
Estratégias gráfico-editoriais do período entreguerras em revista: comentários sobre a ilustrada *Picture Post* a partir de uma abordagem semiológica da reportagem fotográfica¹

Douglas Feitosa ROMÃO²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Propomos neste artigo apresentar o estado atual de nossa pesquisa compreendendo a revista ilustrada britânica *Picture Post* no período de seu editor Stefan Lorant (1938-1940). Com base numa abordagem qualitativa, esta pesquisa exploratória, interpretativa e descritiva utilizou a análise semiológica de leiautes para compreender a relação texto-fotografia. Propomos explorar estratégias gráfico-editoriais a partir do jornalismo visual dos anos 1930 quando fotografias foram investidas de uma conotação que ultrapassou o status ideológico de ilustração. Na luz da teoria da fotografia de Roland Barthes compreendemos como o arranjo de fotografia e texto significou mais do que uma mera adição de imagens a artigos que tornou a própria hibridação uma exibição mais complexa. Então, demos atenção às construções visuais nas reportagens fotográficas articulando mecanismos retóricos das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: estratégia gráfico-editorial; reportagem fotografia; retórica; semiologia.

INTRODUÇÃO

A revista ilustrada *Picture Post* é considerada fundamental na história do fotojornalismo britânico e está no conjunto dos periódicos relevantes do ocidente no período entreguerras (FREUND, 1974; GERNSHEIN, 1991; NEWHALL, 2002). Em boa medida isto se deve ao fato de seu editor, Stefan Lorant, ele mesmo fotógrafo, ter levado ao jornalismo britânico algumas de suas compreensões sobre o processo de produção das notícias visuais e os efeitos de sua recepção no leitorado com base na formação de sua competência editorial, sobretudo obtida desde a Alemanha weimariana quando editor das revistas ilustradas *Bilder-Courier* (1927-1928) e *Münchener Illustrierte Presse* (MIP) (1928-1933). Desta última, desde seu período como editor-chefe, já havia contribuído para o processo de sua modernização, principalmente no uso de histórias com efeitos narrativos (seja com desenhos de Karl Arnold a fotografias de Felix H. Man). Estes recursos eram, então, novidades e costumam ser estudados como um dos indícios

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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

formadores no que é considerado uma das gêneses do fotojornalismo moderno, no estabelecimento sistemático da inserção de séries fotográficas como opção discursiva, cujo marco faz dos anos 1920 o período de modernização do fotojornalismo e das revistas ilustradas no ocidente (GERVAIS, 2017; MAGILOW, 2012). A função da imagem fotográfica, em especial, havia ganhado alguma autonomia em relação aos artigos que acompanhavam, sendo já utilizada para contar histórias, apesar de não podermos afirmar ser um papel completamente narrativo senão organizacional (LUGON, 2011). Entretanto, ainda que houvesse um tipo de ancoragem em artigos e a seriação fotográfica fosse mais voltada para uma distribuição harmônica da espacialidade da página, sua função apenas decorativa já começava a ser superada. As revistas alemãs já eram imbuídas de assuntos cotidianos de uma sociedade em constante mutação e apresentava aos leitores de modo dinâmico a vida noturna, a moda, apresentações de teatro, as celebridades e os chamados mundos exóticos e distantes. Em boa medida, *Picture Post* pode ser entendida como sofisticação das retóricas e aspectualidades visuais das ilustradas alemãs.

Quando Stefan Lorant organiza *Picture Post* com o *publisher* Sir Edward Hulton em 1938, ele estabelece premissas nos arranjos de séries fotográficas similares a revistas como *Look* (1938) e *Life* (1936), em torno de um cotidiano a ser registrado com a exigência de que as fotografias devessem ser feitas do modo mais ‘natural’ e sequencial quanto possível, que, no entanto, não são estritamente seguidos em sua produção editorial já que o editor no controle de suas estratégias discursivas de persuasão não deixa de estabelecer narrativas convenientes a partir da manipulação de seu material fotográfico-textual.

ENTRE A TABULARIDADE E A LINEARIDADE

De tal modo, um aspecto renovado na modernização das revistas ilustradas do período entreguerras foi a combinação de imagem e texto. Se na ilustração as imagens tinham um peso menor em relação ao material textual, no formato da reportagem fotográfica as fotografias se destacavam. Em *Picture Post* verificamos que poderiam atuar como um objeto relativamente autônomo e mesmo serem compreendidas sem os artigos. No formato serial, as imagens são exibidas, geralmente, em padrões lineares que facilitam o percurso do olhar do leitor de modo a entender a história. É possível compreender também não apenas a disposição das imagens, mas de seus textos, mesmo em artigos

ilustrados, nos termos de seus regimes de textualidade. Esses regimes se encarregam de agenciar o material da linguagem de modo a formar textos que o semiólogo Fresnault-Derruelle (1976) chamou de linearidade e tabularidade. Em resumo, no regime de linearidade a leitura se dá progressivamente de um início a uma finalização prevista, assim, o leitor mesmo transgredindo-a terá a consciência de romper uma leitura convencionalizada; já no regime de tabularidade, a apropriação textual do leitor não é balizada por noções de início, meio e fim, senão uma organização especializada como uma composição modular cujo todo será maior que a soma das partes. Em jornalismo, Florea (2009) diz que o regime de tabularidade é a base da hiperestrutura jornalística, que seria a possibilidade de adentrar ao texto por diversas portas e não apenas percorrê-lo por uma esperada orientação ocidental do começo, meio e fim. Em *Picture Post* esses regimes atuam em conjunto: há linearidade nos artigos tradicionais e mesmo nas reportagens fotográficas, inclusive cumprindo a expectativa editorial de Stefan Lorant de que os fotógrafos lhe enviassem fotografias produzidas nesse sentido para possibilitar a construção de uma história. Por outro lado, mesmo sob o risco de abusarmos do conceito, a própria revista pode ser compreendida de maneira tabular, pois não há uma relação necessária da ordem de leitura com a numeração de seu conteúdo, o leitor poderá iniciar seu percurso pelo último artigo ou reportagem fotográfica sem interferir no seu processo de informação ou entretenimento. Ao menos em uma edição essa condição será completamente satisfeita: trata-se da edição especial “*The battle of the River plate*” (*Picture Post*, 01/01/1939). Nela, o leitor terá a história da batalha independente da ordem de sua leitura. Já nas reportagens fotográficas de todas as edições o leitor conseguirá ler a história mesmo sem a leitura do artigo que a acompanha, ou ainda, sem se ocupar de sua ordem. Este aspecto é de suma importância, pois difere de outras revistas ilustradas coetâneas em que a disposição espacial de imagem e texto tinha mais o objetivo de justaposição e preenchimento do leiaute que produzir uma sequência em que uma história fosse relatada visualmente.

A REPORTAGEM FOTOGRÁFICA COMO RENOVAÇÃO GRÁFICO-EDITORIAL

O semiólogo francês Roland Barthes (1982) destaca essa renovação gráfica-editorial como uma inversão histórica: o fato da imagem não mais ilustrar o texto e sim,

estruturalmente, a palavra tornar-se “parasita” da imagem. Em suas observações, afirma que a imagem já não esclarece o texto e sim o texto atua, dentre outras relações, como racionalização da imagem na operação conjunta em que a mensagem aparece como objetiva. Essa objetividade se dá na aparência denotada da mensagem transmitida, quando em realidade o texto impõe à imagem uma cultura, pois participa como processo de conotação recíproco. Isto é, a mensagem icônica conotada da imagem fotográfica é amplificada com a conotação textual numa caracterização que o autor chama de “naturalização cultural”. A mensagem linguística tanto menos conotativa aparenta quanto mais próxima da imagem, participando de sua objetividade como se a palavra fosse purificada pelo caráter denotativo da imagem fotográfica. Esta é a situação das legendas que tem seu efeito de conotação tornado menos evidente. A influência da conotação da legenda sobre a imagem, em outros termos e em chave positiva, foi dada por Walter Benjamin e críticos dos anos 1920 e 1930. Benjamin trata da legendagem em diversos ensaios, dentre os quais *O autor como produtor* (1934),

Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido. (BENJAMIN, 2008, p. 129)

No entanto, nos alerta Barthes (2006), não ocorre uma incorporação do texto pela imagem, pois suas substâncias são irreduzíveis, de um lado a substância verbal e de outro a visual que apenas podem estar em uma relação estrutural. O texto de uma legenda aparece como duplicação da imagem, como se participasse de sua denotação, no entanto, esta é uma condição impossibilitada pela relação estrutural em que de uma estrutura à outra se produz outros significados de conotação. Se o texto nesta aparência de duplicata da fotografia articula sob a forma da ênfase ou redundância o que já está conotado na imagem, não é certo afirmar que será sempre assim. O texto pode também criar significados à imagem e parecer denotado (BARTHES, 1982). É possível que a proposta benjaminiana seja exatamente a de proteger o sentido naquilo que implica uma disputa de classe contra a hegemonia burguesa, porém, nesta situação, em detrimento da própria imagem.

Em *Picture Post* encontramos duas situações: de um lado, as imagens fotográficas e o artigo estavam unidos pelo título e assunto do artigo, ainda que não referenciadas diretamente, podendo até mesmo ser lidos de modo independente; por outro lado, as imagens poderiam estar ancoradas no texto ou vice-versa, de modo que ao ler haveria alguma dificuldade de compreensão ou empobrecimento do relato se ambos não fossem articulados pelo leitor. Geralmente, a ancoragem ocorre nas legendas como uma elucidação seletiva. Esta é uma metalinguagem utilizada pela ilustrada a fim de fixar alguns signos da mensagem icônica e que, vimos acima, pretende aparecer como denotação da imagem quando na realidade essa fixação é sempre seletiva (BARTHES, 1982; 2006). Como diz o semiólogo, a metalinguagem “é um sistema cujo plano do conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação” (BARTHES, 2006, p. 96), assim, diferente da conotação cujos signos da imagem toma como seus significantes, a metalinguagem coloca aqueles signos como seus significados, aparecendo na legenda por meio dos significantes da linguagem articulada. Então, o que ela pretende fazer é ‘falar’ as significações da cena. O problema é que ao fazer assim ela acaba por impor ao leitor limites de sua própria interpretação, ou conduzir a uma interpretação esperada no plano editorial. Uma questão a ser colocada é que esse processo no jornalismo visual não fica na metalinguagem. Aqui retornamos à retórica, pois a estrutura da metalinguagem serve ao plano de expressão de um sistema de conotação. Desse modo, podemos ter legendas expressivas cuja significação submete o leitor a uma cultura, sociedade, classe, na forma do que Barthes (1982; 2001; 2006) chama de ideologia e que é justamente o que Benjamin (2008) pretendia combater em sua oposição à ideologia burguesa na imprensa. Observamos claramente o valor atribuído à imagem fotográfica como vetor de informação essencial, isto é, denotacional, mas como já observado ainda há pouco pela relação com a legenda, não se pode deixar à margem que numa reportagem fotográfica os elementos na diagramação também cumprem uma função retórica, sobretudo no sequenciamento, na hierarquização, no lugar da página, formato, tamanho, etc. (VILCHEZ, 1995). Em uma chave negativa, como muitos críticos dos anos 1920, Sigfried Kracauer – em colunas semanais de *Frankfurter Zeitung* - ligava a imprensa ilustrada a uma cultura conformista de ilusionismo afirmando que

A intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico; registram espacialmente o clichê das pessoas, situações e acontecimentos em todas as perspectivas possíveis. [...]

Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico. A maior parte das revistas ilustradas se refere a objetos que existem no original, enquanto fotografias da atualidade. As cópias são, portanto, fundamentalmente, signos que se referem a um original que poderia ser reconhecido. [...] Nas revistas ilustradas o público vê o mundo que as revistas impedem realmente de perceber. O contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua “história”. Nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma. Nas mãos da sociedade dominante a invenção das revistas ilustradas é um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. (KRACAUER, 2009, pp. 74-75)

Se assim for compreendido, a construção da reportagem fotográfica fará a mensagem ideológica ser lida pelo leitor, pois este terá suas competências de leitura formadas em acordo com a sociedade e cultura em que está imerso. Na chave crítica, o domínio dessa competência será dada pela cultura hegemônica.

Em *Picture Post* encontramos sempre sequências de imagens fotográficas compondo a reportagem fotográfica. Seu projeto editorial a colocava no sumário no item *Pictorial Features*, mas nem todo o conteúdo desta seção era reportagem, pois poderiam ser fotografia ou ilustração isolados.³ No entanto, em nosso corpus de análise, as reportagens fotográficas compartilhavam seu espaço com artigos também referenciados no sumário no item *Articles*. A esse respeito é importante apresentar o que parece uma ocupação do editor em definir os dois segmentos. Em suas primeiras publicações a ilustrada repetia os títulos em ambas as seções, depois passou a dar títulos diferentes para um e outro, e ao final de seu período como editor apenas artigos textuais ou ilustrados apareciam em *Articles*. Quando uma reportagem fotográfica tinha um título ligeiramente diferente do artigo correspondente notamos que na página da reportagem aparecia ainda um terceiro título. Como exemplo dessa situação, vejamos a tabela de conteúdos da edição de 07/01/1939 (fig. 1 a 6):

³ Em geral, quando uma fotografia ou uma ilustração ficavam isoladas elas tinham a função de *filler* (enchimento). Isso ocorria pela simples sobra de espaço em páginas e a decisão editorial era sempre preencher com uma imagem (HALLET, 2005).



FIGURA 5 - PP, 07/01/1939, pp. 12-13. (GALE)



FIGURA 6 - PP, 07/01/1939, p. 14. (GALE)

Temos: 1) “*Pictorial Features – Our Camaramen goes to a circus ... 9-14*”; 2) “*Articles – The Circus. By Christopher Saltmarshe ... 10-14*”. Na reportagem, seu título aparece como “*A Picture Post Cameramen goes to the Circus*”, diferente dos outros dois. Fotógrafos e jornalistas nem sempre atuavam em conjunto, além disso, o editor sempre orientava o artefato final. Isso pode explicar o que parece uma falha da editoração, mas que preserva, mesmo que não intencionalmente, as marcas de seus produtores.

UMA INTERPRETAÇÃO DA REPORTAGEM FOTOGRÁFICA A PARTIR DO USO DO *RELAIS* E DA *ANCRAGE* BARTHESIANA

Ainda considerando a reportagem mencionada, temos a estrutura básica de todas as reportagens fotográficas em *Picture Post*. A concepção de começo, meio e fim, sempre exigida aos fotógrafos por Lorant é notável. O editor apresenta a história do evento circense a partir do encontro do fotógrafo enviado pela ilustrada com um palhaço-fotógrafo, depois as fotografias das apresentações, e ao final utiliza duas fotografias que se opõem: as acrobatas em seu *métier* e as funcionárias deixando seu trabalho. Em geral, as reportagens, sobretudo as que dão abertura ao conteúdo da revista, apresentam uma fotografia principal em seu início, de dimensão quase de página completa, reservando o espaço para uma legenda-comentário. Posteriormente, se apresentam fotografias em sequência, que podem ou não ser cronológicas identificadas numericamente (com ou sem legenda) e, outras vezes, a sequência se apresenta por meio da leitura de suas legendas que ao formar uma frase obrigam o leitor a sequenciar a visualização. Vemos essa condição claramente na (fig. 5) em que uma página dupla pode ser lida de maneira tabular, possuindo título próprio: “*A clown gets tickled*”. A leitura dessa história é condicionada cronologicamente pela numeração sequencial. Uma característica recorrente em *Picture Post* é o uso do que Barthes (1982) chama de *relais*, ainda que não seja comum no jornalismo. Trata-se do uso de trechos de diálogos que na sequência citada aparece na primeira fotografia. Segundo Barthes,

A função de *relais* é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (na maioria das vezes um trecho de diálogo) e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmentos de um sintagma mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história. (BARTHES, 1982, pp. 33-34)

O *relais* neste caso é breve: segundo a legenda, o palhaço diz “*Acrobats, Acrobats*”. Na sequência, a fala não tem a função elucidativa ou comumente descritiva, mas auxiliando o progresso da ação, colocando um sentido não contido na imagem. Como o autor diz, o *relais* pode coexistir com a função de ancoragem em um mesmo conjunto icônico, como vemos na reportagem. Em *A retórica da imagem* (1964), estabelecendo seu questionamento a partir de uma compreensão semiológica, o autor faz uma análise espectral das mensagens contidas na imagem publicitária inferindo a existência de três mensagens cuja compreensão nos é útil em nossa análise. Barthes compreende que uma mensagem linguística, cujo signo típico é o da linguagem articulada escrita, é dupla: denotativa e conotativa. Nas comunicações de massa, diz o autor, o que se quer fazer entender é que uma mensagem linguística está presente em todas as imagens: título, legenda, como o é também o artigo jornalístico. Ele questiona se a chamada civilização da imagem é ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita porque: a escrita e a palavra são os termos carregados da estrutura informacional. Só a presença da mensagem linguística parece importante, sua extensão e seu lugar parecem pouco pertinentes, pois com a conotação, diz Barthes (1982; 2006), um texto longo pode ter apenas significado global e é esse significado que se relaciona com a imagem. Uma vez que o leitor percorreu essa mensagem, estará sujeito às suas condições. O autor estabelece que há duas funções na relação entre a mensagem linguística e a mensagem icônica (codificada ou não codificada), isto é, a de *ancrage* (ancoragem ou fixação) ou de *relais* (revezamento). A primeira dá uma orientação à leitura, descreve, narra etc., enquanto a segunda atua de uma maneira complementar. É precisamente o que vemos na reportagem supracitada.

A POLISSEMIA DA FOTOGRAFIA E SUAS MENSAGENS

Ainda podemos compreender os elementos textuais da reportagem conforme a observação barthesiana de que em todas as sociedades desenvolveram-se técnicas cuja finalidade era estabelecer a fixação da cadeia flutuante de significados. Ele nos diz que toda imagem é polissêmica e pressupõe significantes e cadeia flutuante de significados, cabendo ao leitor escolher entre uns e outros. É a polissemia, então, que permite a interrogação do sentido que aparece como uma disfunção, por isso a mensagem linguística é uma de fixação da cadeia flutuante de significados. Deste modo, como já

vimos, no nível da mensagem literal, da imagem denotada, a palavra responde de forma mais ou menos direta na forma de uma descrição denotada que ajuda a identificar pura e simplesmente os elementos da cena e a própria cena. Quando a mensagem linguística está no nível da mensagem simbólica, da imagem conotada, ela interrompe a proliferação dos sentidos conotados e não orienta mais a identificação senão a interpretação pelo leitor. Então, uma legenda ajuda a escolher o “bom nível de percepção” na medida em que ajuda a adaptar o olhar e a inteligência (BARTHES, 1982). A legenda, portanto, afasta um significado possível e orienta a leitura. Para Barthes, a fixação também pode ser ideológica, como mencionado anteriormente, sendo para o autor sua função principal, pois “o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um dispatching, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção a um sentido escolhido a priori.” (BARTHES, 1982, p. 33).

Então, prossegue Barthes, uma segunda mensagem surge quando se retira todos os signos e se compreende a imagem com um certo número de objetos e não apenas formas e cores. Nesta mensagem os significados e significantes são formados pelos objetos reais fotografados e nela a relação entre significado e significante é tautológica, o signo desta mensagem não é, portanto, codificado. Para a leitura dessa mensagem não basta a percepção, é necessário reconhecer o que é uma imagem e seus objetos reais. Esta mensagem corresponde de certa forma ao sentido da imagem e pode ser chamada de mensagem literal, uma mensagem icônica não codificada. Se a imagem fotográfica for utopicamente liberada de suas conotações, por ter sua natureza analógica ela parecerá apresentar uma mensagem sem códigos e radicalmente objetiva (BARTHES, 1982). Deste modo, prossegue, a imagem denotada desempenha um papel na estrutura da imagem icônica de naturalização da conotação da mensagem simbólica. Ao fazê-lo, parece que a natureza produz naturalmente uma cena composta e a fundamenta desde sua literalidade os signos da cultura, mascarando um sentido construído sob a aparência de um sentido original.

Já a imagem pura contém uma mensagem de natureza icônica cujos signos se identificam a partir de uma competência cultural. A mensagem de natureza icônica pode ser uma mensagem simbólica, mensagem cultural, uma mensagem icônica codificada. Esta mensagem é gravada sobre outra mensagem, a literal ou mensagem icônica não codificada. Deste modo, para Barthes o sistema da mensagem cultural adota os signos do sistema da mensagem literal como seus significantes, e quando um sistema assim o faz

são chamados de sistemas de conotação. Temos dois sistemas de significação imbricados um no outro, mas também desengatados, um em relação ao outro (BARTHES, 1982; 2006). Como neste caso o sistema de significação da mensagem literal converte-se no plano de expressão da mensagem cultural, que é o plano de conotação, o sistema de signos da mensagem literal é um plano de denotação.

Para Barthes (1982), há uma correspondência analítica em que a necessidade de uma descontinuidade de termos na criação do sentido é satisfeita na mensagem simbólica que faz um sistema cujos termos ou signos são extraídos do código cultural. Na mensagem simbólica, a mensagem linguística orienta sua interpretação e seu sistema possibilita uma diversidade de leituras da imagem (lexia, unidade de leitura) que varia conforme cada indivíduo. Essa diversidade, nos alerta o autor, não se dá de um modo caótico, mas segundo a competência linguístico-cultural do leitor, por isso mesmo a depender do saber (com suas diferenças tipológicas) investido na unidade de leitura, a imagem/lexia, cada sistema de significantes (léxicos) corresponderá, no plano de significados, a um corpo de práticas e técnicas (corpo de significados). É demandado do leitor uma ação de identificação dos signos que a cada atitude investida poderá corresponder a um signo diferente de acordo com os vários léxicos e vários corpos de significados correspondentes mobilizados, formando o que chama de idioleto,⁴ cujo processo de decifração não deixa de pertencer a uma “língua”, como na “língua” da imagem.

Por isso, diz Barthes

A variabilidade das leituras não pode, pois, ameaçar a "língua" da imagem, se admitirmos que essa língua é composta de idioletos, léxicos ou subcódigos: a imagem é inteiramente ultrapassada pelo sistema do sentido, exatamente como o homem articula-se até o fundo de si mesmo em linguagens distintas. A língua de imagem não é apenas o conjunto de palavras emitidas (por exemplo, ao nível do combinador dos signos ou criador da mensagem), é também o conjunto das palavras recebidas: a língua deve incluir as "surpresas" do sentido. (BARTHES, 1982, p. 39)

O leitor corrente, como diz, não faz espontaneamente a separação da mensagem literal e mensagem simbólica, por isso mesmo, por uma confusão de leitura da mensagem perceptiva e da cultural a imagem de massa ganha uma função (BARTHES, 1982).

⁴ Linguagem enquanto falada por um só indivíduo no jogo de seus hábitos num determinado momento, mas que não pode ser puro, pois é sempre socializado, em certa medida corresponde ao ‘estilo’. O idioleto também é uma linguagem de um grupo que interpreta de uma mesma maneira os enunciados linguísticos. (BARTHES, 2006, pp. 23-24)

CONCLUSÕES PARCIAIS

Vemos neste artigo em que analisamos *Picture Post*, um tensionamento em todas as escolhas gráfico-editoriais por meio de suas mensagens. O arranjo de texto e imagem resulta na promessa de objetividade que resiste às intervenções editoriais e escolhas gráficas que traz o leitor a todo momento em seu processo de significação. Mesmo se for entendido que o texto adiciona um peso à imagem, não se trata de utilizar imagens fotográficas tendo em vista sua objetividade intrínseca, mas de introduzi-las na cultura com suas possibilidades falhas e de documentação histórica. O jornalismo visual empregado dispunha ao leitor modos de visualização que mobilizavam elementos que condensavam e simbolizavam um passado ao leitor no âmbito de seus efeitos. Na ilustrada, que percorre o final dos anos 1930 em uma Inglaterra prestes a adentrar a guerra, vemos o interesse editorial em demonstrar ao leitor não apenas os valores nacionais e o preparo para o conflito, mas uma memória cotidiana da vida britânica. Sobretudo a partir dos efeitos retóricos empregados na construção dos leiautes vemos a marca autoral de um corpo coletivo na figura de seu editor que não apenas pretendia traduzir a realidade, mas que legava uma comunicação baseada na visualidade. A influência de Stefan Lorant ao lado de outros editores é formativa não apenas na crítica político-social, mas na própria compreensão da reportagem visual que veio a se formar na Europa ocidental.⁵

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand brasil, 2001.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2008.

⁵ Poderíamos colocá-los até em termos gerais como figuras do Ocidente junto a outros editores e revistas fundamentais como *Life*, *Look*, *O Cruzeiro*, *Paris Match*, para citar alguns exemplos.

FLOREA, Marie-Laure. Tabularité: des textes aux corpus. **Corpus**, n. 8, pp. 177-196, 2009.
Disponível em: < <https://journals.openedition.org/corpus/1792>>.

FREUND, G. **Photographie et Société**. Paris: Seuil, 1974.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Communications**, n.24, pp. 7-23,
1976. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363>.

GERNSHEIM, H. **Creative Photography**, Aesthetic trends 1839-1960. Toronto: Dover, 1991.

GERVAIS, T. **The Making of Visual News A History of Photography in the Press**. London:
Bloomsbury, 2017.

HALLETT, M. **Stefan Lorant: Godfather of Photojournalism**. Oxford: Scarecrow,
2005.

KRACAUER, Sigfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUGON, Olivier. **Le style documentaire**. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945. Paris:
Macula, 2011.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. 2ª. ed. Barcelona: GG, 2002.

MAGILOW, Daniel. **The photography of crisis - the photo essays of Weimar Germany**.
Philadelphia: Penn Press, 2012.

PICTURE POST. London: Edward G Hulton. 1936-1940. Disponível em :
<<http://www.gale.com/c/picture-post-historical-archive>>. Acesso em: nov. 2019

VILCHEZ, Lorenzo. **La lectura de la imagen**. Prensa, Cine, Televisión. Barcelona: Paidós,
1995.