



## As novas bossas da fotografia no *Jornal do Brasil* (1957-1961)<sup>1</sup>

**Autor** Profa. Dra. Silvana Louzada

Universidade Estácio de Sá

### Resumo

O artigo analisa as transformações na fotografia publicada pelo *Jornal do Brasil* no período conhecido como “as reformas do *JB*”, que têm início na segunda metade da década de 1950. Nesse período o jornal passa por uma série de transformações modernizantes, como a valorização da reportagem, mudanças na apuração e no perfil gráfico do jornal, além de diversas transformações empresariais. Nesse processo há um especial destaque para a fotografia, com uma inédita valorização profissional, inclusive com o crédito do fotógrafo e a abertura de um importante espaço para a publicação de imagens, que passam a dispor de lugar privilegiado, muitas vezes com posição destacada ou mesmo autônoma em relação aos textos. A valorização da linguagem fotográfica no *Jornal do Brasil* cria condições para diversas experimentações e é fundamental para a modernização do fotojornalismo nos jornais diários brasileiros.

### Palavras-chave

Fotografia, fotojornalismo, história dos meios, modernização da imprensa, *Jornal do Brasil*.

O *Jornal do Brasil* (*JB*) foi fundado em 1891 e passou por diversas fases editoriais e empresariais durante sua história. A partir da metade do século XX teve início a etapa que Ribeiro (2007) classifica como a “fase moderna”. Em 1957 o *JB* passou a publicar fotografias na primeira página, que até então só trazia anúncios, além de um pequeno triângulo com manchetes internacionais. Era o início do processo que ficaria conhecido como as “reformas do *Jornal do Brasil*” abrangendo também a reestruturação do parque gráfico, a reorganização administrativa e a implementação de mudanças nas práticas de redação e apuração, além de inovações no marketing (BAHIA, 1990). A partir de 1958, o jornal experimentou uma radical transformação na primeira página, passando a publicar notícias, inclusive locais, mantendo apenas uma faixa de anúncios em forma de “L”. O investimento premiou a fotografia com a formação de um novo corpo de jovens fotógrafos e a melhoria da qualidade da impressão.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



Entretanto, ao contrário da principal experiência anterior de uso da fotografia no jornalismo diário, que ocorrera a partir de 1951 no jornal carioca *Ultima Hora* que era voltado para um público popular (LOUZADA, 2009), o *Jornal do Brasil* buscava consolidar-se como o jornal da emergente classe média. As temáticas do gosto popular, como crimes e acidentes violentos, não tinham lugar na pauta do *JB* que buscava o diferencial não apenas na temática, mas também na forma, o que se refletiria diretamente na sua produção fotográfica.

Morte, presença sugerida:

O *Jornal do Brasil* não costumava publicar fotografias de crimes violentos ou tragédias, mas quando eventualmente o fazia, buscava fazê-lo de forma sutil. Não havia cenas de sangue e o horror não era mostrado, sequer sugerido. O jornal parecia supor que essas calamidades não atingiriam seu público, mas pessoas que circulavam pela mesma cidade sem, contudo, compartilhar suas dores com o leitor do *JB*. O sofrimento era distante, era verdadeiramente a dor do outro, para usar a precisa expressão de Susan Sontag.

O próprio jornal se encarregava de elaborar a receita dessa relação. Em 22 de agosto de 1961, o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* publicou uma matéria comentando uma fotografia de Ronaldo Theobald em que enunciava a linha editorial do jornal e fazia comparações com outros jornais mais “sensacionalistas”. Com o título “A morte deve apenas sugerir sua presença”, o jornal explicava:

Era apenas um assaltante, morto durante um duelo com o detective (*sic*) Perpétuo. Fotografar o morto seria coisa corriqueira, desde que não fosse para um jornal em que *fotos chocantes não são publicadas, criando um problema para os registros de crime e desastres*” (grifo nosso).

Paul Ricoeur (1990), em sua sofisticada reflexão sobre a narrativa, mostra que o presente só existe no ato comunicativo. É a narrativa que faz a mediação entre a experiência e o discurso pelo modo temporal articulando o presente, passado e futuro. Para ele a linguagem não termina na emissão discursiva, uma vez que a narrativa é uma obra de síntese, de ordenação, ou seja, narrar é inventar uma intriga e sintetizá-la dando-lhe sentido. Intriga<sup>2</sup> é, portanto, a seleção e organização de acontecimentos que permitem que a história tenha uma unidade, com começo, meio e fim.

---

<sup>2</sup>Ricoeur trabalha com o conceito aristotélico de *muthos*, que também é traduzido por *enredo*. Cf. Ricoeur (1995).



Intriga é algo transcultural que unifica as narrativas, ou seja, ordena incidentes de modo que possam ser compreendidos. Como os incidentes acontecem de maneira aleatória no mundo, é necessário um agente que produza uma narrativa, o que ele denomina de “imaginação produtora”. É isso que fazemos no nosso cotidiano, que sem a imaginação produtora seria uma sucessão de fatos caóticos e sem sentido. Para que haja produção de sentido é preciso recriar o mundo através da narrativa. Assim, a foto do morto foi publicada, mas o jornal destacava que era “apenas um assaltante” e que “fotografar o morto seria coisa corriqueira” para os jornais populares, mas não para o *Jornal do Brasil*. O relato da morte violenta, privilegiado pelos jornais populares, era então reordenado no *JB* pela tessitura de uma intriga diferenciada, onde o morto era visto de relance, num esgueirar apenas curioso.

Para Ricoeur (op. cit.), tecer a intriga é dar sentido ao nada, fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico. É tecendo a intriga que é dado sentido às diversas formas narrativas concebidas pelo jornal para serem recriadas em papel, organizadas numa narrativa que metaforiza a vida e o mundo. O ato de criação, a configuração, ou seja, o momento da produção da externalização é, em si, uma mediação temporal, entre o antes e o depois. O filósofo chama atenção para a aparência que confere fecundidade à noção da trama, sua inteligibilidade. Por trama ele entende o conjunto de combinações mediante as quais os acontecimentos se transformam em uma história ou – correlativamente – uma história se extrai dos acontecimentos, sendo a mediadora entre o acontecimento e a história. Isso significa que nada é um acontecimento se não contribui para o avanço da história. Do caráter inteligível da trama se deduz que a capacidade para seguir a história constitui uma forma muito elaborada de compreensão (RICOEUR, 2000).

O *JB* buscava tecer a intriga com os elementos presentes, sem intervir na cena. Apenas o olhar do fotógrafo e seu domínio da técnica determinavam a construção da narrativa: “Os elementos ali estavam. O morro, o barraco assaltado e o morto. Ronald Theobald já eliminando os possíveis ângulos, um a um: alguns porque a presença da morte era por demais chocante, outros porque sua ausência tornava inútil o trabalho de uma foto”.

E a persistência de Theobald foi recompensada. Mas ele não realizou, de acordo com o jornal, apenas uma fotografia: “De repente, de um ponto mais baixo, Ronaldo descobriu na posição dos pés, unidos, o ângulo ideal para fotografar o cadáver. A morte

ai está, nestes pés, em um arranjo que só ela sabe dar às coisas, na segurança de sua presença definitiva [...]” (*Jornal do Brasil*, Segundo Caderno, p.1).

A inteligibilidade da trama pode, pois, ser tecida sem detalhes que aproximariam o jornal de outros sensacionalistas. Theobald tece sua intriga com os elementos presentes: “o morro, o barraco assaltado e o morto” e quem fez o arranjo dos elementos foi a própria morte “na segurança de sua presença definitiva” que organizou a cena para lhe dar verossimilhança.



JB, 22/8/1961 – Segundo Caderno, primeira página  
Foto de Ronaldo Theobald



JB, 10/5/de 1957 – primeira página

É preciso ressaltar que a matéria foi publicada no *Caderno B*, dedicado à cultura, para anunciar a inauguração, naquele dia, da I Exposição de Fotojornalismo do *Jornal do Brasil*, que será comentada adiante. Sua utilização nesse caso foi diferente da que seria dada em páginas de reportagem policial. Entretanto, ao produzir uma reflexão sobre o fazer fotográfico, a imagem e o texto a ela associados, podemos perceber como a fotografia era apropriada pelo jornal, os códigos internos de editoração a que estava submetida, além de indicar um pouco da rotina do fotógrafo.

Situação semelhante ocorreu com a capa de 10 de maio de 1957, onde o que restou de um incêndio na favela da Praia do Pinto, na Zona Sul do Rio, foi retratado com a imagem de uma criança sentada solitária “sobre as ruínas de seu barraco [...] tranqüila, absolutamente tranqüila”. De fato a criança não parece desesperada, mas isso não significa que estivesse tranqüila. Pelo contrário, seria impossível uma criança ter a



serenidade que o jornal insinuava, sentada junto ao rescaldo do incêndio após perder o pouco que possuía. Mas o jornal preferiu mostrar a imagem da tranqüilidade impossível, ao invés do desespero provável, tecer, com os elementos disponíveis, uma intriga onde a paz e a serenidade reinam sobre montes de tábuas ainda fumegantes.

Paciência, mister!

Em 6 de agosto de 1958 o *Jornal do Brasil* publicou na primeira página uma fotografia de Antonio Andrade que mostrava o presidente Juscelino Kubitschek com as mãos espalmadas, de pé, olhando para o Secretário de Estado norte-americano Foster Dulles, que tinha nas mãos um objeto. O secretário sequer olhava para o presidente que parecia argumentar, cercado de homens rodeando a mesa. A foto publicada com o título “Tenha paciência, mister...” teve grande repercussão, inclusive internacional, pois a imagem sugeria um presidente suplicante, subserviente aos Estados Unidos e foi logo associada à marchinha de carnaval “Me dá um dinheiro aí”, sucesso do carnaval daquele ano.

Ao contrário da versão que se propagou, em nenhum momento a marchinha foi citada pelo jornal. A legenda explicava que o secretário norte-americano negara a “pretensão brasileira de financiamento à Petrobrás ou à pretensão dos grupos privados norte-americanos de endosso do Eximbank a qualquer negócio com nosso monopólio estatal”, acrescentando que “os argumentos do Brasil não convenceram Mr. Dulles, que trouxe ponto de vista firmado” e finalizava: “Na foto o Sr. Juscelino Kubitschek argumenta com o Sr. Dulles, que está lendo alguns documentos de seu caderno de capa preta”.

O jornal afirmava que Juscelino argumentava com o norte-americano, que na imagem se mostrava indiferente aos apelos presidenciais, o que já seria uma situação humilhante para o país. Na verdade a reunião fora realizada a portas fechadas e no final foi aberta para o registro da imprensa. O grupo iria se dispersar quando, segundo o autor da foto (PAPARAZZI, 1998), o famoso fotógrafo e cinegrafista Jean Manzon pediu uma pose conjunta. JK estaria argumentando com Manzon que estava atrás do secretário e não aparece na foto que foi publicada com uma legenda que sugeria um momento de subserviência que não ocorreu. Juscelino ficou profundamente irritado com a repercussão da fotografia e teria chegado a pedir a demissão do chefe de redação Odylo Costa, filho. Mais que isso, trataria de negar a concessão do canal de televisão que o *JB* almejava e que estava praticamente garantido.

Se por um lado a legenda induzia a uma leitura equivocada da fotografia, essa também seria vítima de uma lenda que não corresponde à verdade. É uma imagem poderosa que ganhou vida própria e assumiu para si um título que independia do jornal e também do fotógrafo, que procurara uma determinada figuração da realidade induzindo a uma leitura que foi reforçada pela legenda. A fotografia foi além e se associou ao grande sucesso carnavalesco do momento, ficando para sempre batizada de “me dá um dinheiro aí”.

Nas fotografias do *Jornal do Brasil* a elaboração da compreensão da trama se dava através de um texto que agregava informação totalmente subjetiva à foto, em muitos casos, como os examinados, distanciando-se dos acontecimentos retratados e induzindo a uma leitura totalmente nova. A plasticidade das imagens era prioridade, mais do que a informação que ela acrescentava e, se além plasticamente eficiente e diferente do usual a imagem trouxesse uma boa dose de humor, melhor. E, no caso da fotografia de Andrade, melhor perder a concessão da TV do que perder a piada.



*JB*, 6/8/1958 – Foto de Antônio Andrade

É importante destacar que as transformações do fotojornalismo no *Jornal do Brasil* estão inseridas no processo maior de mudanças por que passa o jornal e parte da imprensa, que buscava através das reformas, situar-se no processo de transformações modernizantes como emblemático para difusão da informação, buscando sobrepor à ainda forte carga opinativa, um verniz de objetividade e imparcialidade, como comenta Marialva Barbosa:

Os jornais, ao priorizarem a partir daí, um conteúdo enfeixado pela idéia de imparcialidade contida nos parâmetros do lide e na edição, no qual o corpo de copy-desk ganha destaque, ao promoverem a padronização da linguagem, constroem para a imprensa o espaço da neutralidade absoluta (BARBOSA, 2007).



### Exposição de fotojornalismo:

Em abril de 1961, o jornal anunciava na primeira página do *Caderno B* que a “União Brasileira de Fotografia e Cinema apoiará o concurso de fotografias do JB”. O jornal esclarecia que a entidade não concordava com a distribuição de prêmios em dinheiro, “pois a iniciativa virá *prestigiar a arte fotográfica, tão esquecida pelo público e pelas autoridades do País*” (*Caderno B do JB*, 5 de abril de 1961, p.1) (grifo nosso). O presidente da UBFC, Sr. Ribeiro, pretendia enviar um memorial ao Presidente da República solicitando a criação de um Departamento de Arte Fotográfica no recém-fundado Conselho Nacional de Cultura para dar à fotografia um lugar junto às outras artes. A justificativa da UBFC para não conceder prêmios em dinheiro era o “perigo de perder-se a condição nitidamente amadorista da competição” (ibid).

O jornal buscava respaldo numa associação fotoclubista, portanto composta por amadores, para o concurso. Neste espaço a fotografia, apesar de ainda carecer do reconhecimento do público e das autoridades, era considerada como arte, distanciando-se, portanto, de imagens menos sofisticadas associadas ao fotojornalismo diário naquele momento. Com isso o *JB* demonstra que o prestígio da fotografia ultrapassava o âmbito meramente doméstico, dos profissionais do jornal, e procurava expandir-se em direção ao leitor, contribuindo para minimizar a “pouca repercussão dos trabalhos realizados, pela inexistência de noticiários especializados, debates e artigos técnicos através da imprensa, e da incompreensão das autoridades” (ibid).

A fotografia era vista pelo jornal como uma arte a ser prestigiada e valorizada e encontrava nas páginas do *JB* o lugar ideal para a interação do amadorismo avançado, os artistas, e a fotografia profissional. Tanto é assim que, ainda em 1961, o jornal realizaria a “Exposição Nacional de Fotojornalismo” com os trabalhos de seus repórteres fotográficos. Nas semanas que antecederam a mostra foram publicadas várias matérias no *Caderno B* comentando as fotos da exposição. No dia 16 de agosto, uma foto do músico Louis Armstrong feita por Faria de Azevedo vinha com a explicação:

Esta é a foto da capa de um dos LP de Louis Armstrong, tirada por Faria de Azevedo quando da visita do pistonista americano ao Brasil. Foi publicada na primeira página do *Jornal do Brasil*, com grande destaque, e um dia foi parar na Holanda, onde os dirigentes da Philips resolveram aproveitá-la sob a promessa de uma carta de agradecimento ao fotógrafo, que nem sequer teve seu nome creditado pela gravadora.

Além do protesto explícito por não mencionar a autoria da foto o texto seguia explicando como o fotógrafo obteve a imagem e trazia ainda um pequeno currículo do



autor. No final, anunciava a exposição, que seria inaugurada no dia 22 de agosto de 1961 no saguão do Aeroporto Santos-Dumont. O jornal explicava que “são mais de 80 fotografias, e parte delas você poderá acompanhar, diariamente, na primeira página do caderno B” (*Jornal do Brasil*, 16 de agosto de 1961, Caderno B, primeira página).

Durante vários dias o jornal publicou fotos que iriam estar na exposição com comentários e mini-currículos dos autores. Em 17 de agosto de 1961, o *Caderno B* trouxe duas fotos na primeira página com a chamada “Sorte e drama trazem o sucesso a 2 mergulhos” acompanhada do texto: “Dois mergulhos – um esportivo de Alberto Ferreira e outro dramático de Odir Amorim são a amostra de hoje da exposição de fotojornalismo que será realizada pela equipe do Jornal do Brasil” (Caderno B do *JB*, 17 de agosto de 1961 – primeira página).

O primeiro “mergulho” é uma foto de Alberto Ferreira. O jornal explicava: “encarregado da cobertura do campeonato de natação, Alberto conta que levou algum tempo escolhendo o ângulo para *fazer algo de novo, uma vez que as fotos de natação estavam por demais exploradas*” (ibid) (grifo nosso). A intenção era, pois, fazer a foto diferente. Não interessava o rosto dos nadadores, sequer vinha ao caso onde e por quem o campeonato estava sendo disputado. O importante era a imagem e Alberto Ferreira, para obter a foto diferente, atrasou o momento do clique e registrou uma cena inusitada, onde pouco ou nada se via dos nadadores, apenas a água jorrando, como pássaros de asas abertas.

A outra foto era de Odir Amorim e já havia sido publicada na primeira página do jornal, em 23 de maio de 1959. O *JB*, além de construir uma memória específica para cada uma das imagens escolhidas para divulgar a mostra, criava o personagem fotógrafo. No caso de Odir, o jornal informava:

[...] Odir Amorim trabalhava há três anos em jornal e depois de algum sucesso na *A Noite*, *Tribuna da Imprensa* e *Ultima Hora*, – conseguiu trabalhar nos dois ao mesmo tempo – foi *convocado* para o *Jornal do Brasil* que precisava de um substituto para um fotógrafo que entrava de férias (grifo nosso).

Era importante que o leitor percebesse no fotógrafo um profissional diferenciado que, apesar de já ter trabalhado em diversos outros jornais, aceitara prontamente a “convocação” do *Jornal do Brasil*. O fotógrafo não foi convidado para cobrir as férias de um colega, mas convocado para o emprego mais desejado do momento. Ao se auto-referenciar como detentor do poder de convocação de profissionais de outros periódicos, o jornal explicitava para o leitor a sua importância dentre os demais jornais e dava a

entender que apenas os melhores poderiam almejar trabalhar ali. Era preciso construir a mítica do personagem e, para isso, nada melhor do que mostrá-lo em ação numa conturbada cobertura jornalística.

Após apresentar o fotógrafo, o jornal passava a relatar como a fotografia foi obtida: “Nos primeiros dias de trabalho Odir foi destacado para fazer a cobertura da rebelião do povo em Niterói contra a empresa dos Carreteiros e, lá chegando, encontrou campo para um bom material [...]” (ibid). Conhecendo os códigos imagéticos do jornal, Odir sabia o valor de uma fotografia diferente, percebendo que, além do farto material obrigatório nessas situações, teria que mostrar um diferencial. Segue o texto: “Mas Odir não estava sozinho e sabia que aqueles flagrantes seriam repetidos em todos os jornais do dia seguinte, o que o obrigava a levar um material melhor para provar suas qualidades [...]”.

Mais que a foto exclusiva o fotógrafo deveria buscar uma imagem original, um “furo” fotográfico que transcendesse a simples informação visual. Não bastava o ineditismo da imagem, ela também deveria ser organizada esteticamente de forma diferente, buscando aliar a informação ao inusitado, levando ao leitor a notícia dentro de um invólucro totalmente novo e original, visto apenas no *Jornal do Brasil*.

Assim, o fotógrafo deveria extrair do turbilhão de imagens que a revolta popular oferecia, uma diferente, a fotografia única que iria possibilitar que se firmasse no mais cobiçado cargo de fotógrafo de jornal do país. Ao perceber que o povo, quebrando tudo o que via pela frente, partiu na direção de um ônibus que aguardava a hora do embarque na barca de automóveis para atravessar a Baía de Guanabara em direção ao Rio de Janeiro, o fotógrafo “somente aguardou para flagrar o exato momento que o veículo foi arremessado para dentro da água” (ibid).

Entretanto, a fotografia apresentada como original, não era exclusiva do *JB*. No texto em que se auto-referenciava como detentor de “material melhor” o jornal, mais de dois anos após o quebra-quebra de Niterói, buscava diferenciar-se dos demais e ignorava que a foto não era tão diferente das publicadas por “todos os jornais do dia seguinte”. Pelo menos um jornal, o popular *Ultima Hora*, publicou na primeira página no dia 23 de maio de 1959, uma fotografia muito semelhante, possivelmente o mesmo lote arremessado às águas da Baía de Guanabara.

No momento em que se procurava construir a autonomização do campo jornalístico, “fundamental para a autoconstrução da legitimidade da profissão” (BARBOSA, op. cit), ao mesmo tempo em que se buscava uma suposta objetividade

para os textos jornalísticos, a imagem poderia ser apresentada com atributos inexistentes, como a alardeada exclusividade. A modernização do jornal implicava na produção de um jornalismo completamente novo, diferente do que fora produzido até então. Da mesma forma, o novo era o principal atributo desejado para a fotografia, e o fotógrafo deveria ser catapultado à posição de autor.



Foto de Odir Amorim: “O Mergulho”  
*Caderno B do JB*, 17/8/1961



*Ultima Hora*, 23 de maio de 1959,  
primeira página

Pierre Bourdieu (2006) chama atenção para o campo de relações objetivas que distingue a disposição exigida pelo consumo legítimo das diferentes classes. O esteticamente admirável não passa de algo socialmente construído pelos capitais acumulados em que se aprende a reconhecer os signos do admirável. Da mesma forma, o vulgar é também socialmente construído, o que significa que o gosto é produto de um condicionamento de uma classe ou fração de classe, o que a distingue de outros grupos. Para Bourdieu, o gosto é a intolerância às preferências dos outros.

O *JB*, portanto, constrói um espaço que institui as competências necessárias a seus agentes para se apresentarem com detentores de um capital cultural diferenciado e mais elevado que o dos demais periódicos. Mais do que uma questão puramente estética, há aqui a filiação a um determinado *habitus* que se distingue do tradicional no mercado e procura se fortalecer em uma determinada classe social, mais alta, por meio de uma fotografia que, além de “artística” quer se colocar como mais autêntica e, em termos “culturais”, hierarquicamente superior.



Essa postura fica clara na descrição do processo de realização da fotografia do morto comentada anteriormente, publicada na primeira página do *Caderno B* no dia da exposição. Ao diferenciar-se dos jornais que publicam “cenas chocantes”, o *JB* se colocava numa posição social superior, ou melhor, se dirigia a um público que estaria acima da posição de classe dos leitores dos outros jornais. Ao mesmo tempo, o fotógrafo ganhava distinção, detentor que era de um poder específico no campo: a capacidade de organizar a fotografia de forma que a morte seja apenas sugerida, buscando elementos que os demais fotógrafos sequer perceberiam. O *JB* buscava, portanto, a distinção, e para isso havia que distinguir também os seus fotógrafos.

O *habitus* é um sistema de classificação que representa o mundo social, influenciando diretamente o gosto. E era aí que o jornal intervinha nesse momento em que se afirmava frente ao público de maior poder aquisitivo, associando a fotografia que publicava a um gosto diferenciado, o “bom gosto”.

Toda a equipe do *JB* participou da mostra, que contou, além dos fotógrafos mencionados, com trabalhos de Dilson Martins, Fernando Pimentel, Hélio Pontes, Luigi Mamprin, Sebastião Pinheiro e Walter Firmo e, além do saguão do Aeroporto Santos Dumont, foi exposta em vários aeroportos do Brasil, transportada por aviões da FAB.

Além das matérias prévias sobre a mostra, no dia seguinte à abertura da exposição, o jornal publicou na primeira página do primeiro caderno uma foto da mostra, onde os visitantes observavam uma fotografia do então presidente Jânio Quadros com o título “Rumo de Jânio é a atração”.

O texto que acompanhava a imagem explicava:

Uma foto intitulada Qual o Rumo? e na qual o Presidente Jânio Quadros foi fixado pela câmera de Erno Schneider com as pernas traçadas, uma para a direita, outra para a esquerda, revelou-se a principal atração da I Exposição Nacional de Fotojornalismo, ontem inaugurada no Aeroporto Santos Dumont, com 78 trabalhos de fotógrafos da equipe do *Jornal do Brasil* [...] (*Jornal do Brasil*, 23 de agosto de 1961, primeira página).

A fotografia, na verdade, era inédita e fora realizada por Erno Schneider cerca de dois meses antes, numa viagem ao sul do país acompanhando Jânio Quadros. Normalmente os fotógrafos do jornal editavam seu próprio material já que não havia um editor de fotografia. Numa viagem, o fotógrafo geralmente enviava o material por avião e a escolha da fotografia ficava a cargo de algum colega ou mesmo do laboratorista. A



fotografia publicada na ocasião da matéria foi outra e, ao retornar, Erno lembrou que havia feito uma foto que considerava boa:

A foto do Jânio não foi publicada, só foi copiada depois que eu voltei lá da viagem. Depois que eu voltei eu falei, pô mas eu fiz uma foto legal lá, fui no arquivo e procurei. Aí que eu achei a foto do Jânio. Aí fiz uma ampliação e ao mesmo tempo o *Jornal do Brasil* resolveu fazer uma exposição dos fotógrafos do jornal, uma mostra de fotos em todos os aeroportos do Brasil (SCHNEIDER, 2008).

O sucesso da fotografia foi instantâneo, como relatou o jornal no dia seguinte, e assim continuou enquanto durou a exposição, como comenta Erno: “A foto do Jânio toda semana sumia, roubavam, sei lá. Aí a gente copiava de novo. Aí virou notícia. Ela saiu publicada no *Caderno B*”.

É uma imagem impressionante. O Presidente da República numa posição tão inusitada chamou a atenção de Erno no momento em que fez a imagem e depois atrairia a atenção do público durante a exposição.

Contudo, o sentido da fotografia se transformaria com os acontecimentos políticos que se sucederam e que foram acompanhados com espanto pela imprensa e pela população. O presidente, eleito em outubro de 1960 com 48% dos votos após uma ascensão meteórica havia proibido o uso do biquíni nas transmissões dos concursos de misses pela TV, o lança-perfume, as rinhas de galo e as corridas de cavalos em dias de semana, além de instituir o slack como uniforme para o funcionalismo público. Também restabeleceu relações diplomáticas e comerciais com a URSS e a China, condenou a invasão americana à Baía dos Porcos e, no dia 19 de agosto de 1961, condecorou Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul.

Com todo o rebuliço que as polêmicas medidas provocavam, não é de se admirar que uma fotografia do presidente em posição tão incomum chamasse atenção. Ainda mais se levarmos em conta que apenas três dias após a inauguração da exposição, dois portanto depois da publicação da foto no *Jornal do Brasil*, em 25 de agosto de 1961, Jânio Quadros renunciou à Presidência da República.

O sucesso da foto e sua publicação no jornal foram muito importantes para a trajetória do fotógrafo: “Aí (depois da publicação no jornal) a foto virou notícia, o jornal publicou, só podia inscrever no Prêmio Esso se o jornal publicasse a foto, aí como o jornal tinha publicado eu peguei a foto e inscrevi ela no Prêmio Esso” (SCHNEIDER, op. cit.).

Era a segunda edição do Prêmio Esso com premiação específica para fotografia e o primeiro havia sido dado a Sergio Jorge, fotógrafo da revista *Manchete*. Para ganhar o Prêmio, Schneider contou com a sorte mas, principalmente, com a percepção da expressividade fotográfica de seu próprio trabalho, que poderia jamais ter sido publicado: “Na hora que eu fiz eu já sabia que era uma boa foto, quando eu voltei ampliei logo. Por sinal até o negativo desapareceu. Se eu não tivesse feito uma cópia, se não tivesse havido aquela exposição...” (ibid).

O negativo depois da exposição sumiu e nunca mais foi encontrado. Se a exposição não tivesse acontecido a foto provavelmente não seria jamais publicada. Mas, numa sucessão de acontecimentos em diversas esferas, a foto ganhou destaque no jornal, o presidente renunciou, mergulhando o país em mais uma crise, e a exposição rodou por todos os principais aeroportos do Brasil.



*Jornal do Brasil*, 23 de agosto de 1961 primeira página e primeira página do *Caderno B*

A fotografia de Schneider é a primeira de um jornal diário a receber o principal prêmio da imprensa no país, conferindo ao fotógrafo e ao jornal distinção inegável. A premiação foi devidamente comemorada: “a redação toda parou, muita champanhe”, relembra Schneider (ibid). A distinção conferida ao fotógrafo foi apropriada por todo o jornal, incluindo os colegas fotógrafos e demais profissionais.

A realização da exposição, que era mais uma forma do *Jornal do Brasil* distinguir-se em relação aos demais periódicos diários, com a valorização de seus fotógrafos, acabou certamente sendo muito mais proveitosa que se supunha a princípio. Na premiação, a própria Condessa Pereira Carneiro, dona do jornal, compareceu para prestigiar seu fotógrafo.



Erno Schneider carregado pelos colegas na redação do *JB* ao receber a notícia da premiação e na entrega do Prêmio Esso com a Condessa Pereira Carneiro, dona do *Jornal do Brasil*  
Fotos do acervo do fotógrafo – Autor desconhecido

O primeiro Prêmio Esso de Fotografia concedido a um jornal diário atestava para a imprensa como um todo e também para a sociedade a qualidade do fotojornalismo do *JB*. A distinção conferia ao jornal o capital cultural que o colocava num lugar simbólico superior, afirmando a almejada “superioridade cultural” sobre os demais. A fotografia era destaque em um periódico de distinção, ocupando lugar importante no sistema de poder e no simbólico, em que o gosto é a base do julgamento social. O capital simbólico adquirido no processo de valorização da fotografia, na didática textual em que explicava seus códigos de utilização e no investimento em uma inédita exposição nacional foram coroados com a obtenção do prêmio.

Numa perspectiva mais global, a diagramação inovadora e os textos mais soltos e subjetivos contribuíram enormemente para esse processo interno de distinção da fotografia. Entretanto, foram as próprias imagens, cujo objeto muitas vezes apenas resvalava na notícia, que lhe conferia o estatuto de “arte”, em contraposição à fotografia mais “factual” publicada em outros jornais.



Não os fotógrafos não são mais apenas “repórteres-fotográficos”: o *Jornal do Brasil* tratava de construir um lugar distinto para seus “fotojornalistas”. Esses não tinham como função reportar nada, já que nada era literal, portanto não reportável. Deviam antes aludir aos fatos, adquirindo um *status* que transcende o repórter, assim como ia muito além do artista. É um jornalista que, através de imagens, percebia o mundo e o refigurava em fotografias para o público, podendo até, como na foto de Erno Schneider, antecipar e simbolizar toda uma crise política.

### Referências bibliográficas

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

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa. Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BOURDEIU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006.

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.

LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa, fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950 – 1960)*. Tese de Doutorado – PPGCom/UFF, 2009

PAPARAZZI, jornal da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro, out/nov 1998

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Vol. I, II e III. Campinas: Papirus, 1994, 1995 e 1996  
\_\_\_\_\_. *O Passado Tinha um Futuro*. In: MORIN, Edgar. *A Religião dos Saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.