

Memórias espaiadas: formação do campo fotojornalístico na modernização da imprensa brasileira

Silvana Louzada

Introdução:

A metade do século XX está associada a uma época de ouro na sociedade brasileira. Esse momento áureo também foi experimentado pela imprensa no Brasil, a partir da década de 1940, com a era das grandes reportagens na revista O Cruzeiro e, mais tarde, com o jornalismo popular de qualidade do jornal Última Hora e, no ápice da configuração e modernização do jornalismo, nas reformas do Jornal do Brasil, já no final da década de 1950.

O processo reservou um lugar privilegiado para o fotojornalismo, que passou a ser parte fundamental da receita de sucesso da modernização dos periódicos, embora essa posição destacada não fosse livre de contradições: se por um lado, a fotografia corporificava mais do que qualquer outro aspecto – por ser mais visível – a materialidade dessas mudanças, o fotógrafo teve um ganho relativo na sua posição dentro da engrenagem. O lugar de destaque que a fotografia ganhou não agregou automaticamente capital simbólico ao fotógrafo e a construção mítica da figura do repórter fotográfico, assim como de uma época de ouro do fotojornalismo, obedeceu a temporalidades particulares, embora nunca dissociadas.

Para Paul Ricoeur (2001) a história só nos atinge através das modificações que impõe à memória, já que é primeiramente através dela que nos relacionamos com o passado. Ainda para o autor “é preciso então refazer o trajeto da memória rumo à história” como é também preciso buscar perceber os processos sociais e tecnológicos que possibilitaram que determinado período tenha passado de forma relevante para a memória e, conseqüentemente, para a história.

Esse artigo se propõe a examinar a memória que os fotógrafos protagonistas desse período constroem sobre si mesmos a partir de suas lembranças, de como veem sua inserção no campo maior do jornalismo. Ancorado no discurso memorável de alguns dos seus membros mais destacados, procura um olhar de dentro para fora da “fração fotógrafos” da categoria jornalística. Através dos relatos memoráveis, percorre caminhos que fizeram desses fotojornalistas, na memória do grupo espaiada para além deles mesmos, a “geração de ouro”.

Um Lugar ao Sol:

De acordo com Pierre Bourdieu (2005, p., 11), as frações das classes sociais travam uma constante luta simbólica para impor a definição do mundo social que sirva aos seus interesses. A noção de campo representa o espaço social de dominação e de conflitos, sendo que cada campo goza de relativa autonomia e é regido por regras próprias de organização e de hierarquia social. O campo abrange as posições objetivas ocupadas pelos agentes, o espaço das lutas convencionais entre os atores, e é onde se avaliam as relações de forças e se desenrolam as estratégias de obtenção de poder. O campo da produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre as classes, onde se trava uma luta pela “hierarquia dos princípios de hierarquização” no qual as frações dominantes buscam impor a legitimidade de sua dominação e a fração dominada busca valorizar o capital específico a que ela deve a sua posição.

Os fotógrafos de imprensa brasileiros encontraram o momento de maior valorização nos anos 1940-1950 na revista *O Cruzeiro*, onde despontaram nomes brilhantes do fotojornalismo como Jean Manzon, José Medeiros, Luciano Carneiro e Henri Balot. Mais que simples fotógrafos, esses profissionais construíram uma imagem mítica, onde o autor também é personagem, ator nessa nova arena imagética que é, ao mesmo tempo, notícia e visualidade.

Antonio Gramsci (2004) afirma que intelectual é o agente que faz a ligação entre a superestrutura e a infra-estrutura, ocupando “lugar” de destaque nas relações materiais e sociais. Para ele, todos os homens são intelectuais, e o que separa o intelectual do não intelectual é a possibilidade que o primeiro tem de usar sua história e a história do pensamento para explicar o mundo. Dessa maneira, nem todos os homens têm função de intelectual, assim como “o fato de que alguém possa, em determinado momento, fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates” (op. cit. p. 18). Da mesma forma, nem todas as pessoas que fazem fotografias e as têm publicadas na imprensa são fotojornalistas.

Naquele momento estava se construindo uma categoria especializada para o exercício da função intelectual de retratar através da fotografia a notícia que os meios desejavam divulgar. Essa categoria em formação estabelecia, ainda dentro da explicação gramsciana, conexões com grupos sociais hegemonicamente mais fortes, sejam jornalistas de texto, sejam os intelectuais tradicionais.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se constituía a linguagem fotojornalística, formava-se também o profissional fotojornalista. O profissional encarregado de obter uma “chapa” para ilustrar a notícia, vai se transformando em um narrador visual da história. A tecnologia que a câmera encerra era o trunfo do fotógrafo, seu diferencial em relação ao resto do mundo. O poder de apreender através do aparelho parte do espaço/tempo colocava esse sujeito em uma posição mítica em que se somavam o domínio do instrumento e o papel de mediador entre o “real” e sua representação, “entre a sociedade civil e a sociedade política, entre o consenso e a força” (Gramsci, op. cit. p. 265).

Mas a situação privilegiada dos fotógrafos das revistas ilustradas, especialmente os de O Cruzeiro, não é a mesma que a dos profissionais dos matutinos e vespertinos que se multiplicam pela cidade. Situados historicamente na base da pirâmide hierárquica das redações, o fotógrafo de jornal procurava construir para si um lugar semelhante ao que conferia ao fotógrafo das revistas ilustradas uma imagem positiva no seu campo e no imaginário popular, destacando-se da rotina de desvalorização da maior parte do grupo quando as transformações dos anos 1950 se iniciaram.

Segundo Bourdieu (op. cit. p. 81), a razão e a razão de ser de uma instituição não estão na vontade individual, nem mesmo na do grupo, mas no campo de forças antagonistas ou complementares gerados pelos interesses e o *habitus* de seus membros. É nesse campo, através da luta, que se define a realidade das instituições e seus efeitos sociais.

O complexo campo onde se travavam as lutas do fotógrafo envolvia o público, que construía sua própria imagem desse profissional, as chefias e os jornalistas que “dividem” a matéria com o fotógrafo. O estatuto da fotografia e do fotógrafo viviam então um momento de mudanças que se inseriam nas transformações de outras dimensões visuais discursivas, não apenas na imprensa mas na sociedade como um todo.

Dentro dos jornais, as inovações gráficas de Última Hora, implementadas pela equipe de Andrés Guevara, e a grande transformação que o projeto concretista de Amílcar de Castro operou no Jornal do Brasil dialogavam com outras formas de valorização da linguagem visual, inclusive da caricatura (RIBEIRO, 2007). Novos dispositivos tecnológicos e visuais engendraram novas linguagens. Surgia o Cinema

Novo, o Movimento Neoconcreto, a arquitetura moderna, além de importantes transformações no teatro. O cenário musical era revigorado com a Bossa Nova e a Jovem Guarda, que ajudaram a propagar uma nova imagem do país, mais moderno, mais dinâmico, mais feliz. A nova visualidade que a sociedade experimentava em vários setores foi também espelhada nas páginas dos jornais diários e, de uma massa de anônimos, surgiam nomes que despontavam tirando proveito justamente da ambiguidade entre arte-técnica atribuída à profissão.

Assim, mesmo submetidos a coerções múltiplas decorrentes do processo de configuração de um campo maior, o jornalístico, os fotógrafos conseguiram, através de seu trabalho, construir um lugar de distinção no campo, num momento em que a demanda por uma visualidade moderna levou os jornais reformuladores a investir nessa aventura visual. E foi através desses fotógrafos, forjados no campo de disputa por distinção, que a grande transformação visual dos jornais se deu.

O Fotojornalista no Espelho:

Joel Candau (1998) acredita que a identidade de um grupo é uma construção social que inaugura uma relação dialógica com o outro. O autor francês afirma que memória e identidade são indissociáveis, sendo que a memória conforma a identidade tanto em termos individuais como coletivos.

Ao elaborar o conceito de memória coletiva, Maurice Halbwachs (2006) também enxerga a memória como fenômeno social. Para Halbwachs, a percepção que temos do mundo não se apoia exclusivamente na nossa lembrança, mas também na dos outros. A confiança que temos na memória é reforçada se experimentada e lembrada por outras pessoas.

O autor esclarece que a memória é sempre coletiva, mesmo quando nos recordamos de fatos vivenciados sem a presença de outra pessoa, uma vez que nunca estamos sós, por carregarmos o outro em nós, possibilitando o surgimento de uma memória afetiva, base do que chama de “comunidade afetiva”.

Assim, a identidade de um grupo está na forma como esta memória é elaborada, porque além de construção social, a memória de determinado grupo se relaciona também com a memória que outros grupos constroem para si num terreno onde se travam disputas e embates. Conflito que se dá, também, no interior do grupo, onde os

diversos agentes procuram afirmar sua hegemonia na construção dessa identidade e da memória. A unificação dessa memória, formada de múltiplos ingredientes, ocorre através da linguagem. Assim como há uma linguagem específica do jornalista, existe também a linguagem fotojornalística, que não é a mesma do fotógrafo amador e também se diferencia dos artistas associados em fotoclubes.

Michael Pollak (1989) enxerga a memória como uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar”, que procura reforçar os sentimentos de pertencimentos, as fronteiras sociais entre coletividades de diferentes tamanhos. Ser fotógrafo de um determinado jornal ou revista, ser repórter ou editorialista, ou mesmo ser leitor assíduo de um veículo específico contribui para reforçar o sentimento de pertencimento de que fala o autor. E esses pertencimentos também são múltiplos. Ainda segundo o autor “a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis”.

Pollak recorre ao termo “memória enquadrada”, de Henry Rousso, para discutir o trabalho de enquadramento da memória. Para ele, os grupos organizados veiculam uma imagem que formam de si mesmos e um passado idealizado que é construído a partir do seu ponto de vista, que pode não ser o mesmo de outros grupos naquele momento.

Para isso, o grupo que se projeta hegemônico no futuro exerce um controle ou “enquadramento” da memória, elegendo as “testemunhas autorizadas” para depor sobre o período e, algumas vezes, recorrendo aos “historiadores da casa”, reagindo muitas vezes de forma virulenta a quaisquer outras interpretações do “seu” passado.

Isso se dá também porque a memória é compartilhada coletivamente, uma espécie de imaginário social elaborado pelos sujeitos históricos detentores de experiências que, evocadas, evidenciam essas memórias comuns. Os restos do passado são resquícios de experiências que ganham sentido pelo trabalho de rememoração histórico.

Certamente os atores que têm a palavra neste artigo de alguma forma fizeram parte de grupos hegemônicos naquele momento da história. E, como nenhum deles fala no momento mesmo dos acontecimentos, mas num futuro onde o que viveu já se torna memorável, podem promover o enquadramento de suas memórias, contaminados pelo presente de seus depoimentos.

Ingressando na Profissão

“Antes havia uma hierarquia. O repórter dizia: ‘esse aqui é o meu fotógrafo’ ou, ‘bate uma chapa aqui’. Naquele tempo tinha essa mania, o fotógrafo tinha que fazer o que o repórter mandava fazer. Antigamente **o repórter era o dono do fotógrafo**” (SCHNEIDER, 2003. passim) (grifo meu). O autor dessa fala é um dos principais protagonistas das transformações da linguagem fotográfica e da posição do fotógrafo no campo jornalístico na metade do século passado.

Erno Schneider nasceu numa família pobre e numerosa de imigrantes alemães, em 1935, no município de Feliz, no Rio Grande do Sul. Diversos protagonistas das transformações da imprensa no período creditam a ele contribuições fundamentais à constituição do fotojornalismo como campo no Brasil. Ainda jovem comprou uma câmera simples, American Box e, amadoramente, fazia fotos da família. Mudou-se para Caxias do Sul e foi trabalhar como auxiliar de um estúdio fotográfico, onde apurou a técnica e aprendeu a revelar no laboratório. Paralelamente começou a fazer algumas fotos que oferecia para o jornal Pioneiro, e interessou-se pela fotografia de imprensa fazendo fotos de esporte. Em 1952 foi para Porto Alegre trabalhar em um estúdio estúdio, já sonhando em ingressar na imprensa:

Meu sonho era trabalhar em jornal. Todo dia eu pegava aqueles jornais de Porto Alegre, olhava aquelas fotos e dizia: vou trabalhar no jornal! Um dia fui no Correio do Povo (e disseram): “não precisamos (de fotógrafo) não”... Fui no Diário de Notícias: “que fotógrafo! Você não sabe trabalhar em fotografia”. Aí eu: “Tô querendo aprender”. Aí ele: “Ah, vai no Clarim, um jornalzinho novo que tá saindo aí”. O Clarim era o jornal do Brizola. Fui no Clarim e não tinha fotógrafo. O (Carlos) Contursi era fotógrafo, mas era também o chefe. Aí ele falou: “pega uma máquina aí e vamos fazer uns trabalhos” (SCHNEIDER, op. cit.).

Do aprendizado da técnica fotográfica, obtido com os mestres nos estúdios, passava então a um novo estágio, a prática jornalística. A partir daí foi ascendendo na profissão: Última Hora do Rio Grande do Sul, sucursal da Manchete Esportiva, fotógrafo de Leonel Brizola na campanha para a prefeitura de Porto Alegre, fotógrafo do Palácio Piratini durante o mandato de Brizola como governador e, finalmente, mudou-se para o Rio de Janeiro. A transferência para a capital se deu através das relações de amizade, passando ao largo dos vínculos institucionais: ao sair da Última Hora gaúcha, resolveu ir ao Rio de Janeiro onde se encontrou casualmente com Alberto Dines, diretor do Diário da Noite, que o convidou para trabalhar no jornal.

Do outro extremo do país, de Belém do Pará, veio Luis Pinto, fotógrafo que não

tinha contatos tão poderosos, mas foi absorvido na imprensa carioca da mesma forma:

Estava com 21 anos (quando resolvi vir para o Rio). E eu cheguei num sábado no Rio em 1955. Domingo fui ao Maracanã, pela primeira vez na minha vida vi uma partida de futebol. Era um Fla-Flu. Na segunda-feira fui na Manchete pedir emprego e consegui. Logo de cara! Eu cheguei de manhã e de tarde eu já estava contratado¹ (PINTO, 2005).

As instituições oficiais, como a escola regular, não tinham, nesses casos, papel preponderante na formação do fotógrafo. Por outro lado, as relações com as empresas jornalísticas e a própria inserção no mercado de trabalho se davam de forma fluida. Não havia nenhuma exigência de formação ou mesmo teste prévio e era através das redes de conhecimento que os fotógrafos ingressavam nas empresas jornalísticas. Todavia, é importante ressaltar que a improvisação e o não profissionalismo ao recrutar os quadros eram semelhantes para os jornalistas de texto que, da mesma forma que o fotógrafo, se formavam no exercício da profissão.

Erno aprendera a fotografar em estúdio e depois na prática diária de jornal e, ao chegar ao Rio de Janeiro já trazia na bagagem conhecimento técnico e relacionamentos que iriam facilitar sua inserção no mercado carioca. Luis Pinto também teve uma iniciação informal na fotografia, mas por um outro caminho, o familiar, que também o guiou para o fotojornalismo. Pinto nasceu em 1933 em Belém do Pará num meio fotográfico:

Eu nasci numa casa de fotografia. Meu pai era dono de uma fotografia², eu nasci de parteira, dentro de uma casa de fotografia, quer dizer, está no sangue. Sou eu e mais oito irmãos, somos nove. Todos os nove irmãos fotógrafos! Eram cinco [homens], sendo que as meninas, que eram quatro. Todos aprendemos a fotografia em casa. Elas todas faziam três por quatro, aquelas, chapas de vidro (PINTO, op. cit.).

Todos os filhos e filhas se envolviam no negócio da família, a Foto Nazaré. E a inserção no mercado jornalístico era também, para os meninos, pela via familiar:

Na medida que a gente ia crescendo, nós íamos sendo encaminhados ao jornal. Porque o papai era chefe do departamento fotográfico da Província do Pará, que era dos Diários Associados. E como Papai era chefe do departamento fotográfico e os filhos gostavam de fotografia – o “Velho” era fotógrafo de imprensa também – os filhos se encaminharam pro jornal (ibid).

¹ Entrevista concedida a Mauro Amoroso em 13 de agosto de 2005. LABHOI/UFF.

² Uma “fotografia” é uma casa fotográfica, mistura de estúdio que faz retratos para álbuns, fotografias para documentos, revela e copia fotos e vende equipamentos fotográficos.

O lado masculino da família era iniciado no jornalismo pelo pai, enquanto as meninas continuavam tocando a Foto Nazaré já que em Belém do Pará, assim como na Capital, os jornais eram um ambiente quase exclusivamente masculino. Era uma iniciação precoce: Pinto começou a trabalhar em jornal por volta dos quinze anos. Aos poucos, todos os rapazes passaram a ocupar postos de fotógrafos na imprensa paraense, munidos de uma forte formação fotográfica que recebem desde a infância e então conduzidos, também pelo pai, na fotografia de imprensa. Todos estabeleceram carreiras sólidas, seja no Pará, Rio de Janeiro ou São Paulo:

Brito Pinto, que é o “Velho” (pai). Pedro Pinto, já falecido, é o fundador do Jornal Liberal do Belém do Pará, trabalhou setenta anos em jornal. José Pinto, que começou na Província do Pará e depois veio a ser fotógrafo do Cruzeiro [...]. E eu. E é interessante esse negócio de chefia: depois o Pedro Pinto, meu irmão mais velho, veio a ser meu chefe. E eu vim ser chefe do meu filho, Guilherme Pinto, aqui no Globo. Você vê, é de sangue. (ibid).

E, voltando mais uma vez à formação profissional no seio da família, Luis Pinto elabora a polaridade entre família e profissão que norteia sua trajetória:

Eu acompanhava meus irmãos, Pedro Pinto, José Pinto, Carlos Pinto, (esqueci do Carlos Pinto). Era Pedro Pinto, Carlos Pinto, José Pinto e Luis Pinto. **Os quatro irmãos de jornal.** Todos quatro fotógrafos de jornal. Pedro já faleceu, papai faleceu, Carlito morreu num acidente trabalhando, o Zé Pinto está vivo, aposentado. Depois, (José Pinto) veio pro Cruzeiro de São Paulo, e eu que estou pendurando a chuteira agora, depois de cinquenta e dois anos. (ibid) (grifo meu).

O componente genético ou “DNA da fotografia” é mencionado por vários fotógrafos que tiveram formação fotográfica familiar e está muito mais ligado ao *habitus* e, conseqüentemente, à posição de classe que essa profissão confere não apenas ao fotógrafo mas, especialmente nesse caso, à sua família. É o próprio Pinto que dá a pista quando comenta a mestria do pai: “Ele era fantástico. O velho era muito brigão e a gente aprendia na marra” (PINTO. op. cit.).

Percebe-se que, além de uma possível propensão para atividade fotográfica, havia um projeto familiar de transmissão do ofício, de forma prática e “na marra”, sem muita margem de escolha para o filho. Apesar de se realizar no seio da família, a transmissão do conhecimento não diferia muito da trajetória de aprendizado de Erno: estúdio para adquirir a técnica fotográfica e jornal para o desenvolvimento da linguagem fotojornalística.

No Rio de Janeiro, o carioca Rodolpho Machado, que trabalhou nos Diários Associados, no Diário da Noite e em O Cruzeiro, não queria que o filho, também Rodolpho, seguisse a profissão. Graças à oposição ativa do pai, que telefonava para as redações pedindo que não o contratassem, Rodolpho filho começou tarde em jornal, aos 26 anos. Antes passou pelo fotoclubismo, mas, segundo ele, fotografava desde pequeno: “brincava com a máquina vazia”. Mesmo contra a vontade do pai, Rodolpho começou a trabalhar na Última Hora em 1959. A admissão também foi um processo informal, como conta:

E aí em 1959 eu comecei a trabalhar na Última Hora, o chefe era o Estrela. Eu cheguei pra ele e disse: “Olha, eu vim aqui porque quero fazer um mês de experiência. Eu não estou pedindo emprego não, se você achar que eu dou certo pra isso aí eu continuo. [...] Eu sei que dias depois eu já estava admitido (MACHADO, 2003, passim).

O pai depositor se transformou num passaporte para o sucesso e o parentesco se mostrou um grande facilitador:

Como meu pai era do meio, eu fiquei muito protegido. Os caras da velha guarda me davam os grandes ícones para fotografar. Eu me lembro do falecido Joaquim da Cruz Ribeiro no Grande Prêmio Brasil do Jockey Clube, que na década de 60 era coisa mais espetacular. As mulheres iam super grã-finas. Ele me deu uma dica: “Quando (o cavalo) vai aqui, você fica naquela curva tal, mais perto aqui do centro, que quando os cavalos pintarem naquela curva, você aperta o dedo... E vai ficar um material bonito”. Aí não tinha o que errar. O material ficou bonito. Aí o editor do Jockey que era o Nilton Nascimento ficou enchendo a minha bola. “As fotos do nosso Rodolphinho”. E eu me achava o maior fotógrafo do mundo! (ibid).

Logo se estabeleceu uma rede de proteção em torno de “Rodolphinho”, numa solidariedade que era dirigida ao pai, mas cujos efeitos se materializavam na carreira do filho. Ensinar o melhor ângulo, reservar as melhores coberturas, apontar e mesmo acobertar os erros era também uma forma de mestria sendo, nesse caso, vários mestres.

Mas sua formação não estava completa. Protegido por velhos fotógrafos, num momento em que a transformação da linguagem se acelerava, Rodolpho teria seu ciclo de aprendizado concluído num ambiente inteiramente novo, onde os velhos fotógrafos perdiam a importância e a linguagem fotográfica passava por um momento de grande valorização. “Quando eu fui para o Correio da Manhã (1969) eu vi que não sabia fazer nada. Aí fui aprender muito com o Erno Schneider³, com aquela equipe do Erno”. O

³ Erno assumiu o cargo de editor de fotografia Correio da Manhã em 1964. Sobre a fotografia no Correio da Manhã cf. OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. *Imagens subversivas: regime militar e o fotojornalismo do Correio da Manhã (1964-1969)*.

fotógrafo agora estava maduro para o mercado.

A mesma informalidade marcou o ingresso de outro fotógrafo carioca na profissão. Alberto Jacob nasceu em 1933, filho de um mascate sírio e de uma dona de casa fluminense. A família foi uma das primeiras a ocupar um loteamento legal no Morro da Catacumba, de frente para a Lagoa Rodrigo de Freitas, que depois se transformaria na Favela da Catacumba, removida em 1970. Com o crescimento da favela, a família se viu inserida naquela comunidade: “A minha infância e mocidade foi com os favelados, então eu era favelado também” (JACOB, 2003, *passim*). Mas o *habitus* do filho de mascate o diferenciava dos migrantes maranhenses miseráveis que chegavam em levadas à favela. Ter nascido na capital, numa família bem estruturada, lhe conferia uma condição de classe diferenciada e sua escolaridade também era mais elevada: parou de estudar quando se preparava para o exame do “Artigo 91” que conferia o diploma do ginásio. Começou então a trabalhar como contínuo e foi circulando pelas ruas do centro que começou a frequentar livrarias, onde tomou contato com livros de fotografia e decidiu aprender o ofício.

O pai o ajudou e comprou uma “máquina de jardim”⁴, Jacob montou um laboratório em casa e começou a trabalhar oferecendo retratos de porta em porta. Depois comprou uma câmera de médio formato e, em seguida, uma 35 mm. Uma cliente o convidou para fotografá-la entregando uma faixa para a famosa cantora Emilinha Borba num programa na Rádio Mayrink Veiga e este foi seu acesso para a Rádio Nacional. Um repórter da Revista do Rádio viu as fotos e sugeriu que Jacob levasse algumas para a redação. As fotos foram aceitas e o fotógrafo passou a frequentar a Rádio Nacional e a fotografar e vender fotos de artistas.

E foi por um golpe de sorte que Jacob ingressou no meio jornalístico: a Rádio Nacional funcionava no mesmo prédio do jornal A Noite quando, em 1957, a epidemia de “gripe asiática” vitimou vários fotógrafos e Jacob, que trabalhava no andar de cima, foi chamado para “ajudar”, o que selou seu ingresso definitivo na profissão.

Essa “sorte” de entrar na profissão meio como obra do acaso tem relação direta com a informalidade que regia o meio. Ao contrário de profissões que já haviam adquirido distinção, como Direito e Medicina, para ser jornalista não era necessária uma

⁴ A máquina de jardim, também conhecida como lambe-lambe, é uma grande câmera, geralmente de madeira, com uma lente simples e fole, que eram muito comuns nas praças, daí o nome “de jardim”. Eram procuradas para fazer fotos para documentos, mas também outros tipos de retratos.

condição de classe melhor (origem familiar ou relações de amizade). As indicações para o início na profissão podiam facilitar, e muito, a entrada na profissão, mas existiam outras vias de acesso abertas.

Na pesquisa realizada, que serve de base para esse artigo⁵, percebe-se que a iniciação na profissão de fotógrafo de imprensa se dava, quase sempre, inserção direta no mercado. Do universo pesquisado, 84% dos fotógrafos tiveram seu aprendizado em fotografia de imprensa no próprio exercício da função. Mesmo dentre esses, os 5 fotógrafos que fizeram cursos técnicos ou tiveram aulas particulares ressaltaram que fotografia de imprensa se aprende na prática. Dos restantes, 16% tinham fotógrafos na família.

Mas, se a família não era sempre fator preponderante para a iniciação na imprensa, em muitos casos foi através dela que se dava o primeiro contato com a fotografia. Dos 25 fotógrafos mapeados detalhadamente para a pesquisa, oito tiveram alguma influência familiar. José Medeiros⁶, Luiz Pinto, Ari Gomes, Fernando Bueno⁷ e Rodolpho Machado são filhos de fotógrafos. Alberto Jacob herdou a primeira câmera de um tio e o pai lhe comprou um equipamento lambe-lambe. Gervásio Batista⁸ foi encaminhado pelo pai para trabalhar na loja de fotografia de um amigo com apenas nove anos. Já Campanella Neto⁹ teve um curso particular custeado pelo pai aos quatorze anos.

O apoio familiar era importante porque a fotografia requeria equipamento específico e caro e seu manejo tinha que ser ensinado por alguém que já dominasse a técnica. Por isso a tradição familiar facilitava o manejo do equipamento, mas nem sempre o acesso à imprensa, que se daria pela busca individual de um emprego que poderia ser qualquer outro no mesmo nível de distinção, contínuo ou laboratorista, ou mesmo repórter.

E, uma vez dentro do jornal, o fotógrafo procurava os meios de aprender o ofício, se não por mestres, por conta própria, como declara Alberto Jacob: “Eu sou um

⁵ Cf. Louzada, 2009.

⁶ José Medeiros (1921-1990), *O Poeta da Luz*. Texto de Pedro Vasquez publicado em *Jornal de Fotografia*. Curitiba: Konexão Fotojornalismo & Comunicação Ltda. Nº 5, dezembro/janeiro de 1991.

⁷ *Jornal O Paparazzi*. *Jornal Mensal da ARFOC/Rio* – janeiro de 1996 – nº 47

⁸ ABI Online. *Decano do fotojornalismo*. Texto de José Reinaldo Marques publicado em 12/08/2005 <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=518>

⁹ *Jornal O Paparazzi*. *Jornal Mensal da ARFOC/Rio* – Ano X – julho-agosto de 2001/ nº 82

profissional que nunca ninguém me ensinou. Por isso é que eu digo, quando a pessoa quer alguma coisa vai e procura o caminho. É a melhor escola. Eu lia livros sobre fotografia, manual de fotografia. [...] Bom, aí fui crescendo profissionalmente, aparecendo pra mostrar o meu trabalho” (JACOB, op. cit.).

A ausência de mestres foi compensada, no caso de Jacob, pela ajuda material do pai que, mesmo não tendo situação financeira excepcional, procurou dar ao filho os instrumentos que lhe possibilitassem alcançar uma condição de classe superior. Além disso, morando na capital e trabalhando no centro da cidade, Jacob teve acesso a bens culturais disponíveis e a livrarias que frequentava. Entretanto, mesmo os profissionais iniciados por outros mais antigos, quando se referem ao fotojornalismo, são unânimes em valorizar o aprendizado prático, como enfatiza Erno Scneider:

[Existe] escola de fotografia, é claro. [Lá] você aprende técnica e tal, mas fotografia de jornal mesmo você tem que ir lá no jornal, trabalhando, se não, você não aprende nunca. Em escola você não aprende.

Fotografia tem que ser na rua. Sentir. Sentir as coisas, sentir a vida. Olhar, principalmente olhar. Você tem que observar muito bem. Tem que ser o grande observador. Observar e pim [clicar] (SCHNEIDER, op. cit.).

Rodolpho Machado (op. cit.) também ressalta a importância da subjetividade do fotógrafo em detrimento da técnica fotográfica mais apurada: “Eu acho fotografia uma coisa muito simples. Você tem que aprender o básico da técnica e o resto tem muito de você. É o momento. Não adianta fazer assim: ‘eu vi dá uma foto legal e vou voltar lá pra fazer’. Já foi!”

Luis Pinto concorda que o aprendizado se dá na prática, ressaltando que determinadas editorias são mais instrutivas que outras: “Na Última Hora foi muito bom o aprendizado de (Editoria de) Polícia, muito bom. O fotógrafo, o jornalista, pra ser bom tinha que passar por Polícia. [...] Se você quer aprender precisa fazer Polícia. E (Editoria de) Esporte. Aí é que você aprende”.

Dos fotógrafos analisados apenas dois tiveram mestres que não eram nem familiares nem empregadores: Campanella Neto contratou um fotógrafo de casamento para lhe ministrar aulas particulares e Evandro Teixeira, quando morava no interior, ia a uma cidade próxima para pedir ensinamentos a um fotógrafo local chamado Walter Lessa¹⁰ e também teve uma relação de aprendizado com Nestor Rocha, tio do cineasta

¹⁰http://www.canalimaginario.com.br/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=11

Glauber Rocha¹¹. Outros dois fizeram cursos de fotografia: Walter Firmo¹², na ABAF¹³, e Armando Rosário¹⁴ em um fotoclube em Hong-Kong.

Mas a trajetória de Rosário¹⁵ foi totalmente atípica. Seu interesse por fotografia começou em Hong Kong, onde nasceu. Como escoteiro, teve como tarefa ganhar medalhas na área de fotografia, acabou se envolvendo e ingressou na *Royal Photographic Society of Hong Kong*. Esse fotoclube, como os demais mundo afora, promovia concursos e exposições e era um espaço para discussão da fotografia. Já integrando a Associação e participando de concursos e exposições em todo o mundo, Rosário concluiu o colégio e fez um curso técnico de fotografia, antes de começar a trabalhar profissionalmente. Mas a formação no fotojornalismo também foi prática, inicialmente como correspondente de uma agência norte-americana. A contratação de um fotógrafo natural e radicado na Ásia, em 1948, era bastante interessante para a agência, como podemos ver no relato de Rosário de suas primeiras matérias:

[...] Fiz a cobertura do deslocamento das tropas da Europa e dos EUA para a Coréia nos anos 50, era a Guerra da Coréia. Cobri também a chegada dos comunistas na fronteira com Hong Kong, em 1949, ano que eles expulsaram o Chiang Kai Shek. Documentei tudo isso, todo o envolvimento político da região em 1948 a 1954, quando decidi vir para o Brasil (ROSÁRIO, op. cit.).

Foi no campo de batalha, literalmente, que se dá a formação fotojornalística de Rosário, num momento em que o fluxo de imagens da Ásia para o restante do mundo era muito intenso, reforçando a mítica figura do fotógrafo de guerra, que vinha sendo forjada desde a Guerra Civil espanhola.

Mas, para os que não estavam no campo de batalha, a audácia e o destemor eram valorizados. Luis Pinto (op. cit.) lembrou do caráter “brigão” do pai na sua relação com a formação dos filhos, e ressaltou a mesma qualidade em si próprio. Essa característica “brigona” poderia certamente ser atribuída ao percurso fotográfico de Pinto, mas funcionava também como seu elo específico com o mestre na estrutura familiar. Outros

¹¹ <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=615>

¹² AUTRAN, Margarida. *A descoberta da emoção da imagem fixa*. Fotografia n° 2. FUNARTE, Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

¹³ Associação Brasileira de Arte Fotográfica, fundada em 1951 no Rio de Janeiro e ainda atuante.

¹⁴ Entrevista publicada no jornal Photo Espaço n° 15.

¹⁵ Jornal Photo Espaço, Informativo da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, Ano 2 – n° 15 – maio/junho de 2003.

tinham características também relevantes, que Pinto orgulhosamente ressaltou, mas a sua posição na família de repórteres fotográficos era a do brigão, a do repórter aguerrido e destemido.

Erno Schneider também sublinhou alguns dos momentos mais marcantes do início de sua trajetória na fotografia, situações onde foi preciso arriscar a vida para conseguir a foto. A mítica do fotógrafo destemido funcionava como uma capa protetora que não permitia que nada de mal lhe acontecesse quando estava fotografando, como numa matéria em que um paiol explodiu em Porto Alegre. Erno entrou no paiol e foi advertido pelo repórter: “Ô, Alemão, sai daí! Tu é maluco, isso aí vai explodir. Os bombeiros todos já saíram!” ao que Erno responde: “Você acha que isso vai explodir logo comigo aqui dentro. Não pode!” (SCHNEIDER, op. cit.).

Aprender na marra, desdenhar ensinamentos teóricos e arriscar-se para obter a melhor foto era a leitura de muitos desses fotógrafos do mito profissional que perpassava as imagens que chegavam da guerra, do outro lado do mundo. Do trabalho de mestres reconhecidos, como Henri Cartier-Bresson e Eugene Smith, o que os atingia eram as fotos publicadas em revistas ilustradas, como a *Life*, e não a trajetória que os levou ao palco privilegiado do fotojornalismo, nem como adquiriram a excelência no manejo da linguagem fotojornalística. E, como a formação escolar por aqui era em geral deficiente, criou-se um código deontológico que atribuía ao ensino tradicional um lugar menor, senão prejudicial, na formação do fotógrafo de imprensa.

Mesmo Clóvis Scarpino, fotógrafo com maior formação escolar, que iniciou a carreira como repórter de texto e era formado em Economia, valorizava as lições dos “mais antigos”:

E aí eu conversava muito com Fernando Abrunhosa, irmão do Orlandinho Abrunhosa, que também era outro cara bamba no negócio. Depois eu vim conhecer os Francesqui, os dois irmãos gêmeos, também maravilhosos. O Francisco Alaor Barreto, meu professor da História do Exército da Borracha, dos seringueiros da Amazônia. O Alaor Barreto, pai do Alaorzinho, que foi editor de fotografia do Jornal do Brasil, me contou tudo sobre isso [...].

(Eu conversava) com os **mestres**, com o Nicolau Drei, eu conversei com essa turma, que tinha 30, 40 anos de fotografia. Tinham fotografado na Europa toda, estavam no Brasil, uns caras maravilhosos. Então batia esse papo, a gente aprendia. Só discussão de fotografia. Ficávamos 10 horas por dia discutindo fotografia. Jantava e almoçava com fotografia (Grifo nosso)¹⁶.

¹⁶ Everaldo Lima d’Alverga Entrevista Clóvis Scarpino: <http://www.evirt.com.br/entrevista/scarpino.htm>

Na metade do século XX existiam vários cursos de fotografia no país, geralmente ministrados nos fotoclubes. O Foto Club Brasileiro, fundado em 1926, a Sociedade Fluminense de Fotografia, de 1944, e a ABAF, eram fotoclubes dedicados a promover cursos, concursos e exposições no Brasil e no exterior. Seus membros, em geral, eram profissionais que tiravam seu sustento de outras áreas, como por exemplo José Oiticica Filho¹⁷, que era entomólogo do Museu Nacional e membro do Foto Clube Brasileiro e da ABAF no Rio de Janeiro, e do Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. A orientação estética que prevaleceu durante muitos anos nessas associações foi o fotopictorialismo acadêmico, mas na metade do século XX os fotoclubes também experimentavam tensões com a adesão de importantes membros à fotografia moderna, como Oiticica, e se transformaram em um pólo de discussão da fotografia.¹⁸

Mas os cursos técnicos ficavam então circunscritos à esfera dos fotoclubes, associados a procedimentos fotográficos artísticos e que reivindicam o estatuto da arte e do amadorismo. Como vimos, apenas Walter Firmo e Armando Rosário declararam ter feito cursos de fotografia em fotoclubes, o que não é de causar espanto, uma vez que grande parte dessas pessoas não estava disposta a pagar para aprender. Ao contrário dos fotoclubistas que tinham meios de praticar a fotografia sem precisar – nem desejar – serem remunerados por isso, os aspirantes a repórteres-fotográficos, em geral, se lhes fosse dada a opção, prefeririam ser pagos para aprender. E era justamente isso que iam buscar nas redações dos jornais.

Considerações Finais:

A geração de fotógrafos que examinamos buscava a distinção no exercício diário do fotojornalismo, sem valorizar o ensino. Uma importante forma de se destacar era através da exposição ao perigo, o destemor e a valorização máxima da obtenção da melhor fotografia, num átimo de segundo, às vezes à custa da própria segurança. A inspiração vinha da figura mítica do fotógrafo de guerra, forjada juntamente com a construção de uma narrativa imagética inédita, proporcionada pelo dinamismo que o

¹⁷ Sobre os fotoclubes cf. *José Oiticica Filho*, a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

¹⁸ Sobre a tensão do fotopictorialismo e a fotografia moderna no interior do Foto Club Brasileiro cf. MELLO, Maria Teresa B. de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, coleção Luz e Reflexão, 1998

fotógrafo ganhou em campo a partir da modernização dos equipamentos. A fotografia de imprensa se modernizava técnica e discursivamente, ajustando-se assim a uma nova dinâmica temporal, num “tempo em que a cultura se internacionalizava e a História acelerava seu ritmo no descompasso das guerras e dos conflitos sociais” (MAUAD, 2006).

Em artigo sobre o livro *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag, Beatriz Sarlo faz uma observação sobre a autora que também se aplica ao grupo de fotógrafos que aqui examinamos:

Sua geração, a de quem nasceu por volta de 1930, foi a primeira para quem a fotografia foi o primeiro modo de conhecimento de um fato público universal e atroz. Naturalmente, fotografias de violência demoníaca e de guerra houve cinquenta anos antes, mas as dos campos de concentração foram as primeiras que recorreram o mundo como um testemunho acusador e, pouco depois, converteram-se em ícones da violência, estabelecendo o marco a partir do qual até hoje se classificam as fotografias de massacre. (SARLO, 2003)

Essa geração, além de forjada num momento em que a fotografia conseguira entrar no mesmo compasso do tempo que retratava, cresceu vendo um determinado tipo de imagem inédita, a fotografia dos campos de batalha. E, de certa forma, os profissionais que analisamos se viam como seus mitos. Os nomes mais citados foram, no campo internacional, Henri Cartier-Bresson e Eugene Smith, ambos fotógrafos que se notabilizaram na cobertura da II Guerra Mundial. O brasileiro Luciano Carneiro, também citado, foi lembrado por ter saltado de paraquedas na Guerra da Coreia, em 1951. Já José Medeiros é apontado como o expoente da fotografia natural, sem flash e sem interferências. Este é, portanto, o capital a ser valorizado: a intrepidez e a qualidade fotográfica.

Por outro lado, o grau de escolaridade e o ensino da técnica fotográfica foi desprezado. Para obter distinção entre seus pares e a valorização nos estratos mais altos da sociedade, o fotógrafo não deixava de travar uma luta simbólica para impor a definição do mundo social que lhes fosse mais favorável. Dentro da autonomia de seu campo, ou seja, no seu espaço social de dominação e de conflitos, procurava construir um lugar em que gozasse de aceitação e valorização social. Dessa forma, a educação deficiente era compensada por uma prática profissional específica e por vezes arriscada, que apenas uns poucos poderiam executar.

Dessa forma, a busca da legitimidade profissional e social fez com que esses

fotógrafos construíssem uma narrativa visual específica que delimitaria o campo fotojornalístico e, dentre as práticas profissionais, ganhariam lugar de destaque apoiados no risco e na valorização da busca da melhor fotografia, a qualquer custo.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CANDAU, Joel. Mémoire e Identité. Paris: PUF, 1998

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere, v. 2. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2004

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

LOUZADA, Silvana. Prata da Casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960) / Tese (Doutorado em Comunicação) IACS – UFF, Rio de Janeiro: 2009.

MAUAD, Ana Maria. O olho da história. In: História e imprensa. Representações culturais e práticas de poder. Neves & Morel & Ferreura (org.). Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, 2006.

POLLAK, Michael Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989.

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

RICOEUR, Paul O Passado Tinha um Futuro. In. MORIN, Edgar A Religião dos Saberes: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2001

SARLO, Beatriz. Um tratado moral: Sontag, novamente sobre a fotografia. Revista Líbero Ano VI – nº 12, 2003. Disponível em <http://www.facasper.com.br/pos/libero/libero12/Um%20tratado%20moral%2004-09.pdf>

Entrevistas depositadas no LABHOI/UFF <http://www.historia.uff.br/labhoi/>: JACOB, 2003; MACHADO, 2003; PINTO, 2000; SCHNEIDER, 2003. As demais referências estão especificadas nas notas de rodapé.