Years of education for journalism:** a History of the school of Journalism of the University of Missouri, Columbia, Missouri. Missouri: The E. W. Stephens Publishing Company, 1929.

WILLIANS, Walter; MARTIN, Frank. **The pratice of journalism:** a treatise on newspaper making. Columbia: E. W. Stephens Publishing Co., 1911.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

XAVIER, LEYSERE ADRIENE FRITSCH. **O Imperative Categórico e o Superego.** São Paulo: Editora Jurua, 2009.

ZAVOINA, S.; DAVIDSON, John. Digital Photojournalism. London: Pearson, 2002.

ZELICH, Cristina. **El fotoperiodismo y su historia.** Revista Nueva Lente, n. 67, pp. 65-80.

IVINS JR, William M. **Imagen impresa y conocimiento:** Analisis de la imagen prefotografica. Espanha: Gustavo Gilli, 1975