



Fotojornalismo, Objetividade e Modernidade¹

Silvana Louzada

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense².

Resumo

O artigo discute o fotojornalismo no período apontado como marco da modernização da imprensa. Os anos 1950 e o começo dos anos 1960 são geralmente considerados como o momento da incorporação de técnicas redacionais e operacionais adaptados da imprensa norte-americana, onde o ideal da objetividade é utilizado para dar legitimidade à atividade jornalística. Acreditando que este processo tem múltiplos atores e historicidades, não tendo portanto, pai ou data de nascimento, procuro identificar alguns indícios que se cristalizam neste momento de ebulição e de transformações por que passa a imprensa da capital do país, o Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Fotojornalismo; Fotografia; Objetividade; Modernidade; História do Jornalismo.

O conceito de objetividade como ideologia profissional fundadora no jornalismo surge no final dos anos 1920 nos Estados Unidos. É quando emerge o que Michael Schudson define como "subjetivação dos fatos". No final dos anos 1930, devido a fatores como o uso de propaganda durante a I Guerra Mundial, o surgimento da profissão de relações públicas e a fissuras na confiança na democracia e no progresso econômico, parte dos jornalistas norte-americanos assumem uma atitude de suspeição. A desconfiança e a constatação da possibilidade de veiculação de versões diferentes de um mesmo acontecimento os levam a desenvolver uma visão subjetiva e a buscar procedimentos profissionais que os resguardem de possíveis manipulações, surgindo então, nos EUA, a objetividade jornalística como modelo e método de trabalho (SCHUDSON, 1978).

Os rituais de objetividade e técnicas organizacionais norte-americanos são apropriados por parte da imprensa brasileira e os jornais cariocas costumam ser apontados como a porta de entrada destes procedimentos.

O Rio de Janeiro é a capital do país que passa por um processo de crescente industrialização e intensa urbanização além de experimentar o aumento da influência

¹ Trabalho apresentado ao NP Jornalismo, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² A autora é repórter-fotográfica. No mestrado trabalhou com o fotojornalismo nas revistas ilustradas O Cruzeiro e Manchete. Na sua tese de doutorado estuda o fotojornalismo nos jornais cariocas Última Hora, Jornal do Brasil e Correio da Manhã nas décadas de 1950 e 1960.
silvanalouzada@yahoo.com.br



norte-americana. O presidente Getúlio Vargas, que procurara se manter neutro na II Guerra, em 1942 rompe relações diplomáticas com os países do Eixo e se aproxima dos Estados Unidos, mandando, inclusive, tropas brasileiras para o front aliado.

Quando Getúlio Vargas retorna ao poder em 1951, os Estados Unidos já são o país mais influente no Brasil. O modelo de capitalismo definido no segundo governo Vargas, mais complexo e ambicioso que o do primeiro, representa o primeiro projeto global, abrangente e incisivo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil. A volta do antigo caudilho é também a retomada da “aspiração à industrialização acelerada como condição para o progresso social e a autonomia nacional” (DRAIBE, 2004).

Os objetivos econômicos encontram eco na sociedade, ávida de modernidade. O projeto do governo do presidente Juscelino Kubitschek de modernizar o país de forma acelerada, abreviando o processo que poderia levar cinquenta anos para apenas cinco, é encampado por grande parte da sociedade brasileira. O país vive um momento de grande efervescência cultural e o moderno e o novo estão na ordem do dia. É a “Bossa-Nova”, o “Cinema Novo”, de forma mais concreta, uma nova arquitetura e um novo urbanismo que materializam este anseio de renovação e projetam no ermo centro-oeste do país uma capital como nunca se vira em lugar algum. Brasília, com plano urbanístico de Lúcio Costa e arquitetura de Oscar Niemeyer materializa toda a aspiração de modernidade da nação brasileira.

O anseio é combinar o moderno com o nacional. E embora Nestor Garcia Canclini não exagere ao afirmar que a América Latina em geral e o Brasil em particular tenham experimentado um modernismo exuberante com modernização deficiente, restrita a uma parcela mínima da população que realmente vivenciava a modernidade (CANCLINI, 1997), o anseio pelo moderno permeia toda a sociedade e se transforma numa obsessão nacional. A imprensa não poderia ficar fora deste movimento e procura se tornar vitrine e porta-voz da tão almejada modernidade.

E é na década de 1950 que começam a surgir condições para o desenvolvimento de uma imprensa de massa no país (LATTMAN-WELTMAN, 1996) e o jornalismo brasileiro começa a se situar como campo autônomo (RIBEIRO, 2002).

É neste cenário que se dá a reforma do Diário Carioca, comumente apontado como pioneiro nas inovações no texto. Em torno da reforma do DC é construída posteriormente a narrativa mítica que o coloca como um divisor de águas, o marco fundador do moderno jornalismo brasileiro, o pai da “nova imprensa”. Na verdade o processo modernizador que se dá na imprensa na de 1950 sedimenta, como enfatiza



Marialva Barbosa, “uma série de mudanças que já vinha sendo implementadas desde a primeira década do século e que encontra na conjuntura histórica dos anos 1950 eco favorável ao discurso da neutralidade” (BARBOSA, 2006). O DC cria um manual de redação (*style book*) com regras para padronização do texto que, entre outras normas, apresenta aos jornalistas o *copy-desk*, nome da mesa de trabalho dos revisores que acaba denominando o jornalista responsável pela uniformização do estilo das matérias dos diversos repórteres. Das normas apresentadas no manual de redação a mais significativa é o *lead*, o primeiro parágrafo que organiza as informações no texto em ordem de importância e atua como um roteiro para que o jornalista desenvolva a matéria.

A reforma do DC é centrada no texto. Apesar da participação do já famoso diagramador Andrés Guevara, responsável pela reformulação gráfica de periódicos argentinos e brasileiros, não houve propriamente inovação no perfil gráfico como a que o próprio Guevara implantaria em seguida na Última Hora ou como a reforma gráfica de Amílcar de Castro no Jornal do Brasil (RIBEIRO, 2000).

O fotojornalismo não é, àquela altura, uma linguagem nova para jornalistas e leitores. A revista ilustrada semanal O Cruzeiro criada em 1928 por Assis Chateaubriand investe, desde os primeiros anos, em reportagens fartamente ilustradas por fotografias, além de dar o crédito de autoria ao fotógrafo, mesmo quando este não é do quadro da revista ou mesmo não profissional. Em 1943 é contratado o fotógrafo francês Jean Manzon, experiente em publicações do gênero na França e na Inglaterra, o primeiro de um excelente time de repórteres e fotógrafos³ que exploram ao máximo as possibilidades da reportagem fotográfica. A “escola” O Cruzeiro se transforma no paradigma da modernidade na imprensa e modelo maior do fotojornalismo brasileiro.

Mas a revista não praticou a objetividade. A modernidade de O Cruzeiro não se atém às convenções de imparcialidade no texto e na apuração, ao passo que a fotografia investe na transformação das formas tradicionais da narrativa visual, apostando no novo e na experimentação. Além das inovações formais, a fotografia é muitas vezes usada como instrumento de denúncia de condições sociais desiguais e de modelos arcaicos que se procurava mudar naquele momento. Assim, tanto na forma como no conteúdo, a fotografia que O Cruzeiro veiculava procura ser moderna.

Mas a modernização da linguagem fotográfica e a prática do fotojornalismo que acontece nas revistas ilustradas não se dá de forma tão contundente nos jornais e o

³ Além de Manzon, José Medeiros, Luciano Carneiro, Henri Ballot, Mário de Moraes, Luis Carlos Barreto e Arlindo Silva são alguns dos importantes fotógrafos da revista.



Diário Carioca não tem papel expressivo na implantação do fotojornalismo nos diários do país.

O DC chega a publicar grandes fotos, inclusive na primeira página, não investe especificamente na linguagem fotográfica, e no edifício construído em 1950 e planejado especificamente para ser a sede do jornal "não havia [...] nenhum vestígio de laboratório fotográfico" (WAINER, 1987).

O jornal apontado como pioneiro na utilização do fotojornalismo é a Última Hora de Samuel Wainer. UH nasce, em 12 de junho de 1951, já dentro de uma perspectiva modernizadora no texto, na diagramação, nas estratégias comerciais e organização empresarial e na utilização da fotografia.

Projetado para ser um jornal popular de qualidade, a UH adota novas estratégias empresariais, cria ou adapta inovações na linguagem e conteúdo no redacional. O projeto gráfico que visa marcar a diferença entre este jornal e os demais fica a cargo do já então famoso diagramador argentino Andrés Guevara, responsável pela modernização visual do Diário Carioca.

Em suas memórias, gravadas e publicadas em parte no livro organizado por Augusto Nunes, Wainer atribui o sucesso do diário a fatores como a criatividade, a criação de novas seções, estratégias de marketing com promoções inspiradas na imprensa norte-americana e o *aproveitamento máximo da fotografia*. Entre os pontos altos que o jornalista aponta, além da “grande foto da primeira página, que se tornaria uma das marcas registradas da Última Hora” a publicação “pela primeira vez na imprensa brasileira da foto colorida de um time de futebol na primeira página de um jornal”. É quando Wainer “descobre” a cor, o que reputa como “um dos ingredientes mais picantes da receita de sucesso da Última Hora” (WAINER, 1988). Na verdade, os primeiros números do jornal não têm fotografias de grande formato na primeira página, o que já era comum desde a década de 1930 no jornalismo diário. O que UH publica nas primeiras páginas das edições iniciais são, principalmente, fotos do rosto dos personagens das matérias, no jargão fotojornalístico os “bonecos”, que se alternam com retratos desenhados.

Mas Wainer nas suas memórias e em vários depoimentos entrevistas se assume como pioneiro nas inovações no uso e aproveitamento da fotografia, além da valorização do fotógrafo. Ao relatar a aquisição de uma nova rotativa comenta:

Com o dinheiro (de um empréstimo) consegui uma nova rotativa, equipei a oficina com mais linotipos e montei um requintado laboratório fotográfico. O laboratório

ficou sob o comando de Roberto Maia, um dos únicos profissionais que eu trouxera dos Diários associados – o outro fora Augusto Rodrigues. Roberto Maia pode ser considerado o pai da moderna fotografia brasileira. Tinha um talento excepcional, e ajudou-me a **valorizar o uso de fotos jornalísticas como nenhuma publicação fizera antes** (grifo meu) (WAINER, 1987).

Wainer certamente exagera, uma vez que em 1951 a revista O Cruzeiro já era há muito considerada o eldorado do fotojornalismo. Entretanto, na comparação com outros jornais diários, percebe-se que a UH busca, pouco a pouco, uma identidade fotojornalística. O balão de ensaio é a editoria de esportes. Ainda no primeiro mês de existência, no sábado 23, uma das páginas de esportes deixa o interior do jornal (geralmente páginas oito e nove), para ocupar a página 12, ou contracapa. Esta mudança não é permanente e a página 12 alterna esportes com crônicas de Nelson Rodrigues e reportagens ocupando praticamente a página inteira, assinadas por repórteres como Edmar Morel e Daniel Caetano. São matérias com forte apelo sensacional, como a de Caetano: “Luzes e amores de Copacabana” ou com caráter de denúncia como “Milionários à custa da fome dos fragelados” de Morel. São também ilustradas com fotos originais, produzidos para a matéria, mas não há nenhuma menção à sua autoria. Na verdade não há nenhuma menção à autoria da foto em todo o jornal neste início.

A prática do registro da autoria da fotografia, o crédito, nos jornais diários, não está, portanto, no projeto inicial de Última Hora, muito embora a autoria do texto de repórteres já consagrados fosse valorizada.

Marialva Barbosa aponta duas míticas que são construídas em torno do nome Última Hora. A primeira é a mítica da renovação, já que UH não é “um simples jornal, mas um periódico inovador, [nas palavras de Wainer], responsável pela introdução do jornalismo de massa no país.” A segunda mítica, segundo a autora, criada em torno do periódico é a da sua inovação, ou melhor, a de uma profunda reforma no jornalismo no período, que iria da diagramação ao conteúdo redacional e estratégias administrativas, passando pelo uso da cor, da foto em grande formato na primeira página e o uso sistemático da fotografia a cores (BARBOSA, 2006).

O lugar mítico é construído para Última Hora por Wainer, especialmente nas suas memórias, assim como por outros atores do processo e pesquisadores que se dedicaram ao tema. Este processo se dá depois de fechado o jornal.

Mas se o pioneirismo e ineditismo dos procedimentos jornalísticos e empresariais de Última Hora não é um dado de realidade absoluto, o jornal vai



gradualmente incorporando e experimentando inovações que serão em parte responsáveis pelo seu sucesso.

Uma importante inovação é a divisão do jornal em dois cadernos de oito páginas, ao invés de um único com doze. O segundo caderno, que posteriormente seria adotado pela maioria dos jornais brasileiros, é rodado com antecedência e traz assuntos como cultura e esportes, deixando as matérias mais quentes e as editoriais tradicionais no primeiro caderno, que entra nas máquinas pela manhã.⁴

A editoria de esportes, a princípio ocupando alternadamente a última página, ou página 12, e posteriormente conquistando a última página do segundo caderno, vai explorar as fotografias coloridas e as seqüências fotográficas, que são experimentadas logo nos primeiros números, mesmo no interior do jornal. A imagem em seqüência nos esportes, especialmente no futebol, se torna uma das marcas registradas da UH e tem grande aceitação do público que ainda não tem acesso à televisão, recém criada no país, e não precisa mais esperar os cinejornais para ver o gol do seu time de futebol.

Há também o investimento em pessoal qualificado, o aumento dos salários em relação aos praticados pelo mercado. O próprio Wainer enfatiza a atenção especial que dá à questão salarial e profissional: “Eu trouxe o diagramador, criei a valorização do repórter, **individualizei a função do fotógrafo**, estruturei a cobertura de massa, enfim, uma série de coisas - que representam toda a criação de uma equipe, porque ninguém cria nada sozinho em jornal.” (WAINER, 1979).

Esta individualização significa a autonomização da profissão de fotógrafo de imprensa. Na prática passam a existir dois repórteres, um encarregados do texto e o outro da fotografia. A prática comum de o repórter fazer foto e texto, que acontece até na revista O Cruzeiro, tende a desaparecer na década seguinte. Com a sofisticação tecnológica dos equipamentos fotográficos e a crescente especialização no interior das redações, faz com que seja cada vez mais raro o repórter sair a campo com uma câmera ou ir sozinho realizar a pauta e mandar o “seu” fotógrafo “bater a chapa” depois de ter apurado a notícia.

Já a prática de publicar o nome do autor junto da fotografia (crédito), não acontece no início do jornal, como foi visto, apesar do crédito para a autoria do texto das reportagens maiores é bastante valorizado. Quanto as matérias corriqueiras, a autoria é desnecessária, condizente com o movimento modernizador da imprensa que

⁴ Inicialmente a Última Hora é um jornal vespertino mas, a exemplo dos demais jornais brasileiros, firma-se como matutino.



em direção à padronização da linguagem, o que contribuiria para reforçar a objetividade da matéria e, portanto do anonimato do repórter. A adoção, no mesmo período, da prática de assinar fotografias caminha no sentido contrário para o repórter fotográfico, que passa a existir como um profissional individualizado, detentor de um estilo próprio.

O processo de modernização que a imprensa brasileira experimenta desde o início do século XX, valorizadas na construção mítica da história de Última Hora, terá continuidade no jornalismo carioca, tendo como outro paradigma o conjunto de transformações por que passa, a partir do final dos anos 1950, o Jornal do Brasil.

Referências bibliográficas

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

BARBOSA, Marialva. *Vestígios do Tempo – história da imprensa no Rio de Janeiro - 1900-2000*. No prelo.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARTIER-BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*, New York: Verve and Simon and Schuster. 1952.

DRAIBE, Sonia. *Rumos e metamorfoses: Estado e industrialização no Brasil – 1930 – 1960*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A reforma do Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira Alves (org.). *A Imprensa em Transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica (Filosofia da Caixa Preta)* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta: uma experiência radical*. In: CATÁLOGO da Exposição Neoconcretismo / 1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, set. 1984.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando (1996): *Imprensa carioca nos anos 50: Os "anos Dourados"*. In: ABREU, Alzira Alves de (1996): *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50*. Rio de Janeiro: 2000. 335 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2000.

_____. *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950*. *Estudos Históricos, Mídia*, n. 31, 2003/. CPDOC/FGV.



SCHUDSON, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books, 1978.

_____ The objectivity norm in American journalism. *Journalism* Vol. 2001 (2): 149–170

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro, Record, 1988.

Entrevistas:

JACOB, Alberto. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 18/06/2003. Depositada no Laboratório de História Oral do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

SCHNEIDER, Erno. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 08/05/2003. Depositada no Laboratório de História Oral do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

Documentos eletrônicos:

DINES, Alberto. *Memória da Imprensa Carioca*.

http://www2.uerj.br/~cte/download/alberto_dines.pdf

LAGE, Nilson; FARIA, Tales; RODRIGUES Sérgio. *Diário Carioca: o primeiro degrau para a modernidade*. Anais do II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho.

www.jornalismo.ufsc.br

WAINER, Samuel. *Folha de São Paulo*, 14 de janeiro de 1979.

http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_10.htm

Dados demográficos:

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impressao.php?id_noticia=207