

FOTOGRAFIA E DESIGN: ABORDAGEM PRAGMÁTICA DO FOTOJORNALISMO

Cristiane Fontinha Miranda¹

Richard Perassi Luiz de Sousa²

Maria José Baldessar³

Resumo

O processo fotográfico contou com recursos do design de produto no desenvolvimento das máquinas fotográficas e dos outros instrumentos relacionados. Além disso, a fotografia é um elemento básico nos projetos e produtos do design gráfico, especialmente do design editorial ou jornalístico. Fotojornalismo, por sua vez, caracteriza uma atividade aplicada à produção de notícias, promovendo a interação entre fotografia, jornalismo e design gráfico. A reflexão sobre o fenômeno fotográfico propõe a imagem fotográfica sob três escopos diferenciados: (1) como registro da realidade, (2) como linguagem e (3) como arte. Essas possibilidades inserem a fotografia em questões filosóficas, propostas por doutrinas como Positivismo e Pragmatismo. Assim como o design, a fotografia foi produto da sociedade industrial, estabelecido entre a ciência positiva e a ciência aplicada na prática tecnológica. Historicamente, o fotojornalismo é percebido como registro positivo ou como linguagem ideológica. Porém, cada vez mais, é também reconhecido como atividade cooptada pela tentação estética.

Palavras-chave

Jornalismo Fotográfico. Revolução Tecnológica. Oposição Filosófica

Abstract

The photographic process had features of product design in the development of photographic cameras and other related instruments. In addition, photography is a basic element in the projects and products of graphic design, especially design editorial or journalistic. Photojournalism, in turn, characterizes an activity applied to the production of news, promoting the interaction between photography, journalism and graphic design. Reflection on the photographic phenomenon suggests the photographic image in three different scopes: (1) as a record of reality, (2) as a language and (3) as art. These possibilities enter the picture in matters philosophical doctrines as proposed by Positivism and Pragmatism. Like the design, photography was a product of industrial society, established between positive science and applied science in technological practice. Historically, the photojournalism record is perceived as positive or as ideological language. But increasingly, it is also recognized as an activity co-opted by the temptation aesthetics.

Keywords

Photo Journalism. Technological Revolution. Philosophical Opposition

1. INTRODUÇÃO.

A inquietude e a urgência guiaram o homem moderno na busca por desenvolvimento ou progresso. Assim, visando o valor prático-funcional das coisas e das ações, esse propósito foi configurando a visão pragmática aliada ao conceito de desenvolvimento que, ainda no século XIX, propôs a doutrina filosófica conhecida por Pragmatismo.

A atitude pragmática, entretanto, caracteriza a cultura burguesa desde o início de sua ascensão ainda no século XVI, tendo sido expressa bem antes do advento oficial do pragmatismo como doutrina filosófico-epistemológica. Galileu Galilei (1564-1642) é “considerado um dos criadores da ciência moderna” (JAPIASSU e MARCONDES, 2001, p. 84). Mas, além de produzir teorias científicas sobre astronomia e mecânica celeste, entre outras, Galileu inventou uma balança hidrostática (1586), uma bomba d'água para irrigar o solo (1593), um compasso geométrico de uso militar (1597), além de inventar ou aprimorar outros instrumentos (ABAGNANNO, 1982). Além disso, no mesmo período renascentista, foi comumente utilizada a câmara obscura⁴ que, naquela época, foi acrescida com uma lente sobre o orifício de entrada da luz, aprimorando o princípio fotográfico de captura da imagem por seleção de feixes de luz.

O modo de vida burguês submeteu a ciência ao domínio da ciência aplicada às técnicas de produção. Mais recentemente, isso foi denominado de “tecnologia”. Houve também a valorização da figura do inventor de instrumentos sobre a imagem do cientista como produtor de teoria. Porém, a plena consolidação do modo de vida burguês foi demarcada dois séculos depois na Revolução Industrial que, definitivamente, determinou as cidades como centro da vida econômica das nações desenvolvidas e delegou a produção em grande escala aos processos de divisão do trabalho e às máquinas que, primeiramente, foram reunidas em pequenas indústrias.

Tendo sido configurada no final do século XVIII, a Revolução Industrial foi produto de um processo mais antigo, sendo decorrência direta da aplicação continuada da ciência na produção técnica. O procedimento intelectual da ciência moderna é matemático-racionalista. Porém, o método é empírico-experimental, porque toma como objeto de estudo o mundo material. Além disso, sua finalidade é pragmático-funcionalista.

No século XIX, na França, no mesmo período em que surge a profissão de fotógrafo, o racionalismo-matemático aplicado ao objeto experimentado promoveu a formalização da doutrina filosófica conhecida por “Positivismo”, como foi proposta por August Comte (1798-1857). Porém, na doutrina positivista, a validação do processo científico era apriorística e idealista. De maneira diferenciada, no final do século XIX, foi desenvolvida por Charles Peirce (1839-1914) e Willian James (1842-1910) a doutrina filosófica americana conhecida como “Pragmatismo”, que adotou o caráter prático no processo de validação do conhecimento científico (JAPIASSU e MARCONDES, 2001). A abordagem pragmática abriu caminho para John Dewey (1859-1952) propor a doutrina instrumentalista que, mais recentemente, foi reformulada por Richard Rorty (1931-2007).

Na prática cotidiana, a passagem da abordagem positivista para a pragmatista decorreu da certeza de que o progresso socioeconômico era decorrente da funcionalidade das soluções teóricas e práticas. Pois, isso ocorria por meio da invenção e utilização de instrumentos. Assim, decorrentes e divergentes da matriz teórica positivista, outras doutrinas foram sendo compostas e, entre essas, foram formuladas as doutrinas denominadas de “Pragmatismo” e “Instrumentalismo”.

Sendo primeiramente reconhecida no Brasil como “Desenho Industrial”, a área de estudos e atividades denominada “Design” foi decorrência da Revolução Industrial, sendo também diretamente influenciada pela ciência moderna. Assim, essa área foi constituída como campo de estudos tecnológicos e os princípios do método científico foram adaptados para servir aos estudos de metodologia de Design.

O designer é o profissional formado na área de Design e, apesar de desenvolver produtos e registrar patentes, não é considerado exatamente um inventor. Pois, tradicionalmente, sua atividade está relacionada aos projetos de adaptação de produtos, incluindo os já existentes. Essa adaptação visa criar ou recriar o produto como interface eficiente, adaptada para ser produzida em série por processos tecnológicos e com características ergonômicas, para ser utilizada com o máximo de vantagens pelos usuários a que são destinadas (BONSIEPE, 1977). Assim, é dito que os designers criam e desenvolvem soluções e não necessariamente invenções.

Além de suas próprias invenções, a área de Design utiliza teorias, instrumentos e outros inventos de diversas áreas. Assim, configura-se como uma transdisciplina sobre uma base multidisciplinar. Nesse sentido, há diversas correlações, encontros e sobreposições entre as áreas de Design e Fotografia. Isso ocorre, de modo especial, quando as fotografias não são propostas como obras de arte, sendo percebidas como documentos ou produtos fotográficos para cumprir finalidades funcionais específicas. Porém, a área de fotografia também se beneficiou com as atividades de Design, as quais foram dedicadas à resolução de problemas da prática fotográfica, por meio de produtos especialmente projetados para esta finalidade.

2. A FOTOGRAFIA.

Em meio ao entusiasmo pelas modernas tecnologias surgidas na Europa do século XIX, a fotografia nasceu do anseio por uma representação mecânica, supostamente mais objetiva, da realidade visual. A característica documental da fotografia foi coerente com o ambiente positivista, do qual emergiu seus precursores. Primeiramente, esses utilizavam a câmera obscura e a câmera lúcida⁵ para “copiar” o visível (ANDRADE, 2004).

Posteriormente, Joseph-Nicéphore Niépce, em 1826, registrou a primeira imagem fotográfica em um longo processo de exposição do material fotossensível à luz. Niépce chegou a apresentar seus estudos à Royal Society⁶, instituição que não reconheceu o invento por considerá-lo incompleto. Em 1835, dois anos após a morte de Niépce, Daguerre descobriu que uma imagem latente poderia ser revelada com vapor de mercúrio, reduzindo assim o tempo de exposição para 20 ou 30 minutos (ANDRADE, 2004, p. 3). Com isso, o invento tornou-se viável para funções profissionais e, em seguida, popularizou-se em poucos anos.

A partir da popularização do invento, os desafios atrelados ao desenvolvimento tecnológico mobilizaram os produtores. Esses visavam o incessante aperfeiçoamento do processo fotográfico, aprimorando técnicas, linguagens e projetando máquinas capazes de fotografar ou de reproduzir em série a imagem fotográfica. Exatamente por caracterizar uma prática e indicar seu potencial pragmático-funcionalista, houve investimentos no avanço tecnológico da fotografia e de seus processos de reprodução. Isso promoveu o aprimoramento continuado do equipamento fotográfico e dos apetrechos usados para, tecnicamente, garantir o sucesso do

ato fotográfico.

As atividades de Design participaram desse processo, projetando aparelhos e acessórios ou colaborando no registro gráfico de reportagens sobre a atividade fotográfica. As artimanhas fotográficas em busca da imagem perfeita foram relatadas pelos periódicos da época (ANDRADE, 2004). Alguns aparelhos foram especialmente projetados para garantir a pose do corpo durante o longo tempo de exposição, sendo que sua estrutura assemelhava-se aos aparelhos medievais de tortura (Fig. 01).

Figura 1 - Suportes para apoiar o corpo e a cabeça durante o ato fotográfico. Fonte da imagem: adaptação dos autores a partir de



Em 1888, a empresa fundada por George Eastman, *Eastman Kodak Company*, lançou sua primeira câmera compacta, que podia ser facilmente transportada para qualquer lugar (SONTAG, 2008). Assim, devido ao seu design mais compacto, ergonômico e funcional, a máquina *Kodak* retirou a exclusividade dos fotógrafos profissionais, tornando a fotografia acessível a todos que pudessem fazer a aquisição do material necessário.

Na época, o mote publicitário dos produtos da empresa *Kodak* era: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Isso era parcialmente garantido pela funcionalidade do design, porque se havia criado uma interface móvel e adaptável à maioria das pessoas. “O comprador tinha a

garantia de que a foto sairia *sem nenhum erro*". Assim, "no conto de fadas da fotografia, a caixa mágica assegura a veracidade e bane o erro, compensa a inexperiência e recompensa a inocência" (SONTAG, 2008 p. 68).

Depois da popularização da fotografia, o interesse da indústria foi ampliado, fazendo-a investir na criação e no desenvolvimento de diferentes tipos de *flashes* e de filmes. Além disso, houve constantes inovações no design, para criar interfaces fotográficas mais adaptadas à diversidade de usos e de usuários. Isso tornou tudo mais rápido, fácil e preciso.

3. A INTERFACE FOTOGRÁFICA.

A popularidade da câmera fotográfica foi amplificada com a tecnologia digital, especialmente depois de ser conjugada aos telefones celulares, que é o aparelho pessoal mais popular da atualidade. Uma pesquisa da base de dados *Wireless Intelligence* (2010) indicou que, no ano de 2010, o número de aparelhos celulares vendidos no mundo ultrapassou a casa dos cinco bilhões de unidades. Considera-se que há indivíduos com mais de um aparelho celular e que parte desses não dispõe de câmera fotográfica. Mesmo assim, há bilhões de pessoas com acesso constante aos recursos fotográficos. Isso é possibilitado por meio do uso de câmeras digitais independentes ou por sistemas fotográficos acoplados a outros aparelhos.

A constante popularização da fotografia, contudo, não foi unicamente devida ao aperfeiçoamento tecnológico. Pois, a linguagem visual com característica fotográfica também foi assumida pelo gosto popular burguês, desde a consolidação da pintura acadêmico-naturalista no período renascentista (PERASSI, 2005). Assim, houve mais de 500 anos de educação do olhar ocidental para apreciar, compreender e adotar a linguagem fotográfica.

A máquina – que antes reproduzia cenários e cenas – passou a ser incorporada pelo usuário, seja esse um fotógrafo amador ou profissional, que aprendeu a considerar o ato fotográfico como descritivo-narrativo. Portanto, fotografar é como escrever ou contar histórias porque, desde o início, a linguagem fotográfica foi associada como derivação da ilustração ou das estampas de livros, decorrentes da litografia, que também foi consolidada como técnica de impressão naquele período (ANDRADE, 2004).

A configuração da interface fotográfica foi inicialmente assimilada como mediação ilustrativa, descritivo-narrativa. Pois, a pintura e a ilustração manual, apesar de atuarem na composição de retratos, ainda, apareciam mais próximos da subjetividade do artista do que da realidade objetiva do modelo.

No ambiente positivista, instrumentalista e funcionalista de seu surgimento, a característica documental da interface fotográfica promoveu, entretanto, seu estabelecimento como instrumento ou interface privilegiada para a mediação entre a razão lógica e a realidade objetiva.

Além da mediação objetiva e racional, entretanto, persistiu a interação sensível-subjetiva com o aparelho fotográfico, que assumiu a condição de “fetiche” na relação entre o ser humano e a máquina. Com relação à sua máquina fotográfica Leica, Bresson declarou: “tornou-se o prolongamento do meu olho e não me larga mais”. Sobre isso, Rouille (2009, p. 129) comenta que “a máquina é mais do que um simples prolongamento de seu corpo, em razão da ligação que os une (‘ela não me larga mais’); é mais que um novo órgão, mais sensível e mais receptivo”.

O avanço tecnológico foi rápido, com negativos mais sensíveis e ópticas luminosas; rapidamente houve o desenvolvimento das pequenas máquinas fotográficas. Por exemplo, máquina da marca “*Ermanox, equipamento com objetiva Ernostar de excepcional luminosidade, nem bem começou a ser comercializada quando foi sucedida, em 1925, pela célebre Leica*” (ROUILLE, 2009, p. 126).

O aperfeiçoamento da interface lúdica e ergonômica, que propõe a interação amigável entre a máquina e o ser humano, é obra de Design. Isso tornou comum a expressão “todo mundo é fotógrafo”. Mas, a funcionalidade alcançada por designers e pela indústria não anula o conhecimento agregado pelo fotógrafo, porque o mero apertador de um botão não define a realidade ou a narrativa, porque ambas são estruturadas pelo olhar, registradas pelo aparelho fotográfico e configuradas pela imaginação:

A fotografia se conecta fisicamente ao seu referente – e esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica –, porém, através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado,

tangível ou intangível; o assunto registrado é o produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor (KOSSOY, p. 42-3).

O positivismo objetivista considera o mundo fenomênico como realidade independente e requer a exclusão da subjetividade na percepção científica. Assim, mostrou-se idealista, propondo uma situação ideal, como um *a priori* perceptivo de um mundo também idealizado. O pragmatismo propõe uma avaliação *a posteriori*, considerando a praticidade dos resultados alcançados. Portanto, não exclui a participação e o julgamento humano, porque a avaliação da efetividade dos pensamentos e dos procedimentos assume sentido circunstancial e histórico. Apesar disso, a pragmática fotográfica foi legitimada como registro objetivo da realidade, como foi expressa no fotojornalismo. Para isso, primeiramente, foram propostos e adotados procedimentos para reduzir a influência da subjetividade no jornalismo fotográfico.

3. FOTOJORNALISMO

A atividade de fotojornalismo e a atividade de ilustração fotográfica nas revistas ilustradas demarcaram a zona de encontro entre Fotografia e Design Gráfico nos veículos de comunicação. Antes da fotografia impressa, as ilustrações manuais cumpriam a função de ilustrar contos e reportagens. Porém, além da funcionalidade ilustrativa, o caráter documental e positivista da fotografia serviu como testemunho factual da notícia, sedimentando o texto escrito com um tipo de “prova testemunhal”.

Até a desconstrução crítica que restringiu o caráter de verdade da fotografia e, também, da ciência pautada na observação positiva, foi produzido um conjunto de ideias e práticas visando assegurar o caráter documental da prova fotográfica, inclusive, no fotojornalismo, diante das possibilidades de criação ou estetização da linguagem fotográfica.

O precursor do fotojornalismo foi Arthur Fellig (1899-1968), apelidado de Weegee, um fotógrafo de origem russa, mas que viveu desde criança radicado nos Estados Unidos. Nas primeiras décadas do século XX, Weegee trabalhou nos principais jornais norte-americanos, atuando com uma máquina *Speed Graphic*. Apesar da rapidez proposta no nome, a máquina exigia do fotógrafo muita habilidade e agilidade na troca de chapas e revelação (BARTH, 2000).

A urgência característica do fotojornalista decorria da necessidade de cumprir rapidamente sua missão e voltar à redação, para que o material fotográfico pudesse ser publicado no mesmo dia. Isso motivou a agilidade fotojornalística e, também, o desenvolvimento de máquinas, técnicas e linguagens fotográficas visando rapidez e qualidade.

O paradigma profissional do fotojornalismo foi desenvolvido, vivido e registrado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que considerava a máquina fotográfica como extensão do corpo e buscava fotografar o “momento decisivo”, como síntese elucidativa de uma situação jornalística. A adaptabilidade e leveza da máquina e o maior dinamismo do processo fotográfico permitiram, inclusive, a atividade dos fotógrafos de guerra, como fez o próprio Bresson com sua máquina *Leica*, atuando em bunkers de guerra. Cartier-Bresson foi um dos fundadores da agência *Magnum* de fotografias era formado em pintura e filosofia pela universidade de Cambridge (Inglaterra) e depois de cumprir suas atividades de fotojornalismo, dedicou os últimos anos de sua vida à prática do desenho. Sua poética fotográfica propôs que o fotógrafo tinha que ser imperceptível, para não alterar a cena fotografada e, também, não deveria editar suas fotografias com técnicas de estúdio. Durante sua carreira, Bresson fez grandes coberturas fotojornalísticas. Por exemplo, cobriu o fim do domínio britânico na Índia e os últimos dias de Gandhi.

Atualmente, a despeito das suspeições sobre o valor documental de produção e veiculação da fotografia por meio de processos digitais, há ampla aceitação do poder informativo da imagem. Portanto, agentes produtores de conteúdo jornalístico em mídia impressa, através de veículos como jornais e revistas, investem também na construção de narrativas visuais na internet.

Um exemplo de fotojornalismo digital é o blog *The Big Picture*⁷, do jornal *The Boston Globe*⁸, considerado um sucesso desde 2008, quando foi criado. Em apenas 20 dias o blog alcançou 1,5 milhão de *pageviews*, obtendo cerca de 1.500 comentários. Atualmente, são oito milhões de *pageviews* ao mês. O conteúdo informativo é composto por extensas coberturas, em grande formato, apresentando imagens de diferentes fotojornalistas.

Em entrevista concedida em junho de 2011, o criador do blog, Alan Taylor, declarou que, no início, teve dificuldade para “vender” a ideia de construir uma história a partir das fotografias

de grande formato. Porém, depois de consolidada sua aceitação, o projeto inspirou outros veículos. Ainda em 2011, o projeto foi rebatizado de *In Focus*⁹ ao ser incorporado pela revista *The Atlantic*¹⁰, cuja base física é sediada em Washington DC.

O sucesso do projeto iniciado como *The Big Picture* indica o predomínio da experiência estético-sensível e da informação sobre o valor documental do registro fotográfico, especialmente se for comparado com o discurso bressoniano sobre a irretocabilidade do instantâneo fotográfico.

Alan Taylor classifica como “fantásticos” os processos tecnológicos e as inovações como as fotografias em 3D¹¹ e 360°¹². No fotojornalismo, essas técnicas são mais utilizadas em coberturas especiais, nas quais o fotógrafo tem mais tempo para “preparar” o cenário.

Sobre coberturas fotográficas de agências e grandes jornais veiculadas nas novas mídias móveis e *tablets*, Taylor observa uma mudança no ato fotográfico:

Os fotógrafos estão tendo que pensar e fazer várias coisas ao mesmo tempo. Pensando na apresentação, no formato mais horizontal, além do vertical, para dar opção ao cliente que está comprando a foto. Algumas fotos, por exemplo, se apresentam melhor com *thumbnails*, miniaturas que representam a foto do site. Não sei se o fotógrafo está sempre buscando uma foto icônica, mas como editor algumas vezes procuro por uma foto representativa, que se destaque.

O advento da tecnologia digital e da Internet, como mídia em que, fisicamente, a fotografia desempenha um papel indiferenciado com relação à ilustração digital. Os recursos digitais promoveram o acúmulo de possibilidades e atribuições na produção e tratamento das imagens. A imagem na mídia digital é composta por uma infinidade de pontos/pixels, os quais são individualmente identificados e manipuláveis. Isso configura a edição de formatos e efeitos visuais, como linguagem típica da mídia digital, privilegiando o processo de produção de formatos e efeitos diferenciados, de acordo com a “necessidade” do momento.

Para João Wainer,¹³ responsável pela implantação do projeto tvfolha, a associação do vídeo à fotografia representa um resgate do fotodocumentarismo: “A gente está procurando uma maneira de fazer o jornal impresso no vídeo online, mas a gente acredita que isso acontece não simplesmente imitando a linguagem da TV, do telejornalismo”. Wainer¹⁴ acredita que o

fotoperiodismo, “que vinha em uma crise, vai sair da crise por conta da tecnologia”. Para ele, o desenvolvimento dessa nova linguagem só é possível por conta da tecnologia, em especial a partir do lançamento da Canon 5D Mark II, considerada um marco que mudou a indústria de produção ao incorporar o recurso de vídeo de alta qualidade às câmeras profissionais.

Wainer considera que essa novidade tecnológica contribuiu decisivamente para a evolução na linguagem do fotoperiodismo. “Darwin. É o girininho ganhando um bracinho, uma perninha. Os fotoperiodistas todos perceberam isso e estão muito empolgados com as possibilidades que surgem daí”. Todos os vídeos produzidos para a tvfolha são feitos por fotoperiodistas, que muitas vezes também editam o próprio material. Ele conta que na equipe todos estão preparados para fotografar, filmar, editar e escrever. Na finalização do vídeo ainda contam com a equipe de arte, que auxilia na formatação do produto, elaboração de infográficos e finalização do vídeo.

No texto “A mensagem fotográfica” (BARTHES, in: COSTA LIMA, 1990), Roland Barthes (1915-1980) indica os processos de conotação da imagem fotográfica, com efeitos de trucagem, pose, fotogenia, esteticismo, sintaxe e o uso de objetos. Isso assinala que, desde o início, a fotografia se mostra mais como linguagem do que registro ou documento da realidade percebida. Aliás, como foi proposto anteriormente, a própria percepção também se estabelece como linguagem. Portanto, o que está em discussão é o estatuto de veracidade ou realidade objetiva com o qual, primeiramente, a cultura positivista e a fotografia, como mídia cultural, mostraram-se comprometidas.

Anteriormente, no começo da era digital, postulava-se uma separação rigorosa entre a realidade e a recém-configurada “realidade virtual”. Atualmente, “a expressão ‘realidade virtual’, que se apresentava como um paradoxo por justapor a tangibilidade do real à intangibilidade do virtual, está praticamente esquecida” (PERASSI; PAVANATI; NEVES JR., 2010, p. 06). Assim, fica estabelecido que se vive uma realidade híbrida, predominantemente estético-simbólica, que é decorrente da fusão entre modelo e representação. Inclusive, cabe perguntar se há uma realidade que pode ser percebida fora da representação fortemente estilizada que configura a cultura atual.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Percebidos primeiramente como instrumento positivista de registro da realidade objetiva, o processo fotográfico e a fotografia, juntamente com a mídia em geral, foram desenvolvidos sob o viés funcionalista, que é inerente ao processo produtivo burguês, desde seu início. Mas, a oficialização da abordagem funcionalista, no contexto moral do utilitarismo, ocorreu a partir do pensamento pragmático, cuja doutrina denominada de “Pragmatismo”, pregava o empirismo científico e o utilitarismo moral.

Na perspectiva pragmática, utilitarista-funcionalista, “a validade de uma idéia está na concretização dos resultados que se propõe obter” (JAPIASSU e MARCONDES, 2001, p. 155). Assim, além de se apresentar como registro da realidade ou da verdade, a ideia e a prática da fotografia se mostraram úteis e funcionais, também, por suas possibilidades de produzir imagens ilustrativas e informativas. Pois, também, estabelece relações criativas entre a objetividade da luz exterior, como reflexo das coisas materiais, e a subjetividade do olhar e da imaginação.

O traço artístico da fotografia não foi evidenciado neste texto, porque o enfoque recaiu sobre sua aplicação, especialmente na área de Fotojornalismo. Foi feita a aproximação e a superposição entre fotografia e design. Primeiramente, estabelecendo sua interação com o design de produto que, sistematicamente, foi aplicado no desenvolvimento tecnológico e ergonômico da máquina fotográfica. Mas, também, houve a interação com o design gráfico, porque a fotografia, como ilustração, informação ou registro jornalístico, é elemento básico na diagramação e no *layout* das publicações impressas ou digitais.

Há um longo percurso reflexivo sobre a fotografia, que é percebida sob diferentes escopos, como registro, como linguagem ou como arte. Portanto, muito já foi dito a esse respeito, apesar de, necessariamente, isso ainda ser tema para novos artigos. Entretanto, o que foi exposta aqui é a visão pragmático-funcionalista, que reúne fotografia e design na busca de resultados no atendimento de demandas subjetivas ou objetivas e sociais, especialmente, com relação à área de Fotojornalismo.

A prática fotojornalística é um ponto central na reflexão supracitada, por causa das questões mais tradicionais, a respeito da isenção jornalística e da veracidade da notícia. Isso aproxima a

atividade jornalística da positividade científica, que é estabelecida entre a realidade material ou objetiva e a racionalidade lógica. Todavia, o blog *The Big Picture*, que é o exemplo aqui apresentado sobre o fotojornalismo na Internet, suscita diferentes questionamentos. Entre outros, o questionamento sob o viés positivista recai sobre o estatuto de realidade e suas possibilidades de registro, diante da aceitação e do uso dos recursos tecnológicos de interferência e edição do produto fotográfico. Outro questionamento, sob o viés pragmatista, recai sobre quais são os resultados que se propõe obter, diante da informação fotojornalística observada na Internet que, entre outros aspectos estéticos, já é mostrada estilizada ou estetizada na própria opção sensacionalista do grande formato.

REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*. 3a ed, Lisboa: Presença, 1982, v. VI.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.
- ASSOULINE, Pierre, *Cartier-Bresson: o olhar do século*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008.
- BARTH, Miles, *Weegee's World*. New York: Bulfinch, 2000.
- BONSIEPE, G. *Design: do material ao digital*. Florianópolis : FIESC/IEL, 1997.
- JAPIASSU e MARCONDES. *Dicionário de Filosofia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- PERASSI, PAVANATI, NEVES JR. Representação, realidade e conhecimento na mídia digital-eletrônica. In: *Texto Digital*. Vol. 6, n. 2. Florianópolis: UERJ/UFSC, 2010.
- PERASSI, R. *Roteiro didático da arte na produção do conhecimento*. Campo Grande: Edufms, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- THE ATLANTIC. *In Focus with Alan Taylor*. Disponível em <http://www.theatlantic.com/infocus/> Acessado em 15/08/2011.
- THE BIG PICTURES. *News stories in photographs*. Disponível em <http://www.boston.com/bigpicture/> Acessado em 15/08/2011.
- THE BOSTON GLOBE (jornal digital em sítio da Internet). Disponível em <http://www.boston.com/bostonglobe/> Acessado em 15/08/2011.
- WIRELESS INTELLIGENCE. *Global database of mobile market information*. Disponível em <https://www.wirelessintelligence.com/Index.aspx?> Acessado em 15/08/2011.

-
- 1 Mestre em Design e Expressão Gráfica da UFSC, e-mail: crisfontinha@gmail.com
 - 2 Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e professor do curso de Bacharelado em Design (EGR/UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em Design e Expressão Gráfica (Pós-Design/UFSC), e-mail: perassi@cce.ufsc.br
 - 3 Professora do Programa de Pós-Graduação em Design e Expressão Gráfica e do Departamento de Jornalismo da UFSC. Pesquisadora do InCoD – Instituto Nacional de Convergência Digital e do NTDI – Núcleo de Televisão Digital Interativa/UFSC, e-mail: mbaldessar@hotmail.com
 - 4 A câmara obscura é uma caixa com um pequeno furo em uma de suas faces laterais, por onde penetra a luz, que forma uma imagem duplamente invertida na parede oposta àquela onde se encontra o furo.
 - 5 A câmera lúcida é um prisma de vidro, preso a uma haste metálica que deve ser fixada numa base e ajustado ao nível do olho. O espectador visualiza a folha de papel colocada sob o prisma, onde a imagem virtual do que está à sua frente se projeta e pode ser delineada.
 - 6 Sociedade Real de Londres para o Progresso do Conhecimento da Natureza, instituição destinada à promoção do conhecimento científico, fundada em 28 de novembro de 1660.
 - 7 Disponível em: <<http://www.boston.com/bigpicture/>>
 - 8 Disponível em: <<http://www.boston.com/bostonglobe/>>
 - 9 Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/infocus/>>
 - 10 Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/>>.
 - 11 São imagens de duas dimensões elaboradas de forma que proporcionem a ilusão de terem três dimensões.
 - 12 A imagem é registrada em um giro completo de 360 graus ao redor de um eixo vertical central.
 - 13 Começou na fotografia em 1992, aos 16 anos, como estagiário do Jornal da Tarde. Foi assistente do fotógrafo Bob Wolfenson em 1994/95 e em 1996 ingressou na equipe de fotógrafos do jornal Folha de S.Paulo, da qual faz parte até hoje. Venceu o Prêmio Folha de Reportagem em 2001 e o Prêmio Folha de Edição em 2008. Dirigiu os documentários “A Ponte” e “Pixo”. Venceu a Bolsa FNAC para jovens fotógrafos em 2005 e expôs na França o trabalho “Marginália”. Suas fotos fazem parte da coleção Pirelli/MASP de fotografia desde 2008. Expôs na “PHOTOQUAI: Biennale des images du monde” em Paris, 2007. Foi diretor de fotografia da série de 12 documentários “Chico Buarque”, exibido em 43 países. Publicou os livros “Aqui Dentro: Páginas de uma Memória – Carandiru” em 2003 e “Últimas Praias: Entre Ubatuba e Paraty”, em 2007. Expôs individualmente o ensaio “Alfabetização Solidária nos Confins do País”, na Galeria Fiesp, em 1999, e a série “Retratos de Campanha”, em 2002. Fez capas de livros, CDs e DVDs para vários artistas, entre eles: Chico Buarque, Rita Lee, Gilberto Gil, Banda de Pifanos de Caruaru, Rappin Hood, Otto e muitos outros. Publica regularmente nas revistas Trip, Marie Claire, Poder, Serafina, Bravo!, FFW MAG, Rolling Stone, Gloss e S/N, entre outras.
 - 14 Em entrevista concedida para esta pesquisa por telefone em 9 de maio de 2012.