Do Testemunho à Criatividade: Reflexões sobre o Exercício do Fotojornalismo a partir da Trajetória de Paulo Moreira[1]

Soraya Venegas FERREIRA[2]
Universidade Estácio de Sá, Niterói, RJ

RESUMO

Nesse artigo busca-se repensar o cotidiano dos repórteres-fotográficos tendo como viés a apreciação das teorias do jornalismo, do *ethos* profissional e da trajetória de Paulo Moreira, fotojornalista carioca que sempre oscilou entre a intervenção consciente e o testemunho na cobertura jornalística. Representante de uma geração que, embora muito premiada, nunca esteve na universidade, Moreira fotografou entre os anos 60 e 90 para veículos consagrados pela sua contribuição para o desenvolvimento do fotojornalismo brasileiro. Seu estilo, questionado pela "criatividade" e interação com o fotografado, tem seguidores até hoje, quando cresce o espaço para profissionais especializados em imagens pré-produzidas e em intervenções digitais pós-fotográficas e as fotos dos leitores, obtidas sob forma de "colaboração", é que são marcadas pelo aspecto testemunhal.

PALAVRAS-CHAVE: Teorias do Jornalismo, Fotojornalismo, Modelos de Cobertura Fotográfica, Paulo Moreira

Três eixos movem a reflexão proposta nesse artigo: a) a tentativa, iniciada no doutorado de, a partir das mudanças tecnológicas e de linguagem na fotografia de imprensa, categorizar as imagens tendo como base a postura do repórter-fotográfico em relação ao fotografado; b) o questionamento dos valores profissionais a partir do aprofundamento das teorias do jornalismo, realizado no estágio pós-doutoral e; c) a orientação de um repórter-fotográfico em seu processo de conclusão de graduação, após mais de 20 anos de atividade profissional na imprensa carioca.

O orientando, Paulo Roberto dos Santos Araújo, buscava analisar a obra do pai: Paulo Moreira, 48 anos de profissão, representante de uma geração de fotojornalistas formada no cotidiano das redações e patriarca de uma família de repórteres-fotográficos. A orientadora, doutora em comunicação e fotojornalista contemporânea de pai e filho, buscou compatibilizar a memória afetiva dos filhos e dos colegas de profissão com a fundamentação histórica e teórica adequada à riqueza dos dados coletados e ao atual cenário profissional, no qual cresce o espaço para as fotos do leitor e se questiona a necessidade de formação acadêmica para o exercício da profissão.

Para isso, era preciso problematizar o perfil profissional dos fotojornalistas e o lugar da imagem na produção noticiosa para, nesse contexto, entender a enunciação nas fotografias de im-

[1] Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Pós-doutora em Comunicação pelo PPGCom-UFF e Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Professora titular e coordenadora de Jornalismo da Universidade Estácio de Sá - campus Niterói.

prensa de modo a aprofundar os modelos propostos por FERREIRA (2002) e observar os de CARCINEL (2002), aplicando-os a algumas fotos selecionadas por Paulo Moreira e outros foto-jornalistas como as mais representativas da trajetória profissional desse repórter-fotográfico.

Ethos profissional e limites no tratamento informação fotográfica

Muitos autores admitem a dificuldade de definir "o" jornalista. Ciro Marcondes Filho (2002), por exemplo, apresenta o jornalismo como uma atividade múltipla tanto em termos dos tipos de tarefas quanto dos meios de difusão das mensagens. Para ele, além de distinguir funções, meios e veículos, é preciso entender as "classes" numa redação: jornalistas com grande visibilidade e detentores de altos salários e aqueles que o autor chama de "massa-suporte", composta pelos repórteres, cinegrafistas, repórteres-fotógraficos e *focas.* Há ainda a estratificação por gerações: os antigos comentaristas, movidos pelo posicionamento político-ideológico e sem formação universitária específica convivem como os saídos da universidade, que muitas vezes visam apenas a própria ascensão profissional e com os profissionais que norteiam sua prática diária pelos ideais de objetividade e transparência da informação.

Em 2002, o autor já alertava:

> *"A juventude que ingressa na profissão encontra hoje uma situação de dupla perplexidade. De um lado, um campo profissional extremamente mutante, incerto, movediço, tanto do ponto de vista da própria identidade do jornalismo quanto das possibilidades futuras de uma 'profissão que não existe'. É uma especialização em profunda mudança, sem que se veja com muita clareza os rumos que serão seguidos nas próximas décadas*". (MARCONDES FILHO, 2002, p.54)

A mutação no campo profissional não é de hoje tanto que Nelson Traquina (2002) aponta que, no século XIX, os jornalistas eram vistos pela sociedade como uma "casta de párias", representantes de um grupo social com baixos valores éticos. Embora a formação tenha se modificado nos séculos XX e XXI, ainda hoje, o ensino do jornalismo é marcado pelos conflitos entre teoria e prática profissional e entre projetos pedagógicos que privilegiam a formação técnica jornalística e os que enfatizam teorias e fenômenos mais gerais da comunicação social.

A exigência do diploma para contratação de jornalistas nunca foi encarada de modo unânime, seja pela sociedade, pelo patronato ou mesmo pela categoria. As divergências e desconhecimento do *ethos* profissional puderam ser constatados quando, em 2009, o Supremo Tribunal Federal decidiu pela inconstitucionalidade da exigência do diploma de jornalismo para o exercício profissional. Para o relator Gilmar Mendes, "o jornalismo e a liberdade de expressão são atividades que estão imbricadas por sua própria natureza e não podem ser pensados e tratados de

forma separada". Seu entendimento é que "o jornalismo é a própria manifestação e difusão do pensamento e da informação de forma contínua, profissional e remunerada" [3].

Segundo AMOSSY (2005), na Antiguidade o termo *ethos* servia para designar a construção de uma "imagem de si" destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório. Já Roland Barthes, citado pela autora, define o *ethos* como traços de caráter que o orador deve mostrar para causar boa impressão. É como ele demonstra ser e, ao mesmo tempo em que enuncia uma informação, diz: "sou isto, não sou aquilo". De acordo com TRAQUINA (2002), o *ethos* jornalístico vem sendo afirmado há mais de 150 anos e os jornalistas participam de uma "comunidade interpretativa" que partilha um conjunto de valores. Entre eles, estão a liberdade, independência e autonomia em relação aos outros agentes sociais; a credibilidade, que leva ao constante trabalho de verificação dos fatos e avaliação das fontes de informação; o compromisso com a verdade e a objetividade do relato noticioso. Embora sejam conceitos de difícil abordagem e impossível aplicação plena, todo jornalista sabe defendê-los, tanto no dia-a-dia das redações, quanto na análise de produtos noticiosos.

Os profissionais de imprensa têm maneiras de agir, falar e ver que lhes são específicas, um conjunto de símbolos, cultos e valores claros o suficiente para esboçar uma identidade profissional, "um *ethos*, uma definição da maneira como se deve ser (jornalista) /estar (no jornalismo)" (TRAQUINA, 2008:37). Para Patrick Charaudeau (2006), a função do jornalista é coletar acontecimentos e saberes (e não de criá-los), antes de depurá-los e transmiti-los. Este procedimento é determinante para definir os dois papéis fundamentais do jornalista: o de "pesquisador-fornecedor da informação" e o de "descritor-explicador da informação". Segundo o autor, o profissional pode assumir papéis muitas vezes contraditórios. Em nome da credibilidade, ele pode se posicionar como fornecedor de informação, mero *mediador* entre os acontecimentos do mundo e sua encenação pública, posicionando se como uma testemunha a mais objetiva possível. De modo geral, o jornalista se mostra como *revelador* da informação oculta, se colocando como adversário do poder instituído e aliado do público. Em outras ocasiões, ele assume o papel de *intérprete* dos acontecimentos, apurando as causas e situando-os. Muitas vezes, procura ser *didático*, ao buscar a função de educador da opinião pública.

Mas, como os jornalistas de imagem se posicionam em relação a esse *ethos*? As estruturas curriculares e as exigências para emissão de registros profissionais historicamente tenderam a privilegiar aspectos ligados à competência para apuração e redação jornalísticas, minimizando a importância de questões ligadas à imagem fixa ou em movimento. Fotojornalistas, cinegrafistas e

[3] "*Supremo decide que é inconstitucional a exigência de diploma para o exercício do jornalismo*", disponível em http://www.jusbrasil.com.br/noticias/1362220, em 20 de julho de 2009.

diagramadores, mesmo na vigência do decreto-lei 972/69, tinham a possibilidade de obter registros profissionais para as funções que desempenhavam sem precisar do diploma de jornalista, mas apenas da comprovação do exercício profissional como autônomo.

A exigência de formação superior na área de certo modo evidenciou o jornalismo como objeto de investigação científica mais sistemática, mas o mesmo peso não foi dado à imagem ou às funções vistas como eminentemente técnicas por sua dependência do manuseio de uma câmera fotográfica ou de vídeo. Por vezes, social e salarialmente desvalorizados em relação aos colegas do texto, há repórteres-fotográficos que se definem mais como fotógrafos do que como jornalistas. Outros oscilam entre a auto-imagem de "apertadores de botão" e a de "artistas da imagem", cerceados em sua criatividade pelo "compromisso com a verdade" imposto pelos veículos noticiosos. Alguns puristas defendem a possibilidade de objetividade do registro e, evitando a relação com o fotografado, outros buscam as intervenções pré-fotográficas para elaborar uma imagem tecnicamente mais "produzida" ou até para falsear o fato em busca de mais impacto nas páginas dos periódicos.

Há ainda os que até hoje não consideram os arquivos digitais como fotografia, enquanto outros defendem que as intervenções pós-fotográficas são apenas mais um recurso estético a serviço clareza da informação e da expressão artística do fotógrafo. Nesse terreno movediço, há cada vez mais espaço nos jornais, seja na versão impressa ou online, para as imagens de divulgação (cuidadosamente preparadas pelos fotógrafos de assessorias de imprensa), para as enviadas pelas agências nacionais e internacionais e para as fornecidas gratuitamente, de modo "colaborativo" pelo leitor/internauta.

Paulo Moreira, repórter-fotográfico atuante entre os anos 60 e 90 na imprensa carioca, é o retrato desse terreno movediço. Faz parte de uma geração de fotojornalistas sem formação específica e que foi forjado no interior dos veículos noticiosos. Começou como aprendiz de laboratório e assim como muitos colegas motoristas da reportagem ou contínuos das redações viu na aquisição e no domínio técnico da câmera fotográfica a oportunidade de ascensão profissional. Sua prática profissional não passa pela captação digital (embora tenha convivido com os programas de tratamento de imagem), mas oscila entre a criatividade representada arranjos pré-fotográficos e a postura de não intervenção nos acontecimentos.

Como Moreira, Alaor Barreto, Brás Bezerra, Alberto Jacob, Wilton de Souza entre muitos outros repórteres-fotográficos tiveram sua formação nos jornais, e neles criaram seus filhos, uma segunda geração de fotojornalistas atuantes que hoje têm entre 35 e 45 anos. O fenômeno era tão comum que os "filhos de peixe" chegaram a render uma seção mensal no jornal da ARFOC-RJ (Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro) nos anos 80. A

segunda geração, também eminentemente masculina, chegava às redações muito cedo, acompanhando os pais e, muitas vezes, sem passar por um curso universitário ou mesmo completar o ensino médio, via-se seduzida pela reportagem fotográfica.

Fotografia de imprensa: tentativas de categorização

Se a raiz ocidental do termo fotografia mostra seu potencial enquanto linguagem: foto = luz e grafia = escrita; a raiz oriental da palavra, o termo *sha-shin* (imagem real), reafirma a relação intrínseca entre fotografia e seu referente (FONTES, A. in PAIVA, J., 1989). Desde sua invenção, há um esforço ideológico no sentido de minimizar a subjetividade inerente ao processo fotográfico, em especial, no jornalismo. Antes dos programas de tratamento de imagem, a veracidade das imagens fotojornalísticas raramente era questionada. Para Lorenzo Vilches,

> *"A foto de imprensa em maior grau que o texto escrito aparece com uma tremenda força de objetividade. Se uma informação escrita pode omitir ou deformar a verdade de um fato, a foto aparece como um testemunho fidedigno e transparente do acontecimento ou um gesto de um personagem público. (...) Toda fotografia produz uma 'impressão de realidade', que no contexto de imprensa se traduz por uma 'impressão de verdade"* (VILCHES, L., 1987, P.19)

Essa noção parte do pressuposto que a câmera fotográfica é um objeto privilegiado na produção do sentido. Para MACHADO (1984), ela é um instrumento semiótico, como a linguagem oral ou escrita, mas a ideologia dominante ao valorizar o componente técnico da fotografia, naturalizou a perspectiva e perpetuou o culto do reflexo como atestado de objetividade. O autor pontua que perspectiva *artificialis*, aceita até hoje como o modo mais "realista" de representação, é um dos sistemas possíveis para representar as relações tridimensionais num plano e, para reproduzi-la automaticamente, foram inventadas as lentes que integram o equipamento fotográfico. Embora possam distorcer as formas e alterar as relações espaciais, não parece ser por acaso elas continuam a ser chamadas de *objetivas.*

Se no século XIX, as noções de representação no seu sentido sígnico e de verdade como adequação estavam em crise, a fotografia funcionou como reação à descrença generalizada nos sistemas representacionais, ganhando *status* de objetividade que outros tipos de linguagem estavam perdendo. Fortaleceu-se a idéia de que toda imagem fotográfica coincide com seu referente, já que é uma emanação luminosa do próprio. Essa mística da objetividade fotográfica atravessou o século XIX e boa parte do XX, construindo uma amálgama quase indestrutível entre fotografia e realidade, que se tornou muito adequada à pratica jornalística.

Baseado na experiência como fotógrafo e analista de imagens, CARNICEL (2002), ao avaliar a relação fotógrafo-fotografado, propôs cinco tipos de fotografia: "foto negociada", "foto

consentida", "foto não-consentida", "foto-denúncia" e "foto predatória". Para o autor, a "foto negociada" é aquela mais produzida e tem como objetivo ser observada. A "foto consentida" e a "não consentida" se diferenciam pelo olhar do fotografado. No primeiro tipo, o fotografado percebe a existência do fotógrafo, encara a câmera e se deixa fotografar. No segundo, a presença do profissional não é percebida. Essa característica se mantém nas fotos predatórias e de denúncia, pois nos exemplos apresentados pelo autor, os referentes estavam dormindo, o que garante a impossibilidade de pose. Com preocupação semelhante, FERREIRA (2002) propõe três modelos de cobertura para avaliar a produção fotojornalística. Eles estão ligados tanto a questões técnicas quanto às possibilidades de intervenção pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica. Assim, são definidas as posturas "editorial", "testemunhal" e "virtual". A autora levanta ainda os desafios de analisar o que cotidianamente os profissionais chamam de "armação em fotojornalismo" ou "foto cascata", o que para alguns era a especialidade de Paulo Moreira. Esses modelos serão apresentados numa perspectiva histórica.

A reportagem fotográfica começou antes da possibilidade técnica de impressão de fotos. Até o início do século XX, as fotografias eram base para gravuristas recriarem os acontecimentos de modo a permitir a impressão. Embora as primeiras fotos tenham sido publicadas na imprensa em 1880, elas só se tornaram cotidianas nos jornais e revistas a partir do início do século XX. Para ANDRADE, esse momento representou "acima de tudo, a transição de uma realidade editorial em que a fotografia era – salvo algumas exceções – primordialmente ilustrativa ou decorativa para uma nova realidade em que a fotografia passa a ser, efetivamente, a notícia" (ANDRADE, J.M. 2004, p.234). Do filme preto e branco aos arquivos digitais, a fotografia jornalística passou por transformações significativas efetivadas em dois grandes eixos: o dos equipamentos e o da estrutura interna dos departamentos fotográficos em termos de formação e perfil dos profissionais, o que trouxe consequências para a linguagem fotográfica. Deve-se ainda levar em consideração a influência dos fotógrafos internacionais e suas imagens na produção fotojornalística brasileira.

Para SOUSA (2002), os repórteres-fotográficos "modernos" nasceram nos anos vinte e nas três decadas seguintes o fotojornalismo passou por uma grande revolução, cujas características são imprescindíveis para a compreensão do "modelo testemunhal" (FERREIRA, 2002) e do uso do flagrante como estratégia de "objetividade". Nessa época, houve vários avanços técnicos, como o flash com lâmpada (em substituição ao flash de magnésio) e a comercialização de um modelo compacto de câmera Leica com objetivas cambiáveis. Mesmo com os avanços a transição técnica não foi pacífica. A revista *Life,* por exemplo, em 1936 ainda negava o uso da Leica e insistia que seus fotojornalistas usassem câmeras de grande formato. No

Brasil, esse mesmo embate aconteceu em *O Cruzeiro* nos anos 40, também com a vitória da Leica. Com ela, o profisional ganhava mobilidade passando mais facilmente despercebido, além de dispor de lentes variadas e não precisar sempre do flash para fotografar em interiores.

Segundo SOUSA, Erich Solomon pode ser considerado o pai do fotojornalismo moderno, ao praticar a *candid photography*, a fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado é pego de modo "natural". Uma imagem que busca retratar o cotidiano, que é por vezes bem humorada, ao tentar surpreender o referente em instantes nos quais não tem tempo de se preparar para a foto. Por razões semelhantes, outros destacam Henri Cartier-Bresson, que propõe o conceito de "momento decisivo". A optar pela Leica e tentar a "invisibilidade", ele busca "caçar o referente", para num mesmo momento reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado.

É esse modo "testemunhal" de encarar o fotojornalismo que até hoje inspira muitos profissionais a agirem como "caçadores" e não por acaso, a câmera tem um disparador, e em inglês o momento do clique é chamado de *shot* (tiro). Assim, depois de algumas décadas priorizando a pose, a fotografia jornalística ultrapassou sua condição anterior de mera ilustração e pela primeira vez, privilegiou-se a imagem em detrimento do texto, que surge como um complemento, por vezes reduzido a pequenas legendas. Com o "testemunhal", o fotojornalismo passa a ser visto como um gênero no campo da fotografia.

A postura testemunhal do repórter-fotográfico ia ao encontro dos ideiais de objetividade. do modelo de jornalismo baseado no *lead* e na busca pela isenção no relato dos fatos, que se consolidou no Brasil a partir da década de 50. Nessa época, fotos mais dinâmicas e seqüências fotográficas passaram a ser publicadas e Samuel Wainer, um entusiasta da imagem, introduziu no jornal *Última Hora* a manchete fotográfica, com imagens que ocupavam página inteira. Em 1952, Adolpho Bloch lançou a *Manchete*, revista ilustrada, com destaque para apresentação gráfica das fotos. No fim dos anos 50, a reforma do *Jornal do Brasil* também privilegiou a fotografia. Segundo RIBEIRO (2000), o *JB* antes utilizava poucas imagens, sendo as fotos de flagrantes praticamente inexistentes. Com a reforma, no final da década, o número de fotos publicadas era quatro vezes maior e o número de flagrantes também aumentou.

O "testemunhal" baseia-se no ato fotográfico (momento do clique), na postura de "invisibilidade" do fotógrafo, na escolha do "momento decisivo e na busca pelo flagrante, que por sua força de testemunho deve impactar o leitor. Esse modelo pressupõe ainda que o fotógrafo capte a imagem síntese de um acontecimento, quase unicamente através do uso dos recursos de seu equipamento e de posicionamento, com mínima (ou nenhuma) relação de cumplicidade com o referente. Mas, mesmo no "modelo testemunhal" é necessário perceber que a subjetividade perpassa

o registro fotográfico nas três pontas do processo, segundo a terminologia de BARTHES (1990): *Operator* (fotógrafo), *Spectrum* (fotografado) e *Spectator* (aquele que verá a foto). Nesse sentido, Lucia Santaella comenta sobre a importância do olhar do fotógrafo na construção da cena.

> *"Atrás do visor de uma câmera está um sujeito, aquele que maneja essa prótese ótica, que a maneja mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, por si mesma, cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado. O sujeito busca antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo."* (SANTAELLA, 2005, p.165)

O ser fotografado também não permanece impassível diante do processo fotográfico, como uma presa a ser capturada. BARTHES (1990) diria que a pose é a arma do referente e que pode demonstar a cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Se no passado, a pose era uma condicionante técnica devido à necessidade de longos tempos de exposição; aos poucos ela foi se cristalizando como um recurso expressivo. Pela força de sua simples presença, o fotógrafo e sua câmera impõem um rearranjo na cena. Esse rearranjo pode acontecer em maior ou menor intensidade dependendo da relação entre fotógrafo e fotografado.

Embora a postura testemunhal seja considerada por muitos profissionais o "verdadeiro" fotojornalismo, o registro fotográfico baseado no flagrante não é a única e talvez sequer numericamente a mais relevante maneira de se fazer reportagem fotográfica. A "fotografia editorial" profissionalmente vista como "foto produzida" começou em revistas, pois nelas o fotógrafo tem mais tempo para conceber e executar uma imagem. Com a proliferação de suplementos semanais temáticos nos anos 80, esse modelo chegou aos jornais. A fotografia editorial nasce já na reunião de pauta, quando texto e imagem começam a ser concebidos. O tipo de periódico, a editoria em que será usada, sua função em conjunto com o texto, localização e formato na página são alguns dos aspectos a serem pontuados ao se "encomendar" uma foto.

O trabalho do "fotojornalista editorial" é tecnicamente semelhante ao de um fotógrafo de publicidade. Nas fotos produzidas, além de receber as especificações e até um *layout* da imagem encomendada, o profissional pode trabalhar com um diretor de arte e um produtor. Com forte carga ilustrativa, as fotos editoriais devem atrair o leitor e seduzi-lo pelo seu senso estéticos, mas para garantir sua eficiência informativa não basta apuro técnico. A foto editorial "*explica, ilustra, exemplifica, resume, analisa, ou simplesmente mostra, enfeita, instiga, acalma, emociona ou desperta a fantasia no leitor*" (RIOGRÁFICA, 1981, p.50). A viabilidade da produção editorial nos jornais deu-se graças a alterações nos equipamentos. Se nos anos 50, havia a disputa entre Leica e e as câmeras de formato maior, nos anos 80, câmeras monorreflex automáticas e equipamentos de estúdio eram comuns nos jornais.

> *"Câmeras autofocus, filmes de alta sensibilidade e flashes com controle de exposição automática são alguns avanços que vieram para ficar e obrigam os fotógrafos a uma reciclagem para se adaptar aos novos tempos. Poucos, no entanto, se dão conta de que paralelamente a estas transformações surgem outras de cunho estético .O exemplo é a utilização crescente pelos veículos de informação jornalística de fotografias realizadas com recursos anteriormente restritos aos profissionais de publicidade. Retratos posados, flashes de estúdio, fotos produzidas, sombrinhas e rebatedores são expressões e equipamentos familiares a um número cada vez maior de fotojornalistas. Nem todos, porém, vêem com bons olhos (ou boas lentes) estas novidades.O uso de equipamentos sofisticados de iluminação que descaracterizam a luz real e o arranjo de cenas para ilustração de matérias jornalísticas são, com freqüência, considerados a atualização de uma velha prática: a foto cascata. Uma espécie de armação high-tech*". (PAPARAZZI, 1992) [4]

Nesse contexo, FERREIRA (2002) aponta os desafios conceituais do que é conhecido no cotidiano profissional como "armação em fotojornalismo" ou "foto cascata", pois para que possamos identificar esse "procedimento", que levanta questões relativas ao *ethos* profissional, é necessário obrigatoriamente conhecer as intenções do fotógrafo no sentido de falsear o flagrante. Das posturas apresentadas pela autora, a "armação em fotojornalismo" é o conceito mais complexo, devido às sutilezas envolvidas, e talvez seja o mais praticado no dia-a-dia da profissão.

Em busca do impacto e destaque nas páginas, boa parte dos fotojornalistas conscientemente interfere e rearruma cenas ligadas ao *hotnews*. A "armação" pode ir desde solicitar o reposicionamento de um personagem ou repetição de gestos até a completa "produção" da cena. Embora a postura possa ser considerada antiética, é difícil encontrar um fotojornalista que jamais tenha "armado" uma foto, mas mais difícil ainda é encontrar alguém que admita suas "armações". O limite entre a foto produzida e a "armação" é uma discussão recorrente entre os profissionais de imagem. Conceitos fluidos têm sido usados, tanto para defesa, quanto para reprovação de "pequenas" intervenções nas cenas retratadas no cotidiano dos periódicos.

Informação e ilustração são pontos que sempre nortearam a fotografia de imprensa. Para GURAN (2002), a fotografia pode aparecer no jornalismo em três situações: como ilustração, como informação principal em relação ao texto, ou como complemento deste. Aos poucos, as imagens de flagrantes foram perdendo espaço para fotos pré-concebidas, idealizadas e, por vezes, *layoutadas* nas redações e editorias de fotografia. Cada vez mais, o fotojornalista vai a campo para fazer uma imagem encomendada e, curiosamente, o leitor, de posse de uma câmera digital muitas vezes acoplada ao telefone celular, torna-se um caçador de flagrantes, cujas imagens são rapidamente enviadas aos sites dos jornais, seja para ocupar o antigo "espaço do leitor", seja para disputar visibilidade com as fotos feitas pelos profissionais contratados. Esse fenômeno não é

[4] RODRIGUES, C. - "Luz de estúdio para fotojornalismo", *Jornal Paparazzi* n.2, Arfoc – Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro, janeiro de 1992, p.3.

exatamente uma novidade, mas foi potencializado pela consolidação da internet e pelos avanços e popularização dos equipamentos digitais.

O último modelo proposto pela autora, o "virtual" não foi fortemente vivenciado por Paulo Moreira, pois está diretamente ligado ao uso da tecnologia de digitalização e captação digital e dos programas de "tratamento" de imagem e foi inicialmente aplicado à fotografia com fins estéticos. No início dos 90, no Brasil, passou-se a conviver com as primeiras intervenções digitais na fotografia de imprensa. Após a digitalização através do *scanner*; que faz a leitura da cópia ou da transparência fotográfica, formadas por dos grãos de prata impressionados pela luz transformando-os em pixels, determinados por fórmulas matemáticas, entrava em cena o Adobe Photoshop ou outro *software* de "tratamento de imagens", que oferecia uma gama quase infinita de possibilidades de intervenção pós-fotográfica.

Não que a montagem seja algo nesse campo. Desde a invenção oficial da fotografia em 1839, a montagem era considerada um desafio técnico para os fotógrafos. Mesmo na imprensa, onde o recurso costuma ser eticamente condenado, já houve diversos casos de montagens analógicas. Um dos exemplos aconteceu no início dos 90, quando uma foto publicada no *Jornal do Brasil* foi retirada do catálogo da Agência JB, porque simplesmente não existia. Com o crédito de Evandro Teixeira, a foto mostrava a igreja da Penha e o eclipse do sol. A imagem era uma montagem de dois negativos: Um com o eclipse, fotografado por Alaor Filho, e outro da igreja, fotografada por Evandro. O crescimento da intervenção pós-fotográfica potencializada pelo suporte digital chegou a gerar uma crise de credibilidade para a fotografia de imprensa e protestos veementes por parte do público leitor, mas aos poucos foi aceita, valorizada e incorporada ao discurso noticioso como mais uma possibilidade em termos estéticos e informacionais.

LÉVY (1996) sabiamente evita a oposição entre real e virtual. A palavra virtual vem do latim *virtus* = força, potência, logo o que existe em termos virtuais não é obrigatoriamente falso, mas o que se encontra em potência e não em ato. Assim, virtual deveria ser oposto a atual. *"Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral a qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular.*" (LEVY, 1996, p.18). Na fotografia, a incapacidade de se chegar ao grão da imagem tradicional foi superada pelo computador, que ao permitir seu tratamento matemático, como linguagem autoreferente, tornou possível dominar cada pixel da imagem e estabelecer novas relações entre a fotografia e o seu referente, entre fotojornalismo e fato.

CARNICEL (2002) apresenta o depoimento do fotógrafo Sebastião Salgado para comentar que a imparcialidade da fotografia é uma falácia:

> *"(...) existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa mostrar (...)"* (CARNICEL, 2002, p.101)

José Medeiros, ex-fotógrafo da Revista *O Cruzeiro*, citado por Nadja Peregrino comenta muito antes dos arquivos digitais que, "a fotografia pode mentir pra burro" (PEREGRINO, 1991: 99) denunciando a que a imagem carrega consigo uma importante carga política. De acordo com SONTAG, (1983), o fotógrafo era visto como um severo observador e isento, e estava mais para um escrivão, do que para um poeta. Mas, percebe-se que ninguém repete a mesma pose de uma mesma coisa. A suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, deve-se ao fato de que as fotos são provas não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo.

Paulo Moreira entre a criatividade e o testemunho

Paulo Moreira de Araújo, fotojornalista carioca, nascido em 1940 representa bem a história e os modelos de cobertura fotográfica propostos nesse artigo. Em depoimento ao filho, o pesquisador Paulo Araújo[5], conta que foi folheando a revista *O Cruzeiro* que teve contato com o fotojornalismo. Sem formação específica (ensinado aos 14 anos a ser torneiro-mecânico pelo pai e imediatamente convocado a ajudar no sustento da família), foi atraído pelo *glamour* da profissão, apaixonou-se pela fotorreportagem e passou a perseguir o sonho de tornar-se repórter-fotográfico.

Aos 17 anos (com o dinheiro ganho como torneiro-mecânico), comprou sua primeira câmera profissional, uma *Start B*, que logo trocou por uma *Frexalet*. No mesmo ano, montou o seu primeiro laboratório fotográfico num barracão de madeira, no quintal da casa dos pais. Com o laboratório passou a fotografar eventos sociais e, com os recursos da nova "profissão", buscou apuro técnico no curso de fotógrafo do tradicional laboratório Meira. Em 1961, quando terminou o curso, tinha também um novo emprego: laboratorista do Meira. A partir dessa experiência, foi contratado pela Mesbla, para fotografar suas vitrines, e registrar os eventos da loja de departamentos.

[5] ARAUJO, Paulo Roberto. *Paulo Moreira, uma análise de 48 anos de Fotojornalismo*, monografia de Comunicação Social – Universidade Estácio de Sá – 2009, orientada por Soraya Venegas Ferreira.

Com 21 anos e alguma experiência, passou a aprendiz de laboratorista no *Diário Carioca*, ícone da reformas do jornalismo no final da década de 50. No momento da introdução do *lead* e da abertura de espaço para as fotografias jornalísticas, Moreira dedicava-se a ampliar as fotos de renomados profissionais, enquanto buscava uma chance como fotojornalista. Como é a praxe na imprensa, há muito mais demanda noticiosa do que profissionais para cobrir as pautas e, "desde sempre" estagiários são desviados de função, repórteres são obrigados a fotografar e aprendizes começam na profissão. Moreira teve sua primeira chance de fazer uma cobertura fotográfica quando houve um engavetamento de dois trens que chegavam lotados à estação da Mangueira, no horário do *rush*. A foto publicada na primeira página motivou o editor Edésio Silva a promovê-lo a aprendiz de repórter-fotográfico. Ainda em 1961, Moreira passou a estagiar também no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, conhecido na época pela sua "aposta" no potencial das imagens e pelo estímulo às manchetes fotográficas.

Em 1964, foi contratado como repórter-fotográfico do *Diário de Notícias*. No início do regime militar, Moreira cobriu pelo *Diário* quase todas as passeatas e revoltas populares, o que lhe rendeu várias prisões. Para ele, segundo o depoimento ao pesquisador Paulo Araújo, a pior lembrança foi quando em 1968, durante a missa pela morte do estudante Edson Luis, realizada na igreja da Candelária, fotografou Alberto Jacob, repórter-fotográfico do *Jornal do Brasil*, sendo espancado. O colega teve o seu ombro aberto a golpes de sabre dados por um soldado da cavalaria do Exército e suas mãos amarradas ao estribo de dois cavalos que o arrastaram. Uma de suas maiores frustrações foi não ter guardado seus negativos e fotos das manifestações, pois todo o seu acervo, bem como o de vários colegas desapareceu dos arquivos do *Diário de Notícias*.

Como nesta época os salários eram ainda mais baixos do que são hoje e não havia equivalência de remuneração com os profissionais do texto, Moreira chegou a trabalhar simultaneamente para os jornais *O Dia* e *A Notícia*, pertencentes ao então governador Chagas Freitas. No início dos anos 70, passou a fotografar ao mesmo tempo para o *Correio da Manhã* e para revista ilustrada *Manchete*, conhecida pela sua inspiração na tradicional revista *Life*. Foi em sua passagem pela *Manchete* que, segundo o depoimento a Paulo Araújo, seu trabalho ganhou traços mais expressivos, inspirando-se na obra do francês Jean Manzon, da concorrente *O Cruzeiro*. Ele passou a produzir fotos mais elaboradas, fator preponderante para aguçar a sua criatividade. Mas neste período havia uma forte corrente que se baseava no trabalho de outro veterano do fotojornalismo, José Medeiros, também de *O Cruzeiro*, que defendia um fotojornalismo focado no real, no instante decisivo, e sem a interferência na hora de fotografar, a quem Moreira procurou seguir nas coberturas factuais. Com isto, pode-se observar que, em sua obra ora é visível a influência de Manzon, ora de Medeiros.

Em 1972 passou a fazer parte do Departamento Fotográfico de *O Globo*, onde ficou até se aposentar em 1993. Aí consolidou sua linguagem e obteve de prêmios internos a internacionais como os da *Nikon* em 1974, 1975 e 1976. Em sua trajetória profissional, cobriu pela editoria de política de *O Globo* a visita dos principais chefes de Estados do mundo além de Presidentes do Brasil, tendo atuado nas editorias de esportes, cultura, economia, cidade e polícia, sempre oscilando entre a intervenção na construção das imagens e a opção pela postura testemunhal. Foi onde também sofreu os principais questionamentos quanto ao limite ético de suas intervenções. Enquanto alguns colegas o conceituavam como "cascateiro", outros valorizavam a sua criatividade na construção de imagens interpretativas da pauta. Dos dez fotojornalistas contemporâneos de Moreira consultados por Paulo Araújo, todos destacam simultaneamente sua criatividade e compromisso com o cumprimento da pauta. Entre os mais veementes está Hipólito Pereira, 39 anos de profissão.

> *"Tem que ter muita competência para montar uma foto. Só que tem um detalhe, hoje é quase impossível fazer fotos que não sejam armadas. É preciso lutar muito para deixar uma foto acontecer normalmente. Com isso, a interferência do fotógrafo em qualquer foto hoje é muito grande. Na época do Moreira tinha que saber fazer para que os outros não perceberem que era 'cascata'. Hoje, isso é normal só que não temos a qualidade de um Paulo Moreira"*[6]

Para análise proposta por Paulo Araújo, cada fotojornalista entrevistado foi convidado a apontar a foto mais marcante do trabalho de Moreira. Os três repórteres-fotográficos filhos de Moreira e o próprio também selecionaram imagens representativas. Para esse artigo, a título de exemplo, foram escolhidas quatro fotos: dois flagrantes (figuras 1 e 2) e duas fotos que se caracterizam pela intervenção consciente para construção da imagem (figuras 3 e 4).

Figura 1

Figura 2

[6] ARAUJO, Paulo Roberto. *Paulo Moreira, uma análise de 48 anos de Fotojornalismo*, monografia de Comunicação Social – Universidade Estácio de Sá – 2009, orientada por Soraya Venegas Ferreira

As fotos 1 e 2 foram escolhidas por Paulo Moreira. A primeira retrata um suicídio que ocorreu no Bairro da Usina, no Rio de Janeiro. Na imagem, ele flagra o momento em que o suicida bate no beirol de telhas após ter se atirado de uma mureta logo acima. Segundo o fotojornalista, não foi possível fazer uma seqüência por não ter o recurso do *motor drive*. Com isto só fez um único fotograma, que foi publicado em *O Globo* na década de 80. Ao observar a foto, nota-se que o foco não está crítico, o que denota o elemento surpresa, visto que Moreira estava desembarcando do carro de reportagem no momento que o homem se atirou. Neste caso, o flagrante, representado no "modelo testemunhal", está acima da qualidade técnica da imagem.

Na foto 2, Moreira compõe a fantasia do ritmista com o Relógio da Central do Brasil, fazendo uma analogia com o Big Ben, relógio que marca a pontualidade britânica. O tempo se faz presente em todo o contexto da imagem, em que denota o final da festa, as cinzas do Carnaval, a hora do descanso, o fim da manhã e o início de mais uma tarde de folia. Além de "testemunhal", na proposta de FERREIRA, na classificação de CARNICEL, ela se enquadraria na "foto predatória", visto que folião está dormindo e "indefeso" à captação de sua imagem.

Figura 3

Figura 4

A foto três é lembrada por três dos entrevistados. Assim como a imagem 4, na classificação de CARNICEL são "fotos negociadas". A primeira vê-se na cena a vítima de um estupro praticado por um taxista, cuja imagem é refletida em seus óculos espelhados. Através da engenhosidade na construção da foto e do aceite da pose, a imagem consegue sintetizar vítima e algoz. Na segunda foto, vê-se um menino pequeno e magro segurando o seu cão sobre as costas, para que ficasse imobilizado no ato da vacina. Um pouco mais atrás se observa a figura de um grande vacinador empunhando uma seringa. Esta imagem só foi possível, porque houve uma sinergia entre o *operator* e *spectrum*, na nomenclatura de BARTHES. Verificou-se que o tipo de composi-

ção fotográfica utilizada por Moreira, nestas duas fotos pode ser considerada "armação" fotojornalística para os mais puristas e fotografia editorial para os mais liberais. Nas duas imagens não há contato visual direto com o fotógrafo, o que caracterizaria a pose. As fotos parecem simular o flagrante, mas só seriam possíveis tecnicamente através da combinação entre fotógrafo e fotografado e, para aqueles que trabalharam com Paulo Moreira, conhecem suas estratégias discursivas no sentido de conseguir um boa foto. As imagens 3 e 4 foram publicadas em primeira página do jornal *O Globo* na década de 80.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth (org)- **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Joaquim Marçal. – **História da Fotorreportagem no Brasil**. RJ: Elsevier, 2004.

ARAUJO, Paulo Roberto**. Paulo Moreira, uma análise de 48 anos de Fotojornalismo**, monografia de Comunicação Social – Universidade Estácio de Sá – 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. RJ: Nova Fronteira, 1990.

CARNICEL, Amarildo. **Fotografia e inquietação: uma leitura vertical da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado**, disponível em http://intercom.org.br/papersnacionais/2003/www/pdf/2003NP15_carnicel.pdf , acessado em 15/05/2009

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006. p. 74

FERREIRA, Soraya – **Do testemunhal ao Virtual – 40 anos de Fotojornalismo Carioca**, tese de Doutorado, Escola de comunicação da UFRJ, 2002

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. RJ: Gama Filho, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e Jornalismo**: **a Saga dos Cães Perdido**s São Paulo: Hacker Editores, 2002

PAIVA, Joaquim. **Olhares Refletidos-Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros**. RJ, Dazibao, 1989

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem.** Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

RIBEIRO, Ana Paula. **Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado ECO-UFRJ, 2000.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda. 2005.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Arbor, 1983

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Argos, 2002

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo – Volume II**. Santa Catarina. Insular, 2008

TRAQUINA, Nelson. **O que é jornalismo**. Lisboa. Ed.Quimera, 2002.

VILCHES, Lorenzo. – **Teoria de la Imagen Periodistica**. Barcelona, Paidós, 1987