

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO PROFESSOR MARIANO DA SILVA NETO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM  
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E PRÁTICAS EM JORNALISMO

CANTÍDIO SOUSA FILHO

**MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS DO FOTOJORNALISMO EM *O DIA* NA ERA  
DIGITAL**

TERESINA - PI  
2017

CANTÍDIO SOUSA FILHO

**MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS DO FOTOJORNALISMO EM *O DIA* NA ERA  
DIGITAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). Sob a orientação da Profa. Dra. Nilsângela Cardoso Lima.

Área de concentração: Processos e práticas no jornalismo.

CANTÍDIO SOUSA FILHO

**MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS DO FOTOJORNALISMO EM *O DIA* NA ERA  
DIGITAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Processos e Práticas no jornalismo.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Nilsângela Cardoso Lima.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.

**BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Nilsângela Cardoso Lima – UFPI  
Orientadora

Profa. Dra. Jacqueline Lima Dourado – UFPI  
Avaliadora Interna

Prof. Dr. Jaison Castro Silva – UFPI  
Avaliador Externo

Prof. Dr. Francisco Laerte Juvêncio Magalhães – UFPI  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

A Deus e à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro por me proporcionarem coragem e inspiração para conclusão deste trabalho.

Aos meus queridos pais, Cantídio Rodrigues de Sousa (*In memoriam*) e Maria de Lourdes Viana Sousa, por terem sempre me apoiado e incentivado a acreditar que a educação abre novos horizontes na vida.

Aos meus irmãos e irmãs pelas palavras de estímulo.

Aos meus filhos, André Luis (*In memoriam*), João Vitor, Pedro Luis e Davi Luis, pelo apoio e incentivo para mais essa conquista.

À minha esposa Edivânia Lima, pelo apoio e carinho.

À minha orientadora, professora doutora Nilsângela Cardoso Lima, pela paciência e presteza para o bom andamento dessa pesquisa.

Aos professores do PPGCOM pela partilha de conhecimentos.

A meus colegas de mestrado e, de forma especial, à amiga Mary Sandra Landim Pinheiro, pela consideração e apoio.

À professora doutora Ana Claudia Oliveira Silva, pela força e apoio para que eu fizesse um curso intensivo de inglês e a ajuda na tradução do resumo.

Aos entrevistados, Assis Fernandes, Elias Fontenele, Mussoline Guedes, Conceição Souza, Jacqueline Dourado, Carivaldo Marques, Francisco Gilásio e José Alves Filho, que gentilmente dispensaram parte de seus tempos para conversarem comigo.

À empresa *O Dia* e à arquivista Simone, por disponibilizarem os jornais impressos para que eu fizesse a consulta.

Aos colegas professores do Departamento de Comunicação Social da UFPI pelo apoio e torcida para que fizesse o mestrado.

À Universidade Federal do Piauí, por essa oportunidade.

“O conhecimento exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo. Requer uma ação transformadora sobre a realidade. Demanda uma busca constante. Implica em invenção e em reinvenção.”

(Paulo Freire)

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação  
Serviço de Processamento Técnico

S725m Sousa Filho, Cantídio

Mudanças e permanências do fotojornalismo em O Dia  
na Era Digital / Cantídio Sousa Filho. – 2017.

110 f. : il.

Cópia de computador (printout).

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade  
Federal do Piauí, Teresina, 2017.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nilsângela Cardoso Lima.

1. Fotografia Digital. 2. Fotojornalismo. 3. Jornais –  
Piauí. 4. Jornal O Dia. I. Título.

CDD: 778.3

## RESUMO

Nas décadas de 1990 e 2000, ocorreram no mundo grandes transformações tecnológicas na atividade jornalística, sobretudo na produção fotográfica. A fotografia digital substituiu a analógica e com isso práticas e rotinas de trabalho do fotojornalismo foram alteradas. Esta dissertação investiga esse período de transição no jornal *O Dia*, impresso diário mais antigo do Piauí, em circulação desde 1951. Para tanto, tem-se como objetivo analisar as mudanças e permanências nas rotinas de trabalho do repórter fotográfico no período analógico que antecede o uso da primeira câmera fotográfica digital na redação do jornal no início dos anos 2000, compreender como se deu a convivência entre esses dois processos tecnológicos e caracterizar a etapa em que a fotografia digital se estabelece em definitivo no dia a dia da atividade do repórter fotográfico. Para tanto, foram consultados autores que refletem sobre fotografia, fotojornalismo e fotografia digital. Utilizou-se como método de pesquisa o estudo de caso, onde foram analisadas edições de *O Dia* no período de julho a dezembro de 2002 e janeiro a junho de 2003. Também foi utilizado como método a História Oral, uma vez que foram construídas fontes orais através da realização de entrevistas com repórteres fotográficos, editores, diagramador e gestor que vivenciaram a transição da fotografia analógica para a digital. Para contextualizar melhor a investigação, colheram-se ainda entrevistas de repórteres fotográficos dos jornais: *Diário do Povo* e *Meio Norte*. O referencial teórico deste trabalho centra-se nos estudos de: Jorge Pedro de Sousa (2004), Ivan Luis Giacomelli (2000), Maurice Mouillaud (2002), Boris Kossoy (2014), Arlindo Machado (2005) e José Afonso Silva Júnior (2014). As mudanças tecnológicas da fotografia no jornal *O Dia*, ao tempo em que reduziram custos de produção, trouxeram significativas alterações no ambiente de trabalho, pois tornaram a produção em fotojornalismo mais flexível, polivalente e desvalorizada, gerando assim uma crise de incertezas em relação ao futuro dessa atividade.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo; Fotografia digital; Práticas jornalísticas; Jornal *O Dia*.

## ABSTRACT

In 1990s and 2000s, technological changes occurred in the journalistic world, especially with regard to photographic production. Digital photography replaced analogue photograph, and consequently, photojournalism practices and routines were changed. This master's thesis investigates this period of transition in the newspaper *O Dia*, the oldest print newspaper in Piauí, which has circulated since 1951. Therefore, the objective of this work is to analyze what has changed and what has stayed the same with regard to the work routines of photographic reporters in the analog period, a time that precedes the use of the first digital camera in newspaper writing in the early 20s. Its purpose is to understand how the coexistence between these two technological processes happened and to characterize the stage in which digital photography was definitively established in the day to day activity of photographic reporters. With this purpose, we consulted authors with works related to photography, photojournalism and digital photography. The case study was used as a research method, where editions of *O Dia* were analyzed in the period from July to December 2002 and January to June 2003. Additionally, oral history was also used as a research method, where oral sources were constructed through interviews with photographic reporters, editors, a visual designer and a manager, who experienced the transition from analogue to digital photography. To better contextualize the investigation, interview of photographic reporters were collected from the newspapers: *Diário do Povo* and *Meio Norte*. The theoretical background of this work focuses on the following studies: Jorge Pedro de Sousa (2004), Ivan Luis Giacomelli (2000), Maurice Mouillaud (2002), Boris Kossoy (2014), Arlindo Machado (2005) and José Afonso Silva Júnior (2014). The technological changes in photography in the newspaper *O Dia*, while reducing production costs, brought significant changes in the work environment, making the production of photojournalism more flexible, polyvalent and undervalued, thus emerging a crisis of uncertainties regarding the future of the activity.

Keywords: Photojournalism; Digital Photography; Journalistic Practices; *O Dia* newspaper.



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Câmera usada por Daguerre.....	19
Figura 2. Colódio úmido.....	21
Figura 3. Kodak n. 1 .....	21
Figura 4. Laboratório móvel de Roger Feton.....	22
Figura 5. Fotografia de Mathew Brady na Guerra de Secessão.....	23
Figura 6. Câmera fotográfica Leica.....	26
Figura 7. Matéria “As noivas dos deuses sanguinários”.....	32
Figura 8. Capa do <i>Jornal do Brasil</i> do início dos anos 1960.....	34
Figura 9. Imagem fotográfica da filha do Dr. Celso Pinheiro.....	59
Figura 10. Ponte Chagas Rodrigues, hoje denominada Juscelino Kubitschek.....	59
Figura 11. Inauguração do Edifício “Chagas Rodrigues” em 1962.....	60
Figura 12. Inauguração do Hospital Maria do Carmo Rodrigues.....	60
Figura 13. Fotografia publicada em <i>O Dia</i> em 1960.....	61
Figura 14. Fotografia publicada em <i>O Dia</i> em 1961.....	61
Figura 15. Procedimento de laboratório em <i>off set</i> e de encadernação do jornal <i>O Dia</i> .....	64
Figura 16. Redação de <i>O Dia</i> nos anos 1980.....	79
Figura 17. Composição de textos.....	79
Figura 18. Redação de <i>O Dia</i> nos anos 1990.....	87
Figura 19. Diagramação convencional feita em papel.....	93
Figura 20. Diagramação feita em programa de computador.....	94
Figura 21. Fotografias pousadas e sem créditos nas páginas internas.....	95
Figura 22. Página interna elaborada em editoração eletrônica.....	96
Figura 23. Maioria das fotos não é dos fotojornalistas do jornal.....	97
Figura 24. Fotos flagrantes são raras nas capas de <i>O Dia</i> .....	98

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2 TRAJETÓRIA DA FOTOGRAFIA E A SUA IMERSÃO NO JORNALISMO. ....</b>	<b>15</b>
2.1 Fotografia: usos, funções e popularização.....	15
2.2 A fotografia tal como o texto vira informação .....	24
2.3 O percurso da fotografia e do fotojornalismo na imprensa brasileira.....	29
2.4 A trajetória da fotografia na imprensa piauiense.....	40
<b>3 A CONSTRUÇÃO DA INFORMAÇÃO NOS JORNAIS IMPRESSOS.....</b>	<b>45</b>
3.1 Fotografia e notícia narram “histórias” e sentidos .....	45
3.2 A informatização das redações e o impacto na fotografia.....	52
3.3 A produção fotográfica na era analógica de <i>O Dia</i> .....	57
<b>4 A “DISRUPÇÃO” DIGITAL NO FOTOJORNALISMO DE <i>O DIA</i> .....</b>	<b>68</b>
4.1 As vantagens e desvantagens da fotografia digital .....	70
4.2 A digitalização dos três principais jornais de Teresina.....	77
4.3 Alterações da rotina de trabalho em <i>O Dia</i> : da analógica a digital.....	83
4.4 A Fotografia analógica e digital nas páginas de <i>O Dia</i> .....	88
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Passado mais de um século em que a fotografia foi usada pela primeira vez nas páginas das revistas ilustradas e dos jornais diários, ela segue a cada dia mais imprescindível à atividade de jornalismo. Nesse período, a produção fotográfica percorreu uma série de fases evolutivas, como o aperfeiçoamento técnico das câmeras e do processo de gravação das imagens, a ampliação e popularização do acesso aos equipamentos, a melhoria da impressão das imagens nas publicações, a integração das fotos com os textos e os demais elementos gráficos e as transformações da linguagem que, da simples ilustração dos acontecimentos, passou a valorizar o caráter informativo e também estético.

No final do século XX aconteceu no mundo uma ruptura do processo de produção das imagens fotográficas. O surgimento da tecnologia digital nos anos de 1990 desbancou o processo analógico que prevaleceu por mais de um século e que registrava imagens através de filmes e processava esta película e cópias fotográficas em laboratório, com auxílio de substâncias químicas. Com a digitalização, o processo de obtenção da imagem e o uso da câmera foram simplificados, fato que contribuiu para tornar a fotografia ainda mais indispensável à produção de informação. A internet veio logo depois e vem servindo potencializar a profusão de fotografias nas redes sociais, sites jornalísticos e temáticos, além de servir para mostrar comportamentos, objetos, costumes, culturas, fenômenos naturais, enfim, todos os feitos gerados pela ação do homem.

A importância da fotografia cresce também como fonte de pesquisa científica. O historiador Boris Kossoy (2014) defende que as imagens fotográficas sejam usadas cada vez mais como fontes de reconstituição histórica. E, ao lado de outras fontes escritas, gráficas, orais, fílmicas, possam servir “como instrumento de investigações multidisciplinares (ou método de pesquisa) nas ciências humanas” (KOSSOY, 2014, p. 35). O pesquisador argumenta que, assim como as palavras são decisivas, as imagens também o são, pois têm também o poder de informar e desinformar, de denunciar e manipular, de emocionar e transformar. Mesmo não podendo ser tomada como uma verdade histórica e sim como um indício, pista, a fotografia é hoje “aplicada à atividade científica, policial, jornalística, entre outras, teve – e têm – a finalidade de comprovar, testemunhar” (KOSSOY, 2014, p. 46).

A fotografia desperta fascínio e interesse desde que essa invenção foi patenteada pelo francês Louis Daguerre, em 1839. Não é por acaso que o desenvolvimento técnico da câmera fotográfica e das características da linguagem empregada para narrar e validar acontecimentos sempre passou por aperfeiçoamentos contínuos. Esses fatores são resultantes do processo de

urbanização das grandes cidades, que trouxe novas demandas por informações imagéticas, a publicidade, a propaganda ideológica, a concorrência entre as empresas jornalísticas, a modernização do processo de impressão das revistas e jornais diários, a necessidade de expor curiosidades, excentricidades, a miséria e a beleza estética dos acontecimentos.

As imagens fotográficas no jornalismo impresso, mesmo que não sejam espelhos da realidade, mas apenas índices e fragmentos do real, exercem de alguma forma o papel de testemunhas dos acontecimentos, cuja função maior seja o de fortalecer sentidos editoriais no jornalismo. Daí a importância da composição das fotografias feitas junto com os textos, títulos, legendas e outros elementos gráficos. Esse conjunto compõe um mosaico na página de uma publicação onde a finalidade maior é seduzir, reforçar e convencer leitores sobre determinado ponto de vista do acontecimento enunciado.

As inovações tecnológicas sempre foram determinantes para que as transformações do processo produtivo ocorressem. Nos anos 1970, as empresas jornalísticas iniciaram um processo de reestruturação que modificou rotinas produtivas, funções e competências, bem como alteraram o fazer jornalístico. Em Teresina, capital piauiense, o jornal diário *O Dia*, após introduzir a impressão em *off set* na década de 1970, melhorou significativamente a qualidade de reprodução de suas publicações. Nos anos de 1980 e 1990, *O Dia* informatizou sua redação, interligou os computadores de todos os setores produtivos, aderiu a internet e iniciou a implantação da digitalização. Essas inovações alteraram não apenas o modo de produzir, mas também a forma de pensar e consumir conteúdos noticiosos.

Toda essa modernização tecnológica teve um grande impacto no ambiente de trabalho das empresas jornalísticas. No caso de *O Dia*, trouxeram mais eficiência, redução de custos e produtos mais elaborados, mas também provocaram apreensões, resistências e mudanças nas rotinas de trabalho ao extinguirem profissões e instituírem novas funções, cujo desempenho se exigiu maior qualificação, integração e polivalência. Todos os setores das organizações midiáticas foram afetados, o que torna desafiante e prazeroso investigar em *O Dia* como o conjunto dessas transformações foi processado.

O impacto dessas transformações foi enorme na fotografia. O processo de digitalização, que teve início nos anos 1990, ampliou a facilidade de fotografar, tornou as câmeras mais acessíveis do que já eram e multiplicou usuários. Simplificou o processo de obtenção e visualização da imagem que se tornou praticamente instantâneo. Passou a disponibilizar uma infinidade de recursos técnicos capazes de tornar as fotografias mais sedutoras e atraentes. Por outro lado, a produção de imagens ficou cada vez mais massificada, com isso a atividade de fotojornalismo passou a ser desvalorizada devido à infinidade de

imagens disponibilizadas na internet, pelos leitores e amadores que registram fotos e enviam para os veículos de comunicação. Por outro lado, a digitalização trouxe novas ferramentas que aprimoraram a técnica de fotografar e possibilitou o surgimento de uma nova linguagem estética produzida a partir da edição de imagens em software de computadores.

Se na era analógica algumas alterações da imagem podiam ser feitas com certa dificuldade, com digitalização essa possibilidade se tornou uma facilidade. Com isso, ficou comum modificar e manipular imagens, fato esse que representa uma ameaça à credibilidade dos fotógrafos, de revistas e jornais. Por outro lado, isso também vem contribuindo para derrubar o mito, bastante vivo e que tem ainda muito apoio do senso comum de que o acontecimento jornalístico, ao ser fotografado, representa a verdade e é espelho da realidade. Para Arlindo Machado (2005, p. 315), à medida que o leitor for se acostumando com as alterações das fotos, “o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual”.

Uma das mudanças mais radicais do processo de digitalização foi quando a câmera fotográfica analógica foi substituída pela digital nas publicações impressas. Essa alteração trouxe apreensões, inquietações, dificuldades, reciclagens, não adaptações e significativas transformações no ambiente de trabalho dos repórteres fotográficos. Nesse sentido, essa dissertação investiga quais foram as principais mudanças e permanências ocorridas no fotojornalismo do jornal *O Dia* a partir da introdução da fotografia digital nas rotinas produtivas na redação desse impresso diário que circula em Teresina, capital piauiense, desde a década de 1950.

O problema da pesquisa partiu da inquirição de que a chegada da fotografia digital trouxe profundas transformações nas rotinas de trabalho dos profissionais do fotojornalismo da empresa *O Dia*. Nesse sentido, questiona-se: Qual a importância do processo de digitalização da redação de *O Dia* para a rotina produtiva? Quais as mudanças e permanências na produção de fotografias e do fotojornalismo de *O Dia*? Qual o impacto da informatização do parque gráfico e da redação do jornal para as práticas em fotojornalismo e na vida profissional daqueles que trabalhavam no jornal na época? Como a fotografia digital passou a diagramada nas páginas da publicação?

Para tanto, a hipótese levantada foi que os profissionais do fotojornalismo, Assis Fernandes e Elias Fontenele, de *O Dia*, tiveram dificuldades de adaptação à tecnologia digital. Que a linguagem informativa das fotografias e a atividade de fotojornalismo foram desvalorizadas devido a nova rotina de trabalho que passa a exigir mais tempo, a

multiplicidade de funções e novas competências, além de contar com a concorrência de fotógrafos amadores que colaboram com o jornal e da internet. A diagramação das imagens fotográficas nas páginas de *O Dia* não tiveram grandes alterações com o processo de digitalização.

Esta dissertação tem como finalidade maior investigar e compreender as mudanças e permanências do fotojornalismo de *O Dia* a partir do processo de digitalização, que substituiu a produção de fotografias analógicas por fotografias digitais. Para isso, são analisadas as principais transformações nas rotinas de produção do fotojornalismo de *O Dia*, acontecidas nos anos de 2002 e 2003, período em que aconteceu a transição da fotografia analógica para a digital em *O Dia*. Como era feito o registro, a revelação e o tratamento da fotografia na era analógica, como essa fotografia tramitava no interior da redação, nas páginas e, com a chegada do processo digital, quais foram às alterações tecnológicas que interferiam na prática dos repórteres fotográficos, na forma e conteúdo do fazer jornalístico.

Para alcançar os objetivos propostos nesta dissertação, foi realizada uma pesquisa empírica e uma revisão bibliográfica, composta de livros, revistas, artigos, teses e dissertações, bem como fontes disponíveis na internet. No tocante ao referencial teórico utilizado, destacam-se os autores que trabalham com os conceitos de fotografia, fotojornalismo, fotografia digital e jornal impresso. Jorge Pedro de Sousa (2004), que investiga a história da fotografia e do fotojornalismo no mundo, as técnicas e o que caracteriza a atividade do repórter fotográfico. Ivan Luis Giacomelli (2000), que estuda o processo de mudança da fotografia analógica para a digital em jornal diário. Também foram selecionados como referência os estudos de Maurice Mouillaud (2002) sobre o acontecimento, do processo de elaboração da informação jornalística a partir de uma sequência de operações produtivas, cujo objetivo é construir a forma e o conteúdo, possibilitando determinados sentidos. Outros autores consultados foram: Boris Kossoy (2014), que pesquisa sobre imagem e memória; Arlindo Machado (2005), que estuda imagens técnicas produzidas através de mediações tecnológicas diversas, tais como a fotografia, o cinema, o vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas; e José Afonso Silva Júnior (2014), que investiga as relações entre a fotografia e sociedade, cultura visual, imagem técnica.

A pesquisa empírica, por sua vez, foi realizada em duas etapas. A primeira, através da consulta das edições do jornal *O Dia*; a segunda, por meio da realização de entrevistas com profissionais do fotojornalismo e outros que tinham conhecimento sobre o tema da pesquisa. Foram consultadas edições do jornal *O Dia*, referentes ao segundo semestre de 2002 e primeiro semestre de 2003 para observar como a fotografia analógica transitava no interior da

redação após serem registradas pelos fotógrafos e como era composta nas páginas e também como as imagens já registradas digitalmente passaram a fazer esse mesmo percurso. Foram realizadas 08 (oito) entrevistas semiabertas com fotógrafos, diagramador, editores e gerente industrial da gráfica, que atuaram nos jornais *O Dia*, *Diário do Povo* e *Meio Norte*. Foram entrevistados os fotojornalistas de *O Dia*, Assis Fernandes e Elias Fontenele; o fotojornalista Francisco Gilásio, do *Diário do Povo*; o fotojornalista José Alves Filho, do *Meio Norte*; o ex-editor chefe, Mussoline Guedes, de *O Dia*; a ex-editora chefe, Jacqueline Dourado, de *O Dia*; a ex-diagramadora Maria da Conceição Souza, de *O Dia*; e o gerente industrial de *O Dia*, Carivaldo Marques.

O método de investigação foi o estudo de caso sobre o processo de digitalização fotográfica em *O Dia*, compreendido ao período de julho a dezembro de 2002, que correspondem a seis meses antes da chegada da câmera digital à redação do impresso e janeiro a junho de 2003, referentes aos seis meses posteriores a esse acontecimento. A referência utilizada é a introdução da máquina fotográfica de marca *Copix*, que foi trazida dos Estados Unidos e foi colocada à disposição da redação durante o segundo semestre de 2002 pelo diretor geral da empresa, Valmir Miranda.

A escolha do estudo de caso como método de pesquisa se justifica, conforme Yin (2001, p. 32), por ser uma “inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto de vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas”. O autor defende ser essa estratégia mais acertada principalmente quando se precisam responder questões do tipo “como” e “por que”. O poder diferenciador do estudo de caso como método está em “sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações” (YIN, 2001, p. 27).

Também foi utilizado como método a História Oral, uma vez que foram construídas fontes orais através da realização de entrevistas com repórteres fotográficos, editores, diagramadores e gestores que vivenciaram a transição da fotografia analógica para a digital, como já foi dito anteriormente. Para Meihy (1996, p. 13), “a história oral é um recurso para elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos”. O autor pontua que dados obtidos através de fontes orais embasam o método quando os depoimentos têm significativa importância na pesquisa e fundamentam a técnica, ao articularem falas com outros tipos de documentos. Por fazer uso da metodologia da História Oral, foi pertinente também trabalhar com o conceito de memória. Para Halbwachs (2004, p. 71), que trabalha o conceito de memória coletiva, as lembranças reveladas em



depoimentos são reconstruções do passado com ajuda de informações do presente, que tiveram influências ao longo do tempo. O sujeito, ao recordar e narrar a sua história, reinterpreta, e as mudanças do homem e do mundo passam a exigir novas investigações.

Diante do exposto, esta dissertação se encontra estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “2 Trajetória da fotografia e a sua imersão no jornalismo”, faz-se uma abordagem sobre o uso, funções e popularização da fotografia, o valor informativo das imagens nas revistas ilustradas e nos jornais diários, a trajetória e utilização da fotografia em impressos brasileiros e piauienses. Este capítulo se encontra dividido em quatro tópicos, com os seguintes títulos: “2.1 Fotografia: usos, funções e popularização”; “2.2 A fotografia tal como o texto vira informação”; “2.3 O percurso da fotografia e do fotojornalismo na imprensa brasileira” e “2.4 A trajetória da fotografia na imprensa piauiense”.

O segundo capítulo foi intitulado de “3 A construção da informação nos jornais impressos”, e trata sobre a construção da informação nos jornais impressos; a produção de sentidos pelos textos, fotografias e demais elementos gráficos; o processo de informatização das redações e o impacto na fotografia; a produção fotográfica de *O Dia* na era analógica. Este capítulo se encontra dividido em dois tópicos, com os seguintes títulos: “3.1 Fotografia e notícia narram ‘histórias’ e sentidos” e “3.2 A informatização das redações e o impacto da fotografia”.

No terceiro capítulo, “4 A “disrupção” digital no fotojornalismo de *O Dia*”, se analisa as transformações provocadas pelo processo de digitalização da fotografia e no fotojornalismo; se elencam vantagens e desvantagens; as principais alterações na rotina de trabalho de *O Dia*; a composição da fotografia analógica e digital nas páginas do impresso. Este capítulo se encontra dividido em quatro tópicos, com os seguintes títulos: “4.1 As vantagens e desvantagens da fotografia digital”; “4.2 A digitalização dos três principais jornais de Teresina”; “4.3 Alterações da rotina de trabalho em *O Dia*: da analógica para a digital” e “4.4 A fotografia analógica e a digital nas páginas de *O Dia*”.

## 2 TRAJETÓRIA DA FOTOGRAFIA E A SUA IMERSÃO NO JORNALISMO

### 2.1 Fotografia: usos, funções e popularização

A fotografia, ao ser estampada na página de uma revista ou jornal impresso, abre janelas para o mundo. Essa, sendo a representação de um fragmento da realidade, após ser publicada ou postada na mídia, permite que determinados acontecimentos, pessoas, monumentos, paisagens, culturas passem a ser amplamente conhecidos. Através das imagens, os indivíduos podem perpetuar suas trajetórias históricas, suas memórias, suas ações, seus afazeres, enfim, suas experiências de vida.

As câmeras fotográficas gravam “instantes mágicos” que, após serem armazenados, estão sempre prontos para aflorarem no instante em que o leitor, o pesquisador e o homem comum desejarem ter acesso às imagens. Se a memória humana é gravada no subconsciente e se faz um esforço para lembrar e trazê-la ao presente, a fotografia, por sua vez, parece estar mais disponível. Logo, pode materializar-se e facilmente ser vista, bastando que se folheie um impresso, se faça uma rápida busca na internet ou mesmo se abra um antigo álbum para que lembranças e informações ganhem vida.

O papel cultural das imagens é decisivo tal qual o das palavras. Kossoy (2014, p. 31) afirma ser a fotografia “uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado”. O pesquisador assegura que a fotografia, assim como os documentos escritos e as demais fontes de pesquisas, deve ser submetida a exame crítico e metodológico, conforme impõe quando se busca o conhecimento científico.

A fotografia tem o poder de informar e desinformar, a capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Fascina as pessoas porque ao tempo que preserva referências e lembranças, documentando os feitos do homem e das sociedades e de suas memórias históricas, serve aos mais interesseiros e usos ideológicos. A produção de imagens é feita por homens carregados de intenções, com suas habilidades e finalidades de uso. De acordo com Kossoy (2014, p. 32), “toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente”.

Ao serem incorporadas pelas revistas, jornais e, mais recentemente, pelos portais de internet, as fotografias ampliaram seu potencial informativo. Passaram a ser trabalhadas dentro de uma estratégia de comunicação, onde se harmoniza foto, texto, legenda e mancha gráfica, para que sejam reforçados determinados sentidos. Desde então, rotinas de trabalho

vêm sendo alteradas, a profissão de repórter fotográfico modificada, novas tecnologias são absorvidas e novas controvérsias são colocadas, como é o caso mais recente da informatização e digitalização da produção em fotojornalismo.

Desde que as fotos passaram a ser objeto de informação, a atividade fotográfica ganhou importância. A mídia contemporânea é constituída de imagens porque as fotografias são fáceis de serem lidas, de despertarem interesse, curiosidade, novidade, carregar informações, emocionar, vender produtos, convencer, impactar, manipular, mostrar o belo, a cultura, acumular informação e conhecimento histórico.

Por trás das câmeras existem “pessoas comuns”, fotógrafos, fotojornalistas, publicitários, policiais, empresas prontas para registrar coisas, acontecimentos e fenômenos. Cada um, à sua maneira, faz uso da técnica e da linguagem para registrar o instantâneo. No caso da imprensa, o trabalho do repórter fotográfico tem suas especificidades: incorpora habilidades próprias do processo produtivo e da profissão e sempre está se aperfeiçoando do ponto de vista técnico, dos conceitos e de suas convenções.

Conforme Sousa (2002, p. 12), o conceito de fotojornalismo, em um sentido mais amplo, seria uma atividade “de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”. Já em sentido mais restrito, o autor aponta o fotojornalismo como 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” (SOUSA, 2002, p. 12).

Na imprensa diária, o exercício do fotojornalismo é feito com tempo apertado na busca pelo flagrante. Para Boni (2016, p. 26), há um consenso de que o fotojornalismo autêntico, atrelado ao flagrante, à denúncia ou ao registro documental, é obtido pela soma de três fatores: “1) roubar tomada fotográfica, ou seja, fotografar sem que o fotografado perceba que está sendo fotografado; 2) registrar o flagrante; e 3) não interferir na realidade, ou seja, no acontecimento que está sendo fotografado”. O pesquisador avalia que para as revistas semanais essas circunstâncias também são válidas, mas, em razão da proposta destas pelo “aprofundamento” jornalístico dos acontecimentos, boa parte de seu fotojornalismo acaba sendo mais planejado e demorado, fato que distingue da corrida pelo registro instantâneo, que é própria dos jornais diários.

Segundo Sousa (2002), a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma ampla, é informar. As fotografias jornalísticas são aquelas que possuem “valor jornalístico” e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que

lhes está associado. O profissional pode exercer a atividade de duas formas: a) como fotodocumentarista, o que requer a elaboração de um projeto fotográfico com planejamento e um tempo maior para sua execução; b) fotorrepórter, que, quando chega diariamente ao seu local de trabalho, raramente sabe o que vai fotografar e em que condição vai fazer.

Para distinguir o trabalho do fotodocumentarista da atividade do fotorrepórter, o pesquisador português aponta o fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado, que, antes de produzir seus ensaios, estuda profundamente a temática que vai fotografar e conhece minimamente o que vai enfrentar; enquanto que um fotógrafo de um jornal diário ou de uma agência noticiosa diariamente é pautado para fazer serviços inesperados, e geralmente só tem conhecimento do assunto em pauta quando chega ao local de trabalho. Sousa (2002) acrescenta que numa situação quanto na outra é preciso “sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade” (SOUSA, 2002, p. 9). Para Evandro Teixeira, um veterano fotógrafo brasileiro, citado por Martins (2010), um fotojornalista deve ter faro, amar a profissão, ter sensibilidade, olhar especial, experiência, sorte e andar sempre com uma câmera na mão. É uma profissão que requer concentração e atualização constante.

Os fotojornalistas devem recorrer à intuição e sentido de oportunidade para determinar se uma situação tem potencial noticioso. Sousa (2002, p. 10) defende que estes precisam avaliar eticamente como as imagens devem ser mostradas e afirma que “por vezes, necessitam de explorar ângulos diferentes, especialmente quando cobrem acontecimentos de rotina. Mas, subsiste certa sensação de que temas como as entrevistas coletivas já foram tratados de todas as formas possíveis e imagináveis”.

Conforme Sousa (2002, p. 10), registrar fotografias no calor de determinadas situações não é nada fácil. Para isso, repórteres fotográficos devem trabalhar numa linguagem de instantes, procurando condensar num ou em vários instantes, “congelados” nas imagens, “toda a essência de um acontecimento e o seu significado”. Citando o renomado fotógrafo francês Henri-Cartier Bresson, ressalta a importância de registrar o “instante decisivo” e que este pode aparecer num gesto que expõe o caráter e a personalidade de um sujeito. O “instante” de uma ação ou o aspecto do rosto revela a emoção de um sujeito.

A atividade de fotojornalista se desenvolveu no mundo correlato ao progresso técnico de gravação, revelação e fixação das imagens, aos processos de impressão gráfica e ao aprimoramento das revistas ilustradas e dos jornais diários que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. Acrescente-se a isso o aumento da concorrência entre as empresas jornalísticas e da televisão, que passou a demandar maior valorização das imagens, além do

processo de urbanização que trouxe a maior necessidade de distribuição e circulação de notícias e imagens produzidas pela mídia.

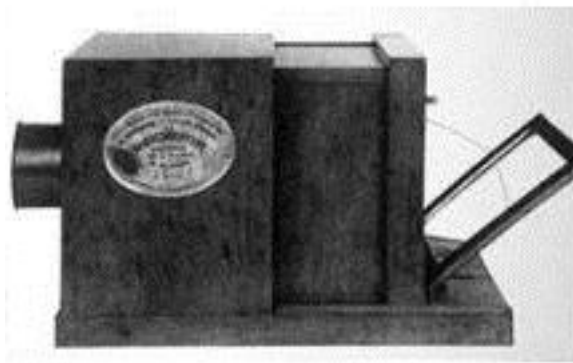
Todo esse processo empreende mudanças contínuas na atuação profissional do fotojornalista, que é desafiado a operar transformações na sua rotina de trabalho, adaptar-se, buscar qualificação, seja para manipular substâncias químicas, seja para manusear câmeras fotográficas ou para aprender a usar novas tecnologias, operar computadores e seus programas e, mais recentemente, a editoração eletrônica e os equipamentos digitais, que trouxeram uma série de alterações do processo produtivo das empresas jornalísticas e, em particular, no trabalho dos repórteres fotográficos.

As fotografias são espelhos da realidade ou apenas traço do real? O uso de fotos em publicações jornalísticas fortalece no leitor a sensação de verdade, realismo, de testemunho de que o fato realmente ocorreu. Contudo, a imagem fotográfica é entendida na atualidade apenas como um índice, representação do real, pois para a sua produção estão incluídas técnicas de apropriação da imagem, visão de mundo do fotógrafo, interesses da empresa jornalística e o sentido a ser trabalhado para que conteúdos sejam absorvidos tal como são estrategicamente planejados.

Conforme Philippe Dubois (1994), o entendimento dos críticos e dos teóricos sobre o papel da imagem fotográfica se alterou no decorrer da história. O autor nomeia três tempos percorridos pela fotografia: 1) A fotografia como espelho do real, que considera a imagem resultante da semelhança existente entre o fato e seu referente. A foto então é tida como uma imitação perfeita da realidade, que possui função documental, a referência, o concreto, o conteúdo, diferente da pintura que prima pelo formal, a arte e o imaginário; 2) A fotografia como transformação do real, cuja imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de análise, de interpretação e até de transformação do real. Sua leitura requer conhecimentos de códigos, tal como a língua. Depende então da observação da técnica fotográfica (ângulo de visão escolhido, distância do objeto e do enquadramento) e de seus efeitos perceptivos; 3) A fotografia como traço do real, cuja imagem é vista como índice, ou seja, a relação indiciária caracteriza o momento essencial, primordial, de constituição da imagem fotográfica. Trata-se de “um instante de esquecimento dos códigos”. Depois da relação indiciária, referencial, pode-se dar algum efeito de semelhança ou similaridade. Antes e depois da relação indiciária, “de ambos os lados, há gestos e processos, totalmente ‘culturais’, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais” (DUBOIS, 1994, p. 85).

A fotografia foi descoberta e patenteada em 1839 pelo francês Luis Daguerre (1787-1851). No entanto, para o pesquisador Boris Kossoy (2006), o pioneiro nessa invenção foi o também francês Hercule Florence, que viveu no Brasil até sua morte, na Vila de São Carlos, atualmente cidade de Campinas, em São Paulo. Em 1830, diante da necessidade de uma oficina impressora, Florence inventou seu próprio meio de impressão. Seguindo a meta de um sistema de reprodução, pesquisou a possibilidade de se reproduzir usando a luz do sol e descobriu um processo fotográfico ao qual chamou de *photographie*, em 1832, como descreveu em seus diários da época, anos antes de Daguerre. Kossoy (2006) afirma que, em 1833, Florence registrou uma fotografia através da câmera escura com uma chapa de vidro, tendo depois impresso a imagem por contato num papel sensibilizado por substância química.

**Figura 1:** Câmera usada por Daguerre



Fonte: <https://rascunhado.wordpress.com/2009/04/21/da-caixa-preta-a-digital/>

Esse novo invento surgiu no mundo em plena expansão da era industrial. Para sua obtenção, se fez necessário uma câmera escura, posteriormente denominada de câmera fotográfica, que possuía algumas características semelhantes ao do processo industrial, como produção em série de mercadorias (cópias fotográficas), acesso massivo ao equipamento e, a exemplo de outros inventos dessa nova etapa de desenvolvimento econômico, se submetia a um aperfeiçoamento tecnológico contínuo e, o mais importante, ao longo do tempo foi incorporando funções estéticas, culturais, econômicas e políticas.

Passados quase dois séculos, após a sua descoberta, a fotografia percorreu uma série de etapas evolutivas. Isso inclui melhorias técnicas, convenções de uso e de sua linguagem, que se transformou a ponto das câmeras fotográficas se tornarem, a cada dia, mais acessíveis

não só para seus inventores e retratistas, mas, também, para repórteres fotográficos, profissionais de diferentes áreas e, especialmente, os usuários comuns.

O processo de registro fotográfico evoluiu das imagens rígidas, posadas, produzidas por equipamentos lentos e pesados, para a era das fotos ágeis e abundantes, produzidas a partir de equipamentos leves, filmes sensíveis e atualmente gravadas pelo sensor digital e armazenadas em cartão de memória.

Para a pesquisadora Fabris (1991, p. 14), a força da “daguerreotipia”<sup>1</sup>, como foi chamado o processo na época de sua descoberta, está no “seu poder de sedução, está na fidelidade da imagem e do preço relativamente módico, que lhe permite entrar em concorrência com os retratos feitos à mão”. O surgimento da nova invenção coincide com o processo de urbanização na Europa, onde uma parcela considerável da população é migrante do meio rural para as cidades, é analfabeta e, portanto, carente de informação visual. Esse período, que compreende a segunda metade do século XIX e início do século XX, também é marcado por necessidades de se difundir a publicidade de produtos e se projetar a ascensão de uma nova classe social e política.

Fabris (1991, p. 17) elenca três fases evolutivas percorridas pela fotografia: 1) de 1839 a 1850 – uso restrito da fotografia por um pequeno número de amadores provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos; 2) de 1854 a 1880 – a descoberta do cartão de visita fotográfico por Disderi (1819-1889), que coloca ao alcance de muitos que até aquele momento fora privilégio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos; 3) a partir de 1880 é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado a sua pretensão a ser considerada arte.

Nessa primeira fase (1839 a 1850), a “daguerreotipia” era um processo de registro e a fixação da imagem era bastante artesanal, lenta e complexa. Dos inventores e praticantes pioneiros era exigido operar um complicado aparato tecnológico, exercer o controle do tempo, somado ao conhecimento de substâncias químicas.

Os principais fatores que ajudariam na superação desses problemas e consolidariam a viabilidade da fotografia foram a descoberta do processo óptico a partir do uso da câmera escura, do suporte sensível que serviria para gravar a imagem, da mistura de substâncias químicas usadas para revelar e fixar a imagem. Acrescente a isso a incorporação de novos

---

<sup>1</sup> A daguerreotipia é como foi denominada a atividade pioneira na obtenção da imagem fotográfica que usa um equipamento responsável pela produção de foto sem negativo.

componentes à câmera fotográfica com funções mais eficazes e interdependentes, que com o passar do tempo resultaria em facilidade de operar o equipamento e, assim, escrever com a luz.

Mesmo com esses avanços, a fotografia levou cinquenta anos para começar a ser reproduzida diretamente pela imprensa. Giacomelli (2009) considera que o primeiro processo (a daguerreotipia) não permitia a confecção de cópias fotográficas, o que só foi possível – com a finalidade de melhorar a qualidade da imagem – após a adoção dos negativos de vidro e das chamadas placas úmidas de colódio, ocorrida somente a partir da década de 1850 (ver Figura 2). O autor acrescenta que a primeira câmera portátil e popular, *Kodak n. 1* (ver Figura 3), com o respectivo filme flexível e transparente, chegaria ao mercado apenas no final da década de 1880.

**Figura 2:** Colódio úmido



Fonte: <http://andrerio5.blogspot.com.br/2013/08/fotojornalismo-em-expansao.html>

**Figura 3:** Kodak n. 1



Fonte: <http://www.queimandofilme.com/2013/11/13/kodak-no-1-a-primeira-camera-para-todos/>

Outro motivo que atrasou a reprodução da fotografia pela imprensa foi a lenta evolução do processo de impressão. Giacomelli (2009) pontua que foi necessário serem aguardados também cinquenta anos para que começasse a ocorrer as melhorias técnicas para transformar os tons cinza das fotografias em preto e branco nas páginas dos jornais e revistas, o que só aconteceu a partir de 1880. O mesmo ocorreu com o aperfeiçoamento das câmeras objetivas, emulsões dos filmes e papéis fotográficos.

O pesquisador português Jorge Pedro de Sousa (2004) afirma que a primeira manifestação do que viria a ser fotojornalismo aconteceu em 1842, quando praticantes entusiasmados com o novo invento apontaram a câmera para um acontecimento, cuja intenção



era fazer chegar essa imagem ao público para que a foto fosse absorvida como testemunha de que aquele fato existiu.

Mesmo com a lenta evolução técnica, alguns fotógrafos pioneiros na atividade em fotojornalismo usaram câmeras fora dos estúdios para cobrir acontecimentos. É o caso do fotógrafo inglês Roger Fenton, que fez imagens da Guerra da Crimeia em 1855, o que é considerada a primeira cobertura fotográfica extensa de uma guerra. Para isto, Fenton contou com o auxílio de sua “carroça laboratório”, com a qual registrou mais de trezentos e cinquenta fotos (ver Figura 4). Botelho (2011) conta que o processo era complicado, já que não se possibilitava o registro das imagens dos fatos acontecendo. O autor ainda deixa claro que “o longo tempo de exposição para a fabricação das fotos permitia apenas que o fotógrafo capturasse imagens de militares estáticos e de mortos distantes” (BOTELHO, 2011, p. 11).

**Figura 4:** Laboratório móvel de Roger Fenton



Fonte:  
<https://aimagem.wordpress.com/2009/04/30/historia-fenton-roger-fenton-brady-mathew-brady-jornalismo-fotojornalismo-guerra-civil-americana-guerra-da-crimeia-fotografia/>

Segundo Sousa (2004), outro fotógrafo que desafiou as precárias técnicas para obtenção da imagem na época foi o americano Mathew Brady (1823-1896), que registrou fotos de campos de batalha da Guerra de Secessão ou Guerra Civil dos Estados Unidos, entre 1861 e 1865 (ver Figura 5). Foi a primeira cobertura com características de reportagem, onde a proposta era documentar acontecimentos contemporâneos de interesse público.

**Figura 5:** Fotografia de Mathew Brady na Guerra de Secessão



Fonte: <https://rascunhado.wordpress.com/2009/04/21/da-caixa-preta-a-digital/>

Para Freund (1995, p. 106), “quando se realiza uma invenção, passa-se frequentemente um tempo considerável antes que todas as implicações sejam compreendidas”. O autor acrescenta que o desenvolvimento tecnológico ocorria mais lentamente nos séculos passados porque os inventores desenvolviam uma determinada técnica em cidades e em países diferentes, sem estabelecer com outros pesquisadores a troca de informações para que fossem compartilhados os conhecimentos obtidos. Esse é o caso, por exemplo, citado por Giacomelli (2009), do processo de impressão da fotografia, utilizada pela primeira vez em 1880 e que só seria incorporado pelos jornais diários quase vinte e cinco anos depois.

No artigo intitulado *História da fotografia* são encontradas informações de que a popularização da fotografia só começou a ocorrer a partir de 1888, quando o empresário americano George Eastman criou uma pequena câmera, que era carregada com um rolo de papel contendo substâncias químicas para exposições. O preço da câmera, já pronta para que as fotos fossem tiradas, era bastante acessível. Terminado o trabalho de registro das imagens, o usuário enviava a câmera à empresa, onde o rolo exposto era retirado, as cópias reveladas e colocava-se um novo rolo que era vendido por um pequeno preço. Após investimentos em

pesquisas onde se utilizava soluções químicas com base em nitrocelulose misturada com vários solventes, a empresa de Eastman produziu uma película flexível e resistente. Em 1889, começaram a serem comercializados os primeiros rolos dessa película transparente, que, ao serem colocados nas câmeras, criaram um novo mercado consumidor, onde pessoas comuns, que tinham pouco conhecimento sobre o processo fotográfico, também podiam fotografar. Passou-se, então, a valer o *slogan* da empresa de George Eastman: “você aperta o botão e nós fazemos o resto”.

Para Sousa (2004), foram as exigências dos profissionais e do público consumidor que contribuíram para a mudança das rotinas produtivas e das convenções fotográficas. O pesquisador aponta que a diminuição dos tempos de exposição, a melhoria da qualidade das lentes e a obtenção da imagem pelo processo do colódio úmido foram fundamentais para que a fotografia passasse a ser cada vez mais incorporada ao jornalismo.

## **2.2 A Fotografia tal como o texto vira informação**

Mauad (2005) afirma que, nas primeiras décadas do século XX, as fotografias eram publicadas nas revistas ilustradas de modo a traduzir em imagens um acontecimento, sem muito tratamento de edição. A pesquisadora garante que no jornal as fotografias eram publicadas “todas do mesmo tamanho, com planos amplos e enquadramento central, o que impossibilitava uma dinâmica de leitura, como também não estabelecia a hierarquia da informação visual” (MAUAD, 2005, p. 49). Freire (2009) pontua que o desenvolvimento das técnicas de reprodução das imagens nos jornais fez com que textos escritos passassem a conviver com fotos, o que demandou uma nova forma de organização dos conteúdos das publicações.

A fotografia só veio ingressar na imprensa diária em 1904, quando o jornal inglês, o *Daily Mirror*, publicou sua primeira foto. Um atraso de mais de vinte anos em relação às revistas ilustradas, que já publicavam fotografias desde a década de 1880. Hicks (1952 *apud* SOUSA, 2004, p. 17) avalia que foi através dessa ruptura conceitual, provocada a partir do uso da fotografia na imprensa diária, que gerou uma maior disputa entre as publicações impressas, provocando um aumento das tiragens, da publicidade e do lucro e que deu origem à doutrina do *scoop*, que estabelece a exclusividade, o furo jornalístico, fato que acirrou a disputa entre os veículos de informação.

No começo do século XX, ao tempo em que as revistas ilustradas e os jornais diários despertam cada vez mais para o uso da fotografia, a busca pelo aprimoramento técnico das

câmeras progrediu na mesma perspectiva. Sousa (2004) afirma que esse fato contribuiu para o lançamento de câmeras menores e de fácil manuseio, lentes mais claras, filmes mais sensíveis e com imagens mais bem definidas. Logo, as fotografias passam a ser valorizadas mais pela nitidez e pela qualidade da reprodutibilidade. É também no início do século passado, conforme pontuam Pinto e Nobre (2011), que quando acontecia de um fotógrafo adentrar em algum local para registrar imagens das pessoas que ali estavam, elas deixavam seus afazeres, olhavam para a câmera e posavam. Atualmente, as convenções fotojornalísticas dão mais valor ao espontâneo e instantâneo, pois se adequam mais ao discurso jornalístico.

Sousa (2004, p. 29) pontua que o fato das câmeras assegurarem a conquista técnica de fotografarem o movimento das pessoas, seus gestos, foi de extrema importância, “uma vez que permitiu ‘congelar’ a ação, impressioná-la numa imagem quase em tempo real, capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo e acenar com a ideia de verdade”. O mesmo aconteceu ao ser incorporada a iluminação artificial que facilitou o registro de fotos em locais fechados, cuja luz era deficiente.

Nos anos 1920, a Alemanha viveu um período de ebulição cultural e efervescência política com o florescimento da ciência, das artes, letras, música e da imprensa. Mauad (2005) assegura que as revistas ilustradas ganharam um novo perfil, marcado pela estreita relação entre texto e imagem na construção da narrativa dos acontecimentos, além dos fotógrafos que passaram a fazer o registro de suas imagens sem serem percebidos.

Nesse período, ocorreram modificações conceituais acerca da imprensa, que propiciaram a aparição de máquinas fotográficas menores, como a *Leica*, com objetivas luminosas, e, com isso, foi possível a obtenção de imagens espontâneas e de fotografias em lugares fechados sem a utilização da iluminação artificial. Foi nessa época que, pela primeira vez, o valor noticioso, a carga informacional da fotografia, se sobrepôs ao simples interesse em torno da nitidez e da reprodutibilidade.

A câmera fotográfica *Leica*, fabricada na Alemanha em 1924, foi uma das mais famosas e preferidas por fotojornalistas no mundo. O fascínio pelo seu uso devia-se à qualidade das imagens, ser pequena e leve, o que facilitava o trabalho do profissional que precisava estar sempre na rua. Segundo Paschoal (2015), a *Leica*, em 1930, foi a primeira câmera a dispor de lentes intercambiáveis. Tinha a lente original de 50 mm e outras duas que podiam ser encontradas no mercado: a grande angular de 35 mm e a teleobjetiva de 135 mm. Notáveis fotojornalistas usavam a Câmera *Leica*, como o francês Henri Cartier-Bresson, o húngaro Robert Capa e o polonês David Seymour. No Brasil, o fotojornalista Evandro

Teixeira também usava uma *Leica* compacta, tendo com ela fotografado Copas do Mundo, Ditadura Militar e a morte do poeta Pablo Neruda.

**Figura 6:** Câmera fotográfica *Leica*



Fonte: <http://www.extravaganzi.com/worlds-most-expensive-camera-ever-sold-89-year-old-leica-0-series/>

Conforme Sousa (2002, p. 17), as revistas ilustradas alemãs nas décadas de 1920 e 1930 possuíam tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para um público estimado de vinte milhões de leitores e asseguraram que “já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas, sim, o texto e todo o ‘mosaico’ fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos da imprensa, [...] mudam: aparecem a fotografia cândida, os fotoensaios e as fotorreportagens de vários fatos”.

Dessa forma, questiona-se: Quais os fatores que contribuíram para o desenvolvimento do fotojornalismo na Alemanha? Sousa (2004) responde a essa questão destacando alguns fatores, como: o surgimento da câmara *Leica*, em 1924, com flashes, lentes mais luminosas; emergência de uma geração de fotorrepórteres bem formada e, em alguns casos, com nível social elevado; atitude experimental e de colaboração intensa entre fotojornalistas, editores e proprietários de revistas ilustradas. Acrescente-se a isso o florescimento da ideia de que ao público não interessa somente as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas, também, a vida das pessoas comuns.

Giacomelli (2000) aponta que uma inovação introduzida pelas revistas ilustradas alemãs foi a publicação de reportagens apenas com fotografias, onde era organizada uma sequência de imagens que contavam uma história, com início, meio e fim. O texto servia apenas para reportar os assuntos e identificar os locais e os personagens retratados, através de legendas.

O gênero jornalístico fotorreportagem não possui uma definição única. A primeira noção de fotorreportagem é a de várias fotos articuladas com textos que relatam uma história aos leitores. Essa noção de reportagem é conhecida como *picture stories*, e, conforme Sousa (2002), embora esse conceito de fazer reportagem fotográfica sirva para relatar um acontecimento com várias imagens, também é válido para uma outra abordagem que defende o uso de apenas uma fotografia. O autor explica que “não é menos certo dizer que alguns fotojornalistas glorificam a fotografia única em detrimento da história em fotografias, uma vez que a fotografia única bem conseguida congela um instante capaz de sintetizar tudo o que um acontecimento foi e significa” (SOUSA, 2002, p. 128). Esse gênero, a fotorreportagem, foi apropriada nas primeiras décadas do século XX por revistas europeias e americanas, como a *Vu*, *Regards*, *Picture Post* e a *Life*. Mais adiante, no Brasil, a revista *O Cruzeiro* também passou a fazer uso da reportagem fotográfica.

Os temas abordados nas revistas ilustradas através de fotorreportagens tratavam sobre lugares e povos distantes ou curiosos. Tinham também, como focos de interesse, fotos tiradas de autoridades públicas e/ou famosos pegos em gestos espontâneos, de relaxamento, em reuniões de cúpulas, sessões do Congresso e bailes de gala. Conforme Giacomelli (2000, p. 38), “nascia deste modo à forma moderna de se fazer fotojornalismo: tirar fotos sem pedir licença para o fotografado e sem que ele percebesse que estava sendo ‘clicado’”.

Foi através das revistas ilustradas alemãs que o fotojornalismo moderno se tornou referência mundial, pois elas eram os lugares onde atuavam fotógrafos de renome. Dentre os fotográficos está Eric Solomon, “[...] o pioneiro na conquista do ideal da testemunha ocular que fotografa sem ser notado” (MAUAD, 2005, p. 1). Ainda conforme Mauad (2005), é a partir de então que surge a ideia de que as fotografias deveriam ser factuais, espontâneas e sem aviso prévio aos fotografados. Stefan Lorrant, que trabalhou com Solomon em diversas revistas alemãs, foi quem primeiro elaborou o conceito de fotorreportagem.

Segundo Mauad (2005), em 1930 teve início o processo de especialização de funções da imprensa com a criação da função de editor de fotografias. A partir desse momento a narrativa da imagem passou a ser mais valorizada, deu-se sentido às imagens compostas em harmonia com o título, com a legenda e de breves textos que acompanhavam as fotografias.

Com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, em 1933, muitos jornalistas tiveram que fugir das perseguições do governo. Refugiaram-se em outros países, como é o caso do ex-diretor da revista *Berliner*, Kurt Korff, que migrou para os Estados Unidos, conforme relato de Gisèle Freund (*apud* GIACOMELLI, 2000, p. 40), ao afirmar que Kurt Korff participou da criação da revista americana *Life*, uma das mais influentes no mundo de todas as épocas.

Sempre fartamente ilustrada com fotos e ensaios dos melhores fotojornalistas – entre eles Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, W. Eugene Smith, Margareth Bourke-White, Philippe Halsman, Eve Arnold e Gordon Parks –, a publicação de Henry Luce provocou o surgimento de novas revistas ilustradas no mundo, como a francesa *Paris-Match* e as brasileiras *O Cruzeiro*, *Manchete e Realidade* [...]. Nos seus tempos áureos, a *Live* chegou a vender oito milhões de exemplares semanais (GIACOMELLI, 2000, p. 40).

A partir da década de 1930 foi se formando uma geração de fotógrafos que exerceu uma forte influência de como a história das pessoas passaria a ser contada através de imagens e texto, neste caso, através do jornalismo. Mauad (2005, p. 52) afirma que isso aconteceu porque “a imprensa era o meio por excelência para se ter acesso ao mundo e aos acontecimentos” na época. Ciente dessa importância, os fotógrafos passaram a explorar temáticas de forte apelo social, como, por exemplo, a produção de fotorreportagens sobre os desdobramentos da grande depressão americana, da crise da bolsa de Nova York, que resultou em dois milhões de desempregados e um enorme contingente de migrantes vivendo em condições subumanas. O trabalho dos repórteres fotográficos, além de registrar e noticiar fatos tem, também, a finalidade de mobilizar opinião pública, sugerir que os governos e instituições privadas assumam compromissos, tomem providências com ações positivas para superar problemas sociais, políticos e questões dramáticas.

Graças essa crescente importância da atividade fotográfica associada ao jornalismo, surgem, nos anos 1930, as primeiras agências de notícias. Essas empresas nascem da necessidade de os governos e a iniciativa privada se apropriarem de fotografias que afetam essas instituições, que são produzidas e circulam pela mídia e, assim, tenham maior controle sobre as imagens que são consumidas pelos leitores. Elas funcionam por meio de escritórios locais nas mais diferentes cidades e países que repassam informações para as sedes que, por sua vez, distribuem o material recolhido para clientes, por meio da cobrança de taxas ou outras formas de pagamentos, como assinaturas mensais pelos serviços prestados.

Em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, foi fundada a agência fotográfica *Magnum Photos*. Conforme artigo “Magnum Photos: a agência de fotografia”, publicado no blog *alemdoolhar.com*, essa agência foi criada pelos renomados fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David “Chim” Seymour. Zehbrauskas (1998) afirma que seus fundadores adotaram como princípio produzir fotografias que busquem o equilíbrio entre jornalismo e arte. O fotógrafo que trabalha na *Magnum Photos* deve primar pelo respeito à individualidade e visão pessoal e interpretativa dos fatos, além

disso, os direitos autorais devem ser de propriedade dos fotógrafos e não veículos que publicam as imagens. Para Sousa (2004), o que unifica o trabalho dos diferentes fotógrafos dessa agência é a concepção de jornalismo independente e o olhar humanista com que enxergam e mostram o mundo. A *Magnum Photos* foi fundada com diferenças básicas em relação às outras agências: uma cooperativa de fotógrafos acionistas, onde estes são estimulados a desenvolverem ideias, ao invés de absorverem ideias já prontas.

A fotografia humanista marcou a ascensão do fotojornalismo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que ganhou enorme importância nos anos seguintes. Expedições fotográficas pelo mundo eram financiadas pelas revistas que publicavam todos os meses ensaios fotográficos sobre regiões cada vez mais remotas do planeta. Os fotógrafos da *Magnum Photos* estavam na linha de frente desse movimento de redescoberta do mundo através das imagens. Os principais temas foram as guerras e conflitos, povos e lugares exóticos.

### **2.3 O percurso da fotografia e do fotojornalismo na imprensa brasileira**

A imprensa no Brasil surgiu de forma tardia em relação aos países mais desenvolvidos da Europa. Segundo Lopes (2008), durante o Brasil Colônia apareceram no país mais de cinquenta jornais, a maioria de circulação clandestina e de duração efêmera. Até 1808, data da chegada da família real ao país, era proibida pela Coroa Portuguesa a existência de equipamento tipográfico na Colônia para impressão de panfletos e ou jornais.

Lopes (2008) afirma que, antes disso, foram feitas três tentativas. Em 1706, em Pernambuco. Depois, em 1747, no Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1807, em Vila Rica, Minas Gerais. Lopes (2008, p. 1) assegura que “essas três tentativas foram suprimidas por ordem do governo português. O objetivo da Coroa era manter a Colônia atada a seu domínio, nas trevas e na ignorância. Manter as colônias fechadas à cultura era característica própria da dominação”. Essa censura só foi amenizada em 1821, quando passou a ser caracterizada pelos chamados crimes de imprensa com punições.

Em maio de 1808, D. João VI oficializou a imprensa no Brasil. Nascia a Imprensa Régia, no Rio de Janeiro. Isto aconteceu trezentos e oito anos após a invasão do Brasil pelos colonizadores. Segundo Dirceu Fernandes Lopes [s.d.], no dia 10 de setembro circulou o primeiro número da *Gazeta do Rio de Janeiro*, que é tido por alguns historiadores como o primeiro jornal brasileiro. Contudo, três meses antes, era publicado em Londres o *Correio*



*Braziliense*, que, embora tenha surgido fora da Colônia, é considerado também por historiadores como o primeiro jornal periódico do país.

O artigo intitulado “Fotografia do Brasil”, disponível no site *portaldarte.com.br*, destaca que o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, do dia 17 janeiro de 1840, foi um dos pioneiros no registro de fotografias no Brasil, apresentando a foto do Imperador Dom Pedro II. O abade Louis Compte, em 16 de janeiro de 1840, quando chegou ao Brasil, mostrou a Dom Pedro II como funcionava a daguerreotipia. D. Pedro II possivelmente seja o primeiro fotógrafo menor de quinze anos do Brasil, que nesse mesmo ano comprou em Paris um daguerreótipo. Quem fez as primeiras fotografias da família imperial do Brasil foi o fotógrafo americano Augustus Morand (1815-1862), isso em 1840. Já na segunda metade do século XIX, imigrantes europeus residentes no Brasil trouxeram equipamentos fotográficos e substâncias químicas, como o colódio úmido. A partir de então, estúdios de retratistas passaram a se espalhar pelas principais cidades brasileiras. Acrescente-se ainda que nesse período o alemão Alberto Henschel abriu escritórios em São Paulo, Recife, Salvador e no Rio de Janeiro e se tornou o primeiro grande empresário da fotografia brasileira. Também se destacam “Militão Azevedo, o primeiro a retratar sistematicamente a transformação urbana da cidade de São Paulo; Marc Ferrez, que produz imagens panorâmicas de paisagens brasileiras; e Walter Hunnewell, que faz a primeira documentação fotográfica da Amazônia. E ainda August Stahl, Felipe Fidanza, George Leuzinger e Victor Frond” (FOTOGRAFIA Brasil. 2015).

Conforme Bentes (2000), a fotografia foi introduzida na imprensa brasileira muito mais como recurso gráfico do que por seu intrínseco poder de informação. Nesse sentido, o Brasil seguiu o mesmo caminho dos países industrializados da Europa e Estados Unidos, só que no caso brasileiro o acesso mais amplo às técnicas do registro das imagens, à popularização da fotografia, bem como à produção de imagens fotográficas com valor noticioso, foi absorvido com certo atraso.

A Enciclopédia Itaú Cultural, entre 1840 e 1860, destaca os nomes dos fotógrafos Victor Frond (1821-1881), Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Malta (1864-1957), Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e José Christiano Júnior (1831-1902) como pioneiros no Brasil. Cabe ressaltar que o valor expressivo e também documental das imagens feitas por esses fotógrafos vale mais pelo registro dos aspectos variados da sociedade brasileira da época, como, por exemplo, os escravos de Christiano Júnior, ou a paisagem urbana captada por Militão no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, do que propriamente pelo caráter jornalístico.

Segundo Moura (2011), foi somente no final do século XIX e na primeira década do século XX que a fotografia foi inserida nas revistas e jornais brasileiros, o que coincidiu com o declínio dos folhetins ilustrados, que cedeu lugar à informação. As revistas que, inicialmente, tinham a charge como a principal manifestação imagética, se transformariam, posteriormente, nos principais veículos de difusão das imagens fotográficas. Este foi o momento de revistas como: *Semana Illustrada*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Fon-Fon!*, *Ilustração Brasileira*, *Careta*, *Paratodos*. A pesquisadora afirma que a maioria dos historiadores da imprensa brasileira considera que o primeiro periódico a publicar fotografias foi a *Revista da Semana*, cujo primeiro número circulou encartado no jornal do Brasil em 20 de maio de 1900. Em um momento posterior, essa revista foi comprada pelo *Jornal do Brasil*, onde circulou como suplemento literário.

Em 1928 foi lançada no Brasil a revista *O Cruzeiro*. Essa publicação, que nasceu sob forte influência da revista americana *Life*, mudaria o mercado editorial brasileiro da época. Pertencente ao conglomerado *Diários Associados*, do jornalista Assis Chateaubriand, essa revista inauguraria uma programação visual arrojada, constituída de reportagens e fotografias.

O êxito de *O Cruzeiro* foi tanto que na década de 1950 atingiu a marca de 700 (setecentos) mil exemplares vendidos em uma única edição, graças à referência gráfica, literária e jornalística. Segundo Bahia (1990, p. 190), para alcançar este feito, a revista aliou “à sua agilidade, dinâmica e objetividade uma visão realista do país. Cada lugar desconhecido e atraente, inviolável e sedutor do território é revelado aos leitores pelos repórteres de *O Cruzeiro*”.

Mauad (2005) pontua que, a partir da década de 1940, *O Cruzeiro* reformulou o padrão técnico e estético das revistas ilustradas apresentando-se em grande formato, melhor definição gráfica, reportagens internacionais elaboradas a partir de contatos com agências de imprensa no exterior e, em termos técnicos, modernização do processo de impressão, o que permitiu uma associação mais precisa entre texto e imagem. Em decorrência disso, as demais revistas concorrentes foram pressionadas a também fazerem reformulações.

Segundo Moura (2011, p. 6), a revista *O Cruzeiro*, que se manteve até 1975, desvendou segredos e descobriu o Brasil para os brasileiros e “ajudou a desenhar a cara de um país e se consagrou com a reportagem em profundidade e também pela reportagem fotográfica que passou a ser a principal corrente editorial da época”. *O Cruzeiro* priorizou na maioria de suas edições a reportagem fotográfica que era produzida por duplas de repórteres (um repórter escreve e outro repórter fotografa). Moura (2011 p. 10) afirma que “a mais conhecida e considerada a grande estrela do semanário era formada pelo jornalista David Nasser e o

fotógrafo francês, Jean Manzon”. A pesquisadora Mauad (2003) pontua que, além de Manzon, outros fotógrafos também contribuíram para consolidar a memória fotográfica e o fotojornalismo brasileiro contemporâneo, a saber: José Medeiros, Flávio Damm, Luiz Pinto, Eugênio Silva, Indalécio Wanderley, Erno Schneider, Alberto Jacob, Evandro Teixeira, entre outros que definiram uma geração do fotojornalismo brasileiro.

Cabe destacar a atuação do fotojornalista piauiense José Medeiros, que ganhou projeção nacional após ingressar em *O Cruzeiro*, em 1946, tendo inclusive integrado a equipe chefiada por Jean Manzon, profissional que revolucionou o tratamento dado à imagem na imprensa nacional. Uma das reportagens fotográficas mais famosas de José Medeiros foi realizada num terreiro de candomblé, em Salvador, e documentava em imagens de forte dramaticidade o ritual de iniciação ao candomblé, com sacrifício de animais, de jovens filhas de santo. Escoltada por texto de Arlindo Silva, a fotorreportagem foi publicada em 1951, com grande destaque em *O Cruzeiro* sob o título “As noivas dos deuses sanguinários”.

**Figura 7:** Matéria “As noivas dos deuses sanguinários”



Fonte: [http://www.rchav.cl/2004\\_4\\_art10\\_de\\_tacca.html](http://www.rchav.cl/2004_4_art10_de_tacca.html)

Foram poucas revistas semanais ilustradas e jornais diários brasileiros que incorporaram, no final do século XIX e na primeira década do século XX, a fotografia em suas páginas. É fato que os jornais foram mais lentos quanto à publicação de fotos,

exatamente porque o processo de registro e reprodutividade da fotografia, além de caro, era tecnicamente complexo devido às impressões da época. Essa limitação, conforme informações publicadas no *portaldarte.com.br*, não impediu, na segunda metade do século XIX, que fossem produzidas e divulgadas fotografias no Brasil do mesmo modo como ocorreu em outras guerras pelo mundo, tais como: fotografias da guerra do Paraguai (1864-1870) pelos fotógrafos Luiz Terragno e Frederico Trebi. O mesmo aconteceu com a guerra de Canudos (1896-1897).

A impressão das fotografias, tanto nas revistas ilustradas quanto nos jornais diários, aconteceu de forma gradativa. Boni (2016) afirma que o uso da fotografia pela imprensa no início do século XX era um processo que exigia mudança de praticamente todos os equipamentos do parque gráfico, além do treinamento e capacitação de pessoal que trabalhava em todas as etapas da linha de produção do periódico. Nesse período, os fotografados, que eram tratados como referências de notícias, sempre aparecem nas imagens de forma posada.

Nas primeiras três décadas do século XX, a fotografia se popularizava no mundo e no Brasil ficava cada vez mais acessível, inclusive pelas camadas sociais menos favorecidas, graças tanto à melhoria do processo de revelação, bem como da evolução técnica das câmeras fotográficas que ficaram menores, mais leves e fáceis de manusear e que, principalmente, foram se tornando mais baratas.

Segundo Lima (1989, p. 26), os primeiros fotógrafos da imprensa brasileira passaram a atuar na profissão a partir de 1920. Essa atividade era preenchida “através dos contínuos ou amigos dos donos de jornais”. Estes últimos eram mais disponíveis, pois tinham “maior tempo livre” e “uma câmera na mão”.

Uma das experiências mais importantes do fotojornalismo moderno num jornal diário brasileiro aconteceu na década de 1950, com o surgimento, no Rio de Janeiro, do jornal *Última Hora*. Segundo Bentes (2000), o fundador do jornal *Última Hora*, Samuel Wainer, foi o responsável pela valorização da informação fotográfica nos periódicos de circulação diária. Wainer estabeleceu um programa de modernização para o jornal com a implantação de novos conceitos e tocado por novos profissionais.

Relata o pesquisador Bentes (2000, p. 4) que, para realizar seu projeto, Samuel Wainer afirma ter introduzido “técnicas de diagramação que não eram utilizadas até então”. Acrescenta que lançou seções novas, reservou a última página para grandes reportagens e, por fim, passou a publicar grandes fotos na primeira página. O autor também cita o depoimento do jornalista Teodoro Barros, que trabalhou no jornal *Última Hora*, ao afirmar que as transformações inauguradas valorizaram as fotografias, tornando-as atrações tão importantes

quanto os textos. As fotos passaram a ter mais espaço nas páginas e substituíram muitos textos. Além disso, os fotógrafos passaram a ter seus nomes no crédito das matérias, o que contribuiu para integrá-los, em definitivo, na profissão de jornalistas.

Com a intensificação do processo de urbanização do Brasil a partir dos anos 1950, a demanda de informação nas grandes cidades cresceu, e, sobretudo, a visual. Esse período também coincide com a implantação da televisão no país. Consolidada a expectativa dessa futura concorrência, os jornais diários e as revistas semanais passaram a investir em fotografias e no fotojornalismo, onde o acesso de leitores era maior, já que a penetração da televisão no território nacional só se expandiria a partir dos anos 1970.

A pesquisadora Louzada (2010) afirma que o *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, impresso que teve uma grande influência e prestígio em nível nacional durante várias décadas, não trazia fotografias em suas capas no início da década de 1950. A autora conta que, na edição de 25 de agosto de 1954, o jornal não publicou fotos da tragédia do suicídio do presidente Getúlio Vargas na primeira página. Publicou apenas quatro fotografias, sendo duas na página sete e as outras na página oito. O *Jornal do Brasil* só passou a dar mais destaques das fotografias em suas páginas internas a partir de 1956, ano em que foi concluída a reforma e modernização de seu parque gráfico. Somente aos poucos as fotos iriam ganhando importância, e, em 1957, o impresso começava a publicar fotografia na capa principal e, no começo dos anos 1960, as imagens passaram a ser mais valorizadas.

**Figura 8:** Capa do *Jornal do Brasil* do início dos anos 1960



Fonte: <https://caminhosdojornalismo.wordpress.com/>

Boni (2016) pontua que com a chegada do jornalista Alberto Dines, no início da década de 1960, foi feita uma reformulação editorial e gráfica do *Jornal do Brasil*. A partir de então, a fotografia passou ser largamente utilizada em todos os cadernos e o impresso foi se tornando referência no fotojornalismo brasileiro. Os investimentos no *Jornal do Brasil* em fotojornalismo nesses anos renderam a seus profissionais várias premiações do maior concurso do fotojornalismo brasileiro naquela época, o Prêmio Esso. Um dos fotógrafos de maior destaque foi Evandro Teixeira, que trabalhou no impresso de 1962 a 2010. Ressalte-se também a atuação de outros renomados fotógrafos, como Alberto Ferreira, Erno Schneider, Flávio Rodrigues, Odyr Amorim, Ronald Theobald, Walter Firmo.

Os anos 1960 iniciaram sob a presidência do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek de Oliveira e a inauguração de Brasília. Junto com a fundação da capital nasceu o jornal *Correio Brasiliense*. Também nessa década foram criadas as revistas *Realidade*, *Bondinho*, *Veja*, *Jornal da Tarde*, *Jornal Folha de São Paulo*. Segundo Munteal (2005), as principais publicações diárias dessa época, como o *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, passaram a valorizar mais a fotografia, que ganharam grandes espaços na primeira e na última página, procurando também retratar o lado humano dos acontecimentos.

Conforme Munteal (2005), com o golpe civil-militar de 1964, o *Jornal do Brasil* manteve-se contra o regime ditatorial no país, enquanto O *Correio da Manhã*, que era contra o então governo João Goulart, passou também a se posicionar contra o novo governo militar. Quatro anos depois foi baixado o AI-5 (Ato Institucional nº 5), que decretava o fechamento do Congresso Nacional e instituía censura à imprensa. Acrescenta Munteal (2005, p. 118) que “O *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* deixaram de circular e tiveram seus diretores presos, além de terem suas redações ocupadas por forças policiais e militares”.

Nesse período, de acordo com Munteal (2005), O *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* eram os dois maiores jornais no país que disputavam a atenção dos leitores. Desde então, surgia a competição quando na cobertura dos fatos. O *Jornal do Brasil* investia cada vez mais em fotografias noticiosas em suas páginas e terminou por despertar a concorrência de O *Correio da Manhã*, que contratou como editor de fotografia o fotojornalista Erno Schneider, que promoveu uma renovação da equipe. Uma das suas primeiras medidas foi renovar as câmeras fotográficas, quando as Rolleiflex foram substituídas na época pelas modernas Pentax e Nikon. Foi criada a função de laboratorista, tirando o fotógrafo da responsabilidade de revelar seus filmes e copiar as fotos. Também começaria a valorizar a publicação de ensaios fotográficos.

Era um jornal sem cores, com uma impressão que deixava a desejar, porém suas fotos, charges e ilustrações faziam um grande sucesso. Os acontecimentos diários eram registrados em lances e sequenciais, valorizavam-se os detalhes, o lado humano e os problemas urbanos, evitando-se a publicação de fotos sensacionalistas, violentas e chocantes (MUNTEAL, 2005, p. 116).

Com o golpe militar de 1964, as redações das principais revistas semanais e dos jornais diários do país passaram a sofrer uma forte censura e autocensura. A imprensa passou, então, a ser monitorada no interior das próprias redações, tendo textos e fotografias submetidos aos censores que decidiam o que devia ou não ser publicado. Para driblar a censura do regime ditatorial brasileiro, Kucinski (2003) destaca que jornalistas e repórteres fotográficos usavam da criatividade para driblar a censura e assim garantir a sobrevivência dos veículos de comunicação. No caso das fotografias, os profissionais usavam sentidos figurados, capazes de serem entendidos pelos leitores e praticamente incompreensíveis para os censores que tinham pouco conhecimento da linguagem fotográfica, principalmente aquela associada ao jornalismo.

Munteal (2005) esclarece que, nos anos 1970, cresceu mais ainda a importância da fotografia nas páginas dos jornais, exatamente porque elas conseguiam mostrar aquilo que o texto não podia por causa da censura. Nessa década, foram criadas as bases do fotojornalismo independente, que é fruto do empenho de uma geração de fotógrafos que se formou na prática e pautada pelo contexto político da época. O autor avalia que “isso demonstrava que, mais do que a produção de imagens informativas para a grande mídia, era fundamental se pensar nas imagens criadas a partir da tomada de posição desses fotógrafos” (MUNTEAL, 2005, p. 137).

O papel dos fotojornalistas durante os anos do governo militar, sobretudo, no período de intensa censura, serviu como “respiradouro” dos veículos de imprensa, pois expressavam o que os textos “mutilados” pelos censores não conseguiam dizer. Conforme Munteal (2005, p. 138), “as fotos dos poderosos em posições ambíguas e, muitas vezes, ridículas, as distorções na imagem foram soluções aplicadas por essa geração de fotógrafos”.

Nos anos de 1970 também prosperaram os chamados jornais alternativos. *O Pasquim*, que surgiu em 1969, foi um dos mais famosos dos cerca de 170 (cento e sessenta) dos periódicos, “que tinham como traço comum a oposição ao regime militar” (MUNTEAL, 2005, p. 138). Teve ainda importância o *Pif Paf*, *O Bondinho*, *Movimento*, *Opinião*, entre outros. Esses jornais alternativos contrastavam com a complacência da maioria da grande

imprensa da época, imprimiam atitudes combativas, denunciando violações dos direitos humanos e fazendo críticas sistemáticas a ditadura e ao modelo econômico.

Munteal (2005) relata que, assim como aconteceu com o fotojornalismo na Europa, que ensejou a criação da Agência fotográfica *Magnum Photos*, em 1947, profissionais brasileiros também fundaram nos anos 1970 agências fotográficas, onde a finalidade maior era garantir a independência em relação aos grandes meios de comunicação e maior controle sobre o uso e circulação de suas fotos. As principais foram: Câmara Três (1973/RJ), a F4 (1979/SP) e a Fotocontexto (1969/Porto Alegre).

Nos anos de 1970, as câmeras japonesas surgiram mais modernas em relação às europeias e começaram a ganhar adeptos entre os profissionais brasileiros. Elas traziam inovações como flashes eletrônicos e lentes teleobjetivas, que deram mais agilidade ao trabalho fotográfico que tinha dificuldades para registrar imagens instantâneas em condições de luminosidade precária sem luz artificial ou, então, ficavam ruins quando os motivos a serem fotografados estavam muito distantes. Segundo Ferreira (2009), os impressos *Jornal do Brasil* e *O Globo*, nessa mesma década, faziam investimentos no fotojornalismo. No *Jornal do Brasil*, os repórteres fotográficos passaram a trabalhar com câmeras Nikon e Hasselblad, modernas para a época, já apostando em fotos mais produzidas. Quando os profissionais viajavam, o departamento contava com aparelhos para transmissão de telefotos, que eram recebidas e tratadas na própria editoria de fotografia. A pesquisadora acrescenta que, em *O Globo*, as inovações em relação à fotografia começaram em 1936, quando o jornal publicou a primeira telefoto da imprensa brasileira. Em 1959, publicou a primeira radiofoto em cores, que foi enviada pela agência inglesa *United Press International (UPI)* e, no final da década de 1970, publicou a primeira telefoto colorida produzida no Brasil, que mostrava uma foto do jogo entre Flamengo x Santa Cruz, acontecido em Recife.

O jornal *Folha de São Paulo*, a partir de sua informatização nos anos 1980, passou a valorizar mais a fotografia, que deixou de ser tratada como mero complemento da informação escrita. Os pesquisadores Donaldo Hadlich e Maria Alice Bragança (2007) afirmam que a *Folha de São Paulo* passou a defender que o fotojornalismo tem uma história à parte, que a foto não deve servir apenas para “arejar a página” ou “valorizar a notícia”, tão pouco para “preencher espaços vazios”. Este deve estabelecer o elo entre as duas linguagens, texto e imagem, promovendo a interação entre eles e, assim, reforçar o conjunto visual da página. O jornal *Folha de São Paulo* também substituiu a composição a chumbo e passou a adotar o sistema eletrônico de composição, pioneiro no país. Essa mudança melhorou o processo de



impressão do jornal, inclusive de fotografias em cores, alterando a estética e rotinas de produção.

Munteal (2005) afirma que a pressão pela abertura e o fim dos governos militares crescia. Em 1979, foi aprovada a Lei da Anistia, que trouxe de volta para a cena política do país muitas lideranças políticas que haviam sido exiladas. Protestos estudantis se multiplicavam e o movimento sindical do ABCD paulista se fortalecia. Grandes manifestações e comícios foram realizados, em 1984, nas principais capitais do Brasil, reivindicando a volta das eleições diretas para Presidente da República. Em 1988 foi promulgada a nova Constituição Brasileira e, em 1989, foram realizadas no Brasil, após vinte e cinco anos, as eleições presidenciais através do voto popular.

Os anos de 1980 também foram de mudanças significativas da imprensa brasileira, que passou a introduzir mudanças tecnológicas no processo de produção, ampliou o número de cadernos e implantou os manuais de redação. Segundo Munteal (2005), em 1983 o jornal *Folha de São Paulo* implantou novo projeto editorial e de informática, com a instalação de terminais de computador na redação e a edição de textos, passando a economizar quarenta minutos no processo de produção. O autor relata que no final da década de 1980 a grande imprensa passou a incorporar o uso de fotografias produzidas pelo sistema digital. De acordo com Munteal (2005, p. 162), “essa tecnologia começou a ser desenvolvida, nos Estados Unidos, na década de 1950. Uma das primeiras câmeras fotográficas digitais próprias para o fotojornalismo, a Fujix, foi fabricada pela Fujifilm, no Japão, em 1989, com capacidade para 21 fotos”.

A tecnologia digital revolucionou a técnica da fotografia e da própria imprensa. Em 1990, surgiram no mercado as primeiras câmeras digitais – a *Rollei Digital Scanback*, a *Fujix Digital Still Camera* e a *Kodak Professional DCS* –, junto com o *software* adaptado ao armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens. Munteal (2005, p. 183) assegura que essas câmeras “mudavam os processos de capturar, mostrar e imprimir fotos”.

O primeiro grande teste em que a fotografia digital foi utilizada aconteceu na Copa do Mundo de Futebol de 1994, realizada nos Estados Unidos. Munteal (2005) afirma que, no Brasil, a primeira cobertura de um evento feita, totalmente, com câmeras digitais por fotógrafos brasileiros ocorreu em 1998, na Copa do Mundo da França. O autor acrescenta que fotojornalistas do jornal *Folha de São Paulo* incorporaram de vez os equipamentos digitais em dezembro de 2000, “quando passaram a usar exclusivamente máquinas digitais, além de aprimorar o sistema de envio, recepção e tratamento dessas imagens, com aquisição de computadores portáteis, telefones celulares e softwares próprios” (MUNTEAL, 2005, p. 183).

As fotografias digitais ganharam rapidamente a adesão dos fotógrafos devido às suas vantagens em relação à câmera analógica, como: a facilidade, a rapidez e agilidade em que podem ser registradas e editadas. Somado a isso, para os jornais diários, que têm que fechar suas edições com muitas notícias acontecendo próximas ao fechamento da edição, a câmera digital possui uma grande vantagem competitiva, além de o fotógrafo poder avaliar o resultado da sua foto segundos após ser tirada. Munteal (2005, p. 183) aponta que uma das maiores desvantagens das fotografias digitais em relação às analógicas é a “extrema facilidade de manipulação e alteração do conteúdo das imagens, proporcionadas pelos programas de edição de imagens”.

Segundo Munteal (2005), o fotojornalismo brasileiro, passada a efervescência da luta pela democratização que culminou com o impeachment, em 1992, do presidente Fernando Collor de Melo, passou a percorrer dois caminhos. O primeiro deles foi a descoberta do interior do Brasil, com registro de fotos sobre questões sociais e ambientais, além da atenção a problemas urbanos, principalmente aqueles enfrentados pelas classes empobrecidas. O outro percurso foi o de buscar registrar violações dos direitos humanos.

As tecnologias digitais na área da fotografia trouxeram mudanças técnicas e conceituais. Profissionais tiveram que se adaptar e aprenderem a manusear novas câmeras e os programas de tratamento de imagem. Passaram até a conviver com o surgimento de fotografias feitas por amadores, que passaram a ser igualmente publicadas pelos veículos com finalidade de dar mais rapidez na divulgação de informações, bem como baratear custos de produção.

Munteal (2005) afirma que a riqueza do fotojornalismo praticado nos anos de 1960 e 1970, que em grande parte foi consequência das dificuldades impostas pela censura, se arrefeceu diante das novas pressões. O autor afirma que o “excesso de pautas, pressa para produzir o jornal e até mesmo pela concorrência do celular, que, com suas máquinas acopladas, possibilita muitas vezes que um amador chegue antes do fotógrafo para fazer a foto” (MUNTEAL, 2005, p. 186).

O uso das tecnologias digitais na área fotográfica e da internet, a partir dos anos 2000, se popularizou graças aos custos mais acessíveis. A atividade do repórter fotográfico passou a ser cada vez mais uma construção de estratégia de comunicação que envolvia a política editorial do veículo, o fotógrafo, o repórter, o editor, o diagramador, que atuavam dentro de uma visão conjunta e conforme a receptividade dos leitores.

## 2.4 A trajetória da fotografia na imprensa piauiense

Os estudos sobre a chegada da fotografia, de sua impressão em revistas ilustradas e jornais diários, do pioneirismo e da atuação dos retratistas e dos fotojornalistas e das mudanças e permanências da atividade fotográfica quando da implantação da fotografia digital nos jornais diários piauienses são incipientes. Pesquisas sobre a fotografia em solo piauiense passaram a ter mais atenção somente a partir do final do século XX, quando profissionais recém-saídos das universidades começaram se interessar por essa área.

O pesquisador piauiense Paulo Gutemberg (1988), em artigo publicado na Carta CEPRO, que tem como título “A fotografia como fonte de pesquisa”, defende que a fotografia constitui documento essencial para a investigação na área das ciências sociais humanas. E, citando Boris Kossoy (apud GUTEMBERG, 1988), ratifica o argumento deste pesquisador, que afirma que a fotografia, ao ser valorizada como fonte primária, presta grande contribuição às pesquisas históricas, que, de forma testemunhal, mostra em seu conteúdo fragmentos da realidade congelada no tempo e no espaço, fato que possibilita reconstituir vários aspectos do passado. Gutemberg (1988) acrescenta que, na segunda metade do século XIX, foram registradas no Piauí milhares de imagens de grande valor histórico e artístico.

Essas imagens caleidoscópicas encontram-se, hoje, dispersas, sem um tratamento técnico e científico adequado, em mãos de particulares e órgãos públicos, que, além de desconhecerem totalmente as técnicas de preservação e conservação das imagens fotográficas, não lhes fazem proveito útil; pelo contrário, aceleram a sua destruição. Pode-se dizer que a conservação, preservação e utilização de iconografia piauiense está, ainda, em estado primitivo (GUTEMBERG, 1988, p. 151).

Conforme Gutemberg (1988), a informação mais antiga que se tem de fotografia em solo piauiense surge após vinte anos de essa invenção ter sido patenteada pelo francês Daguerre, em 1839. O autor afirma ainda que o dentista Firmino Beliváqua, havendo chegado da Corte, anunciou no dia 26 de junho de 1859, no jornal *O Propagador*, publicado em Teresina, a seguinte informação:

Firmino Beliváqua, vende por preço commodo uma machina photographica que pode tirar retratos perfeitos do tamanho d’um palmo, e com a mesma perfeição tão pequenos que podem ser colocados em anéis. Quem pretender dirija-se ao annunciante com que fará todo negócio, e delle receberá o tratado, e explicações do trabalho photographico sobre a lamina (GUTEMBERG, 1988, p. 152).

Meses mais tarde, 22 de abril de 1860, Gutemberg (1988) afirma que no mesmo jornal foi publicado um novo anúncio. Provavelmente, sobre a “machina” adquirida de Firmino Beliváqua, com a qual o comprador agora oferecia serviços fotográficos.

Justino Rocha Pereira, tira retratos fotograficos sobre lâminas das 10 as 2 horas da tarde na casa da sua residência, junto as em que mora seu pay [sic.] – o Sr empresário do Theatro S. Theresa – e seu, irmão Alfredo Rocha Pereira, se encarrega de qualquer encadernação e o promete fazer com asseio e prontidão e barateza (GUTEMBERG, 1988, p. 152).

A jornalista e fotógrafa Margarete Leite (2003, p. 63) afirma em artigo publicado no livro *Apontamentos para História Cultural do Piauí* que “a primeira fotografia publicada no Piauí foi o clichê de Gregório Thaumaturgo de Azevedo, impresso no jornal *O Cri-Cri*, em 30 de outubro de 1883”. A segunda só foi impressa após cinco anos, em 28 de dezembro de 1888, uma foto de Simplício Coelho de Resende.

Nas primeiras décadas do século XX, alguns estúdios fotográficos se instalaram e passaram a funcionar na capital, “dentre eles o estúdio Photographia Soares e o do fotógrafo cearense Moura Quineu, que se instalou em Teresina com um ateliê, filial de seu estúdio de Fortaleza” (LEITE, 2003, p. 63). Isto possibilitou as famílias locais, que possuíam maior condição de renda, realizar um sonho já bastante comum na época, o de ter em casa um retrato de toda a família tendo o pai ao centro, mãe e filhos à sua volta.

Gutemberg (1988) destaca que um acontecimento que marcou a história da fotografia piauiense foi a participação do fotógrafo José Inácio Fontenelle, que representou o Piauí na Exposição Nacional de 1908, em comemoração à Abertura dos Portos do Brasil ao comércio internacional. Esse acontecimento é significativo na história da fotografia do Piauí porque foi a primeira vez que foram mostradas, em âmbito nacional, fotografias produzidas no Estado. Nessa ocasião, também foi a primeira vez em que foram divulgados numa exposição nacional aspectos paisagísticos, arquitetônicos e comerciais do Piauí.

Nas décadas de 1920 e 1930, a fotografia passou a ser mais utilizada nos jornais de Teresina, quase sempre na primeira página das publicações. Leite (2003, p. 63) afirma que “naquela época, a impressão era feita através de clichês produzidos no Rio de Janeiro”. Nesse período, as personalidades retratadas apareciam de forma estática, posada, pois a baixa luminosidade das lentes e qualidade dos filmes fotográficos obrigava o fotógrafo a usar longas exposições, o que dificultava registrar algo em movimento.

Leite (2003) pontua que, na década de 1930, chega à Teresina o fotógrafo repórter belga Guilherme Müller, que registrou fatos importantes daquela época de políticos e da

sociedade local. Ele fez fama e trabalhou durante quarenta anos com fotografia social, tendo ainda nas décadas de 1940, 1950 e 1960 fornecido fotos aos jornais teresinenses. Outros fotógrafos destacam-se neste período, Valdir Fortes e Ozael. Aquele registrou muitas paisagens do Piauí, enquanto o segundo registrou fotografias de senhoritas que passeavam na Praça Pedro II.

Nas décadas de 1940 e 1950, um dos mais importantes fotógrafos piauienses se destacou nacionalmente. Trata-se de José Medeiros (1921-1990), que trabalhou na cidade do Rio de Janeiro como um dos mais relevantes fotojornalistas da revista *O Cruzeiro*. José Medeiros fotografou costumes, paisagens e o povo brasileiro. Teve influência de fotógrafos consagrados em nível mundial como André Kértész, Cartier-Bresson e Eugene Smith.

Moura (2012, p. 187) afirma que Medeiros “se destacou porque fotografava como via a vida, fez um fotojornalismo sério, sem retoques e artifícios”. Com liberdade proporcionada pela revista *O Cruzeiro*, conseguia trabalhar o “seu faro jornalístico e abordar questões com as quais se identificava, como trabalhar com as minorias, índios, negros e com a sociedade dos menos favorecidos, como os loucos em manicômios ou os leprosos” (MOURA, 2012, p. 187).

De acordo com Leite (2005), nos anos de 1950 e 1960 se observava nos jornais da capital a publicação de fotografias de prédios públicos, avenidas e praças. Nesse mesmo período, destaca-se o trabalho do fotógrafo Totó Barbosa, que atuou por conta própria ao longo de sessenta anos, produzindo principalmente fotografias 3x4 (três por quatro), tendo também registrado fotos sociais, esportivas, de personagens da sociedade e fatos históricos. Em entrevista gravada pelo historiador Francisco Alcides do Nascimento (2005), Totó Barbosa (2005) afirma que começou a trabalhar com fotografia aos nove anos de idade, em 1929, quando foi levado por João Ferraz para lavar retratos. As treze anos foi contratado pelo fotógrafo pernambucano Ozael Regino, onde passou a imprimir retratos preto e branco na câmera escura. Em 1936, quando tinha dezesseis anos, comprou uma “maquinazinha” que não era a lambe-lambe e começou a trabalhar por conta própria e tirar fotos em sua casa. Totó Barbosa (2005) relata que, desse período até 1945, revelava e tirava retrato em chapa de vidro e, caso fosse preciso, fazia-se o retoque nas imagens.

O retoque depois da chapa seca, depois da chapa escorrida, a água secava, tinha um líquido por nome matulenha, esse matulenha era que fazia pegar o lápis, que ele não pegava, o lápis, mas o matulenho, passava-se o matulenho com um pano fininho, passava, ele secava logo, aí ir retocar isso e aqui, tirava você de 50 anos pra deixar com 38, 39, tirava isso aqui, mas sem arranhar, retocando a chapa em preto e branco pra depois ir pro papel,

positivo, isso em 1936, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 e quarenta e [...] (BARBOSA, 2005).

Totó Barbosa (2005), que além de fotógrafo foi também vereador de Teresina, afirma que, em 1945, comprou a máquina alemã Roleflex, que já usava e rodava doze chapas de filmes e, com isso, a chapa de vidro deixou de ser usada, pois era um processo limitado e demorado para a obtenção da imagem.

A partir da análise das edições digitalizadas do Jornal *O Dia* no período de 1951 a 1954 e 1958 a 1962 pela pesquisadora Nilsângela Cardoso Lima contata-se que *O Dia* foi a primeiro impresso diário do Piauí a publicar um clichê fotográfico. Logo em sua primeira edição, no dia primeiro de fevereiro de 1951, na capa principal, é publicada uma fotografia do governador piauiense, Pedro de Almendra Freitas. Conforme a historiadora Marylu Oliveira (2007), nos seus primeiros doze anos esse jornal circulava duas vezes por semana e só partir de 1963 passou a ser diário.

Segundo Leite (2003, p. 65), no Piauí “a figura do repórter fotográfico só surgiu nos jornais diários final dos anos 1960”. Acrescenta também que, quando da instalação do governo militar no Brasil a partir de 1964, as fotografias dos jornais diários piauienses, que vinham melhorando em sua variedade na abordagem dos assuntos, passaram a registrar em maior quantidade fotos oficiais.

Essa limitação imposta pela conjuntura política permaneceu até meados dos anos de 1970. Leite (2003) afirma que, a partir de então, nos jornais teresinenses começaram a aparecer fotos de esportes, cultura, flagelados da seca, enchentes dos rios Parnaíba e Poti, mulheres lavando roupas na beira do Parnaíba. No final dessa década e início dos anos 1980, repórteres fotográficos passaram a registrar movimentos sociais. Os jornais diários se modernizaram, substituindo o sistema de clicheria pelo processo de impressão em *off set*, o que proporcionou a melhoria na definição das imagens. Nesse mesmo período, os créditos das fotos começaram a aparecer, embora de forma esporádica. O trabalho do repórter fotográfico não era reconhecido, já que era tido apenas como “tirador de fotos”, e cumpria ordens do editor chefe ou diagramador, que diziam que assuntos deviam ser registrados e como as fotos deveriam ser feitas.

Conforme Berti (2010), a primeira fotografia colorida num jornal diário piauiense publicado na primeira página só aconteceu no dia 12 de outubro de 1988, no extinto diário *Jornal da Manhã*. A imagem foi produzida pelo historiador e fotojornalista Paulo Gutemberg, que foi pioneiro na criação de uma editoria de fotografia naquele impresso. As fotos

coloridas, “no Piauí, só passariam a ser veiculadas diariamente na imprensa mais de uma década depois e mantiveram durante muito tempo o caráter de ilustração da capa ou de editoriais especiais”, assevera Berti (2010, p. 8).

No final dos anos 1990, aconteceu a chegada das câmeras digitais em Teresina. Essa nova tecnologia repercutiu nas redações dos jornais impressos. Berti (2010) afirma que uma série de transformações ocorreu nas rotinas produtivas dos jornais. As empresas passaram a contar com outros recursos, como o tratamento de imagens, além da economia de custos, uma vez que a fotografia digital não requer muitos suprimentos e gastos com a revelação, fixação e ampliação de fotos.

Em depoimento concedido ao pesquisador Berti (2010), o fotógrafo Francisco Gilásio afirmou que os fotojornalistas nos anos de 1980 conquistaram maior importância nas redações dos jornais teresinenses. Ressalta que, antigamente, quando saía a campo, o repórter fotográfico se sentava no banco de trás do carro ao invés de se sentar na frente, fato que dificultava clicar o momento exato do acontecimento. Com a mudança, o trabalho passou a ser feito com mais facilidade e trouxe mais agilidade, pois as empresas perceberam a importância das imagens (GILÁSIO *apud* BERTI, 2010).

De acordo com Berti (2010), um problema apontado por Francisco Gilásio é o fato de os jornais diários de Teresina não possuírem editores de fotografias. Essa função era exercida pelo editor da página, arquivista, secretário de redação ou mesmo editor do jornal. Acrescente-se a isso o fato das empresas, para reduzirem custos, contratarem estagiários para que fizessem fotografias ao invés de profissionais especializados que têm mais experiência.

A história do fotojornalismo no Piauí se desenvolveu de forma lenta e com atrasos em relação a outros estados brasileiros. Assim como nos países mais desenvolvidos e no Brasil, o desenvolvimento da fotografia em solo piauiense passou por importantes fases, tais como: dificuldades de acesso ao equipamento, a familiarização com as técnicas de registro e impressão, o uso da imagem como objeto de ilustração e depois como informação, a mudança do preto e branco para o colorido, do processo analógico para o digital. Essas etapas trouxeram melhorias para o exercício da profissão, bem como geraram controvérsias e alterações das rotinas produtivas de trabalho.

### 3 A CONSTRUÇÃO DA INFORMAÇÃO NOS JORNAIS IMPRESSOS

#### 3.1 Fotografia e texto narram “histórias” e produzem sentidos

Os principais produtos de um acontecimento veiculado pela mídia são texto e imagem. Estes revelam falas, circunstâncias, descrevem e mostram o fato que foi capaz de despertar curiosidade e interesse do jornalista que empreendeu esforços para capturar falas, fotos, imagens em movimento para em seguida relatar com o cuidado de gerar nos leitores a mesma curiosidade e o interesse que teve quando atentou para aquele acontecimento.

O que é, então, o acontecimento? Trata-se de um evento ou uma situação que, por ter características extraordinárias, adquire relevância e consegue chamar a atenção, já que o acontecimento escapa a rotina e o cotidiano. Louis Quéré (2005) define o acontecimento como aquilo que rompe a normalidade, desencadeia sentidos, descortina novas possibilidades e altera o contínuo da existência. “Quando se produzem, não estão conectados aos que os procederam nem aos elementos do contexto: são descontínuos relativamente a uns e a outros e excedem as possibilidades previamente calculadas; rompem a seriação [...] do correr das coisas” (QUÉRÉ, 2005, p. 63).

Para relatar acontecimentos, os jornais produzem textos escritos em forma de notícias, reportagens, artigos, imagens fotográficas e recursos gráficos. Para isso, transforma acontecimentos do cotidiano em fatos a serem noticiados, em informação a ser veiculada. Conforme Traquina (2004), a atividade de jornalismo pode ser justificada e definida “[...] pela frase de que é a resposta à pergunta que muita gente se faz todos os dias – que é que aconteceu/está acontecendo no mundo?” (TRAQUINA, 2004, p. 20). Nesse sentido, o jornalista é um “contador de histórias”, de novidades, daquilo que é curioso, do que interessa ao público, exercendo, portanto, um papel de mediador de experiências e partilhas.

A atividade jornalística não é a única a “contar histórias”. Mello (2005) pontua que o jornal e o jornalista devem ser tomados como narradores especializados, mas não únicos. Existe um processo narrativo dinâmico e polifônico que é composto de muitas outras falas e sentidos, no qual os “narradores jornalísticos”, tidos como “oficiais”, estão inseridos. O autor acrescenta que “há no jornal uma narrativa, que não podemos negar, mas essa narrativa compõe-se da materialização de várias outras formas de se narrar e se ver o mundo” (MELLO, 2005, p. 24).

Segundo Traquina (1993, p. 169), “as notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima (os



acontecimentos) num produto (as notícias)”. Para Rodrigues (1993), esse acontecimento jornalístico só passará a existir quando a “superfície lisa da história” for irrompida dentre “uma multiplicidade aleatória de factos” e jornalismo para perceber o acontecimento “em função de uma classificação ou de uma ordem ditada pela lei das probabilidades, que tenha em seu conteúdo algum valor de inusitado e por isso seja digno de ser registrado” (RODRIGUES, 1993, p. 27).

Para informar, o jornalismo exerce a função de mediador “da” e “na” sociedade, estabelecendo uma relação face a face com uma infinidade de acontecimentos. Maurice Mouillaud (2002) afirma que a mídia é apenas uma operadora entre um conjunto de outros operadores sócio-simbólicos, embora ela aparente como única. Neste sentido, a informação produzida pela mídia não é o transporte de um fato, mas, sim, um ciclo ininterrupto de transformações. A informação é resultante de uma série de acordos e disputas de sentido desde a percepção e seleção do acontecimento, passando pelos seus agentes e interlocutores, até chegar aos jornalistas e ao público.

Segundo Mauro Wolff (2001), há nos processos de produção, seleção e apresentação das notícias, rotinas marcadas por um fazer específico, por um ambiente organizacional, por uma dinâmica temporal presa à hierarquização de conteúdos e à urgência do tempo, o que varia de acordo com a organização do trabalho específico de cada redação e de cada meio de comunicação.

Para produzir um acontecimento jornalístico, se faz necessário pôr em prática um conjunto de operações. Mouillaud (2002) descreve a construção da informação como um processo que visa consolidar sentidos que são produzidos a partir do interesse das “falas” de quem está por trás do jornal e em seu nome, do jornalista conectado aos fatos e que busca “falas” de suas fontes, como: testemunhas, especialistas, representantes; além da “fala” do próprio operador, o jornalista. Após passar por essas construções, desemboca na etapa da diagramação – paginação e distribuição em colunas e seções –, locais onde serão harmonizados numa “área espacial” os textos, fotografias, títulos, legendas e gráficos. Nessa sequência de operações que afetam formas e conteúdos, as fotografias têm a função de prefiguração, de representar a título de ilustração o acontecimento, dando a este a instantaneidade usada como testemunha e que comprova a informação.

Outro aspecto importante a ser considerado é que o acontecimento, apesar de explodir na superfície da mídia, é, na verdade, o final de uma cadeia que entrega um real já domesticado. Mouillaud (2002) pontua que na mídia o acontecimento é um fragmento tirado

de um contexto não compreendido. Logo, este acontecimento midiático é enquadrado, emoldurado e narrado para que seja apropriado pelo público como “retrato do real”.

Para construir esse “retrato do real”, a fotografia, que num primeiro momento histórico foi relegada à condição de “ilustração” e “apêndice” pelas empresas jornalísticas frente ao texto escrito, com o passar do tempo passou a incorporar um papel decisivo, o de reforçar a ideia de verdade do acontecimento junto aos leitores. Boris Kossoy (2007, p. 31) argumenta que “o papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras”. O autor acrescenta que a fotografia pode ser usada para informar e desinformar, manipular e denunciar, emocionar e transformar.

Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentando os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, fixando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou – e se presta – aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos (KOSSOY, 1997, p. 31).

Segundo Sousa (2002), a fotografia do jornal nos aproxima do acontecimento, nos fazendo conhecê-lo e que nos dá a sensação de que dele participamos. Conforme Gruszynski e Lindemann (2013), muitas vezes quando nos deparamos com determinado acontecimento, são as imagens da mídia que chegam à mente como se tivéssemos passado por aquela situação.

A foto jornalística, assim como o texto noticioso, é entendida pelo senso comum e o próprio jornalismo como elemento visual associado ao mito da objetividade, funcionando também como espelho do real. Conforme Mello (2005), “assim como na produção textual, a produção jornalístico-fotográfica molda a realidade, partindo dos pressupostos de noticiabilidade existentes, aliando-os a princípios técnicos (angulação, lentes, luz, enquadramento etc.)” (MELLO, 2005, p. 31). O autor acrescenta que a foto, após ser estampada num jornal, sugere visualmente a informação, procurando assim legitimar algo que devemos saber e que está marcado para ser percebido.

Dessa forma, a moldura jornalística realizada pela fotografia opera da mesma forma da produção da informação descrita por Maurice Mouillaud (2002) quando afirma que, para a produção da notícia, se faz necessário fazer um corte e uma focalização. O corte porque separa um determinado espaço, separando-o daquilo que o envolve; uma focalização porque, “[...] interditando a hemorragia do sentido além da moldura, intensifica as relações entre os objetos e os indivíduos que estão compreendidos dentro do campo e os reverbera para um centro” (MOUILLAUD, 2002, p. 61). O fotojornalista procede do mesmo jeito, seleciona uma

cena do acontecimento, isolando-a no espaço e no tempo, separando-a de seu contexto, permitindo sua conservação e seu transporte.

O jornal impresso é um veículo que se utiliza de estratégias comunicativas, e, para isso, organiza e compõe suas páginas com textos, imagens e com a diagramação. Segundo Mello (2005), a junção desses elementos faz com que “a conexão texto e imagem dentro do jornal, da página do jornal, crie, entre eles, uma interdependência contínua. Diagramação, títulos e legendas possuem o papel decisivo na percepção da fotografia jornalística” (MELLO, 2005, p. 34). Isso faz com que as fotografias não sejam meramente ilustrativas e sim narrativas intencionadas.

Para Jorge Pedro de Sousa (2004), a junção de fotografias e textos na página de uma publicação é uma das estratégias do fotojornalismo para informar. Só existe fotojornalismo se a foto vier acompanhada de texto. Sousa (2004, p. 12) afirma que “[...] quando se fala em de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia”. Os textos, neste caso, seriam complementares à construção do sentido da informação jornalística. Lorenzo Vilches (1993) não concorda integralmente com esse ponto de vista e considera que, apesar de serem complexas e interdependentes as relações entre o texto escrito e a imagem fotográfica, deve-se levar em conta que o fotojornalismo é dotado de certa autonomia.

A introdução da fotografia na imprensa diária acontecida do início do século XX veio fortalecer as estratégias comunicativas dos jornais, quando os conteúdos passaram a ser mostrados mais contextualizados e, com o tempo, os leitores entendendo melhor os sentidos construídos pelas publicações. Conforme Teixeira (2006), a luta competitiva dos jornais para expor fotografias em suas páginas teve como intenção não só mostrar essa novidade tecnológica e estética, mas, principalmente, dar mais veracidade à informação publicada, e, com isso, atrair um maior número de leitores.

Mesmo com o sistema de impressão tipográfico bastante limitado, a introdução das imagens nos jornais vai aos poucos transformando a relação entre forma e conteúdo. Freire (2009) afirma que o aperfeiçoamento técnico da reprodução de fotografias fez com que os textos escritos passassem a conviver permanentemente com as imagens, o que demandou uma nova forma de organização, já que cada um destes elementos significantes possuem maneiras diferentes de se expressar. Desse ponto em diante, houve a necessidade do estabelecimento de novas regras de integração entre esses elementos, capazes de oferecer aos leitores maior visibilidade, legibilidade e melhoria estética.

O uso da fotografia passa a ser uma necessidade de sobrevivência das publicações. A sensação de que as imagens são portadoras de realismo sugere aos leitores que elas

representam a verdade, quando são desconsiderados aspectos culturais e ideológicos da mensagem visual. Wolff (2004) atenta para uma subjetividade a ser considerada que está por trás de sua construção, uma seleção feita entre tantas outras possíveis, um jogo de interesses, de escolhas dos acontecimentos e personagens. Existe, então, uma série de fatores que interferem na imagem a ser mostrada.

O caminho percorrido para que as imagens fizessem parte do cotidiano da imprensa diária foi árduo. Giacomelli (2000, p. 31) afirma que nos trinta anos após a invenção da fotografia, em 1839, “a imprensa continuava imprimindo desenhos e gravuras feitos na madeira ou pedra para ilustrar textos e reportagens”. Acrescenta o autor que as impressoras usadas nas últimas décadas do século XIX não conseguiam reconhecer outras cores que não fossem o preto e o branco.

Conforme Sousa (2004), foi a partir da década de 1870 que as fotografias puderam ser impressas diretamente no papel, isso depois que o inventor Carl Carleman descobriu que os vários tons de cinza de uma fotografia podiam ser reconhecidos em impressoras do tipo a traço. Essa técnica foi denominada como autotipia<sup>2</sup>, que consiste no processo de gravar fotogravura em relevo, usada para reproduzir fotos, desenhos, em que há gradações intermediárias entre o preto e o branco. Para viabilizar essa modernização, as gráficas tiveram que investir altos custos, além de vencer a resistência de alguns jornais e revistas que acreditavam que os desenhos e as gravuras na madeira eram uma arte superior à da fotografia.

Giacomelli (2000) destaca que mesmo com o avanço do processo da autotipia, imprimir fotografias em papel era caríssimo, pois exigia mão de obra qualificada de artistas e artesãos. Essa realidade só foi alterada com o aprimoramento da impressão que aconteceu nos Estados Unidos, o que permitiu o barateamento dos custos e o lançamento de revistas ilustradas com fotografias, feitas em grandes tiragens e vendidas a preços populares.

Com a facilidade de se registrar e gravar a imagem na película de celuloide, no final da década de 1880, para em seguida fixá-la em papel, a fotografia analógica entrou em definitivo em sua fase de expansão, quando dela passaram a fazer uso fotógrafos, repórteres fotográficos e pessoas comuns. Desse invento passariam a ser extraídas com mais intensidade funções e aplicações, que iriam auxiliar na construção de sentidos, enriquecendo o jornalismo, a publicidade, a arte, a estética, emocionando, impactando e contribuindo para o registro da memória.

---

<sup>2</sup> Artes gráficas. Fotogravura em relevo usada para reproduzir fotos, desenhos etc. em que há gradações intermediárias entre o preto e o branco. Clichê gravado por meio dessa técnica; clichê a meio-tom, clichê a meia-tinta, clichê de retícula, clichê tramado, gravura ou estampa que se obtém por esse processo.

Conforme Franciscato (2003), a introdução da imagem como ferramenta jornalística, a partir da década de 1930, trouxe inovações editoriais significativas ao jornalismo, tanto na sua estrutura institucional de produção e nas relações de trabalho quanto no formato e no conteúdo propriamente dito. Esta mudança resultou também na consolidação de alguns compromissos editoriais do jornalismo com o factual, o imediato e a objetividade. Passou-se a priorizar a cobertura de conflitos, guerras, tragédias, celebridades, do exótico e diferente, dos problemas sociais. As empresas jornalísticas interessadas em mediar, narrar fatos para públicos sedentos por informações visuais competem entre elas, fato que incentiva a indústria a desenvolver inovações tecnológicas das câmeras.

Giacomelli (2000) afirma que, nesse período, ocorreu uma série de progressos das câmeras que ajudaram no exercício da atividade em fotojornalismo: os equipamentos que eram grandes e pesados passaram a ser compactos; as objetivas de baixa qualidade e escuras ficaram mais luminosas e de melhor qualidade; da necessidade de muita luz para fazer a foto para a produção de fotos com luz ambiente; *flash* com magnésio para o *flash* elétrico. O autor também enumera mudanças no trabalho dos fotojornalistas: dos profissionais que tinham má formação técnica e intelectual para profissionais com educação formal superior; das fotos que apenas “ilustravam” as reportagens para fotos que “contavam” uma história; de fotos “armadas” e posadas devido à baixa sensibilidade da emulsão para as fotos indiscretas, feitas sem que os personagens soubessem que estavam sendo fotografados; do fotógrafo e equipamento “visível” para fotógrafo “invisível” ou despercebido.

A evolução técnica das câmeras impulsionou o desenvolvimento do fotojornalismo, ajudou a configurar práticas e rotinas. Barcelos (2013, p. 6) afirma que, no campo da fotografia documental, se pode constatar que notáveis profissionais passaram a registrar “experiências traumáticas do ser humano, que inclui a pobreza, as injustiças políticas e sociais, as guerras, o crime, a fome, os desastres e todo tipo de sofrimento”. Aliada a essas preferências, está o interesse das empresas jornalísticas, pois sabem que esses temas chamam a atenção dos leitores e ampliam as vendas dos jornais. Com a expansão do processo de urbanização nos anos 1930 na Europa, outros temas passaram a ter preferência dos fotojornalistas, que percebem que o público não quer ver apenas imagens de políticos e celebridades, também têm interesse pelo homem comum e assuntos relacionados à sua vida.

Sousa (2004) afirma que vários fatores contribuíram para a ampliação do uso de fotografias pela imprensa nesse período, tais como: o poder de atração e a popularidade das fotos, a compreensão da foto como fator de legibilidade e acesso aos textos, mudanças no *designer* dos jornais americanos, entre 1920 a 1940, com maior aproveitamento das fotos, a

introdução da telefoto, em 1935, valorização do fotojornalismo na cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e, posteriormente, da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

A cobertura fotográfica da Segunda Guerra Mundial possibilitou a convergência da imagem fotográfica e o texto jornalístico. Conforme Franciscato (2003), isso decorreu dos avanços tecnológicos no registro e na transmissão das imagens, que acabou por tornar indispensável o registro fotográfico do cotidiano e do conflito, além de possibilitar a captura de instantâneos como *hard news*, que são fotos quentes, inesperadas, importantes e urgentes que constituíam a matéria-prima dos jornais diários.

Nos anos de 1950 e 1960, com a ascensão da televisão, caem as tiragens das revistas ilustradas e uma nova categoria de fotógrafos surge, os *paparazzi*, profissionais que buscam, a qualquer custo, fotografias de celebridades. Sousa (2004) aponta que as principais características desse período são: o desaparecimento de revistas ilustradas e o aumento da produção fotográfica por agências para jornais diários e revistas semanais; segmentação do mercado de comunicação e começo da valorização do *design* gráfico na imprensa; interesse maior pela fotoilustração mais do que a fotochoque; crescimento de fotos tiradas a partir da invasão da vida privada, maior convencionalização e rotinização do fotojornalismo com imagens que tendem reforçar o estereótipo.

Barcelos (2013) afirma que, nos anos 1980 e 1990, a produção de imagens comuns e sem grandes pretensões passa a conviver com o fotojornalismo autoral, aquele cujo nome do fotógrafo é importante para vender a imagem da publicação junto aos leitores. Ganham força as fotos feitas em plano *close in*, que preenchem o enquadramento e priorizam uma composição simples. Nesse período, acentua-se o desinteresse da imprensa por fotografias obtidas nas coberturas de guerras. Além dos ideológicos, novos interesses aparecem, os de natureza mercadológica, cujas empresas consideram não ser bom negócio ter fotos de guerras, tragédias humanas, publicadas próximas aos seus anúncios. Portanto, a imagem que passa a ganhar espaço é a foto *glamour*, a foto *beautiful people*, a foto institucional.

O jornal impresso é um produto informativo em que forma e conteúdo estão entrelaçados. Sua principal matéria prima – o acontecimento – percorre uma série de etapas até chegar ao público. Portanto, para produzi-lo adentram fatores culturais, estéticos, ideológicos e tecnológicos. Desde o momento em que as revistas e os jornais passaram a ser feitos por empresas em escala industrial, a partir dos anos 1950, ocorreram diversas transformações na confecção do impresso e na profissão do jornalista. Nessa mesma década, a introdução do processo de impressão em *off set* propiciou maior agilidade ao jornalismo. Freire (2009) afirma que essa técnica trouxe aumento da quantidade de informações, a

melhoria na reprodução de imagens e o conseqüente aumento da demanda por fotografias. Os textos ficaram menores, mais objetivos e passaram a ceder cada vez mais espaços gráficos para as imagens e demais elementos gráficos.

### **3.2 A informatização das redações e seu impacto na fotografia**

Ciro Marcondes (2002) afirma que uma nova etapa na mídia impressa, denominada de “Era Tecnológica”, se inicia a partir dos anos de 1970 nos Estados Unidos e na Europa. Esse fato exerce uma grande influência no conteúdo jornalístico e a imagem fotográfica ganha mais valor estético. Também ocorreram transformações das redações com a implantação dos sistemas informatizados e o ingresso de profissionais vindos das universidades. Essas mudanças promoveram alterações na identidade do jornalismo, no exercício da profissão e provocaram a academia a pensar e reescrever memórias de práticas passadas, bem como analisar e compreender as rotinas produtivas jornalísticas na atualidade.

No Brasil, Walter Teixeira (2005) conta que o jornal *Folha de São Paulo* foi o primeiro a introduzir, em 1983, terminais de computador em substituição das máquinas de escrever nas redações. Logo depois, outros impressos também incorporaram a mudança que trouxe grandes impactos no processo produtivo das empresas e nas rotinas de trabalho. Num primeiro momento, os computadores agilizaram a produção de textos e funcionaram como banco de dados para, posteriormente, rodarem programas de editoração gráfica. Com essas alterações, os jornalistas tiveram que se adaptar a uma nova realidade profissional, quando passou a ser exigida maior qualificação.

Antes do computador, os jornais consumiam uma quantidade maior de horas entre a apuração do fato até a impressão final da notícia, isso porque muitas das etapas da cadeia produtiva eram lentas, demandavam mais pessoas e eram feitas de modo artesanal. As máquinas de escrever não tinham recursos de revisão gramatical e ortográfica, nem a agilidade e possibilidades de formatação dos textos que são disponíveis nos computadores. Os textos, depois de datilografados pelos jornalistas, precisavam ser revisados e não “desciam” direto para a paginação, pois deveriam ser checados pelo secretário de redação ou editor. Antes disto, tinham que ser diagramados numa prancheta, para depois serem datilografados novamente, revisados e montados na página para, em seguida, ser feito o fotolito, ou seja, a fotografia da página, e depois levados para serem gravados na placa em relevo para serem impressos.

O processo de informatização das redações e do processo produtivo, além de encurtar etapas, provocou também o fechamento de postos de trabalho. Muitos revisores, digitadores e paginadores foram dispensados, o que para as empresas jornalísticas trouxe redução de custos e exigiu reciclagem profissional, uma vez que mais conhecimento passou a ser necessário para operar programas de computador, além de mais trabalho e atuação polivalente.

Giacomelli (2000) relata que a rotina de produção fotográfica analógica também foi alterada com as mudanças tecnológicas trazidas pelos computadores. Antes, o fotojornalista, após receber a pauta, saía às ruas para colher as imagens com uma câmera a tiracolo carregada com filme fotográfico. Os equipamentos básicos de trabalho eram: uma câmera, uma quantidade razoável de rolos de filmes coloridos e preto e branco e o *flash*. Depois de cumprir a pauta, retornava à redação para revelar e ampliar suas fotos nos laboratórios analógicos ou quando tinha de viajar a trabalho, precisava improvisar e montar no banheiro do hotel um laboratório para a câmera escura para revelar filmes e cópias fotográficas. O profissional, ao tempo em que selecionava as imagens nesses laboratórios, também fazia o tratamento dessas imagens, seja escurecendo ou clareando-as, e, se fosse o caso, reenquadrava algumas fotos. Só depois disto se iniciava o processo de edição, em que eram escolhidas as fotografias que seriam publicadas. Essa etapa podia até ter participação do fotógrafo, contudo, a responsabilidade principal ficava para o editor de fotografia, ou não havendo esta função, recaía para o secretário de redação ou editor geral.

Essa realidade só começou a mudar nos anos 1980 quando as empresas passaram a fazer parcerias com lojas que processavam filmes e cópias das imagens ou, ainda, instalavam os próprios minilaboratórios automatizados e que revelavam fotos coloridas nas redações. Em consequência disso, os antigos laboratórios existentes no interior das redações começaram a ser fechados. Com a chegada dos *softwares* às redações, a partir de 1985, os fotojornalistas, após receberem as fotos ampliadas da empresa parceira, tinham que escaneá-las, ou seja, mudar de formato para que pudessem ser feitos em computadores o tratamento e o reenquadramento da imagem, caso fosse necessário.

Giacomelli (2000) afirma que durante a era da fotografia analógica o trabalho do fotojornalista basicamente era feito em conjunto com o repórter. Dessa parceria nasceu uma relação harmônica entre o texto e a foto, necessária para fortalecer o sentido que se quer repassar aos leitores. O processo de criação fotográfica surgia a partir da definição da pauta, ocasião em que são criadas mentalmente algumas pré-imagens do que se intenciona registrar. Quando está em campo e, ao acionar o disparador da câmera, o desafio é gravar o “instante decisivo”, que é motivado pela intuição e influenciado por valores culturais e estéticos do



fotógrafo. Acrescente-se a isto o talento, a sensibilidade, o improviso, a concentração, a disciplina e o conhecimento técnico dos equipamentos, indispensável no exercício da profissão.

Nos anos de 1980, junto com a informatização das redações dos principais jornais brasileiros, ocorreram várias transformações na atividade fotográfica. Sobre o assunto, a pesquisadora Soraya Ferreira (2009) aponta: o apogeu das agências de fotojornalismo, a contratação de profissionais formados em jornalismo nas universidades para os departamentos fotográficos, o uso da fotografia colorida nas primeiras páginas, a editoração eletrônica e a digitalização de fotografias e negativos. A autora acrescenta que no final dessa década foram feitas as primeiras experiências com as câmeras digitais, que, além de caras na época, tinham baixa resolução e o armazenamento era precário. Essa realidade seria alterada apenas no final dos anos 1990, quando novas câmeras foram lançadas no mercado com cartões de memória que armazenavam fotos em maior quantidade, melhoria da resolução, além de preços mais acessíveis.

As primeiras intervenções digitais na fotografia de imprensa no Brasil foram inauguradas no começo dos anos 1990, quando fotografias analógicas passaram a ser escaneadas e copiadas para o formato digital e, em seguida, recebiam tratamento no programa *Photoshop* ou outro *software* que possuía infinitas possibilidades de alterações das imagens. Soraya Ferreira (2009) afirma que esse método gerou uma crise de confiança para a fotografia de imprensa e protestos do público leitor, para depois, aos poucos, passar a ser aceito, valorizado e incorporado ao discurso noticioso das publicações.

Com a consolidação da editoração eletrônica nos jornais, novas possibilidades se abriram para a fotografia. A imagem se uniu com mais rapidez e eficácia com o texto, título, legenda, seções, colunas e mancha gráfica, auxiliando, assim, na melhoria da estética, no redesenho de capas e páginas. A editoração eletrônica possibilitou maior integração do processo produtivo e alterou de forma profunda as rotinas produtivas dos fotojornalistas. Antes, esses profissionais, após registrarem suas fotos, desempenhavam, de forma isolada, o restante de suas tarefas revelando e ampliando imagens em condições insalubres e precárias, em laboratórios químicos escuros e pouco ventilados. O processamento das fotografias e a integração do fotógrafo com o editor, diagramador e paginador eram demorados.

A digitalização trouxe também outros desdobramentos na atuação dos fotojornalistas. A pesquisadora Soraya Ferreira (2009, p. 3) aponta que, na atualidade, cada vez mais o repórter fotográfico vai a campo registrar imagens encomendadas, sem falar que tem a concorrência do leitor, que, ao dispor de um celular que registra imagens, “torna-se um

caçador de flagrantes, cujas imagens são rapidamente enviadas aos sites dos jornais, seja para ocupar o antigo espaço de leitor, seja para disputar visibilidade com as fotos feitas pelos profissionais contratados”.

Giacomelli (2000) aponta que uma das maiores desvantagens da fotografia digital e que pode comprometer a credibilidade do profissional e da empresa jornalística envolve questões éticas, como a facilidade de manipulação e alteração do conteúdo das imagens, que pode ser feito através de simples programas de edição de imagens. Este é um problema antigo também suscetível da fotografia analógica, mas acontece que com a digitalização o processo se tornou mais fácil e sedutor. Para inibir, ou mesmo, evitar essa prática, associações de repórteres fotográficos e grandes jornais já adotam códigos de ética que proíbem a alteração ou a eliminação de conteúdo total ou parcial de imagens digitais.

Na era analógica a fotografia era também objeto de alterações. Podia-se manipular, apagar ou acrescentar elementos e isso era feito no laboratório para favorecer determinadas situações, ou para criar embustes e falsificações por simples diversão, ou por questões políticas, ideológicas ou meramente estéticas. Desse modo, cabe destacar que as mudanças da imagem fotográfica na era analógica não eram fáceis de serem feitas, só profissionais especializados se arriscavam, diferente da digital que, com um simples programa de computador, um usuário comum pode fazer profundas modificações. Conforme Arlindo Machado (2005), através de modernos programas de edição é possível subverter valores cromáticos, clarear ou escurecer tonalidades, recortar figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando imagens híbridas.

Podem-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente e, se for o caso, devolvê-las ao estado de realismo espetacular. Diferentemente das imagens fotográficas convencionais, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa, a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar (MACHADO, 2005, p. 315).

Com a utilização dos programas de computadores no processo de editoração eletrônica é possível unir textos e imagens através de um ou mais *softwares*. Segundo Teixeira (2005), o uso dessas novas ferramentas deram mais flexibilidade e velocidade aos sistemas de composição gráfica comparados aos que eram usados anteriormente e, por consequência, reduziram o tempo na produção dos impressos diários e permitiram desenhos de páginas mais elaboradas.

A fotografia digital aplicou as ferramentas que conferem mais poder ao fotógrafo, dando a ele maior controle sobre suas imagens, permitindo que construa novas ideias visuais e que vem servindo para renovar a atividade fotográfica. Machado (2005, p. 315) pontua que “a imagem digital força hoje a fotografia viver a sua hora da verdade e livrar-se das convenções e das ideias preconcebidas que entravam o seu pleno desenvolvimento como arte e como meio de comunicação”. O autor acrescenta que, à medida que mais pessoas forem dominando as possibilidades trazidas pela imagem digital, um novo cenário será consolidado.

À medida que o público for se acostumando às imagens digitalmente alteradas, à medida que essas alterações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma nova forma de estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, até mesmo para a manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção do discurso visual (MACHADO, 2005, p. 315).

Para a atividade de fotojornalismo, a digitalização da fotografia vem trazendo desdobramentos positivos. Machado (2005) relaciona o incremento de recursos técnicos expressivos para a atividade jornalística e, principalmente, a queda definitiva do mito da objetividade fotográfica, sobre o qual se sustentaram durante muito tempo teorias da fotografia como sendo reflexo da verdade e representação do real.

Ritchin (1990) alerta que a tecnologia digital, ao possibilitar a fabricação de novas imagens derivadas de outras, vem permitindo que revistas e jornais usem recursos para reforçar a filosofia de que a fotografia é apenas uma ilustração construída por seus editores. Isso pode desestimular a investigação mais aprofundada pelos fotojornalistas, já que através de programas de computadores é possível construir imagens, não precisando mais de grandes esforços para captar os acontecimentos.

A credibilidade do Fotojornalismo vem sendo ameaçada e sua vitalidade está começando a declinar. Talvez ele esteja apenas numa fase de baixa. Mas, provavelmente, precisa de uma reforma parcial que preserve o que é efetivo e autêntico e expanda sua abrangência de forma a fazer pleno uso de sua capacidade de integridade, exatidão, ambiguidade e inteligência, bem como transmitir massas de informação. Caso contrário, pode desintegrar-se e se tornar irrelevante, superado por formas mais interessantes ou atraentes de imagens (RITCHIN, 1990, p. 85).

A tecnologia digital trouxe problemas e novos desafios para o fotojornalismo. Ritchin (1990) afirma que muitas publicações impressas vêm abandonando as práticas tradicionais do fotojornalismo e substituindo por imagens artificialmente produzidas, que são cada vez mais sedutoras, até porque, ao serem tratadas em programas sofisticados de computador, elas aparecem mais charmosas do que as imagens produzidas pelos repórteres fotográficos, que para se manterem mais próximas do real não podem ser modificadas. O autor defende que para reerguer o fotojornalismo se faz necessário elevar a capacidade de reflexão, se admitindo a tênue relação que mantém com a realidade e assim desenvolver o seu potencial intrínseco.

### **3.3 A produção fotográfica na era analógica de *O Dia***

A maioria dessas inovações tecnológicas e consequentes mudanças do processo produtivo ocorridas no jornalismo do Brasil e do Piauí foram efetivadas com atraso e sob a influência de empresas e profissionais que atuavam em revistas e jornais europeus e americanos. No Brasil, embora a revista *O Cruzeiro* tenha sido criada em 1928, foi somente nos anos de 1940 que o fotógrafo francês, Jean Manzon (1915-1990), radicado no Brasil, introduziu inovações no fotojornalismo brasileiro, e isso aconteceu após doze anos do moderno fotojornalismo ter surgido na Alemanha nos anos de 1920. No caso dos jornais brasileiros impressos e diários, a valorização da fotografia como produto informativo, em substituição à mera ilustração de páginas, só aconteceu a partir dos anos de 1950, quando o jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, ampliou o espaço das imagens em relação aos textos, além de serem creditados os nomes dos autores nas fotografias.

No Piauí, o jornal *O Dia*, diário impresso mais antigo do Estado ainda em circulação até hoje, fundado em 1951, tinha dificuldades de imprimir fotografias em suas páginas, sobretudo, nos primeiros anos de circulação. A historiadora Nilsângela Lima (2014, p. 57) aponta que, mesmo depois da melhoria da gráfica com a chegada da Linotipo, em 1953 e 1954, foram publicadas poucas fotos, “logo, os clichês, geralmente confeccionados no Rio de Janeiro ou Recife (PE), tardavam a chegar à capital piauiense, o que poderia colocar em risco a publicação do jornal em tempo hábil”. Nesta época, os melhores laboratórios fotográficos se concentravam nos centros urbanos mais desenvolvidos do país, surgindo então o ato de levar a máquina para gravar a placa (clichê) com a foto para que quando retornasse fosse impressa pelo jornal.

Em depoimento, Carivaldo Marques Teixeira Filho<sup>3</sup> (2016) relata que quando chegou ao jornal *O Dia*, em 1965, para trabalhar como fotógrafo, esta atividade era especializada, cara e rentável e que o impresso já tinha sua clichéria, fato este que fez crescer a demanda de fotos. Nesse período, o fotógrafo registrava a foto, revelava, ampliava e fazia todo procedimento do clichê, que consistia em pegar a fotografia impressa no papel e gravá-la numa chapa de zinco para depois ser juntada com os textos para que fossem impressos. Esse processo era complexo e o jornal teve que trazer um especialista de fora para ensinar como deveria ser operado. Carivaldo Marques (2016) acrescenta que, quando o clichê passou a ser feito pelo jornal, houve uma queda da qualidade, porque o processo era complicado e não tinha fórmulas acabadas:

Tinha que criar fórmulas para fazer uma boa fotografia, tinha que pegar o químico, pesquisar, analisar, fazer uma série de estudos com as drogas que vinham para você poder fazer a revelação, para você criar uma fórmula que pudesse ter um bom resultado da fotografia. Por isso, tinham muitas fotografias que eram ruins e outras que eram melhores. E isso vai depender muito da mistura que você fazer no laboratório para ter sucesso (MARQUES, 2016).

Após análise do acervo documental da pesquisadora Nilsângela Cardoso Lima pode-se afirmar que os acontecimentos mais fotografados, nos anos de 1960, eram de personalidades da sociedade, políticos e obras públicas. Margarete Leite (2003) também assinala que, nos anos 1970, apareceram fotografias de polícia, esporte e coluna social, que eram produzidas por colaboradores, como os fotógrafos Müller, Totó Barbosa e Benedito Reis, que cobriam festas, eventos, faziam retratos e enviavam ao jornal para divulgação. Também eram publicadas muitas fotos de solenidades oficiais, que eram enviadas pelas assessorias de imprensa do governo estadual e da prefeitura de Teresina.

A fotografia da Figura 9 mostra uma temática – foto social – que era bastante frequente nas edições de *O Dia* nos anos de 1960, que, embora a personalidade fotografada aparecesse em formato de retrato três por quatro e a imagem impressa sem muita qualidade, revela a importância que a fotografia já possuía como objeto de informação, legitimidade e fortalecimento de sentido.

---

<sup>3</sup> Carivaldo Marques Teixeira Filho trabalha em *O Dia* há mais de cinquenta anos, passou então pelas principais mudanças tecnológicas do impresso e atualmente ocupa a função de diretor industrial.

Figura 9: Imagem fotográfica da filha do Dr. Celso Pinheiro



Fonte: LINA Celso Pinheiro. *O Dia*, Teresina, ano XI, n. 838, p. 1, 1 jan. 1961. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso)

A Figura 10 mostra a foto da ponte Chagas Rodrigues sobre o rio Poti, hoje denominada de ponte Juscelino Kubitschek. A Figura 11 também mostra outra obra pública, no caso o Edifício Chagas Rodrigues. A Figura 12 mostra duas imagens da inauguração do hospital Maria do Carmo Rodrigues, em São Raimundo Nonato. Todas essas imagens asseguram que fotografias publicadas em *O Dia* nos anos 1960 já eram também utilizadas para divulgar obras públicas realizadas pelo governo estadual e com isso reforçar as imagens dos gestores.

Figura 10: Ponte Chagas Rodrigues, hoje denominada Juscelino Kubitschek



Fonte: DERPATOMENTO de Estradas de Rodagem – Administração e Progresso. *O Dia*, Teresina, ano XI, n. 935, p. 1, 3 dez. n. 1961. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso)

**Figura 11:** Inauguração do Edifício “Chagas Rodrigues” em 1962



Fonte: INAUGURAÇÃO do Edifício “Chagas Rodrigues”. *O Dia*, Teresina, ano XII, n. 938, p. 6, 31 jan. 1962. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso).

**Figura 12:** Inauguração do Hospital Maria do Carmo Rodrigues



Fonte: *O Dia*, Teresina, ano XII, n. 983, p. 4, 27 maio 1962. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso).

As Figuras 13 e 14 correspondem a matérias sobre as ações do grupo de trabalho responsável por encaminhar um intercâmbio entre a empresa Eucatex S.A. de São Paulo e o Sindicato dos Representantes Comerciais do Piauí. Observa-se que a Figura 13 corresponde a uma matéria realizada em 1960 e a Figura 14 a uma segunda matéria publicada em 1961. As duas figuras possuem a mesma fotografia, o que revela que *O Dia* aproveitava a mesma imagem para reprodução, já que, nesse período, a confecção do clichê fotográfico, além de ser feito em outros Estados, era cara. O uso de uma mesma fotografia em edições diferentes era

uma prática recorrente no jornal *O Dia*, sobretudo, fotos de personalidades políticas e de pessoas de destaque social, político e/ou econômico. É seguro afirmar que nos anos 1950 e anos 1960, por exemplo, as imagens de perfis, em formato de retrato três por quatro, de governadores, prefeitos, deputados e outros políticos e personalidades da *high society* teresinense eram reutilizadas sempre que o assunto da matéria abordava sobre um deles (LIMA, 2014). Dessa maneira, uma mesma foto pode ser encontrada em edições do jornal não só do mesmo ano, como também em edições de anos diferentes para tratar assuntos diferentes, porém relacionados à personalidade da imagem.

**Figura 13:** Fotografia publicada em *O Dia* em 1960



Fonte: FALA a nossa reportagem o representante da Eucatex S.A. no Piauí. *O Dia*, Teresina, ano XI, n. 938, p. 6, 8 maio 1960, p. 6. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso)

**Figura 14:** Fotografia publicada em *O Dia* em 1961



Fonte: GRUPO de Trabalho Piauí – São Paulo. *O Dia*, Teresina, ano XI, n. 923, p. 3, 29 out. 1961. (Acervo pessoal da pesquisadora Nilsângela Cardoso)



O jornal *O Dia*, nos anos de 1970, também era abastecido de fotografias enviadas por agências internacionais. Comprava-se da agência *France-Presse*, que possuía uma antena que transmitia via rádio, da Guiana Francesa, notícias e fotografias. Neste processo bastante precário, a imagem era convertida em linhas de pontos claros e escuros e, desta forma, transmitida por meio de ondas de rádio e reproduzida à distância por aparelhos receptores. Mais tarde passou a ser usada a telefoto, um sistema mais moderno de transmissão de imagens fotográficas à distância, que eram recebidas através de linha telefônica.

No Brasil dos anos de 1950 e 1960, a partir da concorrência das redes de televisão, os grandes jornais impressos passaram a se organizar como empresas. O *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo* adotaram modelos administrativos mais racionais e eficientes, onde o processo produtivo passou a incorporar novas tecnologias gráficas em ritmo mais acelerado e a redação passou a ser ocupada por profissionais de nível superior, formados na área de jornalismo.

Em solo piauiense, conforme afirma Marylu Oliveira (2007, p. 52), o professor Raimundo Leão Monteiro fundou, em 1951, o jornal *O Dia* e permaneceu como proprietário e diretor até 1963. Nesse período, o impresso era publicado apenas duas vezes na semana, as quintas-feiras e domingos, com quatro, seis ou até oito páginas, no formato tabloide. A oficina gráfica era ainda da fase tipográfica, onde os recursos visuais eram limitados, com variação das fontes restritas, apenas algumas ilustrações e as poucas fotografias impressas de baixa qualidade. Possuía também uma quantidade reduzida de anunciantes, o que configurava baixo financiamento. Somente após a mudança de proprietário, em 1963, quando o jornal foi comprado pelo Coronel Otávio Miranda, é que *O Dia* passou a ter suas publicações diárias, ocasião em que foi feita uma campanha publicitária e a quantidade de anunciantes locais aumentou de forma considerável.

A historiadora Marylu Oliveira (2007) afirma que o novo proprietário, coronel Otávio Miranda, de perfil empreendedor e com influência no meio político, promoveu mudanças administrativa e gerencial no jornal e assumiu a postura de apoiador do governo que promoveu golpe civil militar de 1964. O jornal investiu em diversas colunas e “teve como principais colaboradores: Simplício Mendes, A. Tito Filho, Deoclécio Dantas, Hardi Filho, Conceição Castelo Branco, a cronista Elvira Raulino, Andréa Sousa Lélis, Celso Barros Coelho, Carlos Said e Deusdedith Nunes” (OLIVEIRA, 2007, p. 55).

Carivaldo Marques (2016) afirma que antes do coronel Otávio Miranda não existia empresa jornalística em Teresina, havia jornais ligados a partidos, a políticos e famílias. O coronel Otávio Miranda, após adquirir o jornal *O Dia*, comprou as melhores máquinas que

existiam na praça, trouxe outras do Ceará e montou a empresa. Foram contratados profissionais para escrever para o jornal: um editor, repórteres, o fotógrafo e um carro para a reportagem. Não repetiu o que outros impressos existentes faziam: elaboravam textos apenas com o auxílio de parentes e só produziam artigos.

A historiadora Nilsângela Lima (2014) pontua que se costuma atribuir ao coronel Otávio Miranda o papel de “modernizador” das oficinas gráficas de *O Dia* com a aquisição de novos equipamentos. No período de 1965 a 1967 o jornal adquiriu uma nova linotipo, que é uma evolução da tipografia que fundia o tipo, ao invés do processo manual, numa barra de chumbo. Isso permitiu mais agilidade, velocidade e qualidade. Carivaldo Marques (2016) ajuíza que a qualidade da fotografia impressa não melhorou e nem piorou com esse processo, pois eram sistemas independentes:

O clichê é que muda, você deixa um espaço na página e coloca o clichê. Então, a forma de compor não altera a qualidade da fotografia. O que alterou realmente a fotografia, mesmo o clichê tendo várias evoluções, foi o processo tecnológico *off set*, que ao ser implantado mexeu com a fotografia. Com o *off set* o clichê deixou de existir, acabou o clichê, porque com a impressão *off set* passou a ser um clichê só, o texto e a foto entravam juntos com o mesmo procedimento (MARQUES, 2016).

O processo de impressão em *off set* passou a ser experimentado pelo jornal *O Dia* a partir de 1970. Conforme Carivaldo Marques (2016), naquela época houve uma “revolução” gráfica, porque encerrou uma forma de imprimir e teve início uma nova. O *off set* é um processo químico, onde é feita a seleção entre a tinta e a água. A tinta fica na chapa, onde tem imagem, e onde não tem imagem fica a água, quando você transfere isso para uma borracha só vai a tinta e a água fica, não deixa a tinta imprimir. Então, quando joga o papel, pronto, está impressa a imagem. O *off set* é um processo diferente do tipográfico porque é um processo feito por seleção química. A implantação desse processo de impressão foi penosa, como relata Marques (2016):

Não existia no Brasil equipamentos *off set* de qualidade, tinha que importar dos Estados Unidos e o jornal comprou inicialmente três máquinas do Rio de Janeiro, que eram máquinas velhas de fundo de quintal, que nada dava certo. Era uma trabalhadeira danada. Era horrível. O funcionário tinha uma atividade insalubre, horrível, porque trabalhava com química diretamente. Era um sofrimento. O coronel, então, resolveu importar um equipamento dos Estados Unidos, foi no início dos anos 70 ou 71. Era tão moderno para a época que ainda hoje funciona fazendo o jornal. Não é uma máquina velha, tecnologicamente ainda é um equipamento atualizado (MARQUES, 2016).

A impressão da imagem pelo sistema *off set* possui qualidade muito superior ao tipográfico. Carivaldo Marques (2016) afirma que o *off set* melhora a resolução da fotografia porque o processo químico é avançado, tanto é que, praticamente, não existe diferença em termos de qualidade de uma foto de jornal para outra de uma revista. Mais recentemente, o *off set* passou a utilizar o digital no processo de produção e, com essa nova tecnologia, superou todo procedimento de laboratório em *off set*. Hoje, as matérias, fotos e a diagramação feitas na redação em programas de computador saem direto para a chapa e desta para máquina de impressão. Quando se coloca essa chapa na máquina de impressão, a máquina gira e revela a própria chapa, é um processo totalmente informatizado.

**Figura 15:** Procedimento de laboratório em *off set* e de encadernação do Jornal *O Dia*



Fonte: <http://www.portalodia.com/noticias/o-dia-ano-60/60-anos-de-historia-e-um-olhar-voltado-para-o-futuro-101291.html>

Carivaldo Marques (2016) relata que *O Dia* passou a produzir fotografias com um caráter mais noticioso a partir de 1971, foi quando assumiu como editor chefe do jornal Roberto Junquillo, que veio da Bahia com formação e experiência em redação. O jornalista profissionalizou a redação e implantou uma nova filosofia de fazer jornal voltado para a informação, reformulou a diagramação criando colunas, a exemplo de “Roda Viva”, inclusive, uma das mais lidas do impresso, e criou seções de esporte. Essas mudanças foram impulsionadas por um contexto político e econômico importante da história, época do milagre brasileiro nos anos 1970, promovido pelo governo militar e que, no Piauí, o então governador Alberto Silva (1918-2009) aproveitou para promover o desenvolvimento do Estado através da construção de grandes obras e aberturas de estradas, além de ter incentivado o futebol piauiense.

Na área da fotografia, o editor chefe à época, Roberto Junquillo, fez alterações no processo de como eram produzidas imagens para o jornal. Marques (2016) relata que as fotos passaram a serem pautadas, sugeridos os assuntos, locais, além das formas de abordagem. Teria que serem feitas várias fotos e quando se chegava à redação se fazia uma prova dos

negativos, para a escolha da melhor foto, para depois ela fazer parte de uma informação, que ao ser planejado “tivesse uma expressão jornalística”. Foi um grande momento da fotografia porque o repórter fotográfico se direcionava para a rua não para fazer uma foto qualquer e sim produzir uma imagem que tivesse informação fotográfica.

A rotina de trabalho do fotógrafo era “pesada” nos anos de 1970 e 1980. Carivaldo Marques (2016) afirma que acumulava funções de laboratorista e de repórter fotográfico e que exercia a profissão não devido à imposição da empresa e sim porque gostava do trabalho, e afiança que: “a redação do jornal tinha uma vibração interessante”. Havia uma busca pelo “furo de reportagem”. Para emplacar informações na primeira página não era fácil, a notícia ou a fotografia tinha que ser boa. O repórter e o fotógrafo “corriam atrás” da notícia para repassá-la ao leitor em “primeira mão”, o editor cobrava e a redação festejava quando se dava uma notícia em que o concorrente não conseguiu mostrar. Marques (2016) relata uma de suas experiências como fotógrafo quando publicou fotos em que só ele conseguiu fazer:

Quando foram mexer naquela estátua do Frei Serafim que era em frente à Igreja e isto aconteceu uma e meia da manhã, aí um taxista, que sabia onde eu morava, bateu na porta do meu apartamento me chamando atenção que tava [sic.] acontecendo isso, porque fizeram escondido para ninguém ver, ter repercussão, a sociedade não queria que tirasse. Aí, fui lá e bati as fotos do Frei enforcado sendo levado por um guincho e saiu no dia seguinte, porque [...] Aí, eu vim para o jornal, desmanchei páginas e coloquei as fotos. Aí, fomos os únicos que demos a notícia. Bati as fotos escondido porque o segurança não queria deixar nem chegar perto (MARQUES, 2016).

O início da desativação do laboratório fotográfico analógico do jornal *O Dia* ocorreu no final dos anos de 1980, quando as fotografias passaram a ser escaneadas. Carivaldo Marques (2016) afirma que, com o surgimento do computador, as fotos no papel eram digitalizadas. O filme preto e branco ainda era revelado no laboratório e, em seguida, os negativos passavam pelo *scanner*. Depois surgiu à necessidade de processar filmes coloridos e como o jornal não tinha laboratório de revelação em cores, passou-se a terceirizar esse serviço e todos os dias os fotógrafos faziam fotos em cores e levavam para os laboratórios que faziam as cópias e o jornal publicava no dia seguinte. Isso durou algum tempo até que chegou a fotografia digital e o laboratório foi dispensado com o uso da câmera digital.

Elias Fontenele (2016) afirma que quando ingressou no jornal *O Dia* como fotojornalista, no ano de 1982, em algumas ocasiões tinha que usar suas próprias câmeras fotográficas porque as do jornal eram menos evoluídas. No começo dos anos 1990, época em que iniciou a fase de informatização da redação de *O Dia*, a editora chefe do jornal nesse

período, Jacqueline Dourado (2017), também assegura que os equipamentos fotográficos estavam sucateados, as câmeras e o laboratório eram ruins e as imagens produzidas eram “péssimas”. Ela ainda acrescenta que direção do jornal priorizava investimentos no parque gráfico, onde a preocupação maior era com a melhoria do processo de impressão, especialmente no período em que fotografias coloridas passaram a ser impressas na capa principal e nas capas dos cadernos. O fotojornalista Assis Fernandes (2016) também relata que antes de ingressar em *O Dia*, em 1994, trabalhava por conta própria e usava equipamentos melhores que os existentes no jornal e que percebeu uma “defasagem terrível” ao trabalhar com as câmeras fotográficas do impresso.

Os jornais impressos piauienses começaram seu processo de informatização no final da década de 1980. Galas e Rodrigues (2005) afirmam que os primeiros computadores foram instalados no jornal *O Dia* e eram utilizados na produção de matrizes para o processo de impressão em *off set*. No início dos anos de 1990, os computadores seriam usados na redação, ocasião em que as máquinas de escrever foram parcialmente aposentadas, uma vez que em algumas oportunidades se tinha que recorrer a elas, pois no começo da implantação a digitação de textos em computadores não era segura.

A ex-editora chefe de *O Dia*, Jacqueline Dourado (2017), afirma que na época vigorava a lei de reserva de mercado para informática no Brasil e que isso foi um problema, pois os computadores brasileiros eram limitados e a importação era cara e complicada. Portanto, quem quisesse dispor de máquinas melhores e mais modernas tinha que as adquirir por intermédio de contrabando. Tal situação só veio melhorar depois que governo Collor acabou com a reserva de mercado na área de informática e, assim, computadores puderam ser importados mais facilmente. Acrescenta que os primeiros computadores da redação eram bastante lentos e funcionavam mais como máquinas de escrever.

Os nossos eram computadores de escrever, com tela verde fósforo, que davam problemas de visão gravíssimos e problema de memória terrível. Por quê? Por que às vezes começava um material oito da manhã, quando dava meio dia, que você terminava o texto, o texto perdía e, às vezes, todos os textos da redação se perdiam e, aí, desciam umas máquinas de escrever para fazer de novo. Era um desafio muito interessante e, só pelo fato da gente usar esses computadores, a gente já se achava acima de qualquer coisa (DOURADO, 2017).

Na matéria intitulada “60 anos de história e um olhar voltado para o futuro”, publicada no *portalodia.com*, em 2011, o gerente industrial do jornal, Carivaldo Marques, afirma que antes dos computadores na redação de *O Dia*, o texto jornalístico tinha que ser produzido em

três vias: uma para a composição, outra para a revisão e outra para o editor. Com o computador, isso foi dispensado e o repórter passava a digitar e corrigir o texto diretamente no computador para que, logo depois, seguisse para a paginação e impressão. O processo ficou mais rápido e foram suprimidas várias etapas. Só em 1996, com a internet e a ligação em rede dos computadores, que já eram mais modernos, o processo produtivo passou a funcionar com mais velocidade e de forma integrada e segura.

A digitalização do processo produtivo de *O Dia* acarretou diversas mudanças no jornal, inclusive o desaparecimento de algumas funções, o surgimento de outras e a readequação do perfil profissional à nova realidade. Jaqueline Dourado, na mesma matéria postada no *portalodia.com*, em 2011, afirma que, no início dos 1990, o jornal contava com o repórter, diagramador, revisor, compositor, paginador, montador, refile, fotolito, chapista e o impressor. Pouco tempo depois, ficaram somente o repórter, o editor, o paginador e o impressor. Alguns profissionais perderam seus empregos, outros tiveram que se reciclar e se adaptarem às novas funções, como *web designer*, produtor de infográficos e tratador de imagem.

Carivaldo Marques (2016) afirma que quem mais mexeu com a produção industrial do jornal foi a impressão em *off set*, a digitalização e a internet. Quando aconteceu a mudança da tipografia para o *off set*, vários profissionais perderam o emprego, alguns se adaptaram e acompanharam a modernização, outros foram demitidos, pediram para sair, se aposentaram. Foi uma “revolução”, tal como ocorreu com a fotografia digital, que fechou os laboratórios fotográficos analógicos com o surgimento dessa nova tecnologia. O jornal *O Dia*, por exemplo, tinha só no laboratório *off set* doze pessoas, envolvendo montagem, revisão e uma série de outros procedimentos técnicos. Em toda estrutura gráfica empregava-se trinta e seis trabalhadores. Atualmente, por causa da informatização e digitalização, se faz tudo isso com apenas seis profissionais.

## 4 A “DISRUPÇÃO” DIGITAL NO FOTOJORNALISMO DE *O DIA*

### 4.1 As vantagens e desvantagens da fotografia digital

Todo processo de mudança tecnológica traz incertezas, receios e apreensões no ambiente de trabalho das empresas. Segundo Castilho (2016), quando uma inovação resulta numa grande transformação, ela provoca o que se pode chamar de “disrupção”, expressão que tem sido usada nos últimos tempos para identificar os traumas da transição de uma era tecnológica para outra mais avançada. Disrupção é uma palavra nova no vocabulário brasileiro, é originária do termo anglo-saxão, *disruption*, cujo significado traduz a uma confusa etapa transitória de um modelo em crise para outro mais avançado, inovador.

Pode-se afirmar que uma disrupção ocorreu com o processo de digitalização dos jornais impressos, particularmente da fotografia, que desbancou a forma de obtenção da imagem analógica que vigorou por cento de cinquenta anos. Com isso, a gravação da imagem se modificou e ocorreram alterações dos equipamentos, do modo de se fotografar e de fazer o jornal impresso. Conforme Benazzi (2010, p. 3), o processo de digitalização proporcionou um consumo maior de imagens e alterou o “modo de se pensar, produzir e consumir imagens”. O autor acrescenta que as empresas jornalísticas vêm sendo desafiadas a construir novos projetos gráficos e editoriais e o fotojornalismo é convocado a reinventar a sua linguagem, uma vez que grandes transformações ocorreram no processo produtivo, no dia a dia de trabalho dos profissionais, no planejamento e na composição das imagens nas páginas das publicações. Giacomelli (2000, p. 8) pontua que “a tecnologia digital transforma a câmera fotográfica (e a fotografia) num periférico, num simples apêndice do computador”.

A descoberta da fotografia digital é resultante do desenvolvimento da microeletrônica, sistema em que as informações são passadas a partir da eletricidade e representadas por tensões e sinais elétricos. Dutra e Rossini (2012, p. 4) explicam que “no caso da fotografia, são variações da luminosidade que são convertidos em pulsos elétricos”. Do ponto de vista técnico, as câmeras analógicas foram substituídas pelas digitais, os sais de prata dos negativos deram lugar aos pixels e os químicos de revelação e os ampliadores fotográficos foram trocados pelos programas de computadores.

O suporte de gravação e o armazenamento das imagens que na era analógica era o filme foi substituído pelo sensor digital e o cartão de memória. Os filmes guardam uma quantidade limitada de fotogramas, enquanto que os cartões de memória, a depender de sua capacidade em gigabites, podem armazenar uma enorme quantidade de fotos. Na analógica, o

fotógrafo só pode ver as fotos tiradas após revelação das cópias, enquanto que na digital ele pode verificar logo após serem registradas, sem falar que pode deletar de imediato as fotos indesejáveis. A fotografia analógica só pode servir para navegação na internet após mudar de formato, enquanto que a foto digital pode fazer isso sem que essa alteração seja necessária, o que facilita dando mais rapidez para postar e circular na internet e nas redes virtuais.

A principal vantagem, conforme Giacomelli (2000), da fotografia digital para a atividade de fotojornalismo é a rapidez com que as fotos ficam prontas para serem editadas. Na era analógica levam-se quase duas horas entre o processo de revelação do filme até a foto ser escolhida pelo editor. Quando a imagem é produzida por uma câmera digital, basta transferi-la para um programa de computador e editá-la. E mais, com o auxílio da internet não é mais preciso o retorno do fotojornalista à redação para avaliar o material que será publicado. Esta nova dinâmica de transmissão de informação aumentou a eficiência e simplificou o trabalho. Para os jornais que precisam fechar diariamente suas edições, com muitas notícias acontecendo próximo ao horário de fechamento da edição, a fotografia digital se revela como instrumento de elevada vantagem competitiva.

Para Jorge Pedro de Sousa (2004), a fotografia digital oferece uma série de vantagens para a intervenção humana. A imagem ao ser digitalizada é transformada em *pixels*, que são pequenos quadrados, elementos da foto, que podem ser transformados ou transportados e permitem alterar a imagem de diferentes maneiras. Passam, então, a existir milhões de opções em cores com possibilidades de correções e alterações cromáticas, ajustamento de contrastes, clareamento, escurecimento. São inúmeros os efeitos que podem ser extraídos, como o demudar a imagem colorida para preto e branco, além de permitir o reenquadramento, projeções de vários ângulos da imagem (alteração do ponto de vista), mistura de imagens; colocação, substituição e retirada de pessoas e objetos.

Assis Fernandes<sup>4</sup> (2016), que trabalha como fotojornalista de *O Dia* desde 1994, defende ser a agilidade a maior diferença entre a foto analógica em relação à digital. Antes, o fotógrafo tinha que ter o cuidado com a luz, depois ia revelar o filme para, então, ver o resultado do produto; enquanto que agora não, se faz a foto e, imediatamente, se não deu certo, o fotógrafo faz de novo outra e pode fazer isso várias vezes. Prática que na analógica era limitado, a cada 36 (trinta e seis) fotos tinha-se que tirar o filme e colocar um novo. Outra diferença é que com a câmera analógica o fotógrafo tinha que, além da sensibilidade

---

<sup>4</sup> Francisco de Assis Fernandes de Araújo, 52 anos, é paraibano e tem segundo grau incompleto. Atua no jornal *O Dia* há 23 anos, tendo já trabalhado como laboratorista, com câmeras analógicas e, atualmente, com as câmeras digitais.



profissional, conhecer e dominar tecnicamente o equipamento para poder usar melhor a câmera, enquanto que a digital já responde quase tudo para o fotógrafo. De acordo com Assis Fernandes (2016), atualmente, o fotógrafo:

Ele tem até capacidade de pensar, chegar num ambiente e raciocinar uma boa imagem, uma informação e tal. Mas, a máquina, eu acho, já tá fazendo uns 70% (setenta por cento), pois faz quase tudo. Ela dá o foco, ela dá quase tudo, ela faz a foto e te mostra ali na mesa. ‘Não?, opa! Não deu bom não, eu faço de novo’. Então, eu sempre digo assim: eu desaprendi porque, às vezes, eu fotografava antigamente, na analógica, eu tinha que medir a luz, hoje não (FERNANDES, 2016).

Francisco Gilásio<sup>5</sup> (2016), que trabalha como fotojornalista no jornal do *Diário do Povo* desde 1993, considera que a era digital vem transformando os novos profissionais da área mais em editores de imagens do que em repórteres fotográficos. É que na época dos filmes fotográficos se tinha um limite de fotos a serem registradas; e, agora, na digital, o cartão de memória amplia, e muito, a possibilidade de mais registros, se bate uma sequência de 30 (trinta) ou mais fotos de um acontecimento, o que depois vai dar trabalho para escolher e editar as imagens. Na era analógica, como os filmes eram caros, o *Diário do Povo* determinava que cada fotojornalista fizesse somente 04 (quatro) fotos de cada acontecimento. O fotógrafo conta que essa exigência serviu como ensinamento porque se habituou a observar, esperar, prevê qual o instante decisivo para acionar o disparador e fazer uma foto. Isso também o ajudou a ser mais disciplinado na era digital, com a vantagem de não ficar “descendo o dedo”, isto é, clicando constantemente, tal como fazem a maioria dos novos profissionais, que têm mais trabalho quando vão selecionar as imagens para a edição. Somado a isso, os novatos usam bastante a câmera no modo automático, uma vez que dificilmente sabem usar a abertura do diafragma e a velocidade do tempo do obturador no modo manual. Nesse sentido, Francisco Gilásio (2016) aponta a fatalidade do fotógrafo na contemporaneidade, quer pela falta de conhecimento/domínio técnico do equipamento, quer pela falta de faro como repórter fotográfico:

Se automático pifou, acabou o fotógrafo. E eles fazem aquela quantidade de imagem e depois, a primeira coisa que eles fazem é editar, é fazer aquela imagem lá no editor de imagens. Eles têm que dá uma ajeitada porque eles não sabem colher ela exato. Eles não observaram a luz, a velocidade que tava a foto. Por exemplo, eu sei se estou num ambiente fechado, eu sei que tem uma velocidade e uma abertura que vai dar legal naquele ambiente, eu

---

<sup>5</sup> Francisco Gilásio da Silva Sousa, 57 anos, atua como fotojornalista do jornal *Diário do Povo* há 24 anos, tendo já trabalhado como laboratorista, com câmeras analógicas e digitais.

faço essa imagem. Então na edição praticamente eu não mexo, porque eu já colho ela do jeito que é pra ser, o hábito que já tinha nas analógicas, que tinha que colher do jeito que era pra ser ou, então, não prestava (GILÁSIO, 2016, sic.).

Outro problema registrado por Francisco Gilásio (2016) é a luz do ambiente em que a foto será captada. Como a maior parte dos profissionais usa a câmera digital no modo automático, nem sempre esta fará a leitura correta da luz. Por exemplo, ao fotografar num ambiente em que a maior intensidade de luz não está em cima do acontecimento que será fotografado, a câmera irá obedecer ao comando conforme o modo automático dela e vai focar no local onde a incidência de iluminação seja maior. Para corrigir esse problema era preciso colocar a câmera no modo manual, fazer a correção do foco, a abertura do diafragma e a velocidade do obturador. Daí, a necessidade de se conhecer e manusear bem a câmera do ponto de vista técnico, fato que era imprescindível na era analógica.

Pode-se notar nos fragmentos de memória do Sr. Francisco Gilásio (2016) uma disputa de memória entre a qualificação dos profissionais do fotojornalismo piauiense, sobretudo, a partir das mudanças tecnológicas das máquinas recentes. Ao enfatizar que na era digital os fotógrafos necessitam de maior domínio da técnica e do conhecimento do equipamento, Francisco Gilásio (2016) registra a exigência da disciplina e do olhar aprimorado do fotojornalista, uma vez que as máquinas analógicas para que tivessem um melhor desempenho teriam que ser programadas manualmente quando da regulagem da luz, por exemplo, além delas possuírem um número limitado de fotos disponíveis para serem gravadas nos filmes, o que ajudava melhorar a concentração no momento do registro da imagem. Essas lembranças representam situações individualmente vivenciadas e que eram partilhadas na rotina do fotojornalista ao ter que fotografar um acontecimento com uma câmera analógica. Nesse sentido, conforme Maurice Halbwachs (2004), a memória de Francisco Gilásio (2016) ultrapassa o plano individual, são construções coletivas da sociedade, no caso, dos praticantes do fotojornalismo na era analógica.

A fotografia analógica aperfeiçoa a técnica profissional mais que a fotografia digital. Segundo Ferreira (2015), ao fazer uma imagem com uma câmera digital, há uma espécie de falsa segurança gerada pelo fator “erro/correção instantâneo” que faz com que o fotógrafo quase não se preocupe com o resultado final, pois este pode ser manipulado posteriormente e isso gera em grande parte das imagens um produto final com falhas de posicionamento, enquadramento e exposição. Clica-se muitas vezes a mesma cena, com uma porção de ajustes diferentes e depois se edita na pós-produção. Fotografando com filme analógico, como se

sabe que aquele clique é, muitas vezes, a única chance. Antes de acionar o disparador, o fotógrafo procede esta ação com mais atenção e cuidado para que tudo saia exatamente como foi planejado.

A perda das imagens é também apontada por Francisco Gilásio (2016) como um problema maior na era digital. Ele considera que na era analógica, mesmo se a cópia em papel fosse perdida, se tinha o filme e essa poderia ser feita novamente. Contudo, vale ressaltar que a segurança de preservação das imagens na era analógica é relativa, visto que existia a possibilidade de extravio da película e por mais que o armazenamento de filmes e cópias fosse bem feito, a qualidade da imagem não estava garantida. Com a digital, embora a qualidade da imagem seja preservada, existe uma insegurança maior, pois os suportes onde são gravadas e guardadas as imagens mudam rapidamente do ponto de vista tecnológico e as pessoas dificilmente reproduzem suas imagens em papel, preferem guardá-las nos computadores, *pendrives*, celulares que estão mais sujeitos a extravios ou mesmo furtos e roubos.

A atividade de fotojornalismo foi encurtada no interior dos jornais impressos com a tecnologia digital. Freire (2009) pontua que uma infinidade recursos técnicos deram mais velocidade, menor custo e maior integração do processo produtivo. Várias etapas deixaram de existir, como a revelação de fotos, os contatos para escolha e edição das imagens e o escaneamento. Programas de computadores que processam imagens digitais possibilitam edição imediata, o tratamento de luz e cores, além de melhorarem a qualidade de reprodução das fotografias.

Ao ser questionado sobre as vantagens da era digital nas redações do jornal em que ele trabalha, Francisco Gilásio (2016) avalia que a era digital facilitou o ato de fotografar, ao mesmo tempo em que multiplicou o número de pessoas no mundo que se acha fotojornalista. Na era analógica, a quantidade de pessoas que sabia colocar o filme na câmera era pequena, problema este que foi simplificado com o cartão de memória. Com aquela tecnologia tinha-se que conhecer mais sobre o equipamento, logo, grande parte das informações não era exposta através de um *menu* capaz ensinar ao fotógrafo como proceder em diversas situações, bastando para isso conhecimento elementar da lógica de funcionamento e dos principais componentes da câmera fotográfica.

Francisco Gilásio (2016), ao atribuir para si, bem como aos fotojornalistas da fase analógica, um capital simbólico maior e, com isso, prestígio e *status* como um dos poucos peritos no assunto fotografia e como fotojornalista, prática que na era digital alega estar praticamente banalizada. Como profissional dessa atividade, Francisco Gilásio (2016), evoca

uma memória individual pertencente a um grupo (HALBWACHS, 2004), no caso de fotojornalistas, cuja lembrança reforça que o exercício dessa atividade no passado era feita especialmente sob a exigência de conhecimentos técnicos, diferente dessa nova etapa tecnológica, a digital, na qual afirma que a produção fotografias se tornou uma atividade comum.

A prática do fotojornalismo requer conhecimento e domínio técnico daquele que vai fazer uso dos recursos visuais para construir melhor as informações e reforçar sentidos da mensagem jornalística. Jorge Pedro de Sousa (2004) defende ser importante que o profissional verifique a inter-relação entre a imagem, o texto, a legenda, os planos, os enquadramentos, o foco, a composição dos elementos, o equilíbrio e simetria visual, a iluminação, o foco, a relação figura/fundo e o movimento. A observação e uso dessa série de fatores visuais, além de diferenciar o trabalho do fotógrafo daquele que é produzido por amadores, dá mais especialidade a fotografia de imprensa.

Jacqueline Dourado<sup>6</sup> (2017), que trabalhou em *O Dia* como editora chefe em 1991, no período da informatização do jornal, avalia que a fotografia digital traz enganos para alguns repórteres fotográficos, porque tanto na era analógica quanto na digital o profissional precisa atentar para as regras indispensáveis ao ato de fotografar, a saber: a regra dos terços, observar a profundidade de campo, a estética, o plano da imagem e, principalmente, apresentar a sensibilidade e a competência que o fotojornalismo deve ter para contar uma história.

Ele também é um jornalista, ele também precisa relatar fatos, ele também precisa contar através das imagens, a legenda também precisa contar. Então, quando você faz uma matéria com uma foto, um texto, com uma legenda, com um título, ela precisa ser um construto que, por si, dê ao leitor a capacidade de entendimento e como resultado da formação de uma opinião. Do contrário, a fotografia não terá servido para nada, seja ela analógica, seja ela digital (DOURADO, 2017).

Jacqueline Dourado (2017) toca num ponto muito importante, que é o processo de produção da notícia. Destaca que a foto por si só não pode ser entendida como notícia. O título, o texto, a legenda e os créditos do jornalista devem ser levados em conta quando se analisa as imagens que são impressas nos jornais. Há protocolos que devem ser seguidos, inclusive, para tornar uma foto na página do jornal inteligível para o leitor e para que esta mesma também seja um suporte de memória. Com isso, o papel dos repórteres fotográficos é

---

<sup>6</sup> Jacqueline Lima Dourado trabalhou como repórter no *Jornal da Manhã* e na função de editora chefe de *O Dia*, ministrou disciplinas de fotografia e fotojornalismo na UFPI - Universidade Federal do Piauí e atualmente é professora da Graduação do Curso de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPI.

importante tanto quanto o dos demais profissionais da redação de um jornal. Lembrando que, durante muito tempo, como não havia uma divisão das tarefas na redação dos jornais, cabia ao jornalista responsável pela produção da matéria exercer a função de fotógrafo e redator e não eram apresentados os créditos dele na matéria.

Sobre a importância da prática jornalística e do uso das imagens nas páginas dos jornais impressos, vale considerar uma questão que na contemporaneidade tem sido motivo de discussões e pesquisas acadêmicas, que é o uso de programas de edição de fotos pelos profissionais do jornalismo. Segundo Giacomelli (2000), uma das principais desvantagens da era digital envolve questões éticas, já que a imagem pode ser alterada e manipulada com facilidade. O conteúdo pode ser alterado por programas de computadores. Para Fred Ritchin (1990), há um perigo ameaçando o fotojornalismo, porque jornais e revistas já produzem e editam suas fotos em *softwares* que são excelentes para fazer *layouts* e processar uma série de outras etapas de finalização do produto. Entretanto, “[...] uma vez com as fotos dentro de sistema, passa a existir uma grande tentação de alterar a imagem”, reitera Ritchin (1990, p. 4).

De acordo com Assis Fernandes (2016), a manipulação é imperdoável, porque, mesmo podendo ser feita com mais facilidade na era digital, se deve ter limites. Pequenas alterações podem ser admitidas, tal como já se fazia nos laboratórios analógicos, como: dar mais brilho ou acentuar contrastes de cores. Agora, fazer grandes alterações, como, por exemplo, mudar as informações contidas na imagem é “deformar e desinformar”. Ao alterar o sentido original da foto que foi captada e, num programa de edição, organizar um novo sentido, compromete a credibilidade, a confiança dos leitores nos fotojornalistas e, sobretudo, nos jornais impressos. Mussoline Guedes<sup>7</sup> (2016), que trabalhou como editor chefe em 2002 e 2003 no jornal *O Dia*, defende que, na atividade de jornalismo, a alteração de fotos deva acontecer somente no sentido de melhorar a imagem, corrigindo-se pequenos defeitos.

Sobre o processo de alteração/manipulação da imagem, vale destacar que este tipo de prática não surge exclusivamente na era digital. De acordo com o fotógrafo piauiense Totó Barbosa (2005), ele mesmo já fez isso de forma artesanal nos anos sessenta do século XX. Na entrevista concedida ao pesquisador Francisco Alcides do Nascimento (2005), Totó Barbosa (2005) esclarece como produziu, em 1960, a famosa foto do Zepelim passando no centro da capital piauiense e que a foto adulterada foi publicada em um dos jornais da capital piauiense.

---

<sup>7</sup> Mussoline Marques de Sousa Guedes, 49 anos, é piauiense e formado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Piauí. Foi editor chefe de *O Dia* em 2002 e 2003, durante o período da transição da fotografia analógica para a digital.

Cheguei na praça Pedro II, entortei a máquina, e um colega, um amigo meu por nome Jofre, [...] Jofre desenhista, pedi para desenhar um tipo, um tipo voador, tipo disco voador, assim, naquele tipo parecido, ele desenhou em cima do retrato da praça, que tava no meio assim da praça, e eu botei: ‘Disco voador passou em Teresina, o jornal publicou’. [...] Disco voador passou por Teresina e Foto do Totó, o Totó gravou. Aí, foi gente: ‘Rapaz, tu viu isso?’ [...] Montagem! Aí, o pessoal da aeronáutica, veio na câmera: ‘Quem é esse seu Totó aqui?’. Aí, me apontaram lá: ‘Senhor Totó Barbosa, o senhor é o Totó daquele retrato do disco voador?’ ‘– Não rapaz, aquilo é uma montagem, vocês deviam saber que aquilo ali era uma brincadeira’ (BARBOSA, 2005).

Francisco Gilásio (2016) pontua que uma das maiores dificuldades da era digital está em fazer valer o direito autoral das imagens. Antes, bastava ter o filme guardado que o autor da imagem podia provar mais facilmente que determinada imagem era dele. Agora, basta a pessoa manipular, fazer uma pequena alteração e passa a dizer que a foto lhe pertence. Muitos fotógrafos, a fim de se protegerem de roubos de suas imagens, colocam marcas d’água e o seu nome bem grande no meio da foto. Contudo, isto praticamente não tem efeito, já que piora a leitura da imagem, pois quando é reproduzida na internet é feita sem o consentimento do autor, é roubada e, na maioria das vezes, não é colocado o crédito da imagem ou ainda postada com pequenas alterações. Francisco Gilásio (2016) ainda esclarece algumas das dificuldades enfrentadas pelos fotógrafos para garantir os créditos das imagens produzidas por eles:

Isso todo mundo faz com a maior facilidade, tira de qualquer lugar e, aí, fica uma discussão muito grande. Se tu botar uma marca, um nome muito grande bem no meio, aí, tu mata tua imagem, pô! O cara vai olhar a tua imagem, tua imagem tá bonita, mas, tem aquele nome no meio pra ninguém roubar, a imagem fica ridícula. Aí, tu vai botar lá no cantinho, pequenininho para poder não matar a tua imagem e, aí, o cara vai e corta, tira o teu nome, fácil, fácil. Isto aí foi muito ruim. Você não tem mais segurança e nem a questão do teu direito. Acabou muito a questão do teu direito, é uma desvantagem muito grande (GILÁSIO, 2016).

Ainda sobre as diferenças técnicas e habilidades dos profissionais do fotojornalismo, a maioria dos entrevistados considera que na era analógica a atividade de fotógrafo tinha mais valor e só fazia fotos o profissional que conhecia e dominava a técnica. Com o advento da câmera digital, a fotografia se popularizou e banalizou. Segundo o fotojornalista do jornal *Meio Norte*, José Alves Filho (2016), qualquer pessoa hoje tira fotografias, embora a qualidade seja questionável. Com isso, a atividade de repórter fotográfico vem perdendo importância e vem sendo dispensada pelas empresas porque existem mais pessoas produzindo

imagens, mais fotos disponíveis na internet feitas por usuários comuns da rede e leitores que enviam imagens para as redações sem cobrar nada.

O jornalista Mussoline Guedes (2016) afirma que uma das principais desvantagens da era digital é a queda de qualidade de grande parte das imagens publicadas nos impressos diários, pois atualmente quase todo mundo tem um celular com câmera fotográfica e os jornalistas, na maioria das vezes, quando não estão no lugar em que determinado fato acontece, praticamente os jornais são obrigados a publicarem fotos ruins do ponto de vista técnico e noticioso, que são produzidas por pessoas comuns que não possuem a visão do fotojornalista.

Para Jacqueline Dourado (2017), a fotografia digital não provoca a desvalorização da atividade em fotojornalismo. O que existe atualmente é uma crise, excesso de conhecimentos, não só na área da fotografia, do jornalismo, mas de todas as ciências. As possibilidades de acesso a esses dados, fazer cinema com o celular, transmitir informações e imagens por aparelho móvel, são infinitas e não se sabe o que fazer diante disso. Portanto, o profissional que domina essas novas tecnologias e tiver talento sempre terá o seu trabalho reconhecido. A pesquisadora acrescenta que do fotojornalista sempre será cobrado que relate o acontecimento com olhar peculiar, com um ângulo diferente, de forma que a sua imagem se sobressaia e ganhe a preferência dos leitores entre as diversas versões de imagens produzidas desse mesmo fato. Para Benazzi (2010), a atividade em fotojornalismo também requer domínio da técnica e do equipamento fotográfico e essa exigência permanece na atualidade.

Guardadas as devidas proporções, é como colocar uma pessoa que sequer sabe pilotar um *kart*, numa competição automobilística de alto nível como a Fórmula 1. O domínio da técnica é que levará ao passo seguinte que é a construção de sentido da imagem fotográfica, com valores artístico e jornalístico (BENAZZI, 2010, p. 4).

Em tempos de convergência digital, o jornalismo requer maior integração, interdependência e complementaridade. José Afonso Silva Junior (2008) pontua que isso trouxe uma nova articulação do trabalho no interior das empresas, quando pacotes tecnológicos são adotados, demandas educacionais e profissionais são postas, são incorporadas novas gramáticas narrativas e redefinidas competências no que se tange a produção, edição, tratamento e circulação das informações.

O perfil de quem exerce o fotojornalismo foi alterado com o processo de digitalização. José Afonso Silva Júnior (2014) afirma que para ser fotógrafo de imprensa na atualidade é necessário dominar novos saberes tecnológicos, o que implica em não apenas se adaptar a um

fluxo de trabalho não somente digital, mas que também requer conhecimento sobre “gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informação, além, claro, de estabelecer alternativas de interoperabilidade entre sistemas tecnológicos e rotinas de trabalho” (JUNIOR, 2014, p. 61).

A era digital trouxe mudanças significativas na rotina de trabalho do fotojornalista. Silva e Queiroga (2010) apontam quatro características desse novo modelo de produção: polivalência, multi/hipermidialidade, multiplataforma e cooperação. Os autores afirmam que a polivalência impõe que o fotógrafo adquira novas competências, como, por exemplo, o tratamento e a indexação de fotos em computadores, além de aprender utilizar redes digitais e sistemas de transmissão de dados. A multi/hipermidialidade requer que o profissional saiba compor a linguagem fotográfica a outras, permitindo, assim, “navegação midiática”. Já multiplataforma é a habilidade de distribuir conteúdos de diferentes formas, tendo a internet como a plataforma de maior potencial, e a cooperação, que importa promover a inter-relação entre diferentes setores de um mesmo núcleo produtivo.

Dutra e Rossoni (2012) acrescentam que outra habilidade necessária para o desempenho da atividade de repórter fotográfico na era digital é a multifuncionalidade profissional, onde se exige que ele, além de fotografar, também escreva a matéria e há casos em que ainda é o seu próprio motorista. Os autores afirmam que essa nova rotina precariza o trabalho do fotojornalista, pois os contratos são mais flexíveis e a jornada de trabalho aumenta, permitindo também o exercício da atividade por *freelancer* ou estagiários. As empresas passam a exigir maior produtividade e reduzem seus custos, o que resulta em aumento dos lucros.

#### **4.2 A digitalização nos três principais jornais de Teresina**

Os anos de 1990 e a primeira metade dos anos de 2000 foram de grandes transformações do jornalismo impresso diário de Teresina, capital piauiense. Nesse período, circulavam três grandes jornais diários: *O Dia*, o *Meio Norte* e o *Diário do Povo*. Todos eles, nesse período, informatizaram suas redações, tiveram o processo produtivo interligado via internet e incorporaram a fotografia digital. *O Dia* foi pioneiro na implantação de computadores no começo dos anos 1990 e o *Meio Norte* o primeiro a usar, em 1998, câmeras digitais em sua redação.

O jornal *Meio Norte*, de propriedade do empresário Paulo Guimarães, já foi inaugurado com a redação informatizada, em 1995. Segundo Américo (2013), a entrada desse



impresso no mercado estimulou a modernização e a competição da imprensa diária da capital piauiense. Sua implantação instigou a melhoria dos demais jornais, visto que já estreou com um novo parque gráfico, páginas de capas e contracapas coloridas e com grandes fotografias, além da diagramação feita através de programas de computadores. No final dos anos de 1990, as redações dos três jornais estavam informatizadas, conectadas à internet e com redes interligando os computadores das redações. O jornal *Meio Norte* integra o Grupo Meio Norte de Comunicação, que reúne emissoras de rádio, TV e portal de notícias.

José Alves Ferreira Filho (2016), que atua no jornal *Meio Norte* desde a sua inauguração, relata que, em 1998, o impresso criou uma editoria de fotografia com 12 (doze) profissionais. O trabalho consistia em fazer fotografias pautadas pelas demais editorias e produzir imagens que “chamasse, impactasse na capa uma boa fotografia”. Tanto a capa principal do jornal quanto as fotos de capa dos demais cadernos tinha um fotojornalista para produzir imagens. Essa editoria de fotografia funcionou até 2003, quando foi desativada, pois os editores de página passaram a fazer o trabalho de edição de fotos e textos, fato que implicou na redução de custos, além da redução e substituição de fotógrafos profissionais por estagiários, somado as fotos reproduzidas da internet e a colaboração de amadores.

O *Diário do Povo* foi criado em 1987, pelo empresário Aerton Fernandes, e um ano depois foi vendido para o Grupo R. Damásio. Em 1995, conforme Gallas e Rodrigues (2005), a redação deste impresso passou a ser informatizada. O jornal nunca teve uma editoria de fotografia e somente 02 (dois) profissionais atuavam como repórteres fotográficos. A câmera digital só foi introduzida na redação em 2004, ocasião em que os fotógrafos passaram a trabalhar com uma máquina Copix, bastante limitada. Segundo Francisco Gilásio (2016), a máquina Copix era uma câmera de tirar retratos e a descreve da seguinte forma:

Meu amigo, aquilo ali era um camerazinha que você saía pra [sic] praia de passear, um negocinho pequenininho, sabe, que até na mão você manipular era ruim, você fotografar, às vezes, tremia porque era muito leve e você costumava trabalhar com umas ‘bichas’ de ferro, pesadas. Então, foi decepcionante. Eu não tinha como olhar a abertura com ela. Nada! Eu só trabalhava no automático porque elas não tinham manual (GILÁSIO, 2016).

O jornal *O Dia*, de propriedade do empresário Valmir Miranda, é o mais antigo diário em circulação em Teresina. Sua trajetória como empresa jornalística ganha maior impulso após ser adquirido pelo coronel Otávio Miranda, em 1963. *O Dia* começa essa fase na segunda metade dos anos 1960, que é quando seu parque gráfico é modernizado e profissionais são contratados para escrever textos mais jornalísticos. Nos anos 1970, a

impressão passa a ser feita em *off set*, processo que deu mais qualidade à publicação de fotografias. Nos anos 1980, as matérias jornalísticas ainda eram feitas na máquinas de escrever pelos redatores, como pode ser observado na Figura 16. Também nesta década havia pelo menos um profissional responsável para manusear a máquina de composição de textos (ver Figura 17). No início dos anos 1990 foi a vez da introdução dos computadores na redação, seguida da interligação em rede e da implantação da internet. No segundo semestre de 2002, aconteceu a chegada da primeira câmera digital.

**Figura 16:** Redação de *O Dia* nos anos 1980



Fonte: <http://www.portalodia.com/noticias/o-dia-ano-60/60-anos-de-historia-e-um-olhar-voltado-para-o-futuro-101291.html>

**Figura 17:** Composição de textos



Fonte: <http://www.portalodia.com/noticias/o-dia-ano-60/60-anos-de-historia-e-um-olhar-voltado-para-o-futuro-101291.html>

Segundo Assis Fernandes (2016), *O Dia* nunca teve uma editoria de fotografia. Este dado, ele entende como um problema e avalia como ausência de uma maior valorização da

produção e edição de imagens no impresso. Quem seleciona e edita a maioria das fotos é o diagramador ou o próprio repórter que escreve o texto e edita sua página, quando isso deveria ser feito por um editor de imagens que, junto com o repórter fotográfico que obtém imagens nas ruas, fariam melhor esse trabalho de seleção e edição, já que possuem maior noção do acontecimento que é relatado através das fotos.

Essas três empresas jornalísticas implantaram câmeras digitais em suas redações com atraso em relação aos principais jornais diários impressos de circulação nacional. Em Teresina, o jornal *Meio Norte* foi o primeiro a implantar, em 1998, a câmera digital, quando nesse mesmo ano o jornal *Folha de São Paulo* já usava câmeras digitais para fazer imagens da Copa do Mundo na França. *O Dia*, por sua vez, passou a utilizar a sua primeira câmera digital de marca Copix em 2002 e o *Diário do Povo* em 2004.

A economia de custos foi o que levou essas empresas a implantarem as câmeras digitais nas redações. Mussoline Guedes (2016), que era o editor de *O Dia*, em 2002, atribui que a motivação principal não foi a melhoria da qualidade das imagens no jornal, até mesmo porque as fotos tiradas pela primeira máquina digital não eram boas, e sim a redução de custos com suprimentos laboratoriais. Já Francisco Gilásio (2016), fotojornalista do *Diário do Povo*, relata que a chegada da câmera digital no jornal, além de desmontar o laboratório, acabou com a compra de filmes, com o processo de revelação e ampliação de cópias, com a compra de substâncias químicas. Há também o fato de que mesmo a câmera digital tendo sido cara, compensava sua aquisição, uma vez que se passa a economizar com o fim dos custos com pessoal de laboratório, além de ela proporcionar praticidade e maior rapidez em que as fotos passam a percorrer os diversos setores da redação.

A fotografia é uma atividade profissional protegida pela Lei 9610/98. Portanto, quando uma imagem de um fotojornalista é publicada na mídia, obrigatoriamente, nela deve ser colocado o nome, o crédito do autor. Essa lei não é cumprida a contento nos três principais jornais de Teresina. O repórter fotográfico de *O Dia*, Assis Fernandes (2016), admite que isso seja um problema que perdura até hoje e reitera que muitas fotos não são creditadas ou acontecem muitos erros de crédito quando nomes dos autores são trocados. José Alves Filho (2016), fotojornalista do *Meio Norte*, relata que esse problema se agravou no jornal depois que a editoria de fotografia foi desativada, em 2003. Francisco Gilásio (2016), repórter fotográfico do *Diário do Povo*, atribui que a ausência de crédito nas fotografias seja uma “irresponsabilidade” da diagramação. É que na hora de planejar a montagem do texto com a foto, o diagramador, muitas vezes, deixa de mudar o crédito por desleixo ou mesmo falta de

atenção, já que o *designer* das páginas pouco é modificado de um dia para o outro, termina o diagramador esquecendo e ficando o crédito da imagem que foi colocado no dia anterior.

Essa coisa de edição, uma capa diferente pra [sic.] fazer, ele não mexe nada. Então, é sempre a mesmice. Então, como sempre é a mesmice, o crédito já tá lá e, às vezes, ele taca [sic.] a imagem e nem troca o crédito. Quantas fotos minhas foram feitas com o crédito do Wagner? E quantas deles com o meu crédito? Então, é uma falta de respeito muito grande. Eles não dão o devido valor do crédito, que é muito importante. Olha, eu já tive crédito em foto do Saddam Hussein, eu nunca fui no Iraque, meu irmão! Aí, tá [sic.] ali a foto do Bin Laden com o meu crédito (GILÁSIO, 2016).

Na era analógica, a concorrência era maior entre os próprios fotojornalistas para ver quem tirava uma foto melhor. Conforme jargão da época, o jornalista corria atrás do “furo de reportagem”, ver quem “emplacava” a foto de capa. De acordo com Assis Fernandes (2016), o trabalho como profissional do fotojornalismo era “mais vibrante” porque naquele período a internet não tinha o peso que tem hoje. Portanto, uma “foto boa” repercutia 24 (vinte e quatro) horas. Francisco Gilásio (2016) narra que se o repórter fotográfico tivesse a possibilidade de escolher uma pauta com grande chance de ser o destaque maior da capa, ele fazia sem qualquer objeção. Ele ainda reitera que no dia que perder essa vontade de buscar uma boa imagem para estampar na página principal, esse profissional perde o sentido de ser fotojornalista.

Nos anos 1980 e 1990, quem fazia a maioria das fotografias dos jornais era o fotógrafo, até porque amadores não tinham equipamentos profissionais, não sabiam manipular câmeras fotográficas que eram mais complexas, por isso se considera que a atuação do fotojornalista se sobressaía mais. Para José Alves Filho<sup>8</sup> (2016), a digital trouxe mais facilidade de manuseio do equipamento e, especialmente, a garantia imediata de que a fotografia foi registrada. Na era analógica, a maioria das pessoas só tinha certeza que as fotos prestaram depois que estas fossem reveladas. Ou seja, apenas profissionais e pessoas que conheciam mais a técnica sabiam que tinha dado certo. Hoje, com a câmera digital e os celulares, qualquer pessoa aperta um botão e faz uma foto e, quase instantaneamente, sabe se deu certo ou não.

O processo de digitalização da fotografia trouxe desemprego e reduziu a importância da atividade profissional dos fotojornalistas. Assis Fernandes (2016) afirma que a facilidade de manuseio da câmera digital possibilitou a “massificação” da atividade de fotografar, o que

---

<sup>8</sup> José Alves Ferreira Filho, 49 anos, é piauiense e tem terceiro grau completo. Atua no jornal *Meio Norte* há 22 anos, tendo já trabalhado como laboratorista, com câmeras analógicas e atualmente com as digitais.

trouxe a concorrência de amadores que fotografam como colaboradores para as empresas jornalísticas. José Alves Filho (2016) pontua que no auge do funcionamento da editoria de fotografia, o jornal *Meio Norte* tinha 12 (doze) profissionais em atividade, depois disso foi reduzido para menos da metade e a maioria é composta de estagiários. O fotojornalista acrescenta que a profissão vem sendo desvalorizada e que grande parte dos profissionais migrou para fazer fotografias sociais. As empresas impõem que o repórter fotográfico, além de fotografar, também escreva e faça edição, isto é, o profissional exerce três e, às vezes, até quatro funções, caso contrário, são dispensados e substituídos por estagiários. Sobre esta questão, Francisco Gilásio (2016) afirma que os três maiores jornais de Teresina, após o surgimento da fotografia de digital, deixaram de contratar novos profissionais na área.

Então, eles pegam os novos jornalistas que estão se formando e botam para estagiar, que é outra maneira clara que eles têm para burlar o emprego, porque paga pouco e burla o emprego para o profissional fotojornalista. Então, tem sempre alguém estagiando. Só que o estágio que esse pessoal faz não é um estágio, eles fazem o trabalho de um profissional. E eles pagam a metade. As empresas tão fazendo muito isso. Então, há um desemprego muito grande (GILÁSIO, 2016).

Mussoline Guedes (2016) considera que a desvalorização profissional na era digital vem acontecendo devido ao alargamento de possibilidades da câmera fotográfica que presentemente agrega mais tecnologia. Avalia que da era analógica até a contemporaneidade só foi preservada a visão do fotojornalista na hora de fazer suas imagens. As novas câmeras ampliaram os recursos técnicos disponíveis e se tornaram mais fáceis de serem usados pelos fotógrafos e pessoas comuns. O jornalista pontua que a dificuldade está em saber usar essa expansão de possibilidades técnicas e aproveitá-las no jornalismo.

O fazer fotojornalismo não está em crise. Pelo contrário, acho que quanto mais possibilidade tiver, melhor. O problema é como você vai usar isso. A questão é: eu tinha dez possibilidades, hoje eu tenho cem. Eu tinha dez e precisava só de cinco. Hoje eu tenho cem e vou precisar só de cinco, e aí? Aumentou o trabalho pra mim. É tipo supermercado, você tinha dez opções de marca de margarina, hoje você tem cem, e aí? Como você vai escolher a melhor? Que critério vai usar? (GUEDES, 2016).

Francisco Gilásio e José Alves (2016) defendem que a valorização da profissão deve passar, notadamente, pela melhoria salarial. Enquanto isso não acontece, a atividade de fotojornalismo em Teresina não vem sendo renovada, pois profissionais recém-formados pelas universidades não querem passar a vida inteira ganhando apenas o piso da categoria, que

atualmente corresponde a dois salários mínimos. Preferem fazer fotos sociais ou ingressarem em outras profissões ou mesmo fazerem outros cursos para que seus trabalhos sejam mais valorizados e reconhecidos.

### **4.3 Alterações na rotina de trabalho em *O Dia*: da analógica à digital**

No ano de 2002, trabalhavam como fotógrafos em *O Dia*, Francisco de Assis Fernandes de Araújo, hoje com 52 anos e segundo grau incompleto; Elias Pereira Fontenele<sup>9</sup>, atualmente com 62 anos e primeiro grau completo. Assis Fernandes, como é mais conhecido, é paraibano e migrou para Teresina em 1984, oportunidade em que veio trabalhar no estúdio fotográfico do irmão como laboratorista e fotógrafo de eventos sociais. Em 1986, passou a fotografar para a assessoria de comunicação do governo estadual e, em 1994, ingressou como fotojornalista de *O Dia*. Elias Fontenele é piauiense iniciou na profissão, em 1978, trabalhando com amigos como fotógrafo e laboratorista e, após fazer um curso da Kodak, passou a atuar por conta própria. Em 1982, ingressou em *O Dia* como repórter fotográfico.

Assis Fernandes e Elias Fontenele, quando ingressaram no jornal, faziam o trabalho de laboratoristas e de fotógrafos. Ao chegarem ao jornal cedo da manhã conferiam se as substâncias químicas usadas na revelação de filmes e na ampliação de cópias fotográficas estavam boas, caso não tivessem, precisaria prepará-las para ganhar tempo; conferir os filmes que tivessem na bolsa e caso não fossem suficientes para o trabalho daquele dia teria que rebobinar mais filmes. Estes eram comprados em rolo e para que fossem utilizados deveriam ser levados para o laboratório e cortados no tamanho de 36 (trinta e seis) ou 40 (quarenta) poses para, em seguida, serem colocados nos cartuchos. Assis Fernandes e Elias Fontenele narram que, antes de saírem às ruas, recebiam sugestões de pauta do chefe de reportagem e depois seguiam para produzir imagens junto com uma equipe com um motorista e um repórter. Ao chegarem da rua entravam no laboratório, revelavam o filme e era feito o “copião”, uma espécie de folha de papel fotográfico contendo as imagens impressas em pequeno tamanho, onde as melhores fotos eram escolhidas pelo editor ou secretário de redação para serem ampliadas e depois planejadas, diagramadas nas páginas da publicação. Sobre o assunto, Fernandes (2016) relembra que:

---

<sup>9</sup> Elias Pereira Fontenele, 62 anos, é piauiense e exerce a atividade de fotojornalista de *O Dia* há 35 anos, tendo trabalhado como laboratorista, com câmeras analógicas e digitais.

Teve período que a gente utilizava o próprio negativo e já ia pro [sic.] editor escolher para depois imprimir ou fotolitar tudo. Teve período que a gente fazia no papel, você escolhia algumas fotos das matérias. Vamos dizer que eu fazia duas matérias, uma greve de professor e o buraco de uma rua, dali eu escolhia duas ou três fotos de cada uma conforme eu visse que tinha uma informação boa, a foto tava boa e tal, dava pra passar informação daquilo ali e, a partir daí, o editor já ficava com as fotos já prontas (FERNANDES, 2016).

Assis Fernandes e Elias Fontenele, ambos fotojornalistas de *O Dia*, relatam aspectos importantes que marcaram o período da fotografia analógica. Como já foi dito anteriormente, Assis Fernandes (2016) afirma que o exercício da profissão era “vibrante”, pois não tinha internet, redes sociais, por conseguinte, um “furo de reportagem” durava 24 (vinte e quatro) horas, uma foto boa repercutia de “forma extraordinária”. Na era analógica, os fotojornalistas não tinham a concorrência de pessoas amadoras, cuja maioria, quando possuía equipamentos, era inferior. Então, a concorrência acontecia entre os próprios repórteres fotográficos que travavam uma luta diária para ter a foto principal na primeira página.

Elias Fontenele (2016) descreve que, ao fotografar com câmeras analógicas, se trabalhava sem saber se a foto registrada tinha ficado boa ou não, pois não se sabia de imediato se a pessoa retratada tinha ficado com olhos fechados ou abertos, se tinha ficado desfocada ou não. Apesar dessa limitação, considera que o momento de que mais gostava era o da revelação, como pode ser observado no fragmento transcrito abaixo:

Revelar foto é como você esteja revelando uma história, né? A gente vê nascer o produto da gente ali. É muito interessante a gente revelar foto. É como você esteja descobrindo uma [...] uma [...], sei lá um produto, uma mina, alguma coisa, porque naquele tempo a gente fotografava, mas não sabia o que tinha gravado porque não via nada, só ia ver quando revelava a foto: ‘Ah! Minha foto ficou ótima, nem pensei que fosse ficar desse jeito.’ (FONTENELE, 2016).

Ao ser indagado sobre o seu trabalho como fotojornalista, José Alves Ferreira Filho (2016) relata que quando ingressou no jornal *Meio Norte*, em 1995, o processo de revelação analógico ainda vigorava e o que mais apreciava neste era “fotografar e ver, pegar, sentir a imagem, ver a imagem nascer. Porra! Será se fui eu mesmo que fiz essa imagem? Tá perfeita, tá legal, a gente vendo a imagem. Muito legal! Hoje é muito diferente”. No período em que a fotografia analógica predominava, o profissional não soubesse usar bem as funções e programar os principais componentes de uma câmera fotográfica perdia muitas de suas

imagens, tinha também que saber colocar o filme na câmera, pois na maioria delas não era tão fácil engatilhar a película e, assim, ter a certeza que as fotos seriam registradas.

Foi no segundo semestre de 2002, que a primeira câmera digital chegou ao jornal *O Dia*, ocasião em que o diretor presidente da empresa, Valmir Miranda, entregou a máquina de marca Copix à redação. O editor chefe na época, o jornalista Mussoline Guedes (2016), afirma que o repasse da câmera foi entendido muito mais como um esforço da empresa para reduzir custos do que para melhorar a produção de fotografias do jornal.

Eu lembro que eu estranhei porque era um processo totalmente novo, né? Como era você trabalhar com aquilo ali? Tirava quantas fotos? Como era que você via as fotos, para escolher? Os questionamentos foram esses. Como é que eu vou ver as fotos para escolher e tal? Como é que isso vai interferir no meu trabalho de edição? Ele disse assim: ‘Mussoline, tu vai pegando aos poucos, aí, pegando, eu vou passar a máquina para o Assis, tu vai aos poucos pegando a coisa aí e gradativamente a gente vai introduzindo a máquina digital e vai tirando gradativamente também a analógica.’ (GUEDES, 2016).

As disrupções tecnológicas afetam as pessoas, geram resistências, incertezas porque não se acredita, falta informação e conhecimento. Mussoline Guedes (2016) argumenta que a chegada da câmera digital pode ser considerada uma mudança radical porque era também uma alteração física, tátil. Antes, na era analógica, pegava-se no papel, podia-se ver a fotografia impressa no papel, tocá-la; na digital vê-se na tela, não se pega na imagem, apenas visualiza-a, não se sabia se a qualidade corresponderia quando fosse impressa no papel. No papel se podia ver se estava claro, se estava escuro, se tinha qualidade.

Mussoline Guedes (2016) afirma que durante a introdução da câmera digital em *O Dia* houve resistências e dificuldades, tanto na hora de ver as fotografias digitais e decidir colocá-las nas páginas, quanto dos fotógrafos ao manusear as novas câmeras e os programas de computador. O jornalista acrescenta que o processo de aprendizagem foi lento, a câmera digital passou a ser usada gradativamente, com o tempo foi sendo testada e nem todas as matérias eram ilustradas com fotografias feitas por ela. No começo, a máquina *Copix* era usada apenas em matéria interna feita na própria redação, quando vinha uma pessoa ao jornal e se dizia para testá-la para ver se funcionava. Foi um processo gradativo e desenvolvido com certa desconfiança porque era uma tecnologia nova e desconhecida.

A experiência com a câmera digital *Copix* também apresentou outro desafio quando os fotógrafos iam a campo. O registro da imagem que ela fazia era demorado, em face da limitação que tinha o chamado “atraso do obturador”, que é o tempo de demora do instante que o disparador é apertado, até o instante em que a fotografia é tirada. O fotojornalista Assis



Fernandes (2016) relata que ficava “agoniado”, uma vez que antes trabalhava com máquinas analógicas que eram rápidas, enquanto que com a digital quando ia fotografar, por exemplo, uma pessoa que ia cumprimentar outra, tinha-se que fotografar no instante em que se começava a estender mão para o outro, caso contrário não daria tempo para a câmera registrar aquela ação. Para fotografar futebol “era terrível”, avalia Assis Fernandes (2016). Logo, se o fotógrafo fosse bater a foto do jogador chutando, quando a câmera disparasse e fosse registrar, já tinha acontecido o gol.

O fotógrafo José Alves (2016) afirma que os repórteres fotográficos do jornal *Meio Norte* passaram a usar as câmeras digitais *Copix* em 1998. A mudança foi “muito brusca” e eles tiveram “muito receio” para usar o equipamento e que a rotina de trabalho mudou muito na era digital, porque antes o profissional não tinha certeza se a foto tinha prestado. Com a digital confere-se na hora se a imagem ficou boa e caso não tenha ficado registra-se novamente. Na era analógica tinha que trocar filmes que possuíam uma quantidade de poses limitadas, agora se tem um cartão de memória que além de poder armazenar uma infinidade de fotos, não precisa ser trocado com frequência. Faz-se a foto e se não gostou vai apagando e se adequando, ajustando, buscando obter a imagem que o fotógrafo quer como resultado final.

Segundo Freire (2009), depois das revistas ilustradas e da TV foi a vez da internet modificar o modo de pensar e fazer os jornais impressos. Anterior à chegada da internet ocorreu o processo de informatização das redações que imprimiu mudanças na produção de textos, fotografias, diagramação, paginação e impressão das publicações. No caso da fotografia, os programas de computadores possibilitaram o armazenamento, o tratamento e o intercâmbio das imagens entre os setores da redação.

Na era analógica, sem o auxílio do computador e da internet, quando os fotógrafos chegavam da rua e seguiam direto para o laboratório, onde faziam o copião com as imagens pequenas, depois as levavam para que os editores escolhessem as melhores imagens, o fotógrafo voltava novamente ao laboratório para ampliar as fotos selecionadas. Depois disso, as imagens eram levadas para os editores de páginas que juntavam com os textos e repassavam para o diagramador.

Conforme Gallas e Rodrigues (2005), o jornal *O Dia* passou a utilizar computadores nas redações no começo dos anos 1990. Pouco tempo depois introduziu uma rede interna que interligava os diferentes terminais de computadores onde passaram a serem postados e armazenados textos e fotografias, que após analisados e editados eram repassados à diagramação. Esse processo possibilitou economia de custos com pessoal, de suprimentos, rapidez e, principalmente, diminuição de tempo do processo produtivo. A Figura 18, a seguir,

mostra um pouco da redação de *O Dia* dos anos 1990, os computadores na redação como instrumento de trabalho de produção de texto que substituiu as máquinas de escrever ainda existentes na redação do jornal na década anterior.

**Figura 18:** Redação de *O Dia* nos anos 1990



Fonte: <http://www.portalodia.com/noticias/o-dia-ano-60/60-anos-de-historia-e-um-olhar-voltado-para-o-futuro-101291.html>

Para ingressar na era digital, a fotografia analógica tinha que mudar de formato. Para isso, fazia-se no laboratório analógico as cópias das imagens selecionadas pelo editor, depois elas eram escaneadas, digitalizadas em novo formato, para que, assim, fossem incorporadas por programas de computador e depois tratadas. Com a introdução da câmera digital e da internet nas redações, esta etapa foi suprimida e as imagens passaram a ser armazenadas diretamente num programa de computador onde recebem tratamento e depois são colocadas à disposição via rede na internet para os editores de página e editor geral.

O fotógrafo de *O Dia*, Elias Fontenele (2016) recorda que no começo teve dificuldades para lidar com os programas de computador que armazenam e fazem o tratamento de imagens e que a empresa teve que contratar um operador de processamento de dados para auxiliar os fototjornalistas. Esse problema, Assis Fernandes (2016) afirma não ter sofrido, pois a partir do momento em que começou a trabalhar com a câmera digital passou a “olhar, observar e questionar” e a se interessar em aprender a baixar fotos num computador. Na era digital esse trabalho ganhou mais agilidade, as imagens feitas com a câmera digital são transferidas para o computador por um cabo que transmite o sinal digital para, então, serem selecionadas, nomeadas, descritas quanto ao tema e criadas pastas diariamente no computador com a data

do dia e o nome do autor da imagem. Essa pasta contendo as fotografias pode ser vista pelo editor geral e editores de páginas que escolhem as fotos que deverão ser compostas junto com os textos no processo de diagramação.

#### **4.4 A fotografia analógica e a digital nas páginas de *O Dia***

As notícias são resultados de um processo de produção, detalhado por Traquina (1993), como percepção, seleção e transformação dos fatos num produto. Para que isso aconteça, se faz necessário colocar em prática uma série de operações cujo objetivo principal é construir sentidos. Para Mouillaud (2002), trata-se de organizar falas do dono da empresa, das fontes, dos textos dos repórteres, imagens dos fotógrafos, as intenções dos editores e o planejamento do diagramador desenhado num mosaico, com a finalidade de harmonizar conteúdos e formas em que serão apresentados aos leitores. Esse conjunto de elementos, integrados e arrumados na página, facilita a visibilidade, legibilidade e inteligibilidade. Favorece a compreensão da informação e, estrategicamente, reforça a identidade da publicação e sentidos construídos.

Charaudeau (2006) afirma que a configuração atual dos jornais impressos é resultante de uma série de transformações que ocorreram no fazer jornalístico ao longo dos anos. Jorge Pedro de Sousa (2004) classifica essas transformações como “revoluções gráficas”, detalhando que a primeira ocorreu no século XIX, denominada de “industrialização e profissionalização da atividade” (SOUSA, 2004, p. 245). A segunda resultante do surgimento do fotojornalismo nas primeiras décadas do século XX que obrigou os jornais conjugar textos e imagens. A terceira acontece na década de 1960 e é marcada pelo surgimento do processo de impressão *off set* e da influência da televisão nos impressos. A quarta “revolução” aparece três décadas posteriores e é caracterizada por valorizar a estética e o *designer* nas publicações.

As inovações tecnológicas do *off set* e da informatização são introduzidas de forma gradativa. Primeiro, a reprodução gráfica melhora a qualidade dos impressos, depois os computadores vão ocupando as redações onde os textos são digitados e armazenados, logo em seguida é a vez da diagramação, da montagem das páginas e da digitalização fotográfica. Juntas, essas etapas proporcionam mais agilidade, rapidez e integração do processo produtivo e renovam a enunciação jornalística.

Um jornal impresso diário é desafiado a compor páginas em que as notícias sejam facilmente identificadas e apreendidas pelo leitor; os assuntos tratados devem ser mostrados de forma mais clara e legível possível e, por conseguinte, melhor compreendidos pelos

leitores. Charaudeu (2006) detalha que, na atualidade, uma publicação deve primar pela organização e o melhor uso possível do espaço em que a informação será arrumada.

Isso é feito através da paginação (primeira página, rubricas, fotos, desenhos, gráficos, tabelas, tipos de colunas, molduras, etc.) e da titulação (títulos, pré-títulos, subtítulos, leads). Tais elementos constituem formas textuais em si e têm uma tripla função: fática, de tomada de contato com o leitor, epifânica, de anúncio da notícia, e sinóptica, de orientação ao percurso visual do leitor no espaço informativo do jornal (CHARAUDEU, 2006, p. 233).

No que se refere à visibilidade, um jornal impresso deve buscar a simplicidade. Para que isso aconteça, Charaudeu (2006) afirma que a página deve ser organizada de forma que seja mais facilmente identificada, imaginada e memorizada. Nesse sentido, deve evitar exposição dos textos, imagens, títulos e de outros recursos gráficos de forma confusa e desarmônica que dificulte o entendimento. Quanto à inteligibilidade, Freire (2009) afirma que, com a introdução da editoração eletrônica, o jornalismo impresso passou a valorizar mais a topografia, que diz respeito ao espaço e à forma como se dá a construção espacial das informações. A tipografia também passa a ser selecionada com mais presteza para dar maior legibilidade. O ordenamento dos conteúdos requer que se leve em conta o valor-notícia atribuído a cada assunto e a sua enunciação atinja leitores habituados à leitura hipertextual praticada na internet, caracterizada como não linear, fragmentada em diversas janelas que se abrem na tela e que o aspecto visual, o *designer*, da página tenha relevância.

A fotografia tem a função de prefiguração, de representar a título de ilustração o acontecimento, dando a este a instantaneidade usada como testemunha e um grande poder de convicção. Segundo Mello (2005), a junção dos elementos narrativos, gráficos e imagéticos usados na construção das notícias faz com que “a conexão texto e imagem dentro do jornal, da página do jornal, crie, entre eles, uma interdependência contínua. Diagramação, títulos e legendas possuem o papel decisivo na percepção da fotografia jornalística” (MELLO, 2005, p. 34). Isso faz com que as fotografias não sejam meramente ilustrativas e, sim, narrativas intencionadas.

O jornal *O Dia* não foge a essa lógica descrita pelos pesquisadores. A construção da notícia possui também uma lógica empresarial, cujo processo produtivo é planejado para atender interesses do proprietário e anseios dos leitores. Para elaborar o conteúdo e dar forma ao produto, a empresa disponibiliza capital, investe em equipamentos, recursos humanos e em tecnologia. Esse desafio é contínuo, já que as transformações são inerentes à vida das empresas e foi o que aconteceu a partir do final dos anos 1980 com o início do processo de

informatização, que mesmo sendo abraçado pelo jornal *O Dia* com atraso, em relação a outros jornais diários de expressão nacional, teve que se adaptar e modernizar o fazer jornalístico.

O impresso diário mais antigo do Piauí em circulação primeiro renovou seu parque gráfico, depois absorveu computadores na redação, mais na frente os integrou em rede todos os setores do processo produtivo, alterou a diagramação que era feita manualmente em pranchetas passando a fazê-la através de programas de computador e substituiu a câmera analógica pela digital. Todos esses procedimentos deram mais agilidade ao processo de construção dos conteúdos, materializado através da junção dos textos, títulos, imagens, legendas, gráficos. Como consequências, têm-se alterações nas rotinas de trabalho, a redução de custos com pessoal, manutenção de equipamentos, rapidez, diminuição dos prazos de fechamento e melhoria de qualidade do produto.

O processo de digitalização foi implantado de forma gradual em *O Dia*. No caso da fotografia analógica foi sendo substituída pela digital de forma correlata ao processo de consolidação da internet e da evolução técnica das câmeras fotográficas. A primeira etapa foi de aprendizagem dos fotógrafos com o manuseio da máquina, seguida do processo de armazenamento e tratamento das imagens nos programas de computadores e, logo mais adiante, a disponibilização das fotos via internet para serem selecionadas pelos editores e diagramadas nas páginas.

A produção da informação através fotografia acontece tal qual a produção textual. Segundo Mello (2005), o fotojornalismo inicia quando o fotógrafo seleciona e delimita o que vai registrar. Nesse primeiro momento, intenciona moldar a realidade, contar uma história partindo de pressupostos de noticiabilidade, que são aliados a princípios técnicos, como: angulação, lentes, luz, enquadramento. Numa segunda fase, as fotografias registradas passam por mais um momento de seleção, que é quando os editores decidem quais delas deverão ser postadas nas páginas. Seguido a esse momento, entra a etapa da diagramação, onde a foto é distribuída junto com o texto e título, conforme o tamanho, áreas de visualização na página, se a página é ímpar ou par, reenquadramento e impacto da imagem.

No ano de 2002, a diagramação de *O Dia* já era feita através de programas de computador. Antes, na era analógica, o planejamento visual era feito em cima de pranchetas, numa folha em tamanho *standard*<sup>10</sup>, local em que se fazia um desenho da página. Segundo

---

<sup>10</sup> Tamanho *standard* mede 52,5 por 29,7 centímetros e está em conformidade com o tamanho da mancha gráfica e com a chapa de *off set*. Atende um padrão de diagramação que mescla a distribuição vertical com a distribuição horizontal das matérias para definição de um layout de página.

Maria da Conceição Souza<sup>11</sup> (2016), o procedimento, no caso da fotografia, consistia em usar uma régua para medir em paicas<sup>12</sup> a proporção da foto para, assim, fazer a redução ou a ampliação. Se a foto era em tamanho convencional, por exemplo – de 16x10 (dezesesseis por dez) centímetros – tinha que colocá-la em três colunas. Quando a foto era maior – de 24x16 (vinte e quatro por dezesseis centímetros) – a foto era alocada em 04 (quatro) colunas. Para isso, pegava-se a régua e a colocava na transversal da foto e projetava-se a redução ou ampliação da foto de forma proporcional. Ao ser questionada sobre o tema, Souza (2016) esclarece:

No tempo da analógica, a gente dizia para o fotógrafo, né? Dizia qual era nossa intenção, se a foto era vertical, se a foto [...], a preferência era na horizontal. Às vezes, a gente esperava para diagramar uma página, esperando a foto vir, porque dependia muito daquela foto para poder é [...], dá qualidade da foto. Se a foto que viesse com melhor qualidade, com mais informação, fosse horizontal, a gente ia trabalhar horizontal, se não a gente ia trabalhar vertical (SOUZA, 2016).

O aprimoramento visual das revistas e jornais diários foi melhorando à medida que os computadores foram ocupando as redações. Segundo Lima Júnior (2006), os computadores e os programas de editoração eletrônica foram introduzidos nos Estados Unidos e na Europa nas décadas de 1970 e 1980, fazendo com que a produção visual passasse do artesanal para um processo industrial. Em *O Dia*, essa modernização só passou acontecer nas décadas de 1990 e 2000. Essas inovações tecnológicas ao serem incorporadas e interligadas, deram flexibilidade e velocidade superiores aos sistemas de composição utilizados anteriormente possibilitando, de tal modo, o arranjo visual das publicações mais elaborado.

Conforme Conceição Souza (2016), a diagramação da fotografia na editoração eletrônica trouxe mais liberdade para criar. No analógico era uma folha de papel cheia de riscos, de traços, uma espécie de mapa de como a página deveria ficar. No digital, têm-se mais possibilidades de desenhar a página, fugir do planejamento convencional das fotografias, quando quase sempre eram arrumadas na perspectiva horizontal ou vertical. Outra vantagem é o tempo usado para diagramação que foi reduzido na era digital, além do processamento de tipos, fontes e cores que são quase infinitos. Na era analógica, o trabalho se estendia pela

---

<sup>11</sup> Maria da Conceição Souza Santos, 49 anos, é Pós-Graduada em Educação. Trabalhou em *O Dia* de 1999 a 2011 no setor de planejamento gráfico, tendo diagramado edições no papel em cima de pranchetas e também na atual fase da editoração eletrônica.

<sup>12</sup> Paicas é um padrão de medida tipográfica. Esta unidade correspondente a 72 avos de um Pé, ou respectivamente, um sexto de polegada. A paica subdivide-se em 12 unidades de outra medida tipográfica, o ponto. Uma paica equivale a aproximadamente 4,23 mm.

madrugada, principalmente às sextas-feiras, quando se tinha que diagramar cadernos que seriam publicados nos jornais de sábado e domingo. Hoje o trabalho é muito mais rápido, porque os próprios editores é quem diagramam suas páginas.

No segundo semestre de 2002, *O Dia* circulava com 28 (vinte e oito) páginas diárias de segunda a sábado e com 04 (quatro) cadernos, todos eles com capas e contracapas coloridas. O primeiro caderno, constituído de 08 (oito) páginas, com as editorias: opinião, política local, política Brasil, geral, polícia e mundo. O segundo caderno denominado de “Dia-a-Dia”, com 08 (oito) páginas e as editorias: Coluna Balaio, Cidade, Municípios, Informática, Esportes e Coluna Prisma. O terceiro caderno, com 04 (quatro) páginas e as editorias: agenda, coluna Urbanidade, coluna Jornalismo por Inteiro. O quarto caderno, denominado de “Classificados” possuía 08 (oito) páginas.

Aos domingos, *O Dia* circulava com 06 (seis) cadernos (quarenta e quatro páginas no total) e mais uma revista em tamanho tabloide<sup>13</sup> com 12 (doze) páginas. Todos eles com capas e contracapas coloridas. O primeiro caderno, denominado de “Domingo”, com 08 (oito) páginas e as editorias: Opinião, Política Local, Brasil, Geral, Polícia, Mundo. O segundo caderno, também com 08 (oito) páginas e as seguintes editorias: coluna Balaio, Domingo, Agenda, coluna Urbanidade e coluna Jornalismo por Inteiro. O terceiro caderno, “Metrópole” com 08 (oito) páginas e as editorias: Crônicas, Moda, Reportagem De Capa, Arquitetura e Decoração, matéria especial. O quarto caderno, de 04 (quatro) páginas, constituído de uma única editoria: coluna prisma. O quinto, também de páginas, com as editorias de colunas sociais de Altos, Campo Maior, Parnaíba e Barras. O sexto caderno, denominado de “classificação”, de 12 (doze) páginas. E por último, uma revista em tamanho tabloide, de 12 (doze) páginas, sobre celebridades da televisão.

Através da análise das edições de *O Dia*, referentes ao segundo semestre de 2002 e primeiro semestre de 2003, que foram consultadas ao longo da pesquisa empírica, se pode observar que a qualidade da impressão tanto em preto e branco como colorido das páginas e das fotografias é bastante legível em *O Dia*, no período investigado. O uso do colorido, de algumas fontes e recursos gráficos, revela que a publicação melhorou substancialmente quando comparada aos anos de 1960. A implantação do processo de impressão em *off set* introduzido na década de 1970 deu mais legibilidade, o que confirma os depoimentos de

---

<sup>13</sup> Tabloide correspondente ao tamanho da divisão do formato standard em duas partes, ou seja, é a metade do formato standard. Cada página possui uma mancha gráfica de 26,5 centímetros horizontais por 29,7 centímetros verticais.

Carivaldo Marques e Jacqueline Dourado, ao dizerem que a preocupação principal da empresa sempre foi maior com a modernização do seu parque gráfico.

Ao se analisar o conjunto de publicações de *O Dia* referentes ao segundo semestre de 2002 e primeiro semestre de 2003, constata-se que a maioria das capas do primeiro caderno consta de 03 (três) a 04 (quatro) fotografias, sendo uma foto grande que aparece quase sempre no alto da página e as outras abaixo da dobra da página. As imagens são creditadas aos fotógrafos Assis Fernandes e Elias Fontenele e a agências nacionais fotográficas. A Figura 19 é referente a edição de *O Dia* do dia 14 de novembro de 2002 (quarta-feira). Trata-se da capa principal do impresso elaborada em diagramação convencional, planejada em papel colocado cima de prancheta e que ainda não usa de recursos da editoração eletrônica feita através de programas de computador.

**Figura 19:** Diagramação convencional feita em papel Edição de quarta-feira, do dia 14 de novembro de 2002



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho



Na maior parte das publicações as fotos são diagramadas na perspectiva vertical e horizontal, o que comprova que a editoração eletrônica, mesmo já existindo em 2002, só utilizava alguns dos novos recursos gráficos apenas nas edições de domingo. Na edição dominical, as fotos destacadas nas capas de alguns cadernos aparecem recortadas, dispostas em curvas, saindo assim do antigo modelo de diagramação feita na antiga prancheta, onde as imagens eram dispostas apenas na perspectiva horizontal ou vertical e em formato retangular. A Figura 20 é referente a edição de domingo de *O Dia*, do dia 27 de outubro de 2002. Nela, a capa principal do impresso já é planejada com base na editoração eletrônica, que é feita através de programa de computador e possui mais recursos gráficos, como o recorte de imagens que são compostas em formato não linear e juntas com os textos.

**Figura 20:** Diagramação feita em programa de computador  
Edição de domingo de *O Dia*, do dia 27 de outubro de 2002



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho

A maioria das fotografias existentes nas editorias das páginas internas no primeiro caderno é de retratos, fotografias posadas, com o componente principal destacado em plano fechado. As fotos aparecem na condição de ilustração, preenchimento de espaço, logo o componente informativo torna-se secundário. As imagens das fotos das editorias de Política Local, Política Brasil, Geral, Polícia e Mundo aparecem em sua maioria sem o crédito dos

fotógrafos. Vez por outra algumas delas têm o crédito do fotógrafo, é destacada como sendo de divulgação (anúncios publicitários) ou ainda arquivo de *O Dia*. A diagramação das fotografias é praticamente elaborada com base retangular, seja na perspectiva horizontal ou vertical, o que revela que o jornal em 2002 e 2003 quase não usa os recursos e as inovações proporcionados pela editoração eletrônica, principalmente nas páginas internas. A Figura 21 é referente à edição de sábado de *O Dia*, de 12 de abril de 2003. São duas páginas internas do caderno principal, cujas fotografias aparecem em preto de branco e em formato de retratos e pousadas, além de todas as imagens estarem sem os créditos dos fotógrafos.

**Figura 21:** Fotografias pousadas e sem créditos nas páginas internas  
Edição de sábado de *O Dia*, de 12 de abril de 2003



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho

A internet exerce cada vez mais influência na forma como os jornais impressos constroem suas informações. Conforme Freire (2009, p. 303), “as matérias passam a ser ainda mais fragmentadas, com coordenadas, caixas e peças dos mais variados gêneros, distribuídas como janelas abertas na tela de um computador”. Esse não é caso de *O Dia* que, embora no período pesquisado, em 2002, já utilize a internet na redação, a composição dos textos e fotos segue ainda um modelo fechado, não fragmentado, sem leveza na diagramação, sobretudo as páginas internas, com exceção de algumas colunas sociais ou páginas de cadernos especiais que circulam somente aos domingos. A Figura 22 é da edição de domingo de *O Dia*, de 17 de novembro de 2002. É referente a uma página interna sobre moda do caderno cultural

“Metropole”, que circula aos domingos que tem algumas páginas coloridas, diagramadas em programa de computador e que também não coloca os créditos dos fotógrafos nas imagens.

**Figura 22:** Página interna elaborada em editoração eletrônica  
Edição de domingo de *O Dia*, de 17 de novembro de 2002



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho

A editoração eletrônica e a digitalização revigoraram o uso da fotografia. Freire (2009) afirma que essas etapas tornaram o uso das fotos mais consciente, diferente do período analógico quando muitas fotos eram compostas sem muita relação com os demais elementos gráficos da página. Agora, a imagem fotográfica, que passa a ter uma composição mais planejada, se efetiva como um elemento da enunciação e não somente como complemento do texto escrito. “Assume o papel de atrair o olhar do leitor, de sintetizar a informação, apresentando os fatos e de estabelecer um percurso de leitura na página”, ajuíza Freire (2009, p. 304). Nesse sentido, da fotografia é exigido que ela seja informativa, não podendo ser mais apenas um elemento visual decorativo da página.

Quanto a esse aspecto, a maioria das fotografias publicada em *O Dia*, no período pesquisado de julho de 2002 a junho de 2003, é apenas ilustrativa. A produção de imagens feita pelos fotojornalistas não correspondem a 20% (vinte por cento) das imagens publicadas, cuja maior parte é resultante da compra de agências fotográficas, reproduções da internet, arquivo do jornal, arquivos pessoais, repórteres e colunistas, fotos de divulgação, sem o crédito do autor da foto. A maioria é constituída de retratos, fotos posadas, especialmente as fotos que aparecem nas páginas internas da publicação. A Figura 23, referente à edição de domingo de *O Dia*, de 06 de abril de 2003, mostra a página interna de esporte, onde nenhuma das fotos publicadas pertence aos fotojornalistas que trabalham no jornal. E, caso pertençam, não se sabe, pois todas as imagens aparecem sem créditos.

**Figura 23:** Maioria das fotos não é dos fotojornalistas do jornal  
Edição de domingo de *O Dia*, de 06 de abril de 2003



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho

Nas edições consultadas ao longo da pesquisa, se observa que o fotojornalismo praticado em *O Dia* raramente usa das características dessa atividade que era bastante praticada na segunda metade do século XX, que priorizava uma estética humanista e o fotógrafo exercia a profissão como um caçador de imagens, de flagrantes e que roubava cenas. Se tal prática dificilmente acontecia durante a era analógica, o mesmo acontece com o

fotojornalismo de *O Dia*, que, embora na era digital tenha sido alterado, não incorpora uma nova estratégia que prioriza o *designer*, onde a fotografia é composta nas páginas ao lado de textos, infográficos, enfim, usando novas gramáticas de linguagem, cujo interesse maior seja o de captar a atenção do leitor pelo visual da página. Segundo Benazzi (2010, p. 1-2), “se outrora as imagens buscavam simplesmente capturar corações e mentes de forma sensível e humana, hoje o caminho é o da captura pelas amarras do hiperespetáculo”. Importa seduzir o leitor pelo *designer*, pelo arranjo visual das páginas. Nesse sentido, tanto na era analógica quanto na digital, as páginas consultadas de *O Dia* mostram que a maioria das imagens publicadas aparece como simples ilustrações de acontecimentos, sem carregar características mais pujantes do período analógico e do que passou a prevalecer a partir do processo de digitalização.

A Figura 24 é da edição de sexta-feira de *O Dia*, de 08 de novembro de 2002. É referente a um tipo de capa principal do impresso que aparece raramente no período pesquisado, julho de 2002 a junho de 2003. São três fotos publicadas no alto da página feitas pelo fotojornalista do impresso, Assis Fernandes, que trazem imagens flagrantes de um acontecimento e que representam uma característica do tipo de fotojornalismo que foi marcante e praticado no período anterior a digitalização.

**Figura 24:** Fotos flagrantes são raras nas capas de *O Dia*  
Edição de sexta-feira de *O Dia*, de 08 de novembro de 2002



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador Cantídio Filho.

Cabe destacar que no período em que o jornal *O Dia* foi analisado, a diagramação estava começando a ser feita através de programas de computador. Logo, os recursos gráficos e estéticos usados na composição das páginas ainda eram bastante subaproveitados, daí o impresso dedicar somente algumas capas e páginas de edições de domingo, além de algumas colunas sociais para desenhar essas páginas a partir de novos elementos visuais e estéticos originários do processo de digitalização.

Outra ressalva é que os dois repórteres fotográficos, Assis Fernandes e Elias Fontenele, que atuam em *O Dia* há mais de vinte anos, a empresa praticamente nunca investiu na qualificação desses profissionais. Assis Fernandes possui ensino médio incompleto e o Elias Fontenele o ensino fundamental. Eles iniciaram na profissão como fotógrafos de eventos sociais, sendo depois contratados como fotojornalistas de *O Dia*. Muito do que aprenderam do fotojornalismo é resultante do esforço pessoal e da prática do dia a dia. De 2002 até hoje, alguns estudantes das universidades tiveram passagens rápidas pelo jornal, a maioria estagiou como repórter fotográfico e após ter se formado não seguiu na atividade devido aos baixos salários e à desvalorização da profissão, já que, diante da consolidação do processo de digitalização, ficou mais fácil para as empresas adquirirem imagens gratuitas da internet e de amadores. Acrescente-se a isso a valorização do *designer* no processo de diagramação, onde as fotografias usadas para composição dependem mais do processo de edição do que da captura, diferente da era analógica quando o flagrante predominava.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações tecnológicas que iniciaram a partir dos anos 1970 provocaram uma reestruturação das empresas. No caso das empresas jornalísticas, o processo de informatização, a internet e a digitalização deram mais velocidade, agilidade, racionalidade, integração, qualidade e, principalmente, redução dos custos na produção das informações. Com as publicações impressas, como as revistas e os jornais diários, acrescenta-se a invocação trazida pela impressão em *off set* que melhorou a qualidade de reprodução, aperfeiçoando a forma e o conteúdo noticioso.

O processo de digitalização da fotografia não é diferente da própria história da mídia, que em fases de grandes transformações geraram resistências, negociações e redefinições das atividades produtivas, quando foram alteradas rotinas de trabalho, funções e competências cognitivas envolvidas no processo. No caso dos jornais impressos diários, a atividade de fotojornalismo sofreu uma disrupção. A produção fotográfica que se sustentava no processo analógico deu lugar à tecnologia digital, que fechou laboratórios e substituiu câmeras fotográficas. Isso afetou a forma de se produzir imagens e a composição de fotografias e textos nas páginas dos impressos, trouxe apreensões e resistência, forçou reciclagem profissional, causou desemprego e, atualmente, continua alimentando incertezas quanto ao futuro da atividade de fotojornalismo. Constata-se ainda que essas alterações melhoraram de forma significativa o produto noticioso, dando aos impressos maior visibilidade, legibilidade e intelegibilidade.

No caso de *O Dia*, a fotografia digital mudou substancialmente as rotinas produtivas na área do fotojornalismo. Num primeiro momento, os profissionais enfrentaram incertezas, o que gerou receios e o desafio de buscar mais conhecimento técnico para poder manusear as primeiras câmeras digitais, além da dificuldade em utilizar os programas de computadores. Num segundo momento, resultou no fechamento do laboratório analógico, na mudança do processo de registro das imagens, no armazenamento, na integração com as outras áreas da redação do jornal, além da seleção e edição das fotografias a serem aproveitadas e diagramadas nas páginas. Uma terceira etapa desse processo proveio da estagnação e de uma crise na atividade de fotojornalismo.

Passados quinze anos da transição da fotografia analógica para a digital em *O Dia*, contou-se que alguns dos fotojornalistas que estavam naquele período ainda continuam trabalhando no impresso. Não houve expansão do número de profissionais, aliás, aconteceu uma redução. Mussoline Guedes (2016), que exerceu a função de editor chefe da redação de *O Dia* em 2002 e 2003, esclarece que antes da digitalização houve momento em que no jornal trabalhavam três fotógrafos. A consolidação da câmera digital impôs também que muitos repórteres que escrevem textos também passassem a fazer as fotografias de suas matérias. A redação também passou a incorporar uma quantidade maior de estagiários, que passa a fazer o trabalho de escrever e fotografar como se fossem profissionais. Contata-se que a produção diária de fotografia de *O Dia*, no período pesquisado correspondente ao segundo semestre de 2002 e primeiro semestre de 2003, é mínima diante do aproveitamento nas páginas de fotografias postadas e copiadas da internet, daquelas produzidas por agências fotográficas, arquivos pessoais e do próprio arquivo do jornal.

O processo de composição da fotografia nas páginas de *O Dia* também sofreu transformação. O repórter fotográfico que na era analógica revelava e copiava suas fotos no laboratório para que fossem selecionadas pelo secretário de redação ou editor, na fase digital passou a postar suas imagens diretamente no computador, local onde é criada uma pasta que é acessada pelos editores de páginas que agora selecionam e distribuem junto com os textos na página. Com isso, foi dispensada, em definitivo, uma possível editoria de fotografia que poderia trabalhar em conjunto com a diagramação para compor melhor o desenho da página e a produção de sentido na construção da notícia. A digitalização, ao tempo em que deu velocidade, encurtou e integrou o processo produtivo, reduziu o número de profissionais necessários, deixando sobrecarregados os que ficaram ao impor uma quantidade maior de funções e de competências.

As inovações e as alterações que a fotografia digital provocou no interior da redação se deram notadamente no processo de diagramação, entretanto, no período pesquisado de 2002 e 2003 ainda não tinham sido incorporadas em sua plenitude pelo jornal *O Dia*. A fotografia digital estava ainda sendo implantada em *O Dia* e, o mesmo acontecia com a utilização de *softwares* de computadores que fazem diagramação e da rede de internet que não tinha velocidade para consolidar a integração entre todos os setores produtivos do jornal.

Mudança também ocorreu quando da atuação dos repórteres fotográficos em campo. Na era da câmera analógica, o profissional registrava poucas imagens devido à limitação da quantidade de poses dos filmes. Logo, atuava de forma mais concentrada e comedida ao gravar uma imagem, fato que deixou de acontecer com a maioria dos novos fotojornalistas na



era digital que clica inúmeras vezes para fotografar o mesmo fato e quando vai fazer a seleção das imagens gravadas tem muito trabalho com a edição, conforme o ponto de vista de alguns dos entrevistados que trabalharam em *O Dia* e em outros jornais no período analógico. Acrescente-se que os novatos usam praticamente a câmera digital no automático, já que tem dificuldades para lidar com o equipamento no modo manual.

Constata-se também que tanto no período analógico quanto no início da fase digital, a empresa *O Dia* priorizava investir mais no seu parque gráfico do que na qualificação dos fotojornalistas, ou mesmo na melhoria tecnológica dos equipamentos fotográficos. A introdução da câmera digital aconteceu em função da redução de custos e também por pressão dos repórteres fotográficos do próprio impresso que, ao fazerem pautas nas ruas, percebiam que um jornal concorrente, no caso, o *Meio Norte*, já estava usando máquinas digitais quatro anos antes, além de este utilizar melhor fotografias coloridas em sua capa principal e nas capas e contracapas dos cadernos internos.

A atividade de repórter fotográfico entrou em uma fase de desvalorização com a era digital. Os profissionais que atuam nos três maiores jornais impressos de Teresina afirmam que essa inovação tecnológica massificou mais ainda o uso das câmeras, que agora vêm acopladas aos celulares, de modo que qualquer pessoa que tenha um aparelho com este recurso pode fotografar um determinado fato e enviar para a redação, sem cobrar nada, bastando que seu nome seja colocado na foto. Na era analógica, fotografar era uma atividade mais restrita, pois muitas pessoas não sabiam colocar filmes ou mesmo usar a câmera no modo manual, já que as câmeras analógicas automáticas e profissionais eram caras. Agora, as câmeras mais simples, além de funcionarem basicamente só no automático e, ainda, o usuário pode ver as imagens logo depois de registradas. Esse recurso técnico é apreciado pelos fotojornalistas de forma positiva e se reconhece que através de seu uso é possível corrigir erros de imagens fotográficas no momento em que são tiradas, diferente da era analógica, que só se podia ver e avaliar depois de reveladas.

Os fotojornalistas avaliam que a qualidade informativa das imagens produzidas na era digital piorou, já que as empresas aproveitam bastante as fotografias disponíveis na internet ou de pessoas comuns que apenas ilustram determinados acontecimentos. Os repórteres fotográficos reclamam que a digitalização trouxe mais facilidades para fazer alterações das imagens e, com isso, os direitos autorais dos fotógrafos vêm sendo desrespeitados. Acontecem muitos furtos e roubos de imagens quando essas são postadas na internet. Outro grave problema envolve questões éticas que são arquitetadas durante o processo de edição,

ocasião em que são feitos cortes, manipulações e adulterações de imagens, interferindo, assim, na credibilidade dos processos comunicativos e de memória.

Diante do exposto, nota-se que há permanências na rotina de trabalho do fotojornalismo ainda na era digital. Francisco Gilásio (2016) afirma que os fotojornalistas novatos, muitos oriundos das universidades, têm dificuldade de lidar com a câmera digital no modo manual que, muitas vezes, é necessário para fazer correção de luz e o tempo usado para registrar determinada cena. Ele ainda afirma que aprendeu na época em que usava filmes analógicos que tinham poses limitadas a concentrar-se, acompanhar o desenrolar do acontecimento e clicar no momento certo e não ficar disparando ininterruptamente o botão da máquina para o registro de fotos. Francisco Gilásio (2016) pontua que o fotojornalismo requer imagens espontâneas e informativas, entretanto, a era digital vem transformando o repórter fotográfico num trabalhador multimídia, que produz a foto e escreve o texto ao mesmo tempo. O fotojornalista Francisco Gilásio (2016) acrescenta que isso vem tirando a qualidade informativa da imagem e que as empresas estão preferindo contratar profissionais com esse perfil e isso vem subtraindo empregos e prejudicando a produção de imagens jornalísticas.

Na era analógica, quando o fotógrafo saía da redação do jornal e se dirigia para a rua para capturar fotos, ele seguia acompanhado por um repórter responsável para escrever o texto. Geralmente, antes de o fotógrafo ir a campo, o editor e os editores de páginas diziam para ele como queriam as imagens; ou, então, durante o percurso ou mesmo no local onde seria registrado o acontecimento, o fotojornalista e o repórter dialogavam e planejavam como as fotos deveriam ser produzidas. Na era digital, o editor e os editores continuam sugerindo, só que a tendência é que o fotojornalista faça as imagens e também escreva o texto da matéria. Com isso, a possibilidade de discutir e planejar melhor a produção de imagens fotográficas informativas vem se tornando mais restrita devido à escassez do tempo para exercer essas duas tarefas e, em decorrência dessa exigência, vai prevalecendo a queda da qualidade da apuração e escritura do acontecimento jornalístico.

Arlindo Machado (2010) considera que a digitalização da fotografia trouxe uma infinidade de possibilidades. A fabricação de novas imagens resultantes de fusões, misturas de fotografias já produzidas vem ajudando a derrubar o mito de que a fotografia representa a realidade e vem servindo para renovar a linguagem visual e estética. O jornalista Mussoline Guedes (2016) avalia que a tecnologia digital ampliou as possibilidades para o fotojornalismo. Disponibilizou novas ferramentas técnicas e impôs o desafio de conhecer e dominar novos recursos das câmeras e assim tirar maior proveito no ato de fotografar.

Essa pesquisa, que tem como tema as mudanças e permanências ocorridas na implantação da digitalização fotográfica no processo produtivo de *O Dia*, constata que as rotinas de trabalho dos repórteres fotográficos foram profundamente modificadas e que a produção de fotografia e do fotojornalismo do impresso incorporou mais possibilidades técnicas e reduziu despesas das empresas com a compra de suprimentos para laboratório, proporcionou agilidade e integrou os setores produtivos. Também melhorou a composição das fotografias nas páginas de *O Dia*, ao passo que se constata também que a escassez de investimentos em qualificação profissional e facilidade de obtenção de imagens publicadas na internet vêm contribuindo para desvalorizar a atividade de repórter fotográfico e, por consequência, a maioria das fotos produzidas representam mera ilustração, pouco informativas e que raramente refletem a prática em fotojornalismo que persegue a imagem espontânea e de flagrantes dos acontecimentos.

Os estudos sobre fotografia, fotógrafos e do fotojornalismo piauiense são incipientes. Sobre a digitalização da fotografia, os desafios suscitam pesquisas sobre vários outros temas, como: as implicações éticas e estéticas, o uso de novas linguagens visuais editadas a partir da fabricação de fotografias já produzidas, as inovações estéticas das publicações impressas, a crise e possibilidades do fotojornalismo com o surgimento da tecnologia digital. Esta dissertação representa um importante passo ao priorizar essa área do jornalismo, cujo campo de investigação é ainda pouco explorado. Cabe destacar a contribuição dos entrevistados e que sem eles esse trabalho não teria sido possível: Assis Fernandes, Elias Fontenele, José Alves Filho, Francisco Gilásio, Mussoline Guedes, Maria da Conceição Souza, Jacqueline Lima Dourado e Carivaldo Marques. Eles tiveram importância significativa, uma vez que as fontes orais apresentam informações que não são encontradas em nenhuma outra fonte de pesquisa, como, por exemplo, os jornais escritos e qualquer outro documento.

Para a prática do fotojornalismo alguns requisitos são indispensáveis e interessante é que já existiam na fase analógica e que continuam sendo importantes na era digital. Jacqueline Dourado (2017), que trabalhou no jornal *O Dia* como editora chefe e acompanhou a implantação do processo de informatização da redação deste jornal, pontua que ao repórter fotográfico cabe no exercício de sua atividade observar algumas regras que o diferenciam do usuário comum de câmeras fotográficas, como: a regra dos terços, a profundidade de campo, o plano da imagem, estética e, especialmente, ter a capacidade de relatar o acontecimento usando imagens como se tivesse contando uma história.

As transformações ocorridas com a digitalização ainda não foram suficientes para dispensar por completo o trabalho do repórter fotográfico, que possui características e

qualidades diferenciadas. Jorge Pedro de Sousa (2002) defende que a esse profissional, quando da produção de imagens informativas, deve reunir condições, como: a capacidade de registrar fotos sem que o personagem em cena perceba que está sendo fotografado; captar o flagrante e não interferir no fato que está sendo fotografado. Para isso deve também dispor de “sensibilidade, capacidade de avaliar situações e pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade” (SOUSA, 2002, p. 9). Benazzi (2010) pontua que do repórter fotográfico é exigido conhecimento técnico dos equipamentos, contudo, deve ser respeitado o seu ponto de vista, a intencionalidade e a subjetividade que em determinadas coberturas fotográficas revelam um modo pessoal e criativo de narrar um acontecimento.

Nessa perspectiva, esta dissertação ainda deixa lacunas, assim como qualquer outro trabalho acadêmico e científico, com isso, abre possibilidades para serem analisados por outros pesquisadores que tiverem acesso a esse estudo e que lhes suscite novos questionamentos futuros sobre o tema estudado. Apesar disso, tem significativa relevância para os estudos sobre a história do jornalismo piauiense e, sobretudo, do fotojornalismo no período do final da década de noventa e a primeira década do século XX, momento em que ocorre o processo de digitalização do jornal *O Dia*, objeto de pesquisa estudado.

## 6 REFERÊNCIAS

AMÉRICO, L. A. **O uso do smartphone na rotina produtiva dos impressos piauienses: impactos e perspectivas.** Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica:** história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

BARCELOS, Janaina. **Os usos da fotografia pela imprensa.** 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto: UFPO, 2013.

BENAZZI, Lauriano Atílio. **Informação, técnica e estética:** os valores da imagem fotojornalística. Intercom, Caxias do Sul, 2010.

BENTES, Duda. Fotojornalismo brasileiro e a crise das representações na sociedade industrial. **Comum. Inf.**, v. 3, n. 1, p. 40-55, jan./jun. 2000.

BERTI, Orlando. **Uma breve história do fotojornalismo no Piauí:** aspectos e tendências. Intercom, Campina Grande, 10-12 de junho, 2010.

BONI, Paulo César. Fotografia e imprensa: a importância do fotojornalismo e o papel da academia na pesquisa, recuperação e preservação da história. **A fotografia na mídia impressa.** Londrina, Midiograf, 2016. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=SXhEDAAAQBAJ&pg=PA4&lpg=PA4&dq=A+Fotografia+na+m%C3%ADdia+impressa:+Organizadores:+Paulo+C%C3%A9sar+Boni&source=bl&ots=cpcAHFfEj-&sig=W72HHI6\\_NkQtewLxpxGul3VXaQc&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi7wM-Lr9LNAhWBLB4KHYJ9AnMQ6AEIHjAA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=SXhEDAAAQBAJ&pg=PA4&lpg=PA4&dq=A+Fotografia+na+m%C3%ADdia+impressa:+Organizadores:+Paulo+C%C3%A9sar+Boni&source=bl&ots=cpcAHFfEj-&sig=W72HHI6_NkQtewLxpxGul3VXaQc&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi7wM-Lr9LNAhWBLB4KHYJ9AnMQ6AEIHjAA#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 17 jun. 2016.

BOTELHO, Paloma. **Evolução do uso do fotojornalismo na mídia brasileira:** uma análise do jornal *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2009. Monografia do Curso de Comunicação Social. Universidade Nove de Julho, 2009.

CASTILHO, Carlos. **A política brasileira entre o caos e a disrupção.** Observatório da Imprensa, 20 de junho de 2016. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/processo-do-impeachment/politica-brasileira-entre-o-caos-e-disrupcao/>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DICIONÁRIO criativo. Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/significado/radiofoto>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

DULTRA, Amanda e Rodrigo Rossoni. **Fotojornalismo no contexto digital**: uma análise preliminar sobre novas condições de trabalho. XXXV Intercom, Fortaleza, 2012.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: \_\_\_\_\_. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. (Coleção texto & arte).

FERREIRA, Edson. **Fotografia analógica continua firme e forte**. Disponível em: <<http://www.edsonferreira.com/tag/fotografia-analogica/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

FERREIRA, Soraya. **Do testemunhal ao virtual**: 40 anos de fotojornalismo carioca. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A atualidade no jornalismo**: bases para sua delimitação teórica. Tese (doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003.

FREIRE, Eduardo Nunes. O design do jornal impresso diário: do tipográfico ao digital. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 291-310, dez. 2009.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1995.

GALLAS, Ana Kelma C.; RODRIGUES, Maria da Luz. O processo de informatização da imprensa piauiense. **Revista FSA**, Teresina, n. 2, ano 2, p. 122-146, abr. 2005.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário**: um estudo de caso. Florianópolis, 2000. 101f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

GRUSZYNSKI, Ana; LINDEMANN, Cristiane. Imagens da cultura: um olhar sobre fotografias publicadas nos suplementos Ilustrada (*Folha de S. Paulo*) e Segundo Caderno (*Zero Hora*). In: **Conexão** – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul – v. 12, n. 23, jan./jun. 20.

GUTEMBERG, Paulo. A fotografia como fonte de pesquisa. **Carta Cepro**, Teresina, v. 13, n. 1, p. 149-160, jan./jun. 1988.

HADLICH, Donaldo; BRAGANÇA, Maria Alice. **Os movimentos do fotojornalismo nas capas de jornais**: o caso da cobertura das eleições presidenciais de 2006 na *Folha de S. Paulo*. Intercom – V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HISTÓRIA da Fotografia. Disponível em: <[http://www.stampaphoto.com.br/historia\\_13.html](http://www.stampaphoto.com.br/historia_13.html)>. Acesso em: set. 2016.

JOLY, Martine. **La interpretación de la imagen**: entre memória, estereotipo y seducción. Barcelona: Paidós Comunicación, 2003.

LIMA JR., Walter Teixeira. **A identidade visual e o fotojornalismo atingem novos patamares com a introdução de sistemas modulares e da digitalização do processo de produção em um jornal diário**. VI Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom. Brasília, 2006.

LIMA, Nilsângela Cardoso. **Relações de poder e práticas jornalísticas em *O Dia, A Cidade e Jornal do Piauí (1951 a 1954)***. Tese (doutorado) – UNISINOS, 2014.

LEITE, Margareth. A fotografia em Teresina: análise e história. In: \_\_\_\_\_. **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: Fundapi/Halley, 2003.

LOPES, Dirceu Fernandes. Uma história marcada por censura e resistência. **Imprensa Brasileira: 200 anos**. Observatório da Imprensa, 2008. Disponível em: <[http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/uma\\_historia\\_marcada\\_por\\_censura\\_e\\_resistencia/](http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/uma_historia_marcada_por_censura_e_resistencia/)>. Acesso em: 21 de jun. 2016.

LOUZADA, Silvana. **Reformas dos jornais cariocas no século XX**: a formação do repórter fotográfico e o papel do fotojornalismo. Disponível em: <[www.almanaquedacomunicacao.com.br/files/others/silvanalouzada.doc](http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/files/others/silvanalouzada.doc)>. Acesso em 24 jun. 2016.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: \_\_\_\_\_. **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005.

MARCONDES Filho, Ciro. **A saga dos cães perdidos**. 2ª edição, São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MARTINS, Nelson. **Fotografia**: da analógica à digital. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

MAUAD, Ana Maria. **O olho da história**: fotojornalismo e história contemporânea. [www.comciencia.br](http://www.comciencia.br). Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a crítica da história contemporânea. **História**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MELLO, Frederico de Brandão Tavares. **Na cidade, o fotojornalismo**. Belo Horizonte. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

MIRANDA, Antônio Barbosa (Totó): **Entrevista concedida a Francisco Alcides do Nascimento**. Teresina, 2005.

MOURA, Ranielle Leal. **O olhar e a palavra: fotojornalismo de José Medeiros na revista O Cruzeiro**. São Paulo: All Print Editora, 2012.

MOULLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **O jornal: da forma ao sentido**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Desiderata, 2005.

NEVES, Márcio. **Magnum photos agência de fotografia**. Blog Além do Olhar. Disponível em: <<http://blog.alemdoolhar.com/2013/03/magnum-photos-agencia-de-fotografia.html>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

OLIVEIRA, Marylu Alves de. **A cruzada antivermelha – democracia, Deus e terra contra a força comunista: representações, apropriações e práticas anticomunistas no Piauí da década de 1960**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2008.

PASCHOAL, Mariana. **Leica: história da câmera que conquistou o mundo em pouco tempo**. 2015. Disponível em: <<http://blog.emania.com.br/leica-hist/>>. Acesso em: 21 de set. 2016.

PINTO, Kamyla Álvares; NOBRE, Itamar de Moraes. **Repórter fotográfico in loco: relato de experiência sobre a prática do fotojornalismo no Jornal de Hoje**. Artigo Intercom, setembro 2011.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo. EDUSP, 2003

SILVA, José Afonso da; QUEIROGA, Eduardo. **Fotojornalismo Colaborativo em tempo de Convergência**. Sociedade Brasileira de Pesquisa em Jornalismo, 2010.

SILVA JR. José Afonso. **O fotojornalismo em tempo de convergência digital: entre algumas permanências e outros desvios**. São Paulo: SBPJOR, 2008.

\_\_\_\_\_. **Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos?** Salvador: EDUFBA, 2014. (Contemporânea Comunicação e Cultura).

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto-Portugal, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2004. v. 1.



\_\_\_\_\_. As notícias. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja, 1993.

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós, 1993.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê, 2014.

\_\_\_\_\_. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2006.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2004.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZEBRAUSKAS, Adriana. **Magnum foi criada em 1947**. Artigo publicado em março de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01039806.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

## ENTREVISTAS

ALVES, José: **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

DOURADO, Jacqueline Lima: **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2017.

FERNANTES, Assis. **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

FONTENELE, Elias: **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

GILÁSIO, Francisco. **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

GUEDES, Mussoline. **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

MARQUES, Carivaldo. **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

SOUZA, Maria Conceição. **Entrevista concedida a Cantídio Sousa Filho**. Teresina, 2016.

