
Por Uma Poética Do Jornalismo Visual: Os Modos De Ver De *VU* E *Picture Post*¹

Douglas Feitosa ROMÃO²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Propomos neste artigo apresentar o estado atual de nossa pesquisa compreendendo revistas ilustradas em uma certa fase de seu desenvolvimento histórico, como um fenômeno de pedagogias do olhar do leitor que o introduz numa relação de espetatorialidade; em que uma economia organiza modos de ver no jornalismo visual e por consequência efeitos retóricos, narrativos, semânticos. Consideramos comparativamente as estratégias das práticas editoriais de Lucien Vogel e Stefan Lorant, ambos editores-chefes, respectivamente das revistas ilustradas francesa *VU* (1928-1936) e da britânica *Picture Post* (1938-1940). Estas revistas e seus editores são considerados pela historiografia como provedores do uso sistemático de fotografias em séries, ensaios e reportagens cujas imagens fotográficas passaram a ser tão importante quanto o conteúdo textual, operando muitas vezes o eixo narrativo principal.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo visual; Modos de ver; Estética; Estratégia editorial; Revista ilustrada.

Introdução

A partir de algumas reflexões de Charles Baudelaire para se pensar uma modernidade estética e com ela a fotografia, deparamo-nos com um caráter transitório cujos valores seriam a mudança e a novidade. Uma Modernidade, a partir dessas reflexões, marcada por uma busca poética incessante pelo transitório, o efêmero, o contingente e o histórico, faz as experiências histórica e estética coincidirem. A experiência da história, após a Revolução Francesa em 1789, teria levado a uma aceleração da temporalidade em relação a si mesma sendo um marco temporal para os Romantismos, e, posteriormente, em toda a Europa ocidental em seus processos de industrialização, urbanização e generalização da economia baseada no mercado. A modernidade em vias de se instaurar, mais que se contrapor em sua temporalidade a um outro período, estaria sempre se separando de si mesma, criando assim uma diversidade de temporalidades coexistentes em um eixo de história universal (ROMAO, 2017).

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, bolsista CAPES, e-mail: romao.doug@gmail.com

Com a valorização da imaginação, Baudelaire confronta a atribuição corrente da arte como imitação da natureza e a valorização crescente de uma certa fotografia que refletia o desejo de um público burguês em obter a arte como uma cópia perfeita do mundo visível. Apesar de o poeta ver lugar para a fotografia na Modernidade, sua legitimação seria dada no território do documento e não das artes. A fotografia poderia se ocupar de coisas transitórias, com justeza, mas apenas daquilo que necessitava ser arquivado e documentado, pois o técnico a seu ver reduziria o âmbito da imaginação (ROMAO, 2017), já que o aparato não requereria a alma humana.

Esse argumento parece muito similar aos questionamentos que atravessaram o século XX, seja em defesa da não intervenção humana no aparato fotográfico como garantia de seu valor epistêmico, portanto sendo útil nas ciências médicas e jurídicas, ou mesmo no jornalismo como regra deontológica. Contudo, desde o século XIX já despontavam publicações de imagens fotográficas tendo um papel ilustrativo, servindo à distração ou exercício da sensibilidade.

Essa característica já despontava desde os primeiros livros fotográficos como *British Algae: Cyanotype impressions (1843-53)*, de Anna Atkins, e *The pencil of nature (1844)*, de William Henry Fox Talbot, que eram exemplares de ilustrações temáticas, imagens únicas e sem preocupação com alguma temporalidade, portanto, estáticas. Em boa parte, seja por dificuldades técnicas ou custo economicamente inexequível para produção em massa, eram fotogramas ou fotografias anexadas ao próprio material final. Em termos técnicos, sua reproduzibilidade só pôde ser executada com automatismo e boa qualidade com o desenvolvimento do “meio-tom” nos anos 1880. E ainda posteriormente após os anos 1890 com a conquista do instantâneo que trouxe à vista a interrupção cada vez mais súbita dos momentos. Na imprensa, muitas vezes utilizavam-na como meio de fazer quebra de longos textos, como na Alemanha, segundo Beaumont Newhall (2002), a técnica de um dos primeiros jornais a reproduzir fotografias impressas: a autotipia (*Verfahren Meisenbach*). Exemplarmente, a partir da nova técnica, no *Leipzig Illustrirte Zeitung* na edição de 15 de março de 1884, seu editor anota uma consequência a partir desse avanço:

Pela primeira vez vemos duas fotografias instantâneas impressas ao mesmo tempo como impressão tipográfica... A fotografia abriu novos caminhos. Seu lema é agora ‘velocidade’ de todas as formas, ambos na tomada e reprodução. As velhas técnicas estão ultrapassadas como hoje estão as carroças pela ferrovia. (NEWHALL, 2002, p. 252, tradução nossa)

Se a fotografia estava supostamente ligada geneticamente ao epistêmico documental, ela começa a transitar pela frivolidade em sua função ilustrativa. Se antes eram mais prováveis de serem vistas em paredes ou arquivos, pois ainda encerravam cópias únicas e originais, com o avanço tecnológico de sua circulação, o olhar do observador moderno foi sendo exercitado a curta distância, acostumando-se à fugacidade e descartabilidade que se refletia na vida moderna. Com a autotipia e outras técnicas coetâneas, acelerou-se a decadência do original único e autêntico, possibilitando à imagem fotográfica sua emancipação como portadora de gramática própria elaborada com então novos meios de comunicação visual: no fotolivro, no jornal, na publicidade, na revista ilustrada.

Esses dados caminham sob as vias da cultura visual, baseada no transitório da técnica, sofrendo um salto após a Primeira Guerra Mundial, quando processos sociais, culturais e artísticos passaram a se organizar diante da fragmentação da realidade, que nada mais seria que uma relação temporal no presente da articulação entre passado e futuro, já cotidianamente ‘apresentada’ por muitos tipos de imagens, não apenas fotográficas, mas pictóricas e cinematográficas. Esse processo, portanto, de reprodução e centralização da imagem fotográfica tornou-se rapidamente um eixo importante no século XX. Sobretudo por sua rapidez e eficiência de comunicação atenderem as demandas não apenas do sujeito enquanto leitor, mas como observador. Por outro lado, é a imagem e não o aparato que insere essa temporalidade onde, apenas inicialmente ocorre o confronto com o estático das fotografias de imprensa, pois com sua serialização a imagem fotográfica se complexifica e dá suporte a tentativas de narração de histórias para além dos meios tradicionais, como o texto impresso ou a oralidade do rádio. Com efeito, rearranja as forças do entendimento da vida cotidiana especialmente nas revistas ilustradas que já existiam, mas que apenas após processos de modernização passaram a funcionar como verdadeiros écrans.

Discussões Preliminares

Existe na história da fotografia e de suas teorias a tendência a retornar a argumentação que a “imagem fotográfica” se explica a partir do fenômeno físico onde o reflexo da luz sobre superfícies expostas impacta uma película ou sensor fotossensível e

que sua ‘imagem’ nada mais seria que este impacto. Motivo pelo qual costuma-se acreditar que essa conexão física é por si capaz de atestar sua objetividade.

No entanto, essa defesa apesar de não descrever incorretamente a fisicalidade do fenômeno, a reação química ou a matriz numérica, não parece dar conta do que se pretende atender por “imagem fotográfica” e costuma descrever seus problemas a partir de matriz ontológica. A dúvida que se coloca, por isso, é: vale para todos os usos que se faz de “imagem fotográfica”? Isso que se costuma atribuir à “imagem fotográfica” não estaria mais próxima da percepção, portanto produto dos sentidos, do que da própria fisicalidade? Não se trata de pôr em questão a conexão física da transposição bidimensional, mas a dos tipos de uso que fazem daquela para encaminharmos um uso específico para nossa pesquisa. Não parece evidente crer que o fenômeno físico fabrique imagens, mas sim a relação que o leitor estabelece com esses produtos, dos efeitos físicos, isto é, quando colocado em relação à coisa, em última instância como o percebe. Neste caso, como a percebe visualmente. A “imagem fotográfica” estaria menos próxima da reação físico-química da gelatina fotossensível ou da intensidade colorimétrica de um filtro Bayer do que de um regime de percepção.

Não se pode dizer, parece, que a depender do uso é a própria reação do material fotossensível que importa, pois ela carrega informação que ao especialista permite avaliar algum comportamento da fonte emissora ou refletora da luz, agora em sentido amplo como onda eletromagnética. Mas isso não faz do reagente uma imagem e em certas situações nem se pretende a obtenção de imagens, senão como efeito colateral. Neste sentido, não seria diferente do sismógrafo que ininterruptamente “desenha” uma linha oscilante sobre o tambor giratório e o geólogo entende o sismo como variação da linha, enquanto o leigo apenas vê uma “imagem” sinuosa que por si não o diz nada.

Sendo isto razoável, podemos pensar que o uso que se faz dos efeitos fotográficos para que ocorra uma comunicação visual é dar a ver alguma coisa que de fato não está na fisicalidade, mas está na imagem que o observador é capaz de recriar com sua percepção visual. Com efeito, o uso da fotografia no campo da Comunicação possibilita maneiras de ver e, através de alguns mecanismos, recontar visualmente eventos passados, suas ações, gestos, dramaticidade. Uma série de questões poderia ser levantada a partir disso, como, por exemplo, a relação objetiva entre o ‘recontar’ visual e o fato. Se a fisicalidade atestasse a objetividade de uma imagem fotográfica, sendo a imagem da ordem da percepção, tal objetividade seria muito restrita, a menos que se considerasse

que a percepção pudesse gerar conhecimento, como uma percepção imediata. Talvez a objetividade da imagem fotográfica esteja mais próxima daquela da objetividade em literatura ou nas artes, na constituição de um testemunho, do que o dado pela imediaticidade de um efeito técnico.

Um dos usos mais vastos da imagem fotográfica é dada pela imprensa cuja tradição possui uma diversidade de usos que vai da ilustração, passando pelo artístico e publicitário, até o fotojornalismo. Comumente esse uso é apresentado na história da fotografia como progresso técnico e não caracterizado pela plasticidade de modos de ver produzidos e estabelecidos com a percepção do leitor, como se aquela característica guiasse algum tipo de precisão ao qual o leitor apenas se submeteria passivamente. Com efeito, é o mecanismo do modo de ver do jornalismo visual que parece apresentar o terreno fértil. Podendo-se a partir daí problematizar esse mecanismo nos termos do estilo, no sentido que Ernst Gombrich (1995) dá em seu *Arte e Ilusão*. Poderíamos dizer que o estilo funciona como modo de ver o mundo.

Como objeto de investigação nesta tese está o funcionamento desse modo de ver através de uma suposta poética/estilo da fotografia de imprensa com traços inovadores nos anos 1930. Neste período, revistas ilustradas já dispunham a uma audiência massiva publicações fotográficas, de valor jornalístico ou não, em um formato diagramado para além da tradicional fotografia ilustrativa³. Isto é, em boa medida independente e responsável por mediar uma informação ao leitor através de um aspecto visual pretensamente realista e transparente, com fidelidade testemunhal garantida pela neutralidade do equipamento ou ainda ampliando a noção de transparência para a transparência de sua execução⁴.

Durante nossa pesquisa foi frequente o recurso à história da fotografia como um recuo contextual onde o retorno às fontes propriamente sempre deixavam a questão: apesar dos avanços técnicos e novos dispositivos integrados, como de fato funciona esse mecanismo que a todo momento se apresenta como um chamado à percepção do leitor, que o introduz no jogo da narração visual e não apenas aponta: ‘eis o real com toda sua significação’? Como afirma Benjamim Picado na proposta de análise de seu *O olho suspenso no novecento*, que o levou a analisar imagens canônicas do fotojornalismo:

³ A fotografia ilustrativa já estava em uso desde os primórdios de sua impressão, geralmente com viés de distração ou “apenas” dar um elemento visual ao texto, auxílio de quebras de páginas, etc.

⁴ Sequências que mostram o trabalho do fotógrafo em sua produção e da produção de uma revista ilustrada, suas instâncias.

do ponto de vista dos universos empíricos exigidos para este exame, isto dirige nossa atenção precisamente para as imagens canônicas do fotojornalismo, com seus respectivos modos de fazer implicar no discurso reportativo sobre os acontecimentos a posição testemunhal do olhar fotográfico (com especial ênfase no modo como a significação destas imagens vincula mais o olhar do espectador-leitor do que o do próprio fotógrafo-autor). (PICADO, 2014, p. 25)

Este exame nos leva, portanto, ao encontro das práticas editoriais de revistas ilustradas como produção de “modos de ver”, que poderiam ser tomadas como lugar por excelência do uso da imagem, desde o aspecto ilustrativo à produção de significação na narrativa visual. Não seria incorreto afirmar que muito do que se conhece deste funcionamento, das revistas ilustradas dos período entreguerras, foi extensamente avalizado pela historiografia da fotografia como subproduto da modernização da produção fotográfica da República de Weimar durante os anos 1920, quase sempre de modo retrospectivo constituindo o termo histórico e o conceito de ‘Fotojornalismo’. Isto tendo ocorrido pois diversas revistas ilustradas ansiaram dar conta do volume ao imediatismo das informações da visualidade de sua época configurando modalidades visuais que nos interessam compreender.

Queremos compreender as revistas ilustradas em uma certa fase de seu desenvolvimento histórico, digamos da autonomização dos conjuntos de fotografias na economia do leiaute (*mise en page*) que se dá nos anos 1930, como um fenômeno de pedagogias do olhar do leitor que o introduz numa relação de espetatorialidade onde tal economia organiza modos de visualização e por consequência efeitos retóricos, narrativos, semânticos. Investigar se há algo que possa ser chamado de estilo/poética na modernização da fotografia de imprensa europeia do período entreguerra, isto é, de seu funcionamento autônomo como produtor de narrativa visual, levou-nos a elencar as práticas editoriais de Lucien Vogel e Stefan Lorant, respectivamente nas revistas francesa *VU* (1928-1936) e a britânica *Picture Post* (1938-1940). Observar estas práticas ajudaria a compreender como foi explorada a narração visual no paradigma do fotojornalismo histórico selecionando não apenas fotografias sugeridas com valor jornalístico, mas de sua disposição em ensaios ou fotorreportagens; não por algum tipo de autoria em respeito ao testemunho ocular do fotógrafo, mas de mobilização de elementos que condensam e simbolizam um passado imediato, que se dá a perceber visualmente ao leitor. Com efeito, criando maneiras de ver que categorizariam em sentido amplo as funções que estas revistas tiveram durante o curso de sua própria história.

Não por coincidência, mas por uma fissura sócio-política, a emigração dos países do leste europeu, sobretudo Hungria (recém destituída do império Austro-húngaro), levou à Alemanha muitos fotógrafos e jornalistas que desempenhariam papel fundamental não apenas neste contexto, mas posteriormente em nova diáspora de fotógrafos e editores, após a ascensão do terceiro *Reich*. Seu impacto na formação de uma cultura visual do entreguerras europeu parece significar que além dessas práticas editoriais poderem representar uma autonomização de um fazer fotográfico na imprensa alemã que consagrou as *Illustrierten*⁵, também representa seu avanço sobre outras fronteiras, então se associando a novas práticas e outros públicos. Comportamento que remete-nos a Gombrich na história da arte acerca de Vasari: “Havia apenas um passo entre essas observações e a ideia de que mudanças de estilo como as que Vasari tinha descrito não se baseavam unicamente num aperfeiçoamento de habilidade, mas eram o resultado de modos diferentes de ver o mundo.”(GOMBRICH, 1995, p.13). Devendo a autonomia não apenas a um tipo de progresso técnico, mas como efeito estilístico dos resultados da diversidade experimental dos arranjos e de arquivos, na maneira de se visualizar o mundo através das imagens fotográficas.

Aparentemente, a construção da percepção do que se poderia chamar estilo fotojornalístico, isto é, de um certo mostrar da fotografia de imprensa, não seria a de uma descrição extensa para o escrutínio do leitor, neste caso talvez mais próximo do documentário e da fotografia científica, jurídica ou médica. Mas sim a do realismo de uma discursividade testemunhal e supostamente transparente de uma cena narrada, ainda que ancorada na companhia de um artigo, mas projetando a fiabilidade indexical do que se dá a ver na nem sempre exatidão fotográfica.

Metodologia

Esperamos compreender como aqueles mecanismos são ativados. Por isso, o recorte sobre eixos temáticos como “diplomacia”, “conflitos” e “cotidiano” se dá na medida em que tais eixos não são recorrentes apenas em ambas as revistas, mas como características das questões históricas do período entreguerras e que nos auxilia na criação de um corpus de análise. A partir disso, podemos ter atenção à construção diagramática,

⁵ Revistas ilustradas alemãs.

os esforços da síntese testemunhal nas fotorreportagens, como essas formas visuais funcionam como operadores do modo de ver que se instancia “transparente” ao leitor, isto é, pretende mostrar uma cena com um suposto testemunho claro e objetivo, muitas vezes reforçado pela expressão do aspecto cândido: sobretudo o flagrante. Com efeito, produzindo repertórios de visualização de realidades enfrentadas no contexto da guerra, como parece fazer *Picture Post* ao “mostrar” a situação interna da Inglaterra diante dos conflitos⁶ ou de embater o controle visual das políticas do Ministério de Informação⁷. No caso de *VU* é possível adiantar a tomada de posição na denúncia do hitlerismo e de edições especiais mais analíticas que apontam uma visualidade que pretende construir documentos históricos (LEENAERTS, 2010).

De todo modo, recorreremos às práticas editoriais e não explicitamente às práticas autorais dos fotógrafos que tiveram publicações nessas revistas, pois inicialmente compreendemos as revistas ilustradas como produção coletiva. Pode-se ainda afirmar que tinham influência determinante do editor de fotografia, como argumenta Vincent Lavoie em seu *Photojournalismes*:

No estudo do ensaio fotográfico, importa dar conta da participação de redatores, de designers gráficos, de criador de modelos, mas sobretudo do editor fotográfico, verdadeiro gestor do ensaio fotográfico. Contrariamente às afirmações de Henry Luce segundo as quais os fotógrafos gozavam de uma autonomia estilística na elaboração de um ensaio fotográfico. Na verdade, são os editores fotográficos que são os principais artesãos. (LAVOIE, 2010, p. 100, tradução nossa)

Configurando, portanto, uma saída a um problema específico da ordem autoral: Stefan Lorant quase em todo seu período de editor não colocava os créditos das fotografias utilizadas, segundo ele próprio para proteger o fotógrafo de possíveis perseguições⁸ (COOPER, 2012). Finalmente, se neste quadro de compreensão está o modo de ver, então é possível que a estrutura discursiva da imagem fotográfica esteja mais próxima da percepção do leitor que propriamente do fotógrafo, ainda que em outro percurso de pesquisa o aspecto autoral do fotógrafo teria plena validade.

O primeiro passo nesta pesquisa foi localizar as coleções de revistas que compõem o corpus de análise. Elencou-se, então, as revistas ilustradas *Picture Post* e *VU*, respectivamente britânica e francesa.

⁶ Mostrando a participação popular nos esforços de Guerra.

⁷ Como a publicação sob censura de uma reportagem visual com tarjas pretas.

⁸ Ele próprio foi perseguido e preso em 1934 por Hitler em seu período na Alemanha como editor de *Münchener Illustrierte Presse*. Porém, mesmo fotografias sem a menor conexão com possíveis conflitos não são creditadas. A exceção são fotografias enviadas por leitores.

A *Picture Post* foi uma publicação ilustrada semanal de 1938 até 1957. De agosto de 2019 a maio de 2020 tivemos o acesso à base digitalizada e online da *Gale Primary Sources* obtendo as 129 edições de *Picture Post* dirigidas por Stefan Lorant. A restrição ao período que corresponde de 01/10/1938 até 24/06/1940 leva em conta apenas essa direção e não a de Tom Hopkinson que a dirigiu ulteriormente até sua última publicação. Inicialmente assim fizemos por uma economia e ajustamento a uma análise possível de ser feita no tempo de uma tese de doutorado, sem prejuízo ao que objetivamos compreender.

A *VU* foi também uma publicação ilustrada semanal de 1928 até 1940. Durante os meses de julho e agosto de 2019 tivemos acesso ao acervo físico do arquivo *Arsenal* da *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) em Paris, França, obtendo de seu arquivo as sequências 96 a 340, 355 a 433, 435 a 442, 445, 447 a 459, e nove edições especiais publicadas entre de março de 1934 a março de 1936. A primeira edição de análise começa na publicação 96 por restrição do acervo do arquivo *Arsenal* e por priorizarmos o contato com os exemplares físicos e não microfilmados que estavam disponíveis no arquivo *Richelieu* da BnF. Essa opção ocorreu tendo em vista o seu registro fotográfico como recolhimento das fontes primárias para conferência fora do período de pesquisa documental *in loco*. Ainda, devido a problemas técnicos, algumas das edições registradas tiveram seus arquivos corrompidos e isso justifica a quebra da sequência apresentada. Portanto, para esta pesquisa foram consideradas 333 edições de *VU* dirigidas por Lucien Vogel. A restrição ao período corresponde de 01/01/1930 até 23/09/1936 levando em conta apenas esta direção e não a de Alfred Mallet que a dirigiu ulteriormente. Similarmente à proposta de análise de *Picture Post*, fizemos esse recorte para que fosse feita em tempo hábil sem prejuízo aos nossos objetivos.

Para compreendermos a estrutura geral das revistas fizemos uma classificação de todas as edições. Esta classificação procurou dimensionar todos os aspectos em que uma fotografia ou seu conjunto foi utilizado em seu interior no que diz respeito ao trabalho do que consideramos ser do editor de fotografia. Utilizamos uma tabela de dados para atribuir os valores: edição, data, página de ocorrência e nota com nome da ocorrência. Deste modo, foram excluídas todas as páginas exclusivamente de propagandas e artigos apenas textuais. Até o presente estágio, conseguimos categorizar por semelhanças: artigo ilustrado, combinação fotografia-artigo, apenas fotografia, sequência fotográfica dentro de artigo, apenas sequência fotográfica, mistura temática de fotografias, apenas

ilustração. Posteriormente, as categorias ainda têm variações sobre os aspectos de sua diagramação, cujas formas podem variar. Por exemplo:

Artigo ilustrado: fotografia, desenho, fotomontagem.

Combinação fotografia-artigo: sequência cronológica, sequência espacial, ensaio.

Apenas fotografia: capa, fotografia única com legenda.

Apenas sequência fotográfica (mesmo assunto): sequência cronológica (indicação numérica ou leitura da legenda), sequência espacial, sequência temporal, ensaio.

Mistura temática: *faits divers*, fotografia de leitores.

Apenas Ilustração: fotomontagem, desenho.

Além disso, consideramos as legendas da seguinte maneira: legendas curtas (título ou pequeno parágrafo), legendas médias (título e pequeno parágrafo), legendas longas (título e pequeno texto).

As ocorrências muitas vezes podem misturar as categorias, por exemplo, para fazer uma reportagem. Cada um dos aspectos anteriores está sendo elaborado de modo não apenas a tornar possível sua compreensão conceitual, mas para permitir que as revistas possam ser apropriadamente comparadas e atribuídas suas diferenças.

A modernização das revistas ilustradas

Com a modernização de revistas ilustradas no final do século XIX e início do século XX, a fotografia de imprensa passou a apresentar novas questões a partir dos anos 1930. A saber, o crescente direito à legitimidade de narrar histórias em reportagens fotográficas. Esta proposta tem suas experiências mais efetivas na Alemanha durante os anos 1920 na relação complexa entre editores, fotógrafos e agências fotográficas. O interstício do entreguerras foi um verdadeiro celeiro para a modernização da cultura visual ocidental neste território que foi relegando a uma pré-história da fotografia de imprensa a sua utilidade apenas como ilustração, abrindo caminho para o que, doravante, passou a ser considerado historicamente como fotojornalismo.

Encontram-se argumentos nessa linha em obras canônicas como *Photographie et société* (1974) de Gisèle Freund e *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933* (1973) de Tim Gidal. Muito dessas argumentações apresentam uma conjunção de transformações técnicas como sua base, além de uma aliança entre o dispositivo fotográfico e o dispositivo tipográfico (ROUILLÉ, 2009). Apesar de parecer ser o lócus e apresentar certa magnitude, a ordenação serial da fotografia com intuito de coerência e

um certo “contar” não foi produto da modernidade das revistas ilustradas e nem se localizou apenas na Alemanha. Já desde o século XIX são conhecidas publicações que se engajaram em apresentar edições em formato de livros, embora a sua maioria se restringisse a ilustrações temáticas. A título de exemplo, na França em *L’art de vivre cent ans: trois entretiens avec Monsieur Chevreuil*, numa edição de *Le journal Illustré* de 1886, o sequenciamento de imagens já aparentava uma tentativa de apresentar uma história visual (GERVAIS, 2017; MAGILOW, 2003). Um relato de época elevava a importância do dispositivo fotografia-livro como um método livre de interpretação capaz de produzir um documento de absoluta exatidão (GERVAIS, 2017).

Contudo, apenas no início do século XX outorgou-se o pleno direito de fotografias de imprensa serem utilizadas para narrar histórias, ainda que essa capacidade situasse na câmera o direito à sua autenticidade e, portanto, livre das mãos humanas ‘a serviço’ das revistas (GERVAIS, 2017). Até então, como diz o historiador da fotografia André Rouillé (2009), a produção de clichês do século XIX tinha valor informativo muito grande comparada à de outras imagens, mas ainda era ligada a coisas e seus estados, não aos acontecimentos. Essa passagem teria ocorrido, costuma-se refletir, por um desdobramento da economia capitalista, quando uma certa experiência estética cuja temporalidade intensificou-se com a consolidação de meios urbanos cada vez mais dinâmicos. A experiência da estética visual ao leitor veio sendo organizada com elementos de uma cultura visual altamente fragmentária, efêmera e instantânea, legitimando uma certa ‘maneira de contar’ a partir de gramáticas ‘cine-fotográficas’, muitas vezes claramente de inspiração cinematográfica.

Desse modo, pode-se crer que mudanças na regulação da percepção, isto é, na maneira como sugestões de emoções seguindo certas regras e fórmulas fizeram as condições para mudanças na produção e compreensão das artes e da comunicação, de uma experiência logo-estética e da passagem do tempo histórico. Essa introdução emergiu da Alemanha da República de Weimar com uma experimentação de séries fotográficas e relação ‘curatorial’ como estratégia editorial organizando visualmente os critérios fundamentais daquela experiência. Criaram-se mudanças substanciais na maneira que se comunicavam os acontecimentos aos leitores tendo em vista o quanto se escoava na circulação da produção jornalística – sobretudo se considerarmos a população alemã em 1930 de ~65 milhões de habitantes consumindo semanalmente ~2 milhões de exemplares de apenas uma *Illustrierten* (DUSSEL, 2012). Devemos levar em conta, também, que o

período antecede a popularização da televisão, de modo que a revista ilustrada, além do ambiente cinematográfico, foi o formato popular de “ver” acontecimentos próximos, distantes, exóticos, sobretudo por não distinguir o observador não letrado do leitor tradicional⁹.

No entanto, com o avanço do nazismo e a subsequente perseguição a profissionais de imprensa não alinhados ou de origem judaica, muitos emigraram para França, Inglaterra e Estados Unidos (FREUND, 1974; NEWHALL, 2002). Fato que inevitavelmente fez incorporar aos quadros profissionais de outras revistas¹⁰ aqueles que já experimentavam com certa eficiência financeira, na circulação de revistas, as mesmas estratégias editoriais que tinham na reportagem fotográfica o ensaio como ponto importante para se contar uma história.

Parece-nos que não apenas com a modernização da fotografia de imprensa (ordem técnica), mas com a mudança de experimentar o mundo (ordem estética), digamos, propriamente moderna, teria sido possível explorar a potencialidade narrativa da reportagem. Bem como a tensão entre transparência e opacidade, com efeitos tipicamente retóricos, sobretudo com a necessidade de ir-se além da técnica, o lugar privilegiado do dispositivo, ainda que um certo apego à sua materialidade fosse recorrente no jornalismo de então. Dessa maneira, a modernização integrou as propriedades da máquina às composições (a geometria, o foco, a nitidez) demonstrando de uma maneira visualmente organizada e coesa aquilo que as sociedades europeias almejavam na organização da vida ordinária, de agora em diante fragmentária e efêmera. Com efeito, abrindo margem para a discussão da valoração estética tangente a essas mesmas imagens¹¹. E, então, a posição dos editores das revistas ilustradas atinge um papel central na organização não apenas da pauta, mas na própria montagem do leiaute com as configurações das páginas duplas e suas composições de imagens e texto.

Conclusões Parciais

⁹ Equivalência entre leitor e observador.

¹⁰ O percurso do desenvolvimento das revistas ilustradas apresenta uma ‘coincidência temporal’ em diversos territórios alheios, inclusive no Brasil, por exemplo com a revista O Cruzeiro, mas que rapidamente se compreende quando se leva a trágica imigração em conta.

¹¹ Elas, digamos, tiveram efeito relevante o mostrar acontecimentos, mas também contar a realidade.

Nosso trabalho encontra-se, assim, em processo de construção, mas já podemos apontar alguns caminhos. Como afirma André Rouillé, “O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é somente uma questão de texto, mas, também, de fotografia.” (2009, p. 128). Assim, diferente do lugar legado por Baudelaire à fotografia, como uma humilde serva da documentação, questionamos se os termos de uma poética do jornalismo visual não são plausíveis para compreender a estrutura de revistas ilustradas, como aquela do fenômeno crescente nos anos 1930 e que se tornou referência no pós Segunda Guerra. Partimos de uma introdução comparativa entre estratégias editoriais de duas revistas ilustradas a fim de refletir se as mudanças de produção da fotografia de imprensa aconteceram em proveito de uma economia editorial. De tal modo, verificamos que as mudanças de percepção de uma dada sociedade antecedem as mudanças da produção e da compreensão das técnicas disponíveis, como ocorreu ao ser possível contar histórias com fotografias. Parece-nos, então, que este período do jornalismo visual poderia ser compreendido a partir de uma estilística, com regras e sugestões de emoções, por exemplo através da introdução do ensaio, muitas vezes operando de modo similar à crônica; ocorrendo também um trabalho de tensionamento de transparência e opacidade nas fotografias. Como se o fundamental de quando se observa essas fotografias de imprensa é o de ver imagens fotográficas que não apenas contam ou apontam fatos, sobretudo isoladas, mas mostram o visível enquanto composições que se articulam umas com as outras, sobretudo nas páginas duplas. Desse modo não seria contraditório olhar uma imagem fotográfica de imprensa e sob certas circunstâncias confiar que se refere a algo passado, apesar da tautologia, e ao mesmo tempo aperceber-se tomado de afetos provocados por ela que não necessariamente são produtos do evento, mas emoções sugeridas. Como se uma outra camada tomasse lugar do evento matricial, ainda que através de sua matéria original para justamente conferir existência à realidade e um dado conjunto de ações ou eventos. Possibilitando, então, que uma informação seja comunicada visualmente pela fotografia com o mostrar que lhe dá forma.

Referências

COOPER, Hila. **Reading Magazines: Stefan Lorant And Picture Post, 1939-1941**. Mestrado – Ryerson University, Toronto, 2012.

- DUSSEL, Konrad. **Pressebilder in der Weimarer Republik**: Entgrenzung der Information. Berlin: LIT Verlag, 2012.
- FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Seuil, 1974.
- GERVAIS, Thierry. **L'illustration photographique**. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914. 2007. Doutorado - École Des Hautes Études En Sciences Sociales, Paris, 2007.
- _____. **The Making of Visual News A History of Photography in the Press**. London: Bloomsbury, 2017.
- GIDAL, Tim. **Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933**. London: Collier, 1973.
- GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão** : um estudo da psicologia e da representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LAVOIE, Vincent. **Photojournalismes**: Revoir les canons de l'image de presse. Paris : Hazan, 2010.
- LENAERTS, Danielle. **Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)** entre photographie d'information et photographie d'art. Bruxelas: P.I.E. Peter Lang, 2010.
- MAGILOW, David. **The Space Between The Pictures**: Photography, Literature, And The Late-Weimar Photo-Essay. 2003. Doutorado - Germanic Languages and Literature, Princeton University, [S.l.], 2003.
- _____. **The photography of crisis** - the photo essays of Weimar Germany. Philadelphia: Penn Press, 2012.
- NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. 2ª. ed. Barcelona: GG, 2002.
- PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do novecento** : plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- ROMAO, Douglas. **Estética da transparência** – as origens do fotojornalismo moderno na república de Weimar: 1925-1933. 2017. IACS, Universidade Federal Fluminense, 2017.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- PICTURE POST**. London: Edward G Hulton. 1936-1940. Disponível em : <<http://www.gale.com/c/picture-post-historical-archive>>. Acesso em: nov. 2019
- Vu**. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Cote : 4-JO-12086, n° 1 (21 mars 1928)-n° 600 (13 sept. 1939)