

A influência alemã no desenvolvimento do fotojornalismo*

Ivan Luiz Giacomelli**

Introdução

Em 1870, passados 30 anos da descoberta da fotografia, a imprensa continuava imprimindo desenhos e gravuras feitos na madeira ou pedra para ilustrar textos e reportagens. A publicação de fotografias por jornais e revistas esbarrava na dificuldade técnica de se imprimir toda a gama de tons diferentes de cinza (entre o branco absoluto e o preto absoluto) que formam uma imagem fotográfica em preto-e-branco. As impressoras utilizadas pela imprensa até as duas últimas décadas do Século XIX só conseguiam fazer impressões do tipo a traço, ou seja, não conseguiam reconhecer nada que não fosse apenas branco ou preto, tal como acontece hoje quando usamos um carimbo (Phillips, 1999).

Até mesmo as fotos da Guerra da Secessão, ocorrida em meados da década de 1860, nos Estados Unidos, não puderam ser impressas pelos inúmeros jornais que cobriam o conflito. As imagens dos campos de batalhas, registradas pelas lentes das câmaras de Mathew Brady e de seus colaboradores Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan, entre muitos outros fotógrafos que cobriram aquele conflito, só conseguiam chegar aos leitores dos jornais depois que elas eram copiadas em clichês de madeira por hábeis artesãos (Fulton, 1988).

Para dar credibilidade ao desenho, os jornais usavam sempre uma legenda para avisar aos leitores que aquela ilustração havia sido "copiada diretamente de uma fotografia" (Freund, 1995). Situação idêntica havia ocorrido com as fotografias do inglês Roger Fenton, que cobriu a Guerra da Criméia (1854-56) comissionado pelo governo britânico. Fenton é considerado o primeiro fotojornalista da história (Gidal, 1971).

* Trecho da dissertação "Impacto da fotografia digital no fotojornalismo: um estudo de caso", defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção da UFSC.

**Mestre em Engenharia de Produção, professor da Universidade Federal de Santa Catarina, Supervisor do Laboratório de Fotojornalismo do Curso de Jornalismo da UFSC.

Porém, uma nova tecnologia aplicada às artes gráficas já estava sendo desenvolvida naquele período e, de acordo com professor Jorge Pedro Sousa, da Universidade Fernando Pessoa, de Porto (Portugal), autor da obra *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*, seria ela a responsável por “emprestar ao fotorjornalismo a base tecnológica que lhe faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa” (Sousa, 2000).

O uso de fotografias pela imprensa

Foi só a partir da década de 1870 que as fotografias puderam ser impressas diretamente no papel. Há, porém, controvérsias sobre quem, onde e quando teria sido impressa a primeira foto. De acordo com Sousa (2000), a primazia de ter publicado a primeira fotografia coube ao jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, em julho de 1871.

O mesmo autor afirma que este acontecimento só se tornou possível depois que o inventor Carl Carleman descobriu que os vários tons de cinza de uma fotografia¹ podiam ser reproduzidos em impressoras do tipo a traço. A técnica que permitia esta revolução foi denominada de autotipia², mais conhecida no Brasil como técnica de retícula de meio-tom. Este método produz uma trama de linhas que transformava os tons de cinza da foto em um gradiente de pequenos pontos, quase imperceptíveis a olho nu. Estes pontos são menores onde o tom de cinza da fotografia é mais claro, ou maiores, onde o cinza é mais escuro. Depois de impressos no papel, estes pontos, por uma ilusão óptica, “restauram” toda a gama de tons de cinza da fotografia original.

A técnica desenvolvida por Carleman, para a impressão direta da fotografia no papel de imprensa, seria utilizada pela revista francesa *Le Monde Illustré* seis anos mais tarde, em 1877. De acordo com Sousa (2000, p.42), o inventor do processo acreditava que “somente através dessa forma [pela imprensa] a fotografia poderia penetrar massivamente no público e tornar-se o meio mais poderoso para elevar culturalmente a humanidade”. A publicação direta de fotografias pela imprensa, porém, enfrentou dois desafios. O primeiro foi a resistência de alguns por jornais e revistas, pois acreditavam que os desenhos e gravuras na madeira eram uma arte superior à da fotografia. O segundo empecilho estava relacionado com os custos altos para adaptar as oficinas gráficas à nova tecnologia (Phillips, 1995).

Por outro lado, pesquisadores e historiadores norte-americanos, como David Clayton Phillips (1995), atribuem ao fotógrafo e inventor Frederic

Eugene Ives (1856-1937) a criação e o desenvolvimento do processo de impressão por autotipia (chamado de *halftone*, em inglês), a partir de 1880, ano em que um jornal norte-americano³ publicou pela primeira vez uma fotografia. Frederic, um fotógrafo que chegou a registrar mais de 70 patentes de outros inventos,⁴ conseguiu aprimorar o processo de impressão a meio-tom entre os anos de 1881 e 1885. De acordo com Phillips (1995), este acontecimento permitiu o lançamento de uma enxurrada de revistas populares ilustradas fartamente com fotografias, que custavam ao leitor apenas alguns centavos e que ficaram conhecidas como as “*ten-cent magazines*”.

Segundo Phillips (1995), o lançamento deste tipo de publicação “salvou a lavoura” da indústria gráfica dos Estados Unidos. Tudo porque o processo de impressão de fotografias e ilustrações a meio-tom reduziu o custo de produção de uma página de revista de cerca de US\$ 300 para US\$ 30. Até o aprimoramento do novo processo de impressão de imagens fotográficas, publicar uma página ilustrada dependia da caríssima mão-de-obra dos artistas-artesãos, que gravavam em blocos de madeira o desenho ou a gravura que iria enfeitar o texto das revistas.

Gravar na madeira exigia grande habilidade manual e conhecimentos artísticos que poucos profissionais podiam oferecer aos editores de jornais e revistas. Por isso mesmo, a contratação destes artistas era disputada a peso de ouro no mercado, situação que, aliada ao fato desses profissionais saberem impor sua importância aos patrões, tornava o seu trabalho extremamente bem remunerado para os padrões da época. O salário alto dos gravadores (*wood engravers*, em inglês) tornava quase proibitivo o uso de ilustrações impressas com o auxílio de pedaços de madeira (Phillips, 1999).

Na década em que o processo do *halftone* amadureceu, nasceu um outro invento que iria popularizar ainda mais a fotografia: o lançamento, em 1888, das câmaras-caixote (Kodak nº. 1) de George Eastman, e do processo de revelação da película fotográfica em grandes laboratórios comerciais. A partir de então, o ato fotográfico se transformou em uma atividade relativamente simples, que podia ser desenvolvida por qualquer pessoa. Segundo enfatizava o marketing da Kodak, “você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

Nova profissão: o fotógrafo de imprensa

A popularização da fotografia, através das câmaras de baixo custo, o processamento dos filmes em laboratórios centrais e a consolidação do processo de impressão de fotos pela autotipia, criaram demandas para utilização

da fotografia por praticamente todas as publicações destinadas ao grande público, fossem elas jornais diários ou revistas semanais ou mensais.

Mesmo assim, na maioria dos casos, as fotos empregadas pelos meios de comunicação impressos daquela época visavam apenas ilustrar o texto da reportagem. Não havia a preocupação com o fato de que a fotografia podia acrescentar informação a um texto jornalístico ou, até mesmo, contar uma história (ilustrada com fotos) sobre determinado assunto. Ou seja, o poder de impacto que a fotografia podia exercer sobre os leitores ainda era subestimado pelos editores.

Desde as duas últimas décadas do Século XIX, a imprensa – especialmente a norte-americana – havia intensificado o uso da fotografia, em substituição aos desenhos que ilustravam as páginas dos jornais e revistas. Esta necessidade voraz de imagens para publicação fez com que surgisse uma nova classe de profissional da imprensa: a de repórter fotográfico. Segundo a historiadora da fotografia Gisèle Freund (1995, p.109), esses profissionais não tardaram a receber uma reputação deplorável:

“A seleção dos profissionais acontecia mais em função da força física – necessária para segurar e operar as pesadas câmaras e acessórios da época – que do talento do fotógrafo. Para obter imagens nítidas de cenas de interiores, eles usam um flash acionado por magnésio em pó, que produzia uma luz ofuscante, fumaça ácida e odor nauseabundo. Surpreendidos pelo flash, os personagens das fotos quase sempre apareciam em poses ridículas: boca aberta, olhos revirados, etc. O objetivo destes fotógrafos era, antes de tudo, conseguir uma foto, coisa que então significava que a imagem tinha que ser clara e fácil de reproduzir. O aspecto dos fotografados não preocupava nem o fotógrafo, muito menos o redator das notícias. Os políticos e pessoas da alta sociedade, que foram as suas primeiras vítimas, não tardaram a tratar com desprezo estes profissionais. Nenhuma de suas fotos recebia crédito de autoria. O estatuto do fotógrafo de imprensa recebeu durante quase meio século uma consideração inferior, comparável a de um simples criado a quem se dá ordens, sem poder de iniciativa.”

Os fotógrafos e a fotografia de imprensa só mudariam de *status* quando uma nova geração de profissionais – a maioria com formação universitária – amadureceu o trabalho que vinha sendo desenvolvido em

várias revistas ilustradas alemãs desde o final da I Guerra Mundial. Este amadurecimento foi intensificado a partir de 1924, quando empresas fabricantes de material fotográfico da Alemanha lançaram dois novos modelos de câmaras que iriam ajudar a revolucionar o modo de produção de fotografia para a imprensa.

Novas câmaras revolucionam a fotografia

A mais importante contribuição para o desenvolvimento técnico do fotojornalismo moderno foi dada pelo engenheiro Oskar Barnack, funcionário da já então afamada fabricante de instrumentos ópticos Leitz, da cidade de Wetzlar. Foi Barnack que criou a mítica câmara Leica (pronuncia-se "Láica"), nome formado pelas iniciais de Leitz Câmera (Gidal, 1971). Outra importante contribuição partiu de uma concorrente da Leitz, a empresa Ernemann, da cidade de Dresden, que lançou a Ermanox, uma outra câmara compacta que possuía uma objetiva ideal para se fotografar em interiores, sem luz artificial. As duas tinham uma característica inédita: um visor na parte traseira que permitia o enquadramento das cenas com a câmara na altura dos olhos do fotógrafo.

Oskar Barnack construiu filmadoras de cinema para a Leitz e fabricou a primeira Leica em 1913, para testar a exposição correta à luz da película cinematográfica. O primeiro protótipo da Leica era uma pequena caixa metálica, dotada de uma objetiva e de um visor traseiro. Na época, as câmaras ainda eram construídas em madeira ou então em caixotes metálicos, como os modelos Speed Graphic, muito utilizados pela imprensa norte-americana nas primeiras décadas do Século XX. De posse de uma Leica, o diretor de fotografia tirava fotos da cena que iria filmar, com diversas aberturas de diafragma. Para saber qual seria a abertura ideal do diafragma⁵ da câmara cinematográfica para aquele tipo de iluminação, bastava revelar as fotos batidas com a Leica. O filme usado pela câmara de Barnack era da mesma bitola da película de cinema utilizada na Alemanha naquela época: 35 milímetros de largura (Gidal, 1971).

Na Leica, inicialmente, esta película formava fotogramas de 24 x 18 milímetros, sendo que o filme já saía da fábrica com as laterais perfuradas (como ainda acontece hoje em dia), para poder rodar nas câmaras e projetores cinematográficos. Para evitar a dupla exposição (superposição) dos fotogramas, Barnack instalou em sua câmara um obturador de plano focal. A objetiva da Leica podia ser ajustada telescopicamente e o visor traseiro

permitia o enquadramento correto das cenas. Surgia assim o princípio básico da moderna câmara fotográfica do formato 35 mm (Gidal, 1971).

O início da I Guerra Mundial interrompeu o desenvolvimento da Leica. Oskar Barnack só iria fabricar novos protótipos da câmara a partir de 1924, com várias inovações. Uma delas era um cassete de metal para abrigar a película, com capacidade para 36 poses, para agilizar o processo de troca de filme. Outra modificação foi no tamanho do fotograma: como o formato original dificultava ampliações, Barnack dobrou a largura do negativo, de 24 x 18 milímetros para 24 x 36 milímetros. Ele também incluiu um botão para regular a velocidade do obturador⁶, que passou a variar entre 1/20 segundos a até 1/500 segundos, e equipou a câmara com uma nova lente anastigmática⁷ de abertura máxima de f-1:3,5 (Gidal, 1971).

No mesmo ano em que Barnack aperfeiçoou a Leica e a Leitz a lançou no mercado, a empresa Ernemann, da cidade de Dresden, começou a comercializar a câmara Ermanox 4 1/2 x 6 cm, anunciada como um equipamento ideal para se fazer fotos à noite e de interiores sem flash. "Fotografe você mesmo apresentações teatrais. Exposição de curta duração ou instantânea. Tudo isso é possível com a câmara Ermanox, pequena, de fácil manejo e pouco visível", garantia o anúncio publicitário da Ernemann (Freund, 1995, p.103). A máquina era equipada com uma objetiva de abertura máxima de incrível f-1:2, que a tornava a lente mais luminosa e rápida do mundo. O negativo era uma placa de vidro de 5 por 7 centímetros, emulsionada com sais de prata mais sensíveis do que aqueles usados em películas de celulóide transparente (Gidal, 1971).

A Leica e a Ermanox permitiam que o enquadramento, a composição, o foco, a regulação do diafragma e do obturador fossem feitos com a câmara na altura dos olhos do fotógrafo. Este fato mudava a relação do profissional com a câmara e com os fotografados, pois possibilitava a captura de instantâneos e de poses mais naturais dos fotografados. De acordo com Gidal (1971), nesta época, uma atitude comum dos fotógrafos de imprensa para chamar a atenção dos fotografados era usar a expressão "olha o passarinho!". Os meios de que dispunham para realizar o trabalho (câmaras pesadas, ausência de visor, negativos de chapa de vidro que precisam ser trocados um a um, emulsões de baixa sensibilidade, tripés, flashes, etc.) só permitiam a produção de fotos posadas e estáticas. A objetiva das novas câmaras se tornou uma extensão do olho do fotógrafo. A partir de então, produzir uma boa imagem jornalística dependia

exclusivamente da habilidade e sensibilidade do repórter fotográfico, e não mais da força física do profissional (Freund, 1995, e Gidal, 1971).

O nascimento do fotojornalismo moderno

Desde 1918, a Alemanha vivia a liberdade e a efervescência política e cultural proporcionada pelo instável governo social-democrata da República de Weimar. Nos 15 anos em que durou a primeira experiência republicana dos alemães, surgiu uma nova leva de criativos e inovadores intelectuais, escritores, músicos, cientistas, cineastas e dramaturgos de língua alemã, apesar do caos econômico e da hiperinflação vividos naquele período (Freund, 1995).

Entre os que se destacaram estavam o dramaturgo Bertolt Brecht, os escritores Thomas Mann e Franz Kafka (este de origem tcheca), os pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee, e os cineastas Fritz Lang e Ernest Lubitsch. Como exemplo, pode-se citar que foi em 1919 que o arquiteto Walter Gropius fundou a influente Escola Bauhaus e, em 1921, o físico Albert Einstein recebe o Prêmio Nobel por sua Teoria da Relatividade (Gidal, 1971).

A imprensa também se beneficia da atmosfera liberal. Sem a censura sofrida durante os anos de guerra, ganha um novo impulso. Em quase todas as cidades alemãs de grande e médio porte surgem revistas ilustradas semanais. Entre as mais importantes estão a *Berliner Illustrierte Zeitung*, de Berlim, a *Münchener Illustrierte Presse*, de Munique, *Frankfurter Illustrierte*, de Frankfurt, *Kölnischer Illustrierte Zeitung*, de Colônia. Ao preço de 25 *pfenings* (centavos de marco) o exemplar, elas são largamente consumidas pela população: a circulação da *Berliner*, por exemplo, alcançaria dois milhões de cópias em 1930. Dirigidas por uma nova classe de editores, que sabiam caçar novos talentos na literatura e fotojornalismo, as revistas ilustradas alemãs serão as responsáveis pela idade de ouro da fotografia de imprensa e de sua fórmula "moderna". De acordo com Gidal (1971), o sucesso das revistas ilustradas foi um fenômeno que só ocorreu na Alemanha. Ele acredita que isso aconteceu pela vontade da população em achar uma válvula de escape pela derrota e pelas agruras e humilhações sofridas pelos alemães durante e após a I Grande Guerra.

Dois editores de revistas ilustradas tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento do fotojornalismo moderno na Alemanha. Um deles foi Kurt Korff, editor-chefe da *Berliner*. O outro foi o húngaro Stefan

Lorant, que antes de virar editor-chefe da *Münchener*, chefiou a sucursal da revista em Berlim. Foram eles que criaram o novo jeito de se aproveitar a fotografia na imprensa. Ambos tinham um faro muito aguçado para descobrir novos talentos, tanto na fotografia como em textos. Enquanto Korff desenvolveu a teoria da foto única e exclusiva (mas não tinha scrúpulos em montar ou falsear cenas que pudessem provocar impacto nos leitores), Lorant, mais ético (ele não admitia montagens ou truques fotográficos), se especializou em mostrar o lado humano das reportagens fotográficas que encomendava. Foi Lorant quem incentivou a organização dos fotógrafos em agências independentes que vendiam fotorreportagens às revistas (Gidal, 1971).

Para disputar o concorrido mercado alemão, as revistas ilustradas apostam na publicação de novelas seriadas – redigidas por gente como Thomas Mann e Bertolt Brecht, entre outros grandes escritores – e pela nova forma de usar a fotografia: em vez de publicar fotos apenas para ilustrar um texto, as *illustriertes* passam a utilizá-las como mais um elemento informativo. As expressões do rosto, do corpo ou de gestos do personagem descritas no texto, sempre destacando o aspecto humano dos temas reportados, podiam tornar a reportagem mais interessante e, assim, chamar a atenção dos leitores (Freund, 1995).

Outra inovação das revistas ilustradas alemãs foi publicar reportagens apenas com fotografias, numa seqüência de imagens que contavam uma história, com início, meio e fim. O texto servia apenas para introduzir os assuntos e identificar os locais e personagens retratados, através de legendas. Ou então, se publicava apenas uma foto sobre determinado assunto, geralmente bombástico, mas destacando, quase sempre na capa, que aquela imagem era “única e exclusiva” da revista. As capas também eram editadas de um jeito diferente: as fotografias tomavam todo o espaço disponível. As câmaras usadas pelos fotógrafos nas reportagens eram sempre um modelo da Ermanox ou Leica (Gidal, 1971).

Os novos fotojornalistas

Fotorreportagens e ensaios fotográficos de boa qualidade sobre lugares e povos distantes ou curiosos, que contavam uma “história” que não dependia de longos textos para “explicar” aquela situação, passaram a ser algo corriqueiro nas revistas alemãs. Elas financiavam projetos em todos os cantos do mundo: na distante Ásia, na América do Sul ou até mesmo

um vôo de zepelim sobre o Pólo Norte. Bastava aos fotógrafos oferecerem o projeto, ou as fotos já prontas, para as revistas disputarem o privilégio da primeira publicação (Freund, 1995, e Gidal, 1971).

E, ao contrário da geração que os antecedeu, os novos repórteres fotográficos tinham boa educação formal, freqüentavam ambientes sociais requintados e sabiam se vestir. Detalhe: todas as fotos publicadas eram assinadas por seus autores, que também faziam questão de se encarregar, eles próprios, de escrever os textos (quando havia algum) e as legendas de suas fotorreportagens. Os fotógrafos eram reconhecidos nas ruas e bajulados, tal qual artistas de cinema. Recebiam altos salários e ainda podiam revender suas fotos para outras revistas (Gidal, 1971).

Entre os primeiros fotojornalistas a se destacarem nas revistas ilustradas alemãs estava Erich Salomon. Antes de virar fotógrafo da *Berliner Illustrierte Presse*, Salomon foi um dos advogados da editora Ullstein, dona de várias publicações, como as também populares revistas *Uhu* e *Die Dame*, além da *Berliner*. Uma de suas missões como advogado era fiscalizar os contratos de publicidade da editora, que alugava paredes das casas de camponeses e suburbanos, próximas às linhas férreas, para afixar propaganda de suas publicações. Para provar a quebra de contrato no tribunal, Salomon começou a anexar, aos processos judiciais, fotografias das casas onde o contrato de exclusividade havia sido rompido pelos proprietários (Gidal, 1971).

O advogado virou fotojornalista num domingo, após presenciar um temporal que inundou alguns bairros de Berlim. Ele procurou um fotógrafo e, juntos, documentaram os estragos. No dia seguinte, Salomon vendeu à editora Ullstein as fotos inéditas que haviam obtido. A editora pagou 100 marcos pelo material e Salomon achou que poderia ele mesmo ter feito as fotos (Freund, 1995). De acordo com Gidal (1971), ele comprou sua primeira câmara logo em seguida. Sua primeira reportagem repercutiu no país inteiro: conseguiu fotografar uma sessão de um tribunal que julgava um crime cometido durante uma festa, em um elegante colégio interno de uma cidadezinha a 400 quilômetros de Berlim.

Como naquela época era proibido fotografar o interior dos tribunais, Salomon escondeu a câmara – uma Ermanox – em sua cartola. O tripé entrou na sala do tribunal do júri enrolado no cachecol. A câmara foi montada no tripé e escondida sob o casaco do fotógrafo. Depois de fotografar o depoimento emocionado da mãe do estudante acusado pela morte da

garota, Salomon retornou a Berlim, onde vendeu as fotos para o editor Kurt Korff, da *Berliner*. O editor caprichou na chamada de capa e a edição da revista esgotou nas bancas. Este jeito de fazer reportagens fotográficas iria celebrar Salomon – ele passou para a história como o inventor da fotografia “indiscreta”, aquela em que o fotógrafo não pede licença para fotografar ou o fotografado não percebe que está sendo clicado (Gidal, 1971).

O fotógrafo alemão se especializou em fotografar os poderosos em momentos de relaxamento, em reuniões de cúpula, sessões do Congresso e bailes de gala. Ele procurava bater a foto quando os retratados não estavam percebendo sua intenção. Geralmente, Salomon colocava a câmara num tripé, desenrolava o cabo disparador e se afastava entre cinco e seis metros do equipamento. Ou então escondia a máquina fotográfica na cartola, casaco ou valise. Quando notava que não estava sendo percebido e que a situação que queria fotografar estava em seu clímax, apertava o botão disparador (Gidal, 1971).

Pronto, a foto “indiscreta”, não posada e não percebida pelo (s) fotografado (s), obtida à noite ou em salas fechadas, seria publicada na edição seguinte da *Berliner Illustrierte Presse* e outras revistas européias, para surpresa inclusive dos personagens retratados (Gidal, 1971). Segundo o livro *Fotografia Manual Completo de Arte e Técnica* (Abril Cultural, 1981, p.77), o estadista francês Aristide Briand, personagem constante das fotos do fotógrafo alemão, afirmava que “havia apenas três coisas necessárias para uma conferência: alguns ministros de Relações Exteriores, uma mesa e Salomon”.

Filho de um banqueiro judeu que havia falido com a crise econômica do pós-guerra, Erich Salomon era um assíduo freqüentador de reuniões políticas e rodas sociais da alta burguesia alemã. Estava sempre em busca de fotos “indiscretas”, que iriam deliciar os leitores da *Berliner*. Com este objetivo, cobriu quase todas as conferências da Liga das Nações e encontros de chanceleres, primeiros-ministros e presidentes que discutiram a revisão dos pesados encargos que os países vencedores da 1ª Guerra Mundial cobravam da Alemanha. Entre um intervalo e outro das reuniões, sempre vestindo smokings bem talhados, circulava pelos salões, conversando em inglês, francês ou alemão com ministros e diplomatas. Os assuntos debatidos pelas autoridades lhe eram familiares (Gidal, 1971).

Nascia deste modo a forma moderna de se fazer fotojornalismo: tirar fotos sem pedir licença para o fotografado e sem que ele percebesse que estava sendo “clicado”. Para o fotógrafo e historiador do fotojornalismo

Tim Gidal (1971), a evolução do fotojornalismo moderno se deve a dois fatores: um técnico e outro intelectual. O técnico está relacionado com o desenvolvimento de câmaras fotográficas compactas e luminosas, com visor na parte traseira, que permitiram ao fotógrafo se concentrar mais no assunto que ele estava fotografando e menos com o peso da câmara ou outros detalhes técnicos.

O segundo fator tem a ver com o surgimento de uma nova geração de fotógrafos, a maioria com educação superior e descendência judaica. De acordo com Gidal (também ele judeu, partícipe e testemunha da criação do fotojornalismo moderno na Alemanha no final dos anos 20 e início dos anos 30), a secular proibição religiosa dos praticantes do Judaísmo em guardar ou venerar imagens divinas teria provocado o surto criativo desencadeado pela geração de fotógrafos de língua alemã – sendo que alguns deles eram de origem húngara - liderada por Erich Salomon (Gidal, 1971).

No quadro abaixo registra-se a evolução do fotojornalismo antes e depois da criação de sua fórmula moderna:

Quadro 1

Fotojornalismo - anterior a 1928	Fotojornalismo Moderno - após 1928
Equipamento fotográfico grande e pesado	Equipamento compacto
Objetivas "escuras" e de baixa qualidade	Objetivas luminosas e de alta qualidade
Necessidade de muita luz para fazer a foto	Fotos produzidas com luz ambiente
Flash: cheiro de magnésio era nauseabundo; podia provocar queimaduras no fotógrafo	Flash elétrico: inodoro e seguro
Profissionais com má formação técnica e intelectual	Profissionais com educação formal superior e domínio da técnica fotográfica
Fotos apenas "lustravam" as reportagens	Fotos "contam" uma história
Fotos "armadas" e posadas devido à baixa sensibilidade da emulsão e ausência de visor traseiro nas câmaras	Fotos indiscretas, feitas sem que os personagens soubessem que estavam sendo fotografados
Fotógrafo e equipamento "visível"	Fotógrafo "invisível" ou despercebido

Fonte: adaptado de Gisele Freund (1995) e Tim Gidal (1971).

Notas

- 1 Uma fotografia em preto e branco possui cerca de 256 tons diferentes de cinza.
- 2 Segundo o Dicionário Aurélio (1985, p.163), "Autotipia é o processo de fotogravura em relevo no qual, para reprodução de originais em que há meios-tons, como nas fotografias comuns, a imagem é focada através de retícula, que a decompõe em pontos minúsculos, de tamanho variável, segundo a gradação de tons do original".
- 3 De acordo com Sousa (2000), a primeira fotografia publicada por um jornal norte-americano através da técnica da autotipia surgiu na edição do dia 4 de março de 1880 do jornal The New York Daily Graphic. A fotografia documentava a cena de uma favela nova-iorquina, de autoria do fotógrafo Stephan Horgan.
- 4 Entre eles, um processo para obtenção de fotografias coloridas, desenvolvido em 1892, além de vários tipos de processos de impressão.
- 5 Sistema de finas lâminas metálicas que controlam a quantidade de luz que irá incidir no filme fotográfico ou cinematográfico. Geralmente instalado na objetiva, é ajustado por um anel que o abre ou fecha, deixando passar mais ou menos luz.
- 6 Mecanismo que controla quanto tempo a luz irá entrar na câmara.
- 7 Objetiva produzida com uma nova técnica de fabricação que evitava aberrações visuais comuns em aparelhos ópticos daquela época.