

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

Alberto Melo Viana

FOTOJORNALISMO E AÇÃO CULTURAL EM CURITIBA

**CURITIBA
2009**

Alberto Melo Viana

FOTOJORNALISMO E AÇÃO CULTURAL EM CURITIBA

Dissertação apresentada ao Programa em Comunicação e Linguagens da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão da UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kati Eliana Caetano

CURITIBA

2009

TERMO DE APROVAÇÃO

Alberto Melo Viana

FOTOJORNALISMO E AÇÃO CULTURAL EM CURITIBA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens, área de concentração em Linguagens Midiáticas, no Mestrado de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 14 de dezembro de 2009

Mestrado em Comunicação e Linguagens
UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

Orientadora: Prof^a Dr^a Kati Eliana Caetano
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof^a Dr^a Denise Azevedo Duarte Guimarães
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof^a Dr^a Simonetta Persichetti
Faculdade de Comunicação Cásper Líbero e
Universidade Estadual de Londrina

Este trabalho é, carinhosamente, dedicado à minha mãe, Nerita Ribeiro Melo Viana pelo seu carinho e apoio incondicional.

e para meu pai, Asdrúbal Lopes Viana, em memória, pelos ensinamentos, ainda na infância, no tempo da Tipografia Conceição, em Vitória da Conquista Bahia – Brasil.

Aos meus irmãos José Augusto, Antônio Jorge, Maria da Conceição e Alzira Eugênia pela convivência sempre fraterna.

À memória de João Cristóvão Melo Viana, irmão mais novo, que nos deixou antes do combinado.

À minha filha, Anaterria Viana, pelo carinho, mesmo nas ausências.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À Profª Drª Kati Eliana Caetano, pela sua persistência, boa vontade e pertinência em suas orientações, nas minhas dificuldades na hora de escrever esta dissertação; com seus ensinamentos a minha maneira de ver o mundo mudou significativamente.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos, Pró Reitor Administrativo, da UTP, Carlos Eduardo Rangel Santos e Pró-Reitora Acadêmica, Carmem Luiza da Silva, da UTP, pelo incentivo, lá na casa de praia, para que eu tivesse a coragem em participar do mestrado.

Aos professores do mestrado que abriram um novo caminho em meus conhecimentos.

Aos funcionários da secretaria do mestrado.

Aos profissionais do jornal *Gazeta do Povo* que abriram as portas de sua redação para meu trabalho, no primeiro momento da pesquisa.

Aos amigos fotógrafos e jornalistas que confiaram em mim, respondendo as importantes entrevistas, sustentáculo deste trabalho.

Não posso esquecer, neste momento, de meus colegas do mestrado pelo convívio sempre fraterno e cordial. Para eles meu agradecimento especial.

Às jornalistas e fotógrafas Anaterria Viana e Bruna Bazzo pela colaboração em duas entrevistas.

Aos amigos Ana Kosiski e Manoel Linhares, proprietários da Ticcolor, pelos muitos apoios que têm me dado nestes anos de labuta fotográfica.

À Peggy Paciornik Distéfano pela amizade de sempre e pela tradução do Resumo, transformando-o em Abstract.

E por fim, a minha mãe e meus irmãos pela força que deram nestes momentos de angústia e necessidades.

SUMÁRIO

Folha de Rosto.....	ii
Folha de Aprovação.....	iii
Dedicatórias.....	iv
Agradecimento Especial.....	vi
Agradecimentos.....	vii
Resumo e Abstract.....	viii
Sumário.....	ix
Introdução.....	11
PARTE 1	
CAPÍTULO 1 – Panorama histórico do fotojornalismo.....	15
1.1 Do daguerreótipo aos anos 1930.....	15
1.1.1 Com a guerra, as primeiras reportagens.....	22
1.1.2 A prática documental como função social – Jacob Riis.....	27
1.1.2.1 Lewis Hine.....	30
1.1.3 Erich Salomon e o <i>fotojornalismo moderno</i>	33
1.2 As agências de notícias.....	37
1.3 As revistas ilustradas.....	41
1.3.1 Vu.....	41
1.3.2 Revista Life.....	44
1.4 Invenção da Leica e novas mudanças.....	48
1.5 Censura continua nas fotografias de guerra.....	53
1.6 Agências de fotografia.....	56
1.7 O surgimento da Magnum.....	60
1.8 Predomínio francês.....	63
1.9 A Guerra do Vietnam.....	69
1.10 A televisão.....	74
1.11 Crise da imprensa e do fotojornalismo.....	75
PARTE 2	
CAPÍTULO 2 – Curitiba.....	82
2.1 Introdução à segunda parte.....	82
2.2 Fundação Cultural.....	83

2.3	O início da imprensa e das tipografias, de Cândido Lopes a Francisco Folch.....	84
2.4	A família Schrappe e a Imprensa Paranaense.....	90
2.5	Fotojornalismo em Curitiba.....	93
2.5.1	Fotógrafos pioneiros	93
2.5.2	Domingos Foggatto, o primeiro repórter fotográfico.....	96
2.5.3	Prêmio Esso de Jornalismo em Curitiba.....	101
2.5.3.1	Edison Jansen – Prêmio Regional.....	102
2.5.3.2	Mario Nunes – Prêmio Nacional.....	106
2.5.4	Reynaldo Jardim em Curitiba.....	112
2.5.4.1	O Correio de Notícias na primeira fase.....	120
2.5.4.2	Outras atividades editoriais e culturais de Reynaldo Jardim em Curitiba.....	123
2.5.5	A presença das sucursais.....	129
2.5.5.1	A visita do Papa João Paulo II.....	132
CAPÍTULO 3 - Fotojornalismo e Ação Cultural em Curitiba		137
3.1	Ação Cultural.....	137
3.2	Mostras de Fotojornalismo.....	138
3.3	Encontros Nacionais de Fotografia.....	145
3.4	Instituto Nacional de Fotografia e as Semanas Nacionais.....	146
3.5	A Funarte em Curitiba e a Mostra Fotosul.....	148
3.6	Mostra Fotográfica do Shopping Center Pinhais.....	151
3.7	A Semana Nacional em Curitiba e a organização profissional.....	153
3.8	Encontros Nacionais de Fotojornalismo.....	157
3.9	Encontro Nacional de Fotojornalismo na cidade e o movimento organizado dos Repórteres Fotográficos.....	159
3.10	Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba.....	163
4.	Conclusão	169
5.	Referências.....	171
6..	Anexos.....	176

RESUMO

A partir de 1976, inicia, em Curitiba, um processo de ação cultural ligado à fotografia, idealizado e coordenado por fotojornalistas, que desencadeia mudanças significativas nos modos de ver e de fazer fotografia na cidade, tanto no campo da linguagem, como no da produção. Várias dessas ações, tais como as Mostras de Fotojornalismo, a Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba e a Bienal Internacional de Fotografia, já não existem. Partindo de um panorama histórico do fotojornalismo mundial e de um histórico de alguns acontecimentos na área, em Curitiba, a dissertação pretende analisar como se deram as relações entre o poder público, os fotógrafos, na condição de organizadores dos eventos, e a comunidade, tendo como hipótese que a indústria cultural local e o marketing dos agentes públicos constituíram os principais fatores de suspensão dessas atividades, em certa medida já consagrados no cenário regional, bem como as ligações com o campo da comunicação como, por exemplo, a melhoria na formação dos repórteres fotográficos, que estas ações de certa maneira promoveram, perpassando por uma propalada crise anunciada por autores e atores sociais envolvidos na área do fotojornalismo.

Palavras chaves: fotojornalismo, fotografia, comunicação, ação cultural.

ABSTRACT

In 1976, Curitiba saw the rise of cultural process connected to photography, devised and coordinated by photojournalists, which triggered significant change in the way of seeing and doing photography in the city, both in the field of language and production. Several actions in this process, such as the Photojournalism Exhibit, the City of Curitiba Photography Week, and the International Photography Biennial, no longer exist. Starting from a historical panorama of global photojournalism and on the background of a few such events in Curitiba, the author intends to analyze how the relationship between the public power, photographers (as organizers of said events), and the community developed, considering that the local cultural industry and the marketing by public agents were the major factors why such activities – that were already part of the regional scenario - failed to continue. We also analyze how such events affected the field of communications, e.g. improving the quality of press photographers' education, and touching upon a crisis that had been anticipated by authors and social stakeholders involved in the area of photojournalism.

Key-words: photojournalism, photography, communications, cultural action.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de colaborar com a pesquisa e o conhecimento da ciência da Comunicação no campo do fotojornalismo, incorporando, aos estudos desta área, algumas questões das relações entre o fotojornalismo e ação cultural ocorridas na cidade e que contribuíram para a melhoria na formação dos repórteres fotográficos, com mudanças significativas neste campo da comunicação.

Curitiba, capital do Estado do Paraná, Brasil, onde esta pesquisa foi centrada, a partir de 1976, vê a entrada no mercado de fotojornalismo de um grupo de jovens oriundos da universidade, o que não era comum naquele tempo. Esse grupo organiza uma mostra de fotojornalismo, que desencadeia uma série de eventos nos anos seguintes, com mudanças radicais nos modos de produzir, ver e expor fotografias na cidade de Curitiba.

A ação cultural, realizada pelos fotojornalistas, que é relatada neste trabalho, contribuiu para mudanças nos paradigmas dos repórteres fotográficos da época, e nos que viriam a seguir, trazendo com isto consideráveis mudanças no campo do fotojornalismo local e com uma pequena contribuição no cenário nacional. Algumas destas ações ajudaram, inclusive, no processo de redemocratização do país.

Por outro lado, esta nova fase do fotojornalismo é centrada numa crescente industrialização na rotina dos jornais dando valor ao imediato e não no desenvolvimento dos assuntos de forma mais global, embora, em alguns casos, o fotojornalismo de autor ainda tenha espaço, sobretudo no campo documental, onde ganha adeptos e certo prestígio, com suas fotografias sendo veiculadas através de exposições, livros e, mais recentemente, sites na Internet.

Para esta pesquisa serviu de estímulo a experiência empírica do autor que atuou durante muitos anos na imprensa diária como fotojornalista e durante um longo período como produtor e realizador cultural, inclusive na coordenação de eventos que serão citados no decorrer da dissertação.

O trabalho foi realizado de forma a conhecer primeiro o panorama geral do fotojornalismo, para depois entrar nos problemas específicos. Deste modo o texto foi dividido em duas partes. A primeira parte com o capítulo 1 faz um

balanço histórico crítico do fotojornalismo desde sua origem com as guerras no século XIX, passando pelas suas várias fases no século passado, até a anunciada crise do início do século XXI.

A segunda parte contém os resultados da pesquisa de campo, obtidos por pesquisa exploratória de documentos, acervos, material fotográfico e entrevistas. A sistematização desses dados corrobora a evolução da importância da fotografia para o jornalismo localmente, assim como foi credenciado enquanto fenômeno internacional, na primeira parte do trabalho.

O capítulo 2 traz alguns apontamentos sobre o primeiro jornal e a primeira tipografia, que se transforma em grande gráfica, e de alguns fotógrafos pioneiros importantes em Curitiba.

Apresenta o trabalho de Domingos Fogiatto, considerado o primeiro repórter fotográfico de Curitiba e que trabalhou, entre os anos 40 e 60 do século passado. Em seguida, fala da conquista de dois Prêmios Esso, no Estado, obtidos um por Edison Jansen e o outro por Mário Nunes, com fotografias que destacavam a questão da violência na época da ditadura militar no país. Faz um destaque importante sobre a passagem, pela cidade, do artista plástico e jornalista Reynaldo Jardim, que criou o jornal *Correio de Notícias*. Dando uma nova visão para a reportagem, sempre usando a criatividade em suas páginas. Além de ter implantado na cidade o projeto *Pólo Cultural*, com a publicação semanal do jornal *Grafia*, dedicado à fotografia. Destaca a importância, nos anos 1970\80, das sucursais dos grandes jornais em Curitiba, com a contratação de fotojornalistas *free-lancers*, ajudando o desenvolvimento do mercado no setor.

Como já falamos, é desta época o início de uma ação cultural ligada ao fotojornalismo e aos repórteres fotográficos com a criação, em 1976, da primeira *Mostra de Fotojornalismo*, inicialmente liderada por fotógrafos do jornal *O Estado do Paraná* e depois encampada pela Associação da categoria e que acontece, esporadicamente, até os dias de hoje. Esta ação cultural desenvolveu outros importantes eventos ligados à fotografia que são objetos de estudo nesta pesquisa e que estão relatados no terceiro capítulo deste trabalho.

O referencial teórico para a pesquisa baseou-se em Jorge Pedro Souza (2000, 2004), que transformou em livro a sua tese de doutoramento *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental* e dá um panorama histórico crítico deste campo da comunicação. Ainda na área da história, foram usados os autores

Pierre-Jean Amar (2005) que apresenta uma visão completa do fotojornalismo desde os seus primórdios; Marie-Loup Sougez (1996) que aborda os passos mais fundamentais da criação fotográfica; a fotógrafa e pesquisadora alemã Gisele Freund (1976) que, com seu seminal e pioneiro livro *Fotografia e Sociedade*, nos conduz aos primeiros passos da fotografia de imprensa e ao fotojornalismo moderno como forma de reconhecimento social, na Alemanha da República de Weimar, logo abortada pela ascensão de Hitler ao poder, causando com isto, a imigração de importantes fotojornalistas para a França, Inglaterra e Estados Unidos.

O entendimento da história da fotografia e do fotojornalismo no Brasil teve a contribuição dos trabalhos de Oswaldo Munteal e Larissa Grandi (2004) e de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004).

Para uma compreensão dos meandros da profissão de fotojornalista e do fazer fotográfico foram usados os postulados de Milton Guran (2002), que serviram de base fundamental para compreender os segredos da rotina de produção e edição da fotografia nos jornais. Guran é, além de doutor em antropologia visual, fotojornalista, tendo atuado na imprensa diária na década de 1980 e atualmente, além de professor e pesquisador é o coordenador geral do Fotorio, evento bienal de fotografia que acontece na cidade do Rio de Janeiro. Por fim, para o estudo do ato de fotografar, na visão do produtor, foram usados os textos de Henri Cartier-Bresson (2004) de seu livro *O imaginário segundo a natureza*, que nos leva à procura da liberdade, para ir ao encontro do sonho da fotografia bem realizada.

Foram fundamentais para o conhecimento do campo estudado os estudos filosóficos sobre a fotografia de Susan Sontag (2003, 2004), que, com originalidade, esmiúça uma nova ética da visão iniciada com o advento da fotografia e que traz reflexões sobre as fotografias de sofrimento tão comuns na rotina diária de nossos jornais.

Como parte da metodologia de pesquisa foi da maior importância os depoimentos dos fotógrafos entrevistados, bem como a pesquisa de campo por meio de observação em redação e da participação em diversos eventos de fotografia no decorrer dos mais de 30 anos de labor nesta área da comunicação. Foram consultados jornais e catálogos na Biblioteca Pública do Paraná, na Casa da Memória de Curitiba, no Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e no

acervo do autor. Pela pertinência das entrevistas, resolveu-se publicá-las na íntegra nos anexos.

Durante a realização da pesquisa foi-se encontrando caminhos e objetos diferentes dos planejados, mas que foram muito enriquecedores para o trabalho. Uma constatação é que o trabalho realizado nos anos 1970, pelo grupo pioneiro de fotojornalistas, surtiu efeitos positivos, com mudanças sensíveis nos modos de tratar a fotografia, não só neste campo, mas em todas suas áreas.

As novas técnicas de produção da fotografia estão cada vez mais avançadas e esta dissertação nada mais é do que um indicativo para novos estudos no campo do fotojornalismo, da ação cultural e da fotografia, em Curitiba, delineando novos caminhos a serem conhecidos para os que, por certo, pesquisarão esta rica área que está aí para ser explorada e estudada.

PARTE 1



CAPÍTULO 1 – Panorama histórico do fotojornalismo

1.1 Do daguerreótipo aos anos 1930

Desde a invenção do daguerreótipo, no início do século XIX, já se atribuía à imagem fotográfica um caráter de reprodutibilidade, tornando-a, com isto, um instrumento ideal para a documentação e para o anúncio de certos acontecimentos. Pode-se dizer que já na sua gênese estava inserida a idéia de noticiar, de representar e de immortalizar os fatos.

A fotografia está frequentemente associada à noção de “documentos”. Quer dizer, serve antes de tudo para testemunhar uma realidade e, depois, para recordar a existência dessa mesma realidade: o tempo desempenha aqui um papel primordial, em particular do ponto de vista emocional, pois a fotografia é associada à tomada de consciência da mudança, do desaparecimento, até mesmo da morte. (BAURET, 2006, p. 23).

Na sociedade do início do século XIX se produzem muitas mudanças. Era o início da era industrial: a máquina a vapor começa articular várias aplicações com o trem, os barcos e os motores industriais. Os meios de comunicação (AMAR, 2005) conheceram, então, um grande desenvolvimento, as viagens ficaram mais fáceis e o descobrimento de países longínquos foram mais acessíveis a uma maior quantidade de pessoas. Começam as guerras de colonização e grandes impérios se constituem como França, Inglaterra e Alemanha, entre as mais importantes. As ciências se desenvolvem e a fotografia começa se firmar neste cenário, como uma nova forma de documentação do dia a dia das pessoas e dos acontecimentos.

Ascende neste momento uma nova classe social que suplantará a nobreza. É a burguesia do negócio e do dinheiro que estava a ponto de converter-se em classe dominante, a qual encontra na fotografia a forma ideal de representação de sua imagem e esta é uma das razões do rápido desenvolvimento do retrato fotográfico. A grande burguesia toma conta do cenário e as classes médias a imitam seguindo seus passos. Este entusiasmo chegará as classes mais populares quando os preços ficam mais acessíveis. Mas é a média burguesia que vai encontrar “na fotografia um novo meio de auto-representação conforme as suas condições econômicas e ideológicas.” (FREUND, 1976, p. 35).

Por outro lado, a necessidade de informação fica cada vez mais evidente e a imprensa se vê incitada a aproveitar os progressos da era industrial, entre eles a fotografia. O jornalismo se apropria, então, da imagem fotográfica. A revolução dos transportes acelera os serviços postais e em consequência melhora a difusão dos periódicos entre os mais ricos. Graças à evolução de

novas técnicas de impressão, generaliza-se a ilustração nos jornais. É o caso, especialmente, da xilogravura que com cortes nas fibras da madeira cria a imagem gravada em relevo, que pressionada irá obter a impressão. Utiliza-se, também, a litografia, descoberta em 1796, por Aloys Senefelder. Trata-se de uma técnica de impressão que permite reproduzir desenhos traçados na superfície de uma pedra calcárea com um lápis gorduroso especial.

As revistas de atualidade do século XIX (AMAR, 2005, FREUND, 1976) difundem estas gravações que se realizam a partir de croquis feitos ao vivo e de desenhos a partir de relatos de testemunhas oculares. A partir de sua invenção, os gravuristas usavam, também, as fotografias para fazer os seus trabalhos de ilustração e muitas vezes acrescentavam ou tiravam detalhes da imagem (Fig. 1), num caso concreto de manipulação da imagem original.

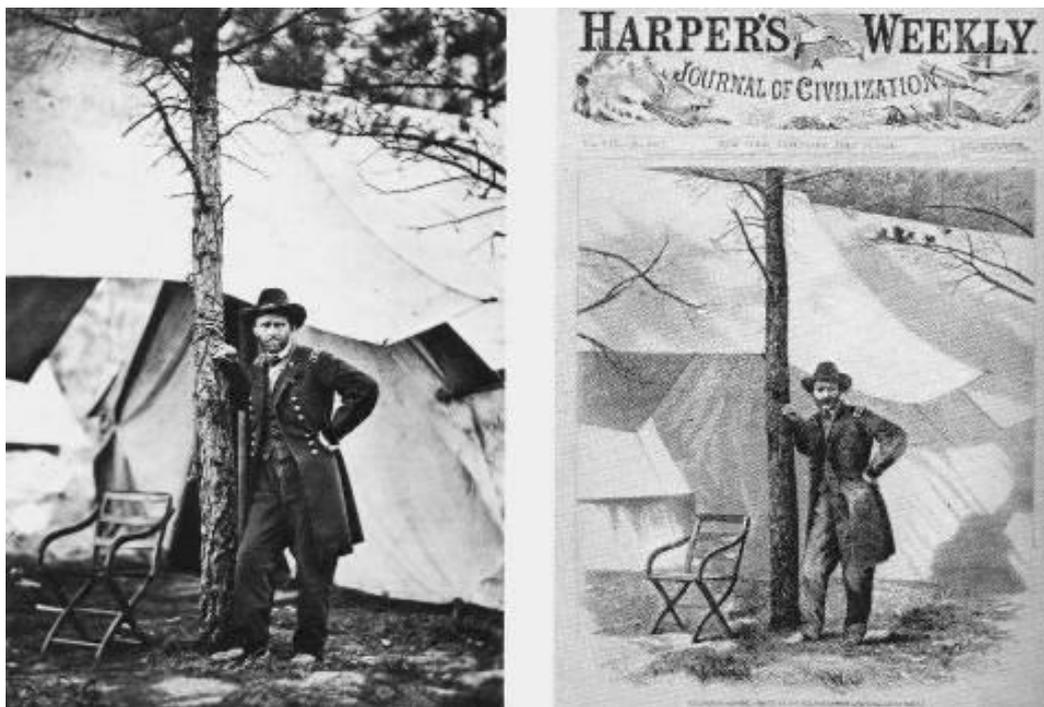


Figura 1. Fotografia original e gravura a partir dela, para impressão na capa da revista Harper's Weekly.

Fonte: NEWHALL (2006).

A tudo isso deve-se somar, a partir de 1844, a rápida implantação do telégrafo elétrico inventado em 1832 nos Estados Unidos, por Samuel Morse. A Europa se equipa em 1845 e o contato com a América se dá em 1866. As notícias começam a circular com mais rapidez, atravessando os mares e graças a esta técnica se desenvolvem as agências de imprensa, com a fotografia alcançando

um “valor simbólico”, que “se estende muito além do domínio das ciências e das artes”. (CAETANO, 2008). A primeira destas agências é a Havas (AMAR, 2005), criada em Paris, em 1835, (4 anos antes, portanto, do anúncio oficial da descoberta da fotografia) e, com a ajuda do governo francês, monopoliza o controle do telégrafo a partir de 1850. Controla quase por completo a difusão de informações que recolhe do governo e de seus correspondentes na França e no estrangeiro. Na Europa, segundo Amar (2005), outras agências a imitam: em Berlim, em 1849, a Wolf, nome de um antigo funcionário da Havas, em Londres, em 1851, a agência Reuters e em Nova York, em 1848, a Associatad Press, associação dos seis jornais mais importantes que em lugar de competir decidiram colaborar. É neste cenário socioeconômico que nasce a fotografia e, logo em seguida, a reportagem fotográfica.

O pioneiro da invenção, Nicéphore Niépce, cria, na verdade, um método (Fig. 2) que não servirá para fazer imagens, pois o tempo de exposição era de pelo menos oito horas, além de sua legibilidade muito restrita.



Figura 2. Primeira fotografia de Niépce, em 1826, tirada da janela do sótão de sua casa de campo em Le Gras em Chalons-sur-Saône, na França.

Fonte: <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/niepce.htm>

No entanto, abre o caminho para seu sócio Jacques Daguerre que desenvolve uma técnica que realmente todos incorporam. Quando François Arago – famoso físico e astrônomo, mas ao mesmo tempo político liberal muito popular – apresenta (AMAR, 2005 e FREUND, 1976) o novo método na Academia de Ciências da França, em agosto de 1839, o daguerreótipo (Fig. 3)

se estende com muita rapidez, pois a França entregou o invento “generosamente” para a humanidade. Daguerre não teve nenhuma renda com sua utilização, contentando-se com uma pensão, assim como os familiares de Niépce, que faleceu antes de ver a sequência de sua descoberta.



Figura 3. Vista de Boulevard Du Temple. Paris. 1839. Daguerreótipo de *Jacques Daguerre*. Já era usado tempos de exposição bem mais reduzidos, por volta de 1 minuto.

Fonte: <http://www.pindavale.com.br/datas especiais/noticias.asp?id=6140&cod=178>

Trata-se de uma imagem única, assim como a Polaroid e os diapositivos, mas um processo de uma qualidade excelente, com finos detalhes e um registro de tons de cinza muito bom. A partir de 1842, um minuto de exposição já seria o suficiente para obter a imagem, e, em 1855, só serão necessários dez segundos. Estava aberta a porta ao fotojornalismo. O daguerreótipo é utilizado praticamente em todos os países, menos na Inglaterra, onde Fox Talbot desenvolve, em 1839, outro procedimento, pai da fotografia moderna, o calótipo ou negativo sobre papel que permite a multiplicação das cópias.

Neste momento da história da imprensa, o uso do texto verbal era mais ou menos similar ao processado hoje em dia, ou seja, com os gêneros das crônicas, dos relatos de viagens e das reportagens difundidas por jornais, revistas ou livros. Quanto ao tratamento visual do acontecimento, ainda passava por desenhos, sempre reinterpretao a imagem que estava na fotografia, muitas vezes deformando o conteúdo que a imagem apresentava, favorecendo uma mensagem que se queria transmitir, seguindo a linha editorial do veículo ou

do governo, uma espécie de censura. Na maioria das vezes estas imagens eram encomendadas pelo Estado (AMAR, 2005). As derrotas não se representam e as vitórias são consagradas.

Apesar de sua unicidade o daguerreótipo foi testemunho da história, mesmo quando os impressos fossem em forma de desenho. Os primeiros casos conhecidos acontecem entre os anos 1842-1853.

Um exemplo eloqüente é o registro do que aconteceu a uma das primeiras fotografias de acontecimentos, o daguerreótipo das consequências de um incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo, em 1842, realizado por Carl Friedrich Stelzner. A *The Illustrated London News*, revista semanal que durante muito tempo esteve à frente das publicações ilustradas, grandes artífices da comunicação\informação visual, usou uma imagem, desenhada a partir desse original, para ilustrar o sucedido, pois a reprodução de fotografias constituía um problema com que se defrontavam os primeiros jornais e revistas desse tipo. De qualquer modo, também é de revelar que o gosto da época privilegiava o desenho. (SOUZA, 2000, p. 26).

Segundo Amar (2005), Stelzner teve Hermann Biow como parceiro nesta empreitada, e eles realizaram uma série de quarenta e seis daguerreótipos, em quatro dias, depois do incêndio. (Fig. 4).



Figura 4. Ruínas de Hamburgo, 1842. Provavelmente a Primeira fotografia de notícias. Carl Fiedrich Stelzner. Fonte: NEWHALL, Beaumont (2006)

Outro fato histórico fotografado (AMAR, 2005 e SOUSA, 2000), mas não difundido, acontece em 14 de outubro de 1843, quando Jules Itier, funcionário da aduana francesa, assiste a uma assinatura de um tratado de paz de mil anos entre o embaixador da França na China e o representante do imperador chinês e fixa a cena em um daguerreótipo.

Com ele completa-se a figura do pré-foto-repórter. As fotografias de um incêndio (o de Hamburgo) e de uma cerimônia protocolar ficam, assim, para a história, como indícios daquilo que, mais tarde, se conformaria como alguns dos temas configuradores de rotinas produtivas e convenções do fotojornalismo. (SOUZA, 2000, p. 27).

No confronto entre o México e Texas, 1846\48, “primeira guerra para onde os jornais enviaram correspondentes” (SOUSA, 2000, p. 26), Charles Betts acompanha a armada americana e realiza alguns daguerreótipos, essencialmente retratos emblemáticos de soldados. Outro acontecimento histórico registrado com daguerreótipos foi o incêndio dos silos de Oswego, no estado de Nova York, fotografado por George Barnard, em 1853 (Fig. 5). A imprensa não usa nenhuma dessas fotografias e elege os desenhos imaginários para ilustrar estes acontecimentos (AMAR, 2005).



**Figura 5. Incêndio em Nova York. 1853. *George Barnard*.
Fonte: SOUSA (2000).**

O daguerreótipo, que desaparecerá por volta de 1865 (AMAR, 2005), é trocado rapidamente durante os anos 1850 pelo calótipo, que passa a ser o instrumento preferido dos documentaristas e quase todos os fotógrafos franceses e ingleses começam a usá-lo. Os americanos usaram o daguerreótipo durante mais tempo.

Em 1851, o inglês Scott Archer publica um manual em que descreve uma nova técnica que desenvolveu: o colódio úmido. Trata-se de uma chapa de vidro que tem de ser preparada menos de quinze minutos antes de ser exposta na

câmera, por isso verdadeiros laboratórios ambulantes acompanham os fotógrafos. Este método suplanta todos os outros por mais de quarenta anos. Finos detalhes, amplas tonalidades, tempos relativamente curtos de exposição permitem um bom aproveitamento com preços bastante baixos.

Começa então a produção de fotografias em grandes quantidades, que se comercializam e são compradas como xilogravuras ou litogravuras. É um dos primeiros meios de difusão da imagem fotográfica anterior a sua propagação como forma impressa. Já era uma forma de venda da fotografia como objeto de arte. As mais vendidas chegaram, em algumas oportunidades, à marca de cem mil cópias.

A técnica do colódio úmido contribuirá para destronar o daguerreótipo. Com o fim do reinado deste e com a disseminação dos processos negativo-positivo vão produzir-se mudanças na cultura, nas rotinas, e convenções profissionais. Na fotografia, vai abandonar-se a idéia da obra de arte única, chegando-se à noção de arte-obra múltipla. (SOUSA, 2000, p. 29).

Devido a sua rapidez no tempo de exposição o colódio foi fundamental para o fotojornalismo com a conquista do movimento, uma vez que permitiu parar a ação e impressioná-la numa imagem quase em tempo real, chegar ao instantâneo e com isto “acenar com a idéia de verdade: o que é assim capturado seria verdadeiro; a imagem não mentiria” (SOUSA, 2000, p. 31), mesmo que a fotografia seja apenas uma representação do fato. Trata-se, pois, da crença no caráter indicial da fotografia, de sua ligação com a luz e “inscreve-se aí uma primeira vocação atribuída à imagem fotografada, obviamente derivada de seu caráter técnico, que é a de vincular-se ao real por laços de fidelidade”. (CAETANO, 2008).

Com a fotografia, portanto, o desenho e a pintura se libertam da documentação, já que a imagem fotográfica, com sua aparência de objetividade, toma para si esta função. “O passo da era do Homem Tipográfico para o Homem Gráfico foi dado com a invenção da fotografia” (MCLUHAN, 2003, p. 216). Seu testemunho nunca é colocado em dúvida, constituindo assim uma espécie de retrato de fidelidade de todos os fatos importantes, mesmo que esta idéia de objetividade da fotografia seja contestada por muitos autores. Na própria fotografia documental a subjetividade foi ficando cada vez mais evidente, quando sabemos que o fotógrafo é o agente criador. E se cria já subverte.

A pintura é uma operação de adição e a fotografia trata da subtração. O pintor adiciona com suas pinceladas na tela e o fotógrafo subtrai da realidade, o espaço e o tempo, ao escolher sua composição no ato fotográfico.

Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que, havia séculos, existia entre a imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris, ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamento dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. (ROUILLÉ, 2009, p. 34)

Com o advento da fotografia o mundo passa a se conhecer. O que até então era conhecido somente pela palavra falada, pela escrita e pelos desenhos passa a ser visto pelas novas imagens, mais reais, que eram produzidas. Reforçando essa tese, em 1922, o escritor e jornalista americano Walter Lippmann escreveu que: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra escrita tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais”. (Apud SONTAG, 2003, p. 26)

1.1.1 Com a guerra as primeiras reportagens

Não é objeto deste trabalho o estudo da história do fotojornalismo, até porque “estudar a história do fotojornalismo é uma opção complexa. Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo nessa condição sido adotada pela imprensa”. (SOUSA, 2000, p. 9). Pretende-se apresentar apenas um panorama dessa história a título de ilustração do trabalho nesta pesquisa.

A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objectividade e a assunção da subjectividade e do ponto de vista, entre o realismo e outras formas de expressão, entre o matizado e o contraste, entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à acção, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes, entre variadíssimos outros factores. E é também uma história que assiste, gradualmente, ao aumento dos temas fotografáveis, o mesmo é dizer, a uma história que assiste à expansão do que merece ser olhado e fotografado. (SOUSA, 2000, p. 14)

A reportagem fotográfica tem na sua origem uma forte ligação com as guerras. O primeiro grande trabalho de reportagem fotográfica considerado pela história (NEWHALL, 1983 e FREUND, 1976) foi na Guerra da Criméia (1855\58) com a cobertura pelo inglês Roger Fenton, antigo aluno do pintor Delaroche e fotógrafo reconhecido, que foi enviado pela coroa inglesa (Fig. 6). Foi, portanto, um trabalho encomendado pelo poder público e como consequência teve a censura inaugurada.

Após três meses de trabalho encarniçado retorna a Londres com cerca de 360 placas de vidro. Estas imagens dão uma idéia muito falsa da guerra, pois apenas representam soldados bem instalados por detrás da linha de fogo. A expedição de Fenton tinha sido encomendada na condição de que ele jamais fotografasse os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados. (FREUND, 1976, p. 108)



Figura 6. Guerra da Criméia. 1855. Roger Fenton
Fonte: <http://images.google.com/hosted/life>

Fenton regressa à Inglaterra enfermo, com cólera, e é substituído em sua missão por outro inglês que vivia em Constantinopla (AMAR, 2005), James Robertson, com a colaboração de Felice Beato, fotógrafo italiano naturalizado inglês.

Segundo Susan Sontag (2003), a única fotografia de Fenton na Criméia que escapa da documentação censurada e benévola é *O vale da sombra da morte*. Mas, ainda assim, teve uma manipulação quando ele coloca as balas de canhão espalhadas estrategicamente no meio do caminho. Os soldados ingleses mortos foram tirados do local antes da fotografia (Fig. 7).



Figura 7. O vale da sombra da morte. 1855. Roger Fenton.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton

Por outro lado, o fotógrafo americano Mathew Brady e seus assistentes, principalmente, Tymothy O'Sullivan e Alexander Gardner, deslocam-se para documentar, por conta própria a guerra civil americana (Figs. 8, 9 e 10), que começa em 1861, realizando milhares de chapas de vidro e inclusive tomando dinheiro emprestado. O objetivo de Brady era vender as fotografias depois da guerra, o que não aconteceu, levando-o a perder toda a sua fortuna e tendo que ceder todas as fotografias para a empresa que tinha vendido o material fotográfico para a expedição. "Esta imprimiu e publicou as fotografias durante vários anos, mas Brady estava arruinado". (FREUND, 1976, p. 108)



Figura 8. Guerra civil americana. 1862. *Mathew Brady*.
Fonte: <http://images.google.com/hosted/life>



Figura 9. Alexander Gardner. 1863.
Fonte: <http://images.google.com/hosted/life>



Figura 10. Timothy O’Sullivan. 1863.
Fonte: <http://images.google.com/hosted/life>

Pode-se dizer que o fotojornalismo, nessas ocorrências, começa com a censura e a falência, mas de qualquer maneira a história ganha um valioso acervo fotográfico.

As imagens de Fenton, antecipadamente censuradas faziam com que a guerra parecesse um piquenique, mas as de Brady e seus colaboradores... dão pela primeira vez uma idéia extremamente concreta do seu horror. As terras queimadas, as casas incendiadas, as famílias em desespero, os numerosos mortos são fotografados por eles com uma preocupação de objectividade que confere a estes documentos um valor excepcional, sobretudo se nos recordarmos de que a técnica rudimentar – os aparelhos que ainda pesam quilos, a preparação das placas, os longos tempos de pose – não facilitava o seu trabalho. (FREUND, 1976, p. 108).

A fotografia tem a qualidade de parecer representar a realidade de modo mais fiel, mesmo que seja em relação a formas estabilizadas pela nossa cultura, e seu caráter documental e informativo está identificado desde suas origens (NEWHALL, 2006 e SOUGEZ, 2001). O significado da fotografia é diferente de qualquer imagem, pela sua referência com o objeto, que os pintores e desenhistas não conseguiam alcançar até o advento da sua invenção no início do século XIX e com todos os aperfeiçoamentos que a técnica adquiriu até os nossos dias.

Ainda nos tempos de Brady e Fenton, entre os anos 60 e 80 do séc. XIX, iniciam-se as primeiras experiências bem sucedidas no sentido da reprodução mecânica das imagens fotográficas, mesmo que ainda os meios foto-mecânicos de reprodução não fossem utilizados na impressão dos periódicos. Conforme já falamos, as fotografias ainda eram copiadas por experientes desenhistas litógrafos ou xilógrafos que gravavam à mão, de forma que fosse possível a impressão com certa fidelidade da imagem real. No entanto, ainda não era a qualidade que a fotografia alcançaria tempos depois com o advento das novas técnicas de impressão.

A partir desse momento, os fotógrafos começam a viajar junto com os exércitos e pouco a pouco vão substituindo os desenhistas oficiais. Também começam a ocupar a crônica jornalística fotografando acidentes, incêndios, pessoas célebres. O impacto visual da imagem fotográfica vai ganhando força e reconhecimento por parte do público, o que levou à criação de novos sistemas de impressão que tornaram possível a utilização da fotografia como parte integrante das matérias escritas. A fotografia vai então tomando uma forma própria, independente, e, lentamente, com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução e impressão, foi-se tornando o que é hoje: indispensável como meio de informação.

A fotografia constitui o ponto de partida dos mass media que desempenham hoje um papel todo-poderoso como meios de comunicação. Sem ela não teria havido nem o cinema nem a televisão. Olhar diariamente para o pequeno ecrã tornou-se uma droga sem a qual milhões de pessoas, hoje, já não podem passar. O inventor da fotografia, Nicéphore Niépce, fez esforços desesperados para fazer valer sua idéia... para apenas sofrer derrotas e vir a morrer na miséria. Hoje bem poucas pessoas conhecem o seu nome, mas a fotografia, que ele foi o primeiro a realizar, tornou-se a linguagem mais corrente da nossa civilização. (FREUND, 1976, p. 202).

1.1.2 A prática documental como função social - Jacob Riis

Quase nenhum autor considera o trabalho dos fotógrafos Jacob August Riis e Lewis Wickes Hine como fotojornalísticos. Mas, na verdade, eles são pioneiros. O dinamarquês Riis foi jornalista policial, trabalhando, em 1877, para o *New York Herald Tribune* e na Associated Press e, talvez pela sua condição de imigrante, tenha sido levado ao objetivo de lutar em favor dos menos favorecidos de Nova York (Fig. 11), (NEWHALL, 2006) arriscando muitas vezes sua própria segurança e demonstrando uma apaixonante vocação para resolver os problemas sociais.

Quando Jacob August Riis, um jornalista policial de Nova York, começou uma campanha pessoal para denunciar a miséria em que viviam os desamparados nos subúrbios infectados pelos problemas na zona oriental e baixa da cidade, logo descobriu que a palavra impressa não seria bastante convincente e começou a fotografar com flash, para suas matérias.¹ (NEWHALL, 2006, 132).

Nascia assim o primeiro repórter fotográfico investigativo da história do jornalismo. Aquele que não apenas fotografava, mas, também, investigava com profundidade os temas que reportava.



Figura 11. Refúgio de Bandidos. Nova York. 1888. *Jacob Riis*.
Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis.html>

Rapidamente, Riis aprendeu as técnicas básicas da fotografia e sempre realizava as fotografias “enquanto obtinha informações para seus artigos” (SOUGES, 2001, p. 158), já que continuava trabalhando como jornalista.

¹ Original: Cuando Jacob August Riis, un periodista policial de Nueva York, comenzó su campaña personal para denunciar la miseria en que vivían los desamparados, en los suburbios infectados por el delito de la zona oriental y baja de la ciudad, pronto descubrió que la palabra impresa no era lo bastante convincente, y se volvió a la fotografía por *flash* (destello).

Em seu labor como fotógrafo vê-se que Riis tinha uma grande habilidade para compreender o homem e as particularidades dos diferentes grupos étnicos que viviam na Nova York do final do século XIX. Recolheu numerosas fotografias nos bairros pobres de Nova Iorque, sobre as condições de trabalho dos artesãos, as reuniões dos meliantes, os núcleos de emigrantes e, em 1890, publicou uma seleção destas imagens com o título *How the Other Half Lives* (Como vive a outra metade). Segundo Newhall (2006) 17 fotografias do livro foram impressas com clichês, porém de pouca qualidade carecendo de nitidez e detalhes. As outras 19 imagens foram mostradas através de desenhos. O resultado é que a obra de Riis não recebeu atenção alguma até 1948, quando o fotógrafo Alexander Alland, adquiriu para o Museu da Cidade de Nova York os negativos originais em vidro e fez excelentes ampliações para uma mostra. “A exposição realizada pelo Museu e a subsequente publicação de algumas das melhores fotografias na U.S. Camera Magazine (1948), revelaram que Riis havia sido um fotógrafo de importância”.² (NEWHALL, 2006, p. 133).

Seu trabalho foi considerado artístico, do gueto para o Museu “a fotografia ganhou o status de estética, convertendo-se numa criação de valor artístico”. (VILCHES, 2006, p. 160). No entanto, fica claro que seu objetivo foi sempre utilizar a fotografia como ferramenta para sua causa principal: a reforma social (Fig 12). Ele foi a conexão nos Estados Unidos entre os velhos conceitos vitorianos e as atitudes emergentes de reforma frente aos problemas sociais. Riis é lembrado, entre os fotógrafos, como aquele que demonstrou o poder da câmera como arma de reforma social e que proporcionou à fotografia documental um tema que é praticado até os dias de hoje.

² Original: “La exposición realizada pelo Museo, y la subsiguiente publicación de algunas de sus mejores copias em *U.S. Camera Magazine* (1948), revelaron que Riis había sido un fotógrafo de importancia”.

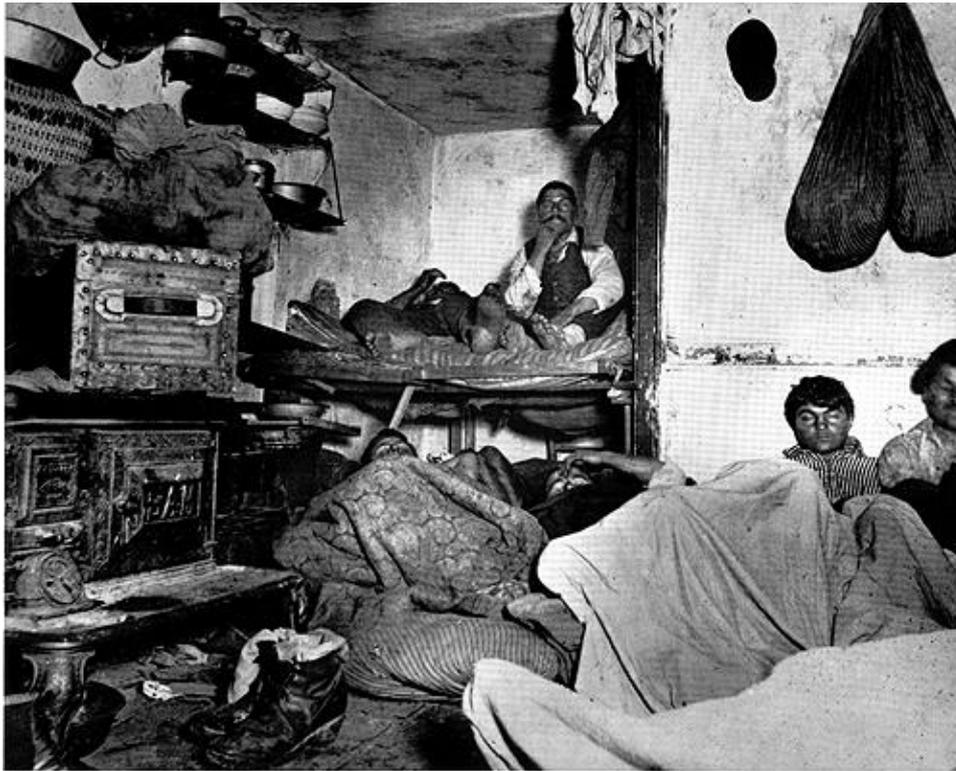


Figura 12. Nova York. Bayard Street. 1889. *Jacob Riis*.

Fonte: http://www.lensculture.com/weblog/mt_files/archives/2008/02/-jacob-riis-five-cents.html

1.1.2.1 Lewis Hine

Na esteira de Riis vem o americano de Wisconsin, Lewis Wickers Hine que foi maestro e estudou sociologia nas universidades de Chicago, Columbia e Nova York e

que entre 1908 e 1914 fotografará as crianças, trabalhando doze horas por dia nas fábricas ou nos campos, ou nas insalubres casas de *slums*. Essas fotografias despertam a consciência dos americanos e suscitam uma mudança na legislação sobre o trabalho infantil. É a primeira vez que a fotografia se torna uma arma na luta pela melhoria das condições de vida das camadas pobres da *sociedade*". (FREUND, 1976, p, 109).

Em 1901 mudou-se para Nova York e sua primeira atividade na cidade foi como professor na Ethical Culture School. Sempre esteve preocupado com o bem-estar dos menos favorecidos pela sociedade. Mas, assim como Riis, acreditava que as palavras já não tinham a força vital e começou a mostrar em fotografias a miséria que imperava naquele momento, declarando que "se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera". (apud SONTAG, 2004, p. 201).

Começou então um árduo trabalho, antes da I Guerra Mundial, documentando a chegada dos imigrantes em *Ellis Island*, e os seguiu até as insalubres moradas que passaram a ser seus lares. Penetrou nas pequenas fábricas e minas onde passaram a trabalhar

A partir de 1904, Hine começou a fotografar os imigrantes que chegavam aos Estados Unidos e as suas difíceis condições de vida. Entre 1908 e 1917, empenha-se decididamente na fotografia social, procurando mostrar o que queria ver modificado, fotografando para o *National Child Labour Comitee*, crianças a trabalhar duramente mais de 12 horas seguidas em fábricas e minas, tendo contribuído para a alteração da legislação norte-americana sobre o trabalho infantil. (SOUSA, 2000, p. 59)

As fotografias de Hine constituem críticas poderosas e rapidamente compreensíveis, mostrando o impacto que um sistema econômico tem sobre a vida das classes menos privilegiadas e mais exploradas (figs. 13, 14). Mas Hine não se limitou apenas à crítica negativa, sempre ressaltou as qualidades humanas positivas, quando as encontrou. Em 1918 fotografou a obra de assistência da Cruz Vermelha (NEWHALL, 2006) realizadas nos países do centro europeu, e anos mais tarde se concentrou nos trabalhadores da construção civil americana publicando, em 1932, uma coleção destas fotografias com o título *Men at Work*, onde estão incluídas as imagens que realizou, em 1931, da construção do Empire State, de Nova York, então o maior edifício do mundo com 102 andares.



Figura 13. Nova York. 1910. *Lewis Hine*.

Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/H/hine/hine.html>



Figura 14. Nova York. 1910. *Lewis Hine*.

Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/H/hine/hine.html>

1.1.3 Erich Salomon e o *fotojornalismo moderno*

Depois de perder a primeira Guerra Mundial, a Alemanha atravessava uma crise política e econômica e a monarquia é substituída pela Primeira República, proclamada na cidade de Weimar, em novembro de 1918. Foi um período conturbado politicamente pois “a maioria do povo alemão, no qual foi inculcado durante séculos a obediência à autoridade, não compreende o sistema pluralista dos partidos sobre a qual se funda a democracia republicana”. (FREUND, 1976, p. 112). Mas a república de Weimar, que durou apenas quinze anos, foi um período muito rico culturalmente. Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Einstein, Sigmund Freud, Wassily Kandinski, Paul Klee, Walter Gropius, Moholy-Nagy, Berthold Brecht, Erich Salomon, Fritz Lang e muitos outros viveram nesse período. A maioria abandonou a Alemanha, pouco tempo depois, com a chegada de Hitler ao poder. Esta efervescência cultural repercute obviamente na imprensa.

Logo depois da primeira Guerra Mundial, aparece uma grande quantidade de semanários, treze nos anos trinta. Entre eles os mais representativos foram a *Müncher Illustrierte Presse* e a *Berliner Illustrierte*, que chegaram a lançar dois milhões de exemplares durante o momento de maior sucesso, com preços de venda muito baixos. Estas revistas abordaram todo tipo de temas para responder à demanda de seu público geralmente curioso e culto. “É o princípio da idade de ouro do jornalismo fotográfico e da sua fórmula moderna. Os desenhos desaparecem cada vez mais para cederem o seu lugar às fotografias, que refletem a atualidade”. (FREUND, 1976, p. 114).

As reportagens falavam tanto de movimentos sociais, como de esportes, de cinema, ou de etnografia. Para ficarem mais atrativas, as revistas se esmeravam em seu visual, surgindo então o ofício do diretor artístico, encarregado de diagramar nas páginas as reportagens fotográficas que eram produzidas. A função desses artistas era a de organizar a continuidade das imagens para outorgar-lhes um sentido, coerência e um eixo condutor. O tamanho das imagens, seu lugar e suas relações com as outras, os brancos das páginas, as noções de sujeito, de desenvolvimento, dos distintos planos, são fatores determinantes que passaram a ser usados naquele momento. Stephan Lorant (AMAR, 2005), ex-diretor de cinema, foi o típico exemplo desse novo

artista da imprensa ilustrada da época. Iconógrafo da *Müncher Illustrierte*, onde chega a chefe de redação em 1930, foi um dos primeiros a compreender que a força da imprensa era informar e distrair e, principalmente, a entender que deveria dissuadir a leitura em favor de ver imagens.

Dentre os fotógrafos alemães desta época o mais célebre, pelas suas características inusitadas, foi Erich Salomon, o “*Herr Doktor*”, como gostava de ser chamado. Ele nasceu em Berlim em 1886, era formado em direito e começa a fotografar somente aos 42 anos, em 1928 e sua carreira dura somente cinco anos. “O grande número de fotografias que ele realizou e os assuntos múltiplos que cobriu nesse tempo limitado testemunham sua incansável energia e seu grande talento.” (FREUND, 1976, p.114).

A partir de 1925 surgiu na Alemanha uma nova câmera fotográfica, com características apropriadas para fazer fotografias em lugares com pouca luz, o que foi uma grande novidade na época. Era a Ermanox que viria revolucionar o fotojornalismo, com sua capacidade de fazer imagens instantâneas, até então impossíveis de se realizar. O *Müncher Illustrierte Presse*, número nove, de 1925 publica o seguinte anúncio:

FOTOGRAFIAS DE NOITE E DE INTERIOR SEM FLASH

Você pode fazer fotografias no teatro durante a representação – exposições de curta duração ou instantâneas. Com a câmera ERMANOX, pequena, fácil de manipular, e pouco visível.
(Apud FREUND, 1976, p. 115)

Erich Salomon tornou-se um adepto da Ermanox, que era munida de uma objetiva F:2, de uma luminosidade excepcional para a época, que lhe dava condições de fazer reportagens em lugares mais escuros e sem o uso do flash. Mas como o obturador da câmera ainda fazia muito barulho, atraindo a atenção para o fotógrafo, ele adaptou um obturador mais silencioso, para trabalhar sem ser ouvido. Os tribunais, as conferências internacionais, as sessões do Reichstung foram seus lugares preferidos. Nessa época, na Alemanha, era proibido fotografar nos tribunais, mas sua primeira fotografia publicada, em 19 de fevereiro de 1928, no *Berliner Illustriert*, é justamente de um tribunal. Com a minúscula câmera podia passar-se despercebido. Falava-se na época (AMAR, 2005) que uma conferência internacional não tinha êxito sem a presença de Salomon (Fig. 15 e 16).



Figura 15. Erich Salomon. Ministros cochilam em intervalo da Conferência de Haia. Até então era inconcebível imagens como esta.

Fonte:<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/11/erich-salomon-o-rei-dos-indiscretos.html>



Figura 16. Erich Salomon. Dois tempos: o primeiro sem que ninguém se aperceba; e o segundo já com todos olhando, mas em pose de informalidade. Uma marca de Salomon.

Fonte:<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/11/erich-salomon-o-rei-dos-indiscretos.html>

Ele fotografa todos os famosos da época. Em 1931 publica um álbum com 131 fotografias sob o título *Berühmte Zeitgenossen in Unbewarchen* (Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados), que nos remete à intimidade dos grandes daquela época. “Num longo prefácio explica as suas idéias e os seus métodos, ainda hoje válidos para um repórter fotográfico, salvo ao que respeita a certos problemas técnicos desde então resolvidos”. (FREUND, 1976, p. 117).

“A actividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como um caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia *única* que quer obter. É uma batalha contínua. É preciso lutar contra os preconceitos que existem por causa dos fotógrafos que continuam a usar flashes; lutar contra a Administração, os empregados, a Polícia, os guardas; contra a má luz e as grandes dificuldades em fazer fotografias de pessoas que estão em movimento. É preciso apanhá-las no momento preciso em que elas estão imóveis. Depois, é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um *deadline* ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, o fotojornalista deve ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e horas onde e que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas.” (apud, FREUND, 1976, p. 117).

Devido aos avanços técnicos, é claro que algumas destas afirmações já estão superadas, “mas as restantes são ainda hoje válidas e, entre elas, releva-se o fator tempo, uma das grandes condicionantes do jornalismo, mormente no jornalismo de agência noticiosa”. (SOUSA, 2000, p. 78). Com Salomon, que assinava as fotografias, o fotógrafo “ganha reconhecimento pelo seu trabalho e, por vezes, atingindo o estatuto de estrela.” (idem, p. 78).

Mas Salomon também usou de artifícios de manipulação da cena, como, por exemplo, ao fazer uma reportagem (idem, p. 79) no Cassino de Monte Carlo, publicadas em abril de 1929, quando ele encenou as fotografias com os empregados do cassino, que posaram como se fossem os habituais jogadores. A direção do cassino não havia autorizado que se fotografasse os verdadeiros freqüentadores.

A destreza de Salomon consistia em dar tanta vida às suas imagens que elas pareciam ter sido realmente arrebatadas à vida. O público não podia distinguir entre o verdadeiro e o falso, e a atração da revista ilustrada consistia em imprimir fotografias sensacionais. Estas eram fabricadas se preciso fosse. (FREUND, 1976, p. 119).

Salomon foi estereotipado como o *gentleman photographer* e foi o primeiro a se nomear como fotojornalista. Em torno de Erich Salomon forma-se

um grupo de jovens fotógrafos. Estes fotógrafos mantêm-se *free-lancers*³, conseguindo, com isto, preservar a iniciativa de escolherem os assuntos de suas reportagens. Vários desses fotógrafos fazem parte da agência Dephot e “cada uma das suas fotografias é assinada, o que mostra a importância que a partir de então começa a atribuir-se à individualidade do fotógrafo”. (idem, p. 120).

Esse estilo livre que ele implantou no fotojornalismo passou à história com o nome de *candid photography*. Segundo Souges (2001) esta expressão foi utilizada pelo editor de arte do *Weekly Graphic*, de Londres, em 11 de fevereiro de 1930 e significa uma fotografia feita sem que os atores sintam o momento do ato, e também sem o ato de posar para a câmera, que era comum na época.

Com a ascensão do nazismo, Salomon emigrou para a Holanda, em 1934, com a família. Depois é preso e deportado para Auschwitz onde morre na câmara de gás, em 1944, com sua mulher e um dos seus filhos.

1.2 As agências de notícias

As agências de notícias que dividiam o mundo da informação no princípio do século XX – Havas, Reuters e Wolf – alimentavam os diários graças ao telégrafo, ao telefone e aos pombos correios e desencadeavam uma guerra sem piedade para obterem a primazia da informação. Logo as agências nacionais como a AFP – Agence France Presse e AP – Associated Press, dos Estados Unidos, entram no circuito. As fotografias, por outro lado, são distribuídas por agências especializadas que as vendem para as revistas. As agências liberam os fotógrafos das questões de comercialização, mas eles tinham pouca influência sobre o uso que faziam de suas reportagens, o que terminou causando problemas entre os fotógrafos e essas agências, vindo a influir na criação das agências independentes, que só viria a se concretizar, definitivamente, com a criação da Magnum, em 1947, em Nova York, conforme veremos neste trabalho. De qualquer maneira esses intermediários tiveram, naquele momento, uma grande influência na evolução do fotojornalismo

A agência de fotografias Dephot (Deutscher Photodient), por exemplo, segundo Amar (2005) criada em 1928, por Simon Guttman e Otto Umbehrens

³ Fotógrafos que trabalham independentes, sem vínculo empregatício. Até hoje este termo é muito usado.

(Umbo), é uma das primeiras agências alemãs e foi cercada de mistérios sobre quem realmente a teria fundado. No início dos anos 1970, a fotógrafa e pesquisadora alemã, Gisèle Freund, em uma de suas pesquisas, esteve com o “desconhecido fundador” e escreveu que:

O fundador da agência Dephot tem atualmente mais de 80 anos e vive em Londres, onde criou uma agência de imprensa depois da guerra. O seu escritório encontra-se no segundo andar de uma casa situada no centro comercial de Londres. A sala que lhe serve de gabinete, ocupada por um turbilhão de papelada e fotografias, deve assemelhar-se ao que era a agência Dephot nos anos trinta. Tendo-me deslocado a Londres para o entrevistar, deparei-me com um velho senhor de olhar agudo, que se recusou a dar-me a mínima informação. Pelo contrário, fez-me assinar um papel, estipulando que o seu nome não constasse neste livro. Mas eu tinha o direito de o designar como o “secretário” da agência Dephot. O “secretário” desempenhou um papel capital na evolução do fotojornalismo, cuja forma moderna começou a ser realizada sob a sua influência pelos fotógrafos que pertenciam à sua agência, graças ao seu faro jornalístico. A agência foi financiada por Alfred Marx. O “secretário”, por muito genial que fosse, no que respeita à estruturação de uma reportagem, não era lá muito forte em negócios. Alguns dos seus melhores fotógrafos viam-se obrigados a estabelecerem contratos diretos com as revistas ilustradas para terem a certeza de serem pagos. Foi também o “secretário” que deu a primeira oportunidade para Robert Capa, formado por ele, tal como outros fotógrafos que se tornaram célebres. (FREUND, 1976, p. 208)

Os fotógrafos da Dephot, como Salomon, redigem os seus textos e legendas. “Na sua maioria são originários da burguesia e seguiram alguns estudos. Voltaram-se para o este ofício por causa das dificuldades econômicas e do desemprego que se abateram sobre a Alemanha do pós-guerra”. (idem, p. 120). A agência trabalhava em estreita relação com as revistas e com Stephan Lorant. “A agência é uma colméia de talentos, Mais tarde quase todos esses fotógrafos virão a tornar-se célebres”. (Idem, p. 120).

Um desses fotógrafos da Dephot é Hans Baumann, nascido em 1893, em Friburg, filho de banqueiro, foi convocado para a guerra em 1914, quando volta se vê na mesma situação de todos os jovens da época, cujas famílias estavam a perder suas fortunas devido à inflação. Em 1926 torna-se desenhista no *Berliner Zeitung am Mittag* (Fig. 17). “Especializa-se em desenhos de grandes acontecimentos desportivos e serve-se frequentemente de fotografias” (Ibidem, p, 120).

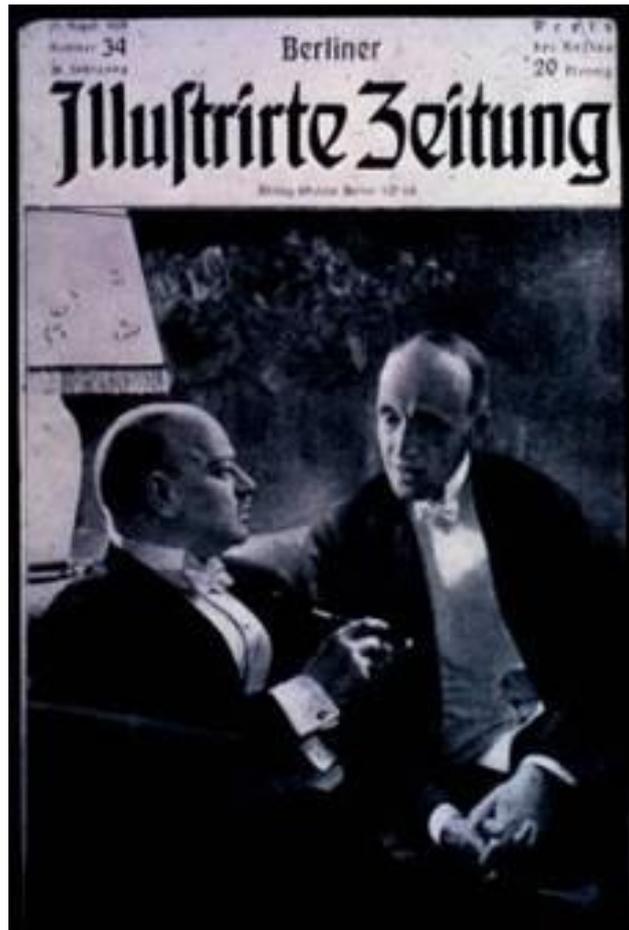


Figura 17. Capa da revista Berliner Zeitung. 1929.
Fonte: http://de.wikipedia.org/wiki/Berliner_Illustrierte_Zeitung

Hans Baumann torna-se fotógrafo quando os jornais começam a dar cada vez mais valor à fotografia e começa a colaborar com a Dephot e o *Müncher Illustriert*, em 1929, com o pseudônimo de Felix H. Man. Stephan Lorant encomenda uma primeira reportagem sobre a noite de Berlim. Que se constituiria o início de uma série de oitenta reportagens, realizadas em quatro anos, para a revista, sobre vários assuntos.

Fotografa piscinas populares, operários de fábrica, cenas de restaurante, combates de boxe, o Luna Park e tantos outros assuntos que tocam a grande multidão que reconhece nestas imagens a sua própria vida, as suas preocupações e os seus prazeres. Ele é um dos primeiros repórteres fotográficos a realizar, em colaboração com Stephan Lorant, a fórmula moderna da reportagem.” (FREUND, 1976. p. 120).

Em 1931, Felix Man vai para Roma, com Lorant fotografar e entrevistar Mussolini, de quem só se conheciam fotografias oficiais. “Man acompanha o Duce (Fig. 18) durante todo um dia, desde as sete da manhã até às dez da noite, e faz uma reportagem que, pela naturalidade das imagens sacadas à vida,

influenciará toda uma geração.” (FREUND, 1976, p. 120). Quando Stephan Lorant abandona a Alemanha nazista, em 1934, e vai para Londres, publicará novamente a reportagem na *Weekly Illustrated*, com uma diagramação mais apurada e sugestiva.



Figura 18. Mussolini. Itália. 1931. Felix H. Man.

Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_2005.100.193.jpg

A partir de 1933, com o nazismo, a maioria dos fotógrafos alemães, em grande parte de origem judia, que “tinham criado o fotojornalismo moderno na Alemanha vão espalhar as suas idéias no estrangeiro e exercer uma influência decisiva na transformação da imprensa ilustrada em França, em Inglaterra e nos Estados Unidos” (FREUND, 1976, p. 124).

No período de domínio hitleriano toda a imprensa alemã fica sob o poder do Estado e o fotojornalismo fica nas mãos de Heinrich Hoffmann, fotógrafo e amigo pessoal de Hitler. Homem de negócios, (AMAR, 2005) queria tudo para ele. Criou todas as estruturas necessárias para que as imagens do *Führer* e dos acontecimentos oficiais fossem realizadas pelos seus empregados e distribuídas na imprensa mundial.

Ganha uma fortuna imensa, adquire propriedades e uma coleção de pinturas...Porém, na altura dos processos contra os chefes nazis, será preso e condenado em 1947 à pena máxima de dez anos de campo de trabalho e à perda de toda sua fortuna, como *beneficiário* caracterizado do Terceiro Reich...em 1957 detêm-se todos os processos contra ele. Morre no fim desse ano com a idade de 72 anos. (FREUND, 1976, p. 125 e 126).

Seus arquivos tinham sido confiscados e parte deles foram parar, em 1947, na Library of Congress em Washington, Estados Unidos. No início dos anos sessenta o seu filho, que também se chama Heinrich, ganha o direito de reprodução da coleção de fotografias do pai “cujos negativos originais se encontram em sua posse, pois as agências do mundo inteiro apoderaram-se das cópias e vendem-nas em proveito próprio”. (idem, p. 126).

1.3 As revistas ilustradas

1.3.1 *Vu*

Ao final dos anos 1920 a França vive como a Alemanha uma grande efervescência jornalística. Criada em 1927, em Paris, (AMAR, 2005) pelo húngaro Bertolan Garai, a agência Keystone, que possuía escritórios em Nova York, Londres, Berlim e Viena se especializa em atualidade. É a primeira agência de notícias. A revista *Match* começa em 1926, seguida de perto pela revista *Voilà*, de Gaston Gallimard e Florent Fels.

Em 1928, Lucien Vogel, (1885-1954), editor, jornalista, pintor e desenhista de talento cria a *Vu* (Fig. 19), com uma concepção muito parecida com a *Berliner Illustrierte*, mas com um compromisso mais marcado para a esquerda. Segundo Amar (2005) foram vistas, então, imagens poéticas, humorísticas e informativas, e dotadas de uma estética mais refinada, diagramadas por Alexandre Libermann, que era o diretor artístico da revista.

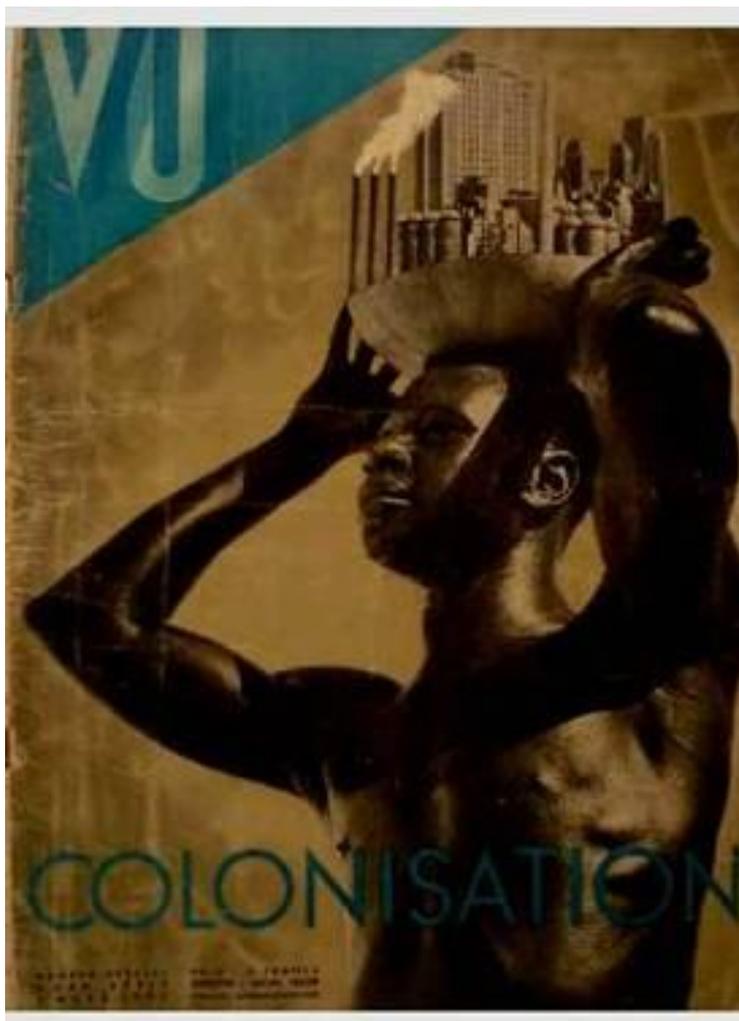


Figura 19. Capa da revista Vu. 13\03\1934.

Fonte:

[http://www.sebodomessias.com.br/sebo/\(S\(tep03c55kcx4un453tnj3b55\)\)/detalheproduto.aspx?idItem=47476#](http://www.sebodomessias.com.br/sebo/(S(tep03c55kcx4un453tnj3b55))/detalheproduto.aspx?idItem=47476#)

Vogel soube rodear-se pelos melhores, Martin Munkacsi, Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar, Laure Albin-Guillot, Felix H. Man e Robert Capa, “cujas mais célebres fotografias, representando a queda de um espanhol republicano fulminado por uma bala, foi publicada pela primeira vez por Vu, em 1936”. (FREUND, 1976, p. 126). 28 de março de 1928 é a data do primeiro número da revista e Vogel assim anuncia:

“Concebido num espírito novo e realizado por meios novos, *Vu* vem trazer à França uma nova fórmula: a reportagem ilustrada de informações mundiais... De todos os pontos em que um acontecimento marcante se produza, fotografias, telegramas e artigos chegarão a *Vu* que assim ligará o público ao Mundo inteiro... e porá ao alcance do *olho* (itálico nosso) a vida universal... páginas repletas de fotografias, traduzindo pela imagem os acontecimentos políticos franceses e estrangeiros... sensacionais reportagens ilustradas... narrativas de viagens, estudos sobre causas célebres... as mais recentes descobertas, fotografias severamente selecionadas...” (apud, FREUND, 1976, p. 126 e 127).

O ainda jovem fotógrafo Cartier-Bresson foi um dos que foram seduzidos pela revista de Vogel.

Não há nada de surpreendente no fato de que um fotógrafo como Henri Cartier-Bresson seja seduzido por *Vu*, a mais moderna, mais original e mais à esquerda das revistas semanais de informação. Suas afinidades e ligações com Lucien Vogel são numerosas. Seu pai fora o pintor Hermann Vogel, sua filha era casada com o jornalista e político comunista Paul Vaillant-Couturier, seu diretor artístico Alexandre Liberman era antigo aluno da academia Lhote, seu redator-chefe Louis Martin-Chauffier era amigo da mãe de Henri... (ASSOULINE, 2008, p. 73.)

As amizades de Vogel com o partido da Frente Popular, que ganha as eleições de 1936, na França, aliado ao “tom e os assuntos cobertos por *Vu* não agradavam muito aos patrocinadores suíços” (FREUND, 1976, p. 127). A publicidade começa a fugir da revista e “quando aparece, no Outono de 1936, um número especial sobre a guerra civil de Espanha vista do lado republicano, o furor dos patrocinadores atinge o cúmulo e Vogel é obrigado a demitir-se”. (idem, p. 127).

A revista ainda dura até 1938, mas sem muito interesse e com uma clientela reduzida. *Vu* teve grande influência e serviu de modelo para a criação da *Picture Post* (Fig. 20), por Stephan Lorant, em Londres e de *Life*, nos Estados Unidos, por Henry Luce, que sempre reconheceu sua dívida com Lucien Vogel.

Quando Lucien Vogel morre em 1954, fulminado na sua mesa de trabalho, Henry Luce, que fundara em 1936 a revista *Life* na América, envia à família o seguinte telegrama: “Sem *Vu*, *Life* não teria visto a luz do dia”, prestando assim a última homenagem ao homem que tinha criado a primeira revista ilustrada moderna em França, alicerçada na fotografia. (Ibidem).



Figura 20. Capa da revista Picture Post. 21\09\1940
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Picture_Post

1.3.2 A revista *Life*

O primeiro número de *Life* aparece em 23 de setembro de 1936. Seu editor é Henry Luce, que tinha sido redator chefe de *Time*, criada em 1923, revista austera, no entanto muito na moda e de *Fortune* criada em 1930 e, totalmente, dedicada à economia. Em 1934, ele incluiu na *Time* um caderno especial com fotografias, logo após o assassinato, em Marselha, França, do rei Alexandre da Iugoslávia. O êxito é imediato e Luce teve então a idéia de publicar uma revista de informação baseada essencialmente na fotografia e inspirada na *Vu*. No editorial do primeiro número de *Life*, todo o seu credo é declarado:

Ver a vida, ver o mundo, ser testemunha dos grandes acontecimentos; observar o rosto dos pobres e os gestos dos poderosos; ver estranhas coisas – as máquinas, os exércitos, as multidões, sombras na selva e na lua; ver o trabalho dos homens – suas pinturas, seu caminho, suas descobertas –; ver coisas escondidas atrás dos muros e no interior dos quartos, coisas perigosas que apareçam; ver e sentir prazer de ver; ver e ser invadido; ver e aprender; deste

modo ver e o que nos seja mostrado, são agora o desejo e a nova ânsia da metade do gênero humano.⁴ (Apud, AMAR, 2005, p. 59).

A revista mesclava imagens de atualidade provenientes de agências com reportagens realizadas por nomes importantes da fotografia. Henry Luce outorga a primazia à imagem fotográfica e os textos constituíam um complemento de informação, para dar sentido, pois

É evidente que, mesmo sob a ótica de uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda fotografia jornalística. A totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais lingüística); essas duas estruturas são concorrentes, mas, tendo unidades heterogêneas, não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfície, matizes. (BARTHES, 1990, p. 12).

O primeiro número de *Life* tinha noventa e seis páginas e um terço se compunha de publicidade. “A fotografia na capa era de Margareth Bourge-White cujo nome associado ao de Alfred Einsenstaedt, Thomas Mc Avoy e Peter Stackpole designava o *team* dos repórteres fotográficos contratados pela revista”. (FREUND, 1976, p. 140). A imagem era do gigantesco dique de Fort Peck, em Montana, Estados Unidos (Fig 21) e “cuja estética se assemelha a de Eisenstein em seus místicos filmes como O Encouraçado Potemkin.”⁵ (AMAR, 2005, p. 60).

⁴ Original: Ver la vida, ver el mundo, ser testigo visual de los grandes acontecimientos; observar el rostro de los pobres y los gestos de los poderosos; ver lo extranjero – máquinas, armadas, muchedumbres, sombras em la selva y sombras sobre la luna –; ver el trabajo del hombre – sus pinturas, su rumbo, sus descubrimientos –; ver cosas escondidas trás muros y habitaciones, cosas peligrosas que aparecen; ver y sentir placer de ver; ver e ser invadido; ver e aprender; de este modo, ver y que se nos muestre son ahora el deseo y la nueva ânsia de la mitad del género humano.

⁵ Original: cuya estética se asemeja a la de Eisenstein em sus míticas películas tales como El acorazado Potemkin”.

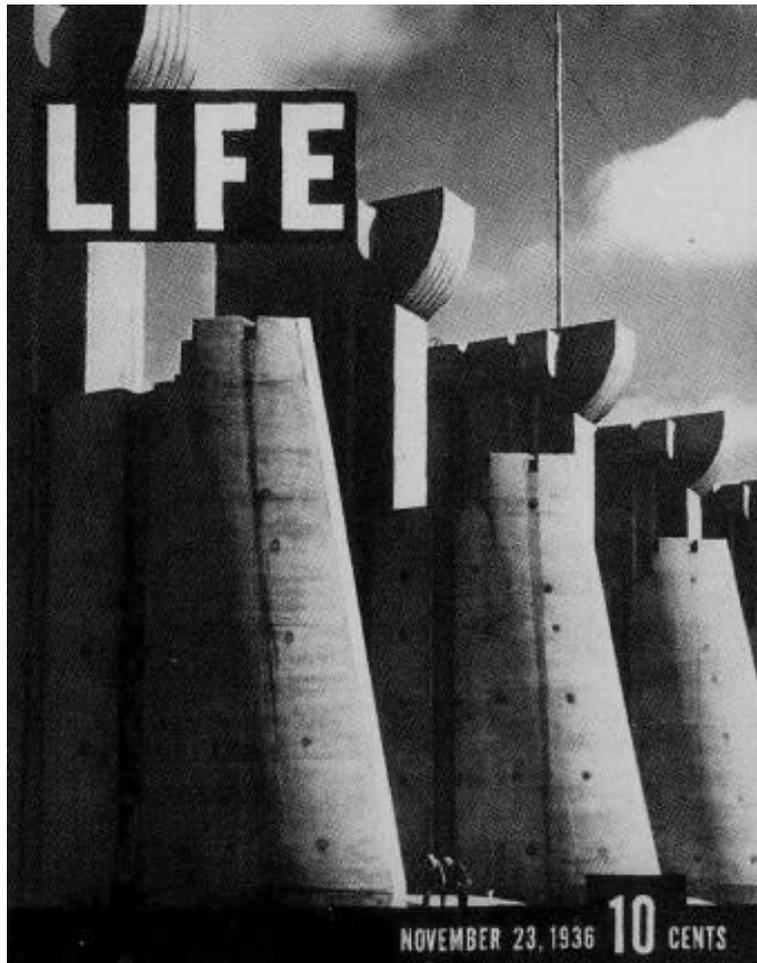


Figura 21. Capa da edição de número 1 da revista Life.
Fotografia de *Margareth Bourge-White*.
Fonte: NEWHALL, 2006.

A qualidade de reprodução num belo papel de ilustração e a magnífica força das imagens contribuíram para o sucesso quase imediato da revista que saiu com “uma tiragem inicial de 466 mil exemplares, ultrapassa um ano mais tarde um milhão para ser tirada em mais de 8 milhões em 1972”. (FREUND, 1976, p. 136).

As pautas de *Life* tratavam tanto de atualidade semanal como história das artes ou ciências, sempre em imagens. Seu poder financeiro, devido essencialmente à publicidade, lhe permitiu conseguir, a valores altíssimos exclusividade em alguns acontecimentos como o assassinato do presidente dos Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy, cujas fotografias foram compradas por 50.000 dólares e as do massacre de Song My, no Vietnam, pelas quais foram pagos 250.000 dólares. Todos os serviços eram mobilizados para fazer reportagens de acontecimentos que ficaram marcados na história como o enterro de Winston Churchill, em 1965, quando estiveram presentes “dezessete

fotógrafos, e mais de quarenta jornalistas e técnicos, uma dezena de motociclistas, dois helicópteros e um DC 8". (FREUND, 1976, p.143). Além de um aporte de 250.000 dólares. Uma verdadeira epopéia jornalística, talvez a última desta magnitude:

Transportados pelos motociclistas, os filmes são conduzidos até ao aeroporto onde os espera o avião que tinha sido especialmente alugado para o efeito. O seu interior foi transformado em sala de redação com mesas cobertas de máquinas de escrever. Instalou-se um confortável laboratório na frente do aparelho, servido por um sistema elétrico especial. Providenciou-se igualmente uma ampla mesa sobre a qual, na paginação, se espalhariam as fotografias, bem como caixas luminosas que permitem apreciar, por transparência, as fotografias em cores logo após a sua revelação... O avião demorará um pouco mais do que oito horas para fazer o percurso de 8.500 milhas que separa Londres de Chicago, onde se encontra a tipografia em que a *Life* é produzida. A escolha dos documentos, a paginação e os textos detalhados que os acompanham são preparados durante a viagem. O avião dirige-se para norte, para evitar os ventos que poderiam atrasá-lo, e passa pouco abaixo do Círculo Polar Ártico. Entretanto, vai-se preparando página após página e, quando surge o lago Michigan, em cuja margem se encontra Chicago, o trabalho está terminado. (FREUND, 1976, p. 143 e 144).

Por outro lado, no início de 1965, começa uma crise neste tipo de publicação, com a concorrência da Televisão. "É imperativo reduzir consideravelmente o número de colaboradores" (Idem, p. 144). São tentados novos tipos de experiências na busca pela sobrevivência, como, por exemplo, atribuir mais importância para os textos, reduzindo as reportagens fotográficas pela metade. E "a moralíssima *Life* chega a escapar à sua linha de conduta, com a publicação de reportagens sobre a máfia e a corrupção para "agradar jovens". Mas os leitores protestaram vivamente e esse gênero de *yellow journalism* foi abandonado". (Idem, p. 144).

Era uma crise "incompreensível" já que a revista tinha 8,6 milhões de assinantes. Mas, na guerra da publicidade, a televisão acabaria ganhando, já que uma página da revista, em quatro cores, custava em 1970, algo em torno de 64.000 dólares, para um público de 40 milhões. Pela mesma quantia colocava-se anúncio de um minuto num programa popular de televisão, atingindo 50 milhões de pessoas. Para as revistas, a televisão tinha se tornado um grande rival, mesmo com uma imagem ainda imprecisa; mas, às vezes, inserindo as notícias no momento exato em que aconteciam os fatos.

Henry Luce morreu, subitamente, no auge do sucesso, muito rico, em 1967, aos 69 anos.

Em 9 de dezembro de 1972 “podia-se ler o título da primeira página do *International Herald Tribune*: “*Life Magazine* morre aos 36 anos”... com o fim da *Life* findara também toda uma época do fotojornalismo”. (FREUND, 1976, p. 145).

1.4 A invenção da Leica e novas mudanças

A guerra é, sem dúvida, um dos assuntos mais tratados na história da informação. Não foram muito publicadas fotografias da primeira Guerra Mundial (Amar, 2005, p. 69), na imprensa da época devido principalmente à grande censura militar, que queria evitar a desmoralização das tropas, e obter a aprovação popular. Contribuiu também para isso a dificuldade com os equipamentos existentes na época, ainda muito pesados e difíceis de operar.

Somente a partir de meados dos anos 1920, aparecem os primeiros modelos de câmeras mais leves, mais luminosas e de fácil manejo, como a Ermanox, da qual já falamos, e, principalmente, a Leica, inventada e apresentada ao público, em 1925, por Oskar Barnack, nascido em 1879, e um especialista em mecanismos de precisão que, desde a infância, era apaixonado pela fotografia. “Barnack gostava de fazer longas caminhadas a pé transportando consigo, a cada vez, um aparelho de formato 13x18” (FREUND, 1976, p. 121). É uma câmera muito pesada e ainda tinha que carregar tripé e ele sempre sonhou com uma câmera mais leve, que pudesse ser guardada no bolso.

Durante os longos anos em que trabalha na indústria ótica em Iena, mantém-se obcecado por esta idéia. Mas é apenas em 1911, quando se torna diretor do laboratório de investigação das fábricas Leitz em Wetzlar, que tem enfim a possibilidade de realizar seu sonho. Constrói uma máquina fotográfica de pequeno formato para a qual utiliza a película do recentemente inventado cinematógrafo. É o formato 24x36mm. Para que a firma Leitz possa começar a construir sistematicamente este novo aparelho serão precisos ainda anos de pesquisas. É apresentado ao público sob o nome Leica, pela primeira vez, na Feira Industrial de Leipzig, onde causou sensação em 1925. O aparelho é inicialmente dotado de uma objetiva de 1:3,5/50mm mas, em 1930, vende-se já com várias objetivas permutáveis, o que alarga consideravelmente as suas possibilidades. O filme utilizado permite a exposição de 36 imagens sem recarga. Para o trabalho profissional é um revolução. (FREUND, 1976, p. 121).

Mas a maioria dos chefes de redação da imprensa ilustrada, habituados que estavam a pedir imagens isoladas a seus fotógrafos, não permitiam que estes se servissem da pequena câmera, que viria a fazer grandes mudanças no

modo de fotografar a partir daquele momento. Nem mesmo a revista *Life* queria em seu início que os fotógrafos usassem a Leica.

Thomas Mc Avoy, que fazia parte da equipe dos primeiros fotógrafos contratados pela *Life*, contou-me as dificuldades com que se defrontou para impor: “Eu tinha trazido uma Leica por ocasião de uma viagem à Europa, mas o redator-chefe considerava-a como um brinquedo pouco sério, em virtude do seu pequeno formato, e tinha-me proibido que me servisse dela. Desobedeci à proibição quando de uma recepção oficial em Washington e, sob os olhares estupefatos dos meus colegas que operavam com grandes aparelhos munidos de *flashes*, fiz uma série de fotografias. Comparando as minhas provas com as dos outros, a direção admitiu que as minhas fotografias tinham muito mais atmosfera e eram mais vivas, porque eu não me tinha servido de *flash* e tinha fotografado as pessoas sem que elas se apercebessem disso. A partir desse momento a Leica foi tomada de apreço e todos os fotógrafos seguiram o meu exemplo. (FREUND 1976, p. 122).

Gisèle Freund, ainda jovem, teve uma experiência parecida, quando foi contratada, em 1937, pelo então diretor da Biblioteca Nacional, Julien Cain, para fotografar todas as bibliotecas de Paris, (sua primeira encomenda oficial), para a Exposição Universal de 1937.

Quando me apresentei na Nacional, o conservador dos impressos declarou-me, ao olhar para a minha pequena Leica: “Não é a sério, volte com um verdadeiro aparelho profissional”. Pôs-me na rua. Tive uma idéia. Fui ao “marché aux puces” e comprei por uns cinqüenta francos um velho modelo de madeira, de formato 13X18. Desta vez o conservador ficou satisfeito e o aparelho foi colocado sobre um tripé empecilho. De cabeça escondida sob um amplo pano negro, eu fingia estar a regular a máquina, que nem sequer placas tinha. Após a partida da autoridade, fiz tranquilamente toda uma série de imagens com minha Leica, fotografando os velhos ratos de biblioteca curvados sobre os livros. Como não usava *flashes*, passava despercebida. Um velho e distinto senhor, de longos bigodes brancos, adormecido sobre os seus livros e que ressonava baixinho, foi a minha primeira vítima. Um monge em hábito de burel, curvado sobre in-folios, a segunda; outras se lhe seguiram. Uma grande parte das minhas fotografias foram utilizadas para o pavilhão de literatura, na Exposição Universal. A reportagem sobre a Bibliothèqu Nationale apareceu na revista *Vu*, número 463 de 27 de janeiro de 1937, sob o título: “Uma grande reportagem de *Vu* na Bibliothèqu Nationale, primeira entre as fábricas intelectuais do Mundo”. (FREUND, 1976, p. 122).

Dez anos depois, quando apareceu aqui no Brasil, a Leica sofreu também este tipo de preconceito. Os diretores de redação da revista *O Cruzeiro*, fundada em 10 de novembro de 1928 e que durou até o início de 1970, não permitiram o uso da Leica pelos seus fotógrafos devido a questões de qualidade técnica, pois a revista primava naquele momento pelo “predomínio de situações mais produzidas do que de flagrantes surpreendidos pela câmara” (PEREGRINO, 1991, p. 96), mesmo a revista sendo “a primeira grande escola de fotojornalismo que o Brasil teve”. (FLÁVIO DAMM, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

Mas *O Cruzeiro* tem um segundo momento em que “mostra uma ruptura dos repórteres fotográficos com o modelo anterior” (PEREGRINO, p. 96) que partem para um estilo mais arrojado de reportagem, na esteira de *Life* e *Vu*, que eram revistas de leitura obrigatória por eles.

Este estilo de abordagem, liderado por José Medeiros, que entra em *O Cruzeiro* em 1946 e permanece até 1962 nos quadros da empresa, é significativo e sintomático de uma situação mais geral, que diz respeito à adoção de uma linha fotográfica adotada pelo fotojornalismo americano e europeu, representada pela revista *Life* e pelo fotógrafo Cartier-Bresson. (PEREGRINO, 1991, p. 96)

Mesmo assim, continuava a intransigência da direção da revista e José Medeiros teve que usar de artimanhas extras, parecidas com as de Freund e Mc Avoy, para implantar o seu estilo de reportagem usando a pequenina Leica como aparelho de trabalho. Ele sabia que a quase invisibilidade, que esta câmera lhe proporcionava, traria resultados jornalísticos mais eficientes, mesmo em detrimento da qualidade técnica que as fotografias pudessem obter. Medeiros foi daqueles fotógrafos que pareciam se adiantar ao acontecimento. Conta ele:

O fato é o seguinte: sempre sei um pouco antes que a foto vai acontecer, eu sinto isso, sempre senti.

Esse tipo de dinâmica foi o que sempre procurei. Mas, na época, usávamos a Rolleiflex, que é uma máquina grande, pesada, com um visor separado, em suma, uma complicação para fotografar. O Manzon, por exemplo, construía a fotografia, com todo mundo posando, muita luz e tal. No início procurei imitar mas, talvez por timidez, eu não me sentia bem de chegar num lugar e botar as pessoas de um jeito ou de outro, de simular uma situação. O meu caminho não era por ali. Eu queria usar a luz ambiente, fazer uma coisa mais natural. Então passei a usar a Leica 35mm, o que causou uma reação enorme por parte da revista. O Leão Gondim de Oliveira, diretor, proibiu o seu uso. Bem, como a Rolleiflex fazia uma foto quadrada, eu fotografava com a 35mm já pensando naquele enquadramento, e entregava na revista como se fosse da Rolleiflex. Aí chegava o Leão com a foto revelada na mão e dizia: “Não está vendo como é muito melhor”. (MEDEIROS, 1986, p. 21).

A Leica disseminou-se pelo mundo e conquistou o mercado. Em 1927 foram vendidas mil unidades (FREUND, 1976, p. 123) e um ano mais tarde dez mil, alcançando a marca de cinqüenta mil aparelhos em 1931 e de cem mil em 1933, ajudando, sensivelmente, na concretização do jornalismo moderno, que deu início na República de Weimar, e que terminaria ocupando o seu espaço na imprensa mundial. De posse das novas e portáteis câmeras os fotógrafos provenientes da diáspora alemã, cobrem, entre 1935 e 39, uma série de conflitos bélicos, premonitórios da grande guerra que estava para acontecer. A invasão

da Etiópia por Mussolini foi fotografada por Eisenstaedt e a guerra da Espanha por Robert Capa e David (Chim) Seymour (Fig 22).

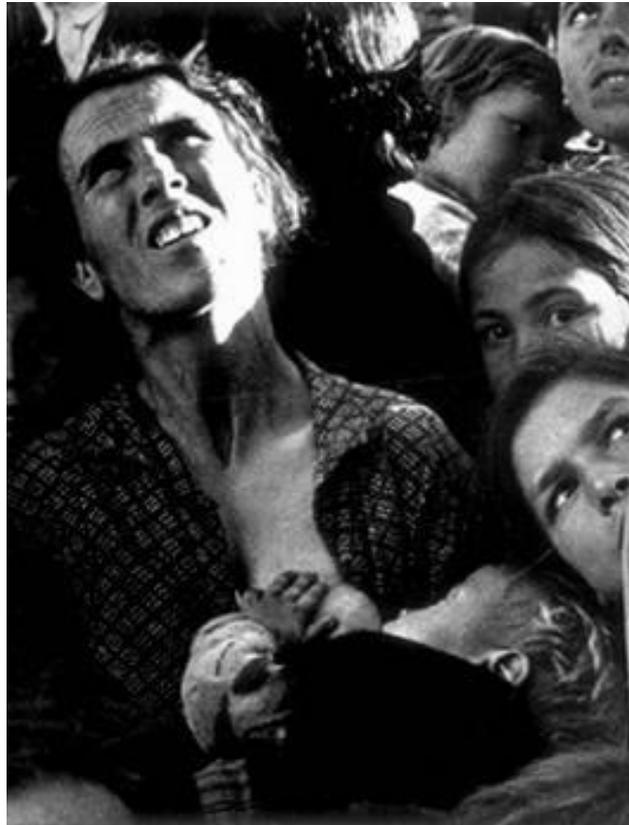


Figura 22. Guerra Civil Espanhola. 1937. David Seymour (Chim).
Fonte: <http://museum.icp.org/museum/collections/special/chim/chim-1936.html>

Capa começou sua carreira na Dephot, Alemanha, continuou em Paris na *Vu*, depois em Londres na *Pictures Post* e por fim na agência Magnum. Ele fotografou para a *Life* o desembarque das tropas americanas na Normandia (Fig. 23), porém um erro no laboratório da revista, em Londres, ao manipular as películas, tornaram somente 11 imagens aproveitáveis. Sua famosa e polêmica imagem da morte de um soldado republicano, na Guerra da Espanha (Fig. 24), foi publicada na *Vu*, no dia 23 de setembro de 1936, em outubro na *Regards* e em julho de 1937, na *Life*. Uma imagem que superou completamente o seu autor, dando lugar a várias polêmicas com respeito a sua autenticidade, e permaneceu para sempre como representação de uma morte, mostrando o absurdo da guerra.

Não se espera que uma foto evoque. Mas sim que mostre. Por isso as fotos, ao contrário das imagens feitas à mão, podem servir como provas. Mas prova do que? A insistente suspeita de que a foto de Capa... talvez não mostre o que alega

(uma hipótese é que a foto registra um treinamento, perto da linha de frente) continua a assediar as discussões sobre a fotografia de guerra. (SONTAG, 2003, p. 42).



Figura 23. Desembarque na Normandia (Dia D). 06/06/1944. Robert Capa.
Fonte: CAPA, Robert. 2007.



Figura 24. Morte de um soldado republicano. Guerra Civil Espanhola. 1936. Robert Capa.
Fonte: CAPA, Robert. 2007.

1.5 A censura continua nas fotografias de guerra

A Segunda Guerra Mundial foi muito bem coberta e as reportagens mais importantes se publicaram, principalmente, nos Estados Unidos, na *Life*. A revista tinha fotógrafos nos mais distintos lugares da guerra e se tornou o maior provedor de informações do campo aliado, no entanto, as imagens produzidas são mais uma glorificação da coragem das tropas aliadas que uma verdade dos horrores da guerra. Como serão vinte anos mais tarde, algumas fotografias da guerra do Vietnam, como as reportagens de Lee Miller (AMAR, 2005) sobre a liberação dos campos de concentração, que estão entre as mais suspeitas dessa época, e como, de resto, já tinham sido as fotografias de Fenton na guerra da Criméia. “A fotografia “jornalística” da Segunda Guerra Mundial foi usada com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos” (SOUSA, 2000, p. 118).

Os países em guerra tinham menos liberdade de expressão do que os Estados Unidos que entraram no conflito muito mais tarde. A imprensa na Alemanha, França e Itália estava amordaçada pelos seus respectivos governos, e, por outro lado, a mídia clandestina não tinha meios para publicar imagens.

A censura impediu a publicação da verdadeira face do conflito (os mortos e mutilados) e encorajou a publicação das fotografias que apoiavam o esforço de guerra, como “heróicos” raids aéreos diurnos aliados ou o ambiente simultaneamente “épico” e cavalheiresco das casernas dos aviadores ingleses. (SOUSA, 2000, p. 118)

John Morris, que foi editor de fotografias da *Life*, em Londres, conta num artigo publicado pela *Harper's Magazine*, em 1972, que

“... a opinião pública foi fabricada... lembro-me da candura do censor britânico quando quis enviar para a *Life* algumas fotografias que mostravam as vítimas dos ataques aéreos sobre Berlim. ‘muito interessante – disse-me ele – poderá servir-se delas no fim da guerra’. Não era evidentemente candura por parte do censor, mas um ato perfeitamente refletido para impedir a publicação das fotografias capazes de despertar as consciências e tornar a guerra impopular... O endoutrinamento dos próprios fotógrafos era tão forte que eles estavam persuadidos de estarem a lutar por uma causa justa ao censurarem-se a si mesmos, fotografando apenas cenas que não pareçam desfavoráveis aos países que representavam”. (apud FREUND, 1976, p 161).

Esse espírito só muda quando “a guerra se torna abertamente impopular” (FREUND, 1976, p. 161). Morris constata que a mudança se manifesta a partir da guerra da Coreia, “onde os fotógrafos se viam confrontados com uma dupla tragédia, que não compreendiam, e com um povo dilacerado por uma guerra fratricida”. (idem, p. 161).

Quem dirigiu os serviços fotográficos da marinha americana, durante a Segunda Guerra, foi Edward Steichen, que ficou à frente de um numeroso grupo de fotógrafos, provenientes dos semanários mais importantes, como, por exemplo, William Eugene Smith (Fig. 25), que cobriu a Segunda Guerra para a *Life* (Fig. 26) e que, anos depois, se tornaria célebre, fazendo um fotojornalismo de denúncia, que culminou com o importante trabalho desenvolvido, na Ilha de Minamata, Japão, onde a população vinha sofrendo com a poluição, causada pelo derramamento de mercúrio na água do mar (Fig. 27). Steichen possuía um grande conhecimento em fotografia e era figura marcante na história da imagem fotográfica, sua carreira continuará durante muito tempo depois da guerra, tornando-se um dos mais importantes representantes da fotografia criativa norte-americana.



Figura 25. Batalha de Iwo Jima. Segunda Guerra Mundial. 1945. Eugene Smith.

Fonte: http://www.gettyimages.com/detail/50625423?esource=life_license&language=pt-PT&location=OTR-PRT

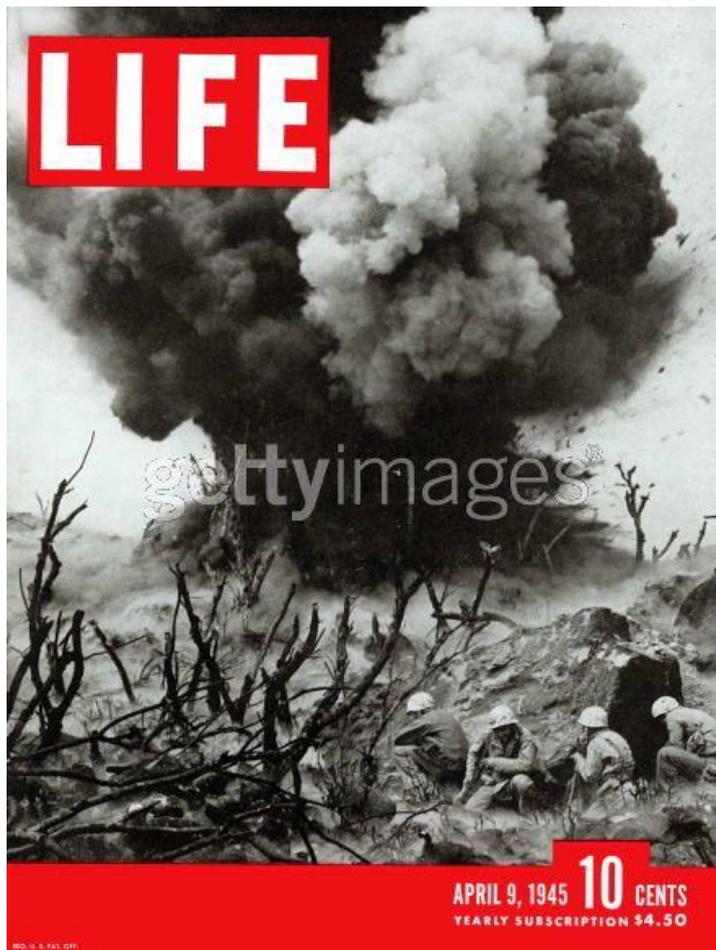


Figura 26. A fotografia de Smith, com cortes, virou capa da revista Life.

Fonte: http://www.gettyimages.com/detail/50625423?esource=life_license&language=pt-PT&location=OTR-PRT



Figura 27. Tomoko Uemura com sua mãe. Vítima de poluição por mercúrio. Baía de Minamata. Japão. 1972. *Eugene Smith*.
Fonte: SMITH, W. Eugene (1983).

Sobre esta fotografia, a fotógrafa e crítica de fotografia, Stefania Brill escreveu que:

As fotografias de W. Eugene Smith são belas. Como é bela esta Pietá moderna (...) Aqui, você entra na imagem, na tragédia de Tomoko Uemura pelo belo e pungente. Hipnotizado, não consegue virar as costas, ainda que não queira ver. Mas você vê a verdade estarrecedora, irreversível. (BRILL, 1987, p. 40)

E, ainda sobre a fotografia, diz a pesquisadora galega, Margarita Ledo Andión (1998, p. 90): “(...) momento preciso em que a ternura é capaz de combater a desesperança. Uma imagem que quando a qualificamos de poética, o que estamos dizendo é que ela não passará ao tempo. *O que foi e é*”.⁶

1.6 Agências de fotografia

Antes da Segunda Guerra, os fotojornalistas que não integravam o staff de uma revista importante trabalhavam para agências que vendiam o seu trabalho. Segundo Amar (2005) havia três tipos de agências:

A) As Agências telegráficas que difundiam notícias escritas e imagens ao mesmo tempo. Abordavam a atualidade do dia a dia e seus fotógrafos são assalariados. Mantinham correspondentes e escritórios em todo o mundo. A difusão das imagens se dava, geralmente, por belinógrafo ou por distribuição para as redações via correio, ou aviões fretados, em muitas ocasiões, como já vimos. Alimentavam, essencialmente, a imprensa diária nacional ou regional. Na maioria das vezes o acontecimento deveria resumir-se numa só fotografia que mostrasse o essencial, resultando numa excelente escola de precisão e pertinência.

A Associated Press (AP) nos Estados Unidos, criou um serviço de fotografia em 1927. Inventou o princípio da notícia hierarquizando a informação, onde dá primeiro um resumo do fato principal e depois os seus detalhes. Com a fusão da United Press, fundada em 1907, e da International News Service, fundada em 1909, criou-se a United Press International (UPI) que já nasce operando com fotografia em 1958. A Reuters incorpora o fotojornalismo em 1985. A agência France Presse (AFP), que herdou o acervo da Havas, começa

⁶ Original: momento preciso en que la ternura es capaz de combatir la desesperación. Una imagen que cuando la calificamos de poética lo que estamos diciendo es que por ella no pasará el tiempo. *Lo que fue y es.*”

a se dedicar à fotografia em 1958, assim como a TASS, na URSS. São as principais. Nestas agências os fotógrafos não eram proprietários de suas imagens e a publicação se firma com o nome da agência.

B) As Agências com estrutura mista, que funcionavam com pessoal assalariado e também com free-lancers e que tratavam a atualidade de maneira distinta, fazendo reportagens elaboradas, que muitas vezes levavam meses para serem realizadas. A Alliance Photo é a primeira que surge com esta estrutura, em 1934, na França, dirigida por Maria Eisner, uma alemã exilada, que depois será diretora da Magnum. Capa, Chim, Denise Bellon, Pierre Boucher, Pierre Verger, René Zuber, Émeric Feher e, inclusive, Henri Cartier-Bresson (Amar, 2005, p. 73), formaram parte desse projeto. Nos Estados Unidos criou-se, em 1935, a Black Star, por iniciativa de alguns redatores da *Berliner Illustrierte*, que no início abrigou Eugene Smith em seu staff.

Depois da guerra surgiram a Apis, Dalmas e Reporters Associés. Todas animadas pela paixão por atualidade e pelos próprios fotógrafos, para os quais dinheiro e fama não eram o principal. Mas seus trabalhos ainda estavam sujeitos a manipulações e desvios de seu sentido original, por meio de legendas fantasiosas e reenquadramentos sem o seu consentimento. Amar (2005) cita alguns exemplos deste tipo de manipulação, que acabou corroborando para a criação de uma verdadeira agência independente, em forma de cooperativa: quando *Vu* mudou de donos, sua linha política muda para a direita. No número de 14 de outubro de 1936, a revista publica, em uma página, uma fotografia que Robert Capa fez na Alsacia, durante uma reunião comunista, de uma jovem alsaciana, vestida com roupa tradicional do lugar, fazendo uma saudação à Frente Popular. Mas, ao reenquadrá-la, suprimiram a saudação e colocaram a seguinte legenda: “O autêntico rosto da Alsacia”⁷ (Apud, AMAR, 2005, p. 74). *Vu* quis dar a entender que o verdadeiro rosto da Alsacia era de direita. Para denunciar esta manipulação a revista *Regards* publicou a imagem publicada por *Vu* e a fotografia original de Capa. Mas a própria *Regards* caiu na mesma tentação quando manipulou e publicou uma fotografia, do próprio Capa, que mostrava Gerda Taro, sua esposa, para ilustrar um artigo sobre “o trágico destino

⁷ Original: “El auténtico rostro de Alsacia”.

das meninas perdidas”⁸ (Apud, AMAR, 2005, p. 74). Para Capa, e um grupo de fotógrafos, foi o fim e partiram para a criação de sua própria agência, como veremos a seguir.

C) O terceiro tipo foram as agências de ilustração, destinadas a distribuir imagens que não têm relação com a atualidade, que permitem aos fotógrafos realizar e difundir seu trabalho entre editores, clientes institucionais como o Estado, os ministérios, as prefeituras, os museus e algumas revistas especializadas em viagens e turismo, passatempo e decoração.

Um exemplo é a agência Rapho, criada em Paris, por Charles Rado, em 1933 e retomada por Raymond Grosset, em 1946 e que permitiu que talentosos fotógrafos fizessem o seu trabalho, entre eles: Robert Doisneau (Fig. 28), Willy Ronis, Janine Niépce, Serge de Sazo e Suzanne Fournier, que proporcionaram a Rapho criar um grande arquivo. Os primeiros clientes importantes foram a imprensa anglo-saxônica, as editoras francesas e as empresas que utilizavam fotografias para seus relatórios anuais, suas peças de comunicação e, inclusive, para sua publicidade. Para diversificar e entrar no trabalho de atualidade a Rapho torna-se representante da Black Star, nos anos 1950.



Figura 28. O Beijo em Paris. 1950. Robert Doisneau
Fonte: <http://forum.brfoto.com.br/index.php?showtopic=9157>

⁸ Original: “El trágico destino de las niñas perdidas”

Nos anos 1960, com a chegada de Hans Silvéster e de Roland e Sabrina Michaud, a agência toma um novo impulso com produções em cor de grande qualidade, destinadas a edição e que tiveram muito sucesso em livros e na imprensa semanal. Este período coincide com a grande explosão das agências de notícias com Gamma (Fig. 29), Sygma e Sipa.



Figura 29. Guerra do Vietnam. 12\1967. Gilles Caron\Gamma.

Fonte: http://www.contactpressimages.com/photographers/caron/caron_bio.html

A Rapho se viu obrigada, a partir de 1980, a diversificar suas atividades, para enfrentar as dificuldades. Em 1992 criou um departamento especializado em fotografia gastronômica e outro em fotografia médica, e, em 1993, um departamento institucional para atender às empresas e os setores de governo. E ainda representa diversas agências estrangeiras. Tanto Rapho, como a Magnum, perduraram e a qualidade de sua produção nunca baixou, apesar de suas estruturas pequenas se comparadas com os gigantes conglomerados que se formaram.

1.7 O surgimento da Magnum

Depois da Segunda Guerra foi constante a grande procura por imagens e notícias, o que levou à “multiplicação das agências de imprensa em todos os países. Elas empregam fotógrafos, ou estabelecem contratos com fotógrafos independentes” (FREUND, 1976, p. 153). As agências ficavam com 50% do valor

líquido das vendas, com o pretexto de que tinham que dividir com agências estrangeiras. Os fotógrafos tinham riscos materiais e, não raro, até contra a sua própria vida, não dispendo de qualquer meio de controlar a venda de suas fotografias.

Para resolver estes problemas, bem como o das indesejáveis manipulações de que já falamos, foi que

Capa fundara em 1947, juntamente com alguns camaradas, a agência Magnum. Os *founding fathers* da cooperativa eram Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandivert e Maria Eisner. Todos eles eram detentores de partes iguais. Werner Bischof, Ernst Haas e Gisèle Freund juntavam-se à agência em 1949. (FREUND, 1976, p. 154).

A Magnum, na verdade, já vinha se formando desde a época da Guerra da Espanha. Capa, em cartas e conversas, já falava da idéia com Cartier-Bresson. “Ele tinha apenas uma idéia, mas era uma idéia fixa: o fotógrafo não deve ser desapossado de seus negativos, seu único bem”. (ASSOULINE, 2008, p. 181). A idéia parecia uma utopia, por causa da fama de Capa que não contava a seu favor. Era considerado um contador de casos, um grande sedutor, “tanto quanto mitômano, e profundo melancólico, se não depressivo, principalmente depois da morte do grande amor de sua vida, Gerda Taro”. (ASSOULINE, p. 181\182). Gerda, também fotojornalista, morreu durante a Guerra da Espanha.

Para Capa não bastava apenas mais uma agência, que ficasse a mercê dos jornais e das revistas, queria garantir os seus direitos, e não apenas

Criar uma agência como as outras que já existiam, com patrões e empregados, estes últimos sendo os fotógrafos, mas uma verdadeira cooperativa, única maneira de preservar a liberdade de cada um, pertencente aos fotógrafos para seu benefício exclusivo. Uma espécie de organização que de forma alguma seria uma agência”. (ASSOULINE, 2008, p. 181).

Quando a Magnum foi fundada, Cartier-Bresson que fazia uma grande reportagem pelos Estados Unidos, não esteve presente no momento solene de inauguração da empresa que havia planejado com o amigo Capa.

Ao partir em viagem pela América, ele perdia um acontecimento histórico de ordem pessoal: a inscrição oficial, no registro do condado de Nova York, de uma nova sociedade chamada Magnum Photos Inc, em 22 de maio de 1947. Sua ausência só tem importância simbólica. Para a foto. (ASSOULINE, 2008, p. 181).

Entre 1951 e 1958 entram na agência Eve Arnold, Erich Hartmann, Erich Lessing, Dennis Stock, Kryn Taconis, Jean Marquis, Burton Glinn, Elliot Erwitt, Inge Morath, Marc Riboud, Cornell Capa, Wayne Miller, Brian Brake, René Burri

e Bruce Davidson. “Para este grupo a fotografia não era apenas um meio de ganhar dinheiro. Aspiravam a exprimir, através da imagem, os seus próprios sentimentos e as suas idéias sobre os problemas da sua época”. (FREUND, 1976, p. 154). E não vacilavam em recusar trabalhos, ou venda de suas reportagens se estes princípios não fossem obedecidos. Por exemplo,

Foi essa a razão que levou Capa a recusar-se a permitir a publicação de uma grande reportagem sobre a *Juventude no Mundo*, para a qual tinham colaborado todos os membros do grupo no mundo inteiro, com grandes despesas. O editor, que tinha aceito a idéia, queria impor-lhes modificações que lhe teriam falseado completamente o espírito. A série foi publicada seis meses mais tarde, na revista *Holiday* que aceitou reproduzi-la tal como tinha sido concebida. (FREUND, 1976 p. 154)

A Magnum perderia três importantes membros, entre os anos 1954 e 1956, vitimados em pleno trabalho. O primeiro foi Robert Capa, que na verdade era Andrei Friedmann, e nasceu em Budapeste, em 1913. Fugiu da Alemanha nazista onde trabalhava e, depois de passar por vários lugares, fixou-se nos Estados Unidos, e “justo quando acabava de se naturalizar americano... pisa numa mina do Viet Minh. O vazio que ele deixa nunca mais será preenchido”. (ASSOULINE, 2008, p. 217). Morre Capa em 24 de maio de 1954, fazendo uma reportagem, pela Magnum, para a *Life*. Por uma incrível coincidência, no mesmo dia da morte de Capa, enquanto “os pilares da Magnum encontram-se reunidos no apartamento da família Cartier- Bresson” (ASSOULINE, p. 217), em Paris, “para uma reunião que, ao que tudo indica será fúnebre” (Idem, p. 217), ficam sabendo da morte de Werner Bischof, que se unira à agência, em 1949, vítima de um acidente de carro na Cordilheira dos Andes.

Em 1956, “é a vez de Chim desaparecer em condições igualmente absurdas: ao cobrir a expedição de Suez, é abatido por uma rajada de metralhadora de um soldado egípcio, vários dias depois do cessar fogo.” (idem, p. 218). A guerra que tanto cobriu tira sua vida de forma absurda e sem sentido.

“Cartier-Bresson fica prostrado” (idem, p. 218). Quase ao mesmo tempo perde um companheiro e um amigo. “Os dois grandes cúmplices que lhe haviam revelado a arte de contar uma história em imagens” (ASSOULINE, 2008, p. 219). Sobre Capa, Cartier-Bresson escreveu em 18 de janeiro de 1996 que:

Para mim, Capa vestia o traje de luz de um grande toureiro, mas ele não matava; grande jogador, ele lutava generosamente por si e os outros num turbilhão. Quis a fatalidade que ele fosse atingido em plena glória. (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 77).

E para Chim (David Seymour) ele escreveu:

Meu amigo Chim

Tinha a inteligência de um jogador de xadrez; com sua presença de professor de matemática, ele aplicava sua curiosidade e sua cultura em muitos domínios... A fotografia, para ele, era um pião que ele movia no tabuleiro da sua inteligência meticulosa... Sua clarividência, sua delicadeza davam-lhe freqüentemente um sorriso triste, às vezes decepcionado, que desabrochava quando o adulávamos. Tinha amigos em toda parte: nascera um *poderoso chefe*... Chim tirava sua máquina fotográfica como um médico o estetoscópio da sua valise, dando o seu diagnóstico sobre o estado do coração: o seu era vulnerável. (Idem, p. 88)

A Magnum existe até os dias de hoje e tem escritórios em Nova York, Paris, Londres e Tóquio. Para ingressar na agência e ir progredindo até atingir a qualidade de membro vitalício, é necessário apresentarem-se muitos trabalhos de elevada qualidade e ser reconhecido pelo trabalho desenvolvido, durante algum tempo.

Algumas das fotografias mais representativas do século XX são de fotógrafos da agência. Fizeram e fazem história.

Magnum (Fig. 30) pode ser considerada como a “agência mais mítica, pela qualidade fotográfica, pela fotografia de autor, pela integridade humanista dos seus fotógrafos e fotografias e pelo seu espírito que roça a anarquia”. (SOUSA, 2000, p. 142). E também pelo seu trabalho de fotojornalismo de autor, que foi o pilar da agência em seus primórdios.



Figura 30. Reunião anual da Agência Magnum. 1988. Elliot Erwitt.
Fonte: <http://www.magnumphotos.com/Archive>

1.8 Predomínio francês

Até o final dos anos 1960 e logo depois dos acontecimentos de maio de 1968, quando emergem vários jovens fotógrafos, as agências de notícias (Amar 2005, p. 90) francesas da primeira geração entram em crise. Os anos 1970, 71 e 72 as verão morrer. Os fotógrafos de Apis, Reporters Associés e Dalmas ficaram cansados de ser explorados. “Trabalhava como louco por 1.500 francos por mês. Espremiavam-me, não sabia nada sobre a gestão da agência. Não sabia a quanto se vendiam minhas fotografias nem quanto lucro deixavam”,⁹ conta Raymond Depardon (Apud AMAR, 2005, p. 83), então na Dalmas.

Em 1967, por iniciativa de Depardon, Hubert Henrotte, Hugues Vassal, Leonard de Raemy, Gilles Caron (Apis) (Fig. 31) e de Jean Monteaux (Reporters Associates), como vendedor, criou-se a Gamma. “Não inventamos nada ao criar a Gamma. Só introduzimos mais transparência no funcionamento e mais honestidade com o fotógrafo”,¹⁰ conta Hubert Henrotte (apud, AMAR, 2005, p. 83). Como a Magnum, a Gamma reconhece o status do fotógrafo. Assinam e são proprietários de suas imagens. O sistema de dividir em partes iguais os custos e as vendas se institucionaliza e os fotógrafos trabalham como verdadeiros jornalistas.

Apesar de um começo difícil, a Gamma se converte em líder na área de notícias e show-biz. As guerras do Oriente Médio, África, Vietnam, Irlanda, A Primavera de Praga e o Maio de 1968 são temas em que se destacam Gilles Caron, Raymond Depardon e, os que se agenciaram mais tarde, Henri Bureau, Claude Simonpiétri, Alian Noguès e Jean-Pierre Bonnote. “Em 1970, a Gamma era a maior agência fotojornalística do mundo em termos de produção diária e de volume de negócios.” (SOUSA, 2000, p. 166). Seu maior cliente era a *Paris-Match*, importante revista francesa. “Gamma cresceu com a parceria da *Paris-Match*”,¹¹ diz Henrotte, (apud, AMAR, 2005, p. 84). Em 1974, instala-se uma crise

⁹ Original: “Trabajava como loco por 1.500 francos por mes. Me exprimían, no sabía nada sobre la gestión de la agencia. No sabia a cuánto se vendían mis fotos ni cuánto beneficio dejaban”

¹⁰ Original: “No inventamos nada al crear Gamma. Sólo introdujimos más transparencia em el funcionamiento y más honestidad com el fotógrafo”.

¹¹ Original: “Gamma creció com y a la par de *Paris-Match*”.

na agência, com brigas entre o pessoal “que se revolta contra Hubert Henrotte e a sua direção essencialmente economicista”. (SOUSA, 2000, p. 166).



Figura 31. Guerra do Vietnam. 1967. Gilles Caron\Gamma
Fonte: http://www.contactpressimages.com/photographers/caron/caron_bio.html

No ano seguinte há uma cisão na Gamma, com a saída de Hubert. Alguns fotógrafos da agência criam a Sygma, que logo compra a Apis. A Sygma se tornará, no final dos anos 1980, a maior agência fotográfica em volume de negócios, arquivos produção e número de fotógrafos. A guerra entre as duas líderes durará muito tempo e a personalidade de Hubert (AMAR, 2005) será questionada tanto no meio da sua própria agência, como fora dela. A Gamma resiste à crise e faz a cobertura do golpe a Pinochet, no Chile, realizada por Chas Gerretson e, em 1976, a agenciada Françoise Demulder (Fig. 32) faz no Líbano uma fotografia que “ganha o prêmio da ‘foto do ano’ do World Press Photo. As nuvens tinham passado, pelo menos por uns tempos”. (SOUSA, 2000, p. 166). Cabe ressaltar que Demulder foi a primeira mulher a ganhar o World Press Photo.



Figura 32. Líbano. 1976. Françoise Demulder.
Fonte: <http://salvoconduto.blogs.sapo.pt/25608.html>

A orientação da Sygma foi dada pelo mercado que existia naquele momento.

A agência veio, desta forma, a distinguir-se pela atenção dada ao setor do *beautiful people*, que, em certa medida, dominará a produção. É, afinal, o que vende: os astros do cinema, os nobres, o *jet set*, as modelos, os empresários de sucesso, em suma, algumas figuras públicas. Podemos mesmo dizer que, enquanto agências como a Magnum são agências ao serviço dos fotógrafos, em agências como a Sygma são os fotógrafos que estão ao serviço da agência". (SOUSA, 2000, p, 167).

A Sygma, sempre muito atenta às oportunidades do mercado, foi a primeira na implantação das tecnologias digitais e no tratamento de imagens para a televisão.

Entre os dois gigantes, Gamma e Sygma, um jovem e talentoso fotojornalista turco, instalado em Paris, Goksin Sipahioglu, cria a sua própria agência, no início dos anos 1970, a Sipa, adquire os arquivos da Dalmas (AMAR, 2005) e contrata jovens fotógrafos, demonstrando um verdadeiro dom para descobrir futuros fotojornalistas talentosos.

De fato, foi com Sipahioglu que se iniciaram quer futuros proprietários de agências, como Annie Boulat (Cosmos), Jocelyne Benzakin (JB Pictures) ou Daniel Roebuck (Onix, uma agência fotográfica de show business), quer fotojornalistas referências, como Abbas. Em algumas ocasiões os seus fotógrafos distinguiram-se pelos scoops que realizaram, como a foto de Nick Wheler que, em 1975, permitiu, pela primeira vez, que se visse a cara do terrorista Carlos. (SOUSA, 2000, p. 167).

Ainda fizeram parte do "staff" de Sipa os fotógrafos Arnaud de Wildenberg (Fig. 33) Patrick Chauvel (Fig. 34) e Matthews Naytons descobertos por Goksin.

A família Sipa estará presente em todas as frentes de notícias e se converte na terceira agência do mundo.

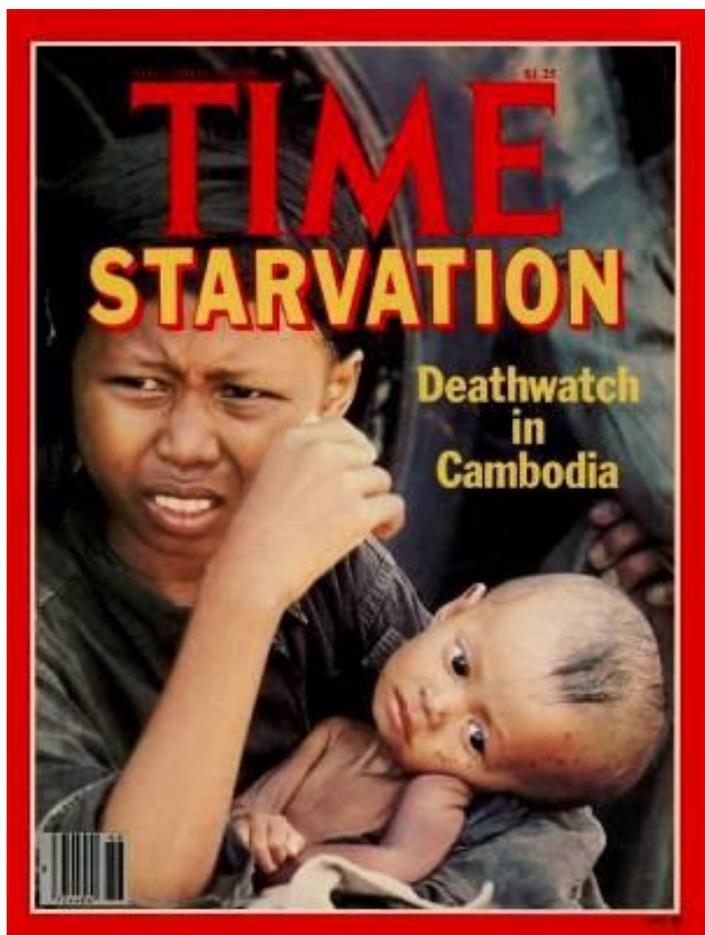


Figura 303. Camboja. Capa da revista Time. Arnaud de Wildenberg.
Fonte: <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19791112,00.html>



Figura 31. Bosnia. 1995. Patrick Chauvel.

Fonte: <http://www.earlham.edu/~pols/ps17971/terneel/rape.html>

A hegemonia destas três agências fazem de Paris a capital do fotojornalismo de atualidade, nos anos 1970. Graças a sua situação geográfica, esta capital é a melhor situada para difundir as imagens a tempo, em mais de cinquenta países, com custos inferiores aos dos Estados Unidos. Em 1988, podia-se contabilizar trinta e oito agências parisienses membras do Sindicato das Agências de Imprensa (SAPHIR).

A partir de Paris, única cidade que possuía mais de cento e cinquenta anos de sua história contada por meio de fotografia, se abasteciam as grandes revistas européias. No mínimo, possuíam um escritório na cidade. Era o caso de *Bunte* e *Stern*, revistas alemãs, *Gente* e *Oggi*, italianas, *L'Illustré*, suíça e *Época*, espanhola. E mesmo a *Time* e *Newsweek*, norte-americanas. Em 1983, (AMAR, 2005) 50% das fotografias da *Newsweek* vieram das agências francesas Gamma, Sygma e Sipa.

A conexão França está estabelecida. Robert Pledge, anteriormente na Gamma, criou, em 1976, a Contact Press Images, em Nova York, com um escritório em Paris. Apesar da pequena estrutura, mas graças a uma equipe de talentosos fotógrafos, entre eles, Eddie Adams, Alon Reininger, David Burnett e Frank Fournier, a agência fica entre as grandes.

Ao lado destas agências poderosas, e com a idéia de abordar temas jornalísticos não tão ligados à atualidade, criam-se agências de menor tamanho e a primeira a surgir é a agência Viva (Fig. 35), que se inicia em 1972, com uma filosofia mais próxima da Magnum do que da Sygma. Foi composta por jovens fotógrafos franceses apaixonados por problemas sociais, pela evolução das mentalidades e que acreditavam que os temas de fundo deveriam ser tratados durante longo tempo e com trabalhos coletivos. Era uma esperança utópica dos anos 1970\80. No entanto, estas personalidades fortes, para quem a noção de autor que trabalha coletivamente não é uma palavra vã, têm o valor de ir até o final de suas idéias, lançam-se nesta aventura. São eles: Guy Le Querrec, Martine Franck, Claude Raymond Dityvon, Richard Kalvar, François Hers, Hervé Gloaguen e Alain Dagbert, que fundam a agência, em 6 de setembro de 1972. “Considerando que somos indivíduos política e socialmente definidos, unido a nossas emoções e sensibilidade, nos outorga o direito de expressar nossa visão das coisas”.¹² (GUY LE QUERREC, apud, AMAR, 2005, p. 85).



Figura 32. Logomarca da Agência Viva.

Fonte: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/02/agncia-viva.html>

Mas a experiência de Viva não logra êxito. A imprensa não apóia. Grandes temas, tratados coletivamente, como o projeto documental *Famillies en France*, que desenvolveram em 1973, não encontram eco na França, e não é publicado, mesmo tendo alcançado “algum sucesso em exposições no Reino Unido, no Canadá, em Itália e nos Estados Unidos.” (SOUSA, 2000, p. 167). Conflitos pessoais provocam a mudança de Martine Franck, Richard Kalvar e Guy Le

¹² Original: “Considerando que somos individuos política y socialmente definidos, unido a nuestras emociones y sensibilidad, nos otorga el derecho de dar nuestra visión de las cosas”.

Querrec para a Magnum no final dos anos 1970. Foi um duro golpe às tentativas de trabalhar coletivamente,¹³ mas a agência ainda sobreviveu algum tempo, sem realmente alcançar o seu espaço. Era um projeto quiça adiantado para sua época.

Em dezembro de 1985, Christian Cajouille criou a agência Vu. Ex-chefe de fotografia do jornal francês *Libération*, quando “levou a cabo uma política fotojornalística que o fez aproximar qualitativamente dos anos de ouro do fotojornalismo” (SOUSA, 2000, p. 168). O *Libération* seguiu sendo um diário onde a fotografia ocupa um lugar importante e a Vu é quem o abastece de imagens.

A Vu orienta-se por uma filosofia da linha da Magnum: não interessa a corrida à produção, a caça ao scoop, cobrir tudo, estar em todo o lado, mas sim diversificar as atividades, respeitar os estilos e pontos de vista de cada fotógrafo, abordar mesmo o que poderá ser dificilmente vendável, com rigor e exatidão. Tal como a Magnum faz ou, pelo menos, tal como alguns fotógrafos da Magnum fazem a nível individual, a Vu não trabalha exclusivamente para a imprensa, embora esta seja a sua principal razão de existência – a sua atividade é alargada às exposições, aos livros, à publicidade e à moda. Todavia, há pontos onde Vu difere de Magnum. Por um lado, é pouco nítido que a Magnum continue, hoje, a orientar a sua produção preferencialmente para a imprensa. Por outro lado, embora a afirmação nos pareça limitadora, especialmente no que diz respeito ao número de fotógrafos identificados, segundo Cajouille, a Magnum sofre de outro problema: os fotógrafos passaram a olhar-se a si mesmos e não ao mundo. (SOUSA, 2000, p. 168).

Nesta época foram criadas muitas agências pequenas, mas poucas sobreviveram.

1.9 A guerra do Vietnam

A guerra do Vietnam é a primeira a ser sumamente midiaticizada. É determinante a presença da Associated Press em Saigon com Horst Faas na direção de fotografia por oito anos. Graças a seus informantes e sua relação dentro da armada, seus “stringers” (fotógrafos sem contrato) lhe trazem imagens constantemente. A agência obteve quatro prêmios Pulitzer entre 1962 e 1970.

Hoje sabemos que algumas das imagens da guerra do Vietnam tiveram enorme influência sobre a opinião pública dos Estados Unidos, acelerando assim

¹³ Trabalhar coletivamente nesse caso significa dividir as despesas, dividir as pautas de maneira que cada um ficasse com os assuntos que fossem mais convenientes para ele, dividir os lucros, etc. Mas cada fotógrafo assinava suas fotografias. Não confundir com os Coletivos de Fotografia existentes hoje em dia, onde eles assinam o trabalho em conjunto. Mas de qualquer maneira já era um indício para o futuro.

uma solução para o conflito. A imagem de uma jovem empunhando uma flor (Fig. 36) em frente a um muro de baionetas (Marc Riboud, durante a marcha em Washington) , a morte de um GI sobre a colina 881 (Catherine Leroy), ou a de um pai arrastando, em uma bolsa, o corpo morto de seu filho (Jean-Claude Francolon) e as, sempre impressionantes, fotografias de Larry Burrows (Figs. 37, 38, 39) são alguns exemplos que marcaram neste sentido.



Figura 33. Washington, 1967. *Marc Riboud*.
Fonte: <http://imagesvisions.blogspot.com/2009/01/aos-85-anos-marc-riboud-retornou-aos.html>



Figura 34. Guerra do Vietnam, 1965. *Larry Burrows*.
Fonte: <http://www.digitaljournalist.org/issue9711/req26.htm>



Figura 35. Vietnam, 1967. Larry Burrows montando um tripé com a câmera em um helicóptero (A\D). Fonte: <http://www.amazon.com/Larry-Burrows-Vietnam/dp/037541102X>



Figura 36. Capa da revista Life. 04\1965. Fotografia de *Larry Burrows*. Fonte: <http://hovasse.tripod.com/fotos/apfot/apphoto.htm>

Vários também fizeram fotografias do horror desta guerra, alguns deles já tinham fotografado outras guerras e os

Mesmos fotógrafos, que tanto contribuíram para a vitória dos aliados contra o nazismo, vão logo precipitar a derrota norte-americana no Vietnã. As esperanças e a paz moral dos combatentes da *guerra justa* há muito deixaram de iluminar, do interior, os rostos dos soldados e o que revela a *foto subjetiva* é exatamente alarmante. John Olson e muitos outros expunham pedaços de cadáveres americanos, os soldados alucinados pela droga, as mutilações de crianças e civis surpreendidos no terrorismo da guerra suja (com os resultados que sabemos sobre a opinião pública norte-americana). (VIRILIO, 2002, p. 83).

Entre os fotógrafos com este espírito destacava-se Gilles Caron, que em três anos fez mais de trezentas reportagens. Morreu no Camboja, em 1970, aos 31 anos. Neste curto espaço de tempo, este excepcional fotógrafo condensou tudo o que um *news man* devia ser capaz de fazer. Alcançou êxito, com um grande talento, tanto para a fotografia quanto para o jornalismo. Suas imagens, da colina 875 (Figs. 40, 41, 42), que registram o final da batalha de Dak To, ficaram como as mais dilacerantes, o inferno da guerra, o ruído e o furor se superpõem, tornando-as sem necessidade de legendas para se entender. “Raymond Depardon, no livro póstumo que consagrou a Caron, disse dele que era um fotógrafo bem informado, *engagé* e antiviôlência. E Cartier-Bresson sentenciou que Caron era digno de lhe suceder”. (SOUSA, 2000, p. 166).



Figura 40. Guerra do Vietnam. Colina 875. 11\ 1967. *Gilles Caron*.

Fonte: http://www.contactpressimages.com/photographers/caron/caron_bio.html



Figura 41. Guerra do Vietnam. Colina 875. 11\ 1967. Gilles Caron.

Fonte: http://www.contactpressimages.com/photographers/caron/caron_bio.html



Figura 42. Guerra do Vietnam. Colina 875. 11\ 1967. Gilles Caron.

Fonte: http://www.contactpressimages.com/photographers/caron/caron_bio.html

Com este mesmo espírito podemos citar Eddie Adams, Donald Mac Cullin, Jean Claude Francolon, Raymond Depardon, Philippe Letellier, Patrick Chauvel, Philip Jones Griffiths, Michel Laurent, François Lochon, Henri Bureau, Catherine Leroy e Françoise Demulder.

Todos esses fotógrafos se expuseram a riscos enormes para mostrar as atrocidades que aconteciam pelo mundo, engendradas pelo próprio homem, e muitos deles perderam a vida no labor: Caron, como já falou-se, Philippe

Letellier, Michel Laurent e Larry Burrows, como tantos outros no Vietnam. Somente neste conflito somam 135 desaparecidos de todas as nacionalidades.

É relevante mencionar, que, nesta época, as revistas estavam dispostas a pagar grandes somas para conseguir imagens exclusivas e muitos fotógrafos terminaram sucumbidos (não é o caso dos aqui citados) ante a ambição pela necessidade de se enriquecerem. Alguns souberam resistir ante este brilho financeiro. Guy Le Querrec, da Magnum, por exemplo, (AMAR, 2005) se encontrava na Rue de Rosiers, no Marais judaico, na década de 1970, em Paris, no momento de um atentado, com muitas vítimas. Não fotografou. Sabia que ante sua decisão perderia dinheiro. Mas preferiu que suas fotografias não participassem desse horror e que não fomentassem o ódio. Quando voltou a Magnum, Abbas Ihe disse: “Não é jornalista. Neste ofício fazemos antes e refletimos depois”.¹⁴ (Apud, AMAR, 2005, p. 89).

1.10 A televisão

Entre 1960 e 1975 se multiplica por dez a quantidade de canais de televisão e, graças aos satélites de telecomunicação, as imagens viajam de um continente ao outro rapidamente. Fica difícil lutar contra a imediatividade, que terá conseqüências enormes no fotojornalismo.

As revistas que publicavam várias páginas de um mesmo tema reduziram a estrutura da paginação e passam a publicar imagens mais impactantes e sintéticas. Deixaram de lado a atualidade, objetivo a partir de então da televisão. As fotografias de gente, de viagens e turismo serão a partir desse momento as mais vendidas. As publicações encomendam temas em que os fotógrafos possam construir imagens e muitas vezes organizá-las e produzi-las. Os meios técnicos utilizados se assemelham ao do cinema: iluminação artificial, assistentes, local de cena, locação e produção.

A *Figaro Magazine* foi o arquétipo desse tipo de imprensa que faz chegar a seus leitores temas suaves e pouco comprometedores. Para as agências mais comprometidas com o fotojornalismo, o risco de desviar-se é evidente, mas tinha um mercado que precisava ser alimentado de imagens.

¹⁴ Original: “No eres periodista. Em este ofício, hacemos la fotos y reflexionamos luego”.

Ruanda já não vende mais, a vida dos ricos na Espanha em suas suntuosas mansões, sim. Assim é demonstrado por Gérard Ranciman, em 1985, quando fazia parte do departamento de revistas da agência Gamma. Todos estes temas de então eram editados em cor. O preto e branco, em claro retrocesso a partir de 1970, não passava de fenômeno epidérmico, para este novo momento das revistas. Neste momento o laboratório da Gamma trabalha com uma só pessoa e copia essencialmente imagens de arquivo. Na época do preto e branco empregava seis a oito pessoas e nos dias de grandes eventos se produziam entre quatro mil e seis mil cópias. Os diários, também, recorrem praticamente a este meio e, inclusive, muitas das imagens feitas a cores são impressas em preto e branco. É o início de uma crise que se anuncia no fotojornalismo.

1.11 Crise da imprensa e do fotojornalismo

“A fotografia de imprensa está morta!”¹⁵ Assim começa um artigo sobre a imprensa em *Télérama*¹⁶, em 1 de novembro de 1992 (AMAR, 2005, p, 95). Este título nos remete, conforme Amar, às palavras do pintor Delaroche, em 1839, logo que Arago anunciou a descoberta da fotografia: “A partir de hoje a pintura está morta”.¹⁷ (Apud, AMAR, 2005, p. 95). Hoje sabemos que isso não aconteceu, mas pelo contrário a fotografia libertou a pintura, que com isso evoluiu bastante. Hoje ela não tem mais os mesmos objetivos do que os de 170 anos atrás.

Em 17 dezembro de 1992, Christian Cajoule, diretor da agência Vu, escreve um artigo no jornal *Libération*, com o título “O jornalismo em risco”,¹⁸ (ibidem, 2005, p. 95) onde descreve problemas inerentes ao status do

¹⁵ Original: “ La fotografia de prensa está muerta!”

¹⁶ Revista francesa semanal dedicada à programação da televisão, mas que funciona, também, como uma revista cultural dedicando-se ao cinema, literatura, música, artes visuais e digitais e dança. Pertence ao grupo LaVie-Le Monde. O site (www.telarama.fr) completa o conteúdo da revista com entrevistas de artistas em áudio e vídeo, críticas de livros, filmes e teatro, entre outras, em podcast. Inclui também emissões de rádio inéditas, recolhidas no estúdio da redação.

¹⁷ Original: “ A partir de hoy la pintura está muerta!”

¹⁸ Original: “El fotoperiodismo em riesgo”.

fotojornalista, que devido à pluralidade de atividades, não tem uma definição precisa, naquele momento.

Na França, a convenção coletiva de jornalistas se aplica também ao freelancer. Para evitar o peso que representa estas cargas financeiras, as agências e em particular as pequenas estruturas tomaram o costume de remunerar seus colaboradores, como forma de direitos autorais, facilitando assim a tarefa, no entanto, privando os fotógrafos de todo tipo de proteção social, enquadrando-os como autores, sem nenhum benefício social, férias remuneradas, pagamento de feriado, horas extras e aposentadoria. Uma greve de fome dos fotógrafos da Gamma, em 1992, desencadeia a polêmica e as agências responderam duramente dizendo que, se aplicassem a lei, significaria a morte, num curto prazo. Cajouille compara a situação (AMAR, 2005) com a das “sociedades de autores e escritores” de países totalitários, onde não correspondia à lei dizer quem é jornalista ou quem é autor ou criador. Ou seja, o autor ganha através de direitos autorais e normalmente não tem vínculo empregatício. O jornalista, ao contrário, é contratado pela empresa, com todos os direitos sociais, tais como, férias e aposentadoria.

No Brasil isso também aconteceu, e, de forma mais forte, acontece nos dias de hoje. Os grandes jornais, revistas e agências têm pouquíssimos fotógrafos contratados, usando os serviços de free-lancers, que são pagos na forma de direitos autorais, não tendo, portanto, os direitos trabalhistas legais a seu favor.

Segundo Rubens Chiri, repórter fotográfico e presidente da ARFOC-SP (Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de São Paulo):

Há, sim, uma crise, mas no jornalismo como um todo. Especificamente no fotojornalismo, a crise não reside na produção, mas, sobretudo, na precarização das relações de trabalho. Na substancial redução dos postos de trabalho. Na desenfreada produção industrial das mídias impressas, com rígidos horários de fechamento e amarras editoriais e projetos gráficos que não tratam a fotografia como informação, e sim com mera ilustração. (CHIRI, Folha de S.Paulo, 2007).

É claro que esta crise afetou e ainda afeta a produção final, ou seja, o jornal ou a revista. Tendo problemas com as editoriais e com a diagramação, com diz Chiri, obviamente terá problemas para o produto final.

A crise da imprensa de informação está relacionada com dois fatores principais: a queda dos leitores e dos recursos de publicidade, que foram canalizados para a televisão. Esta dupla evasão põe muitos periódicos em

dificuldades financeiras. No Brasil vemos a decadência da revista *O Cruzeiro*, até então o verdadeiro templo do fotojornalismo brasileiro. A rapidez da informação televisiva fez com que as mudanças fossem mais sensíveis conforme nos conta o fotojornalista José Medeiros:

A revista na verdade morreu, espécie de cinema, um pouco no meio da televisão, ela hoje apresenta um negócio requeentado. Eu me lembro que as pessoas ficavam esperando *O Cruzeiro* dez dias para ter a notícia. Hoje as pessoas através da TV vêem tudo o que está acontecendo. (In: PEREGRINO, 1991. p, 35).

Medeiros é corroborado com a opinião do jornalista Armando Nogueira, que nos chama atenção para a ligação da TV com a decadência das revistas que faziam fotojornalismo:

Com a vulgarização da TV e com a massificação TV colorida, as revistas ilustradas do mundo inteiro, seja na Alemanha, França, Itália ou nos Estados Unidos, perderam a substância e a importância. Algumas desapareceram, como *O Cruzeiro* e a *Life*, que depois reapareceu. A *Paris Match* perdeu o impacto, ficou com cheiro de coisa velha. O jornalismo semanal abandonou o caminho da ilustração e da fotografia, se voltando para o texto. (In: PEREGRINO, 1991. p. 35)

Se as revistas de informações têm uma queda considerável, outro campo de imprensa, no entanto, prospera. São as revistas chamadas de gênero “people”. Seu único foco de interesse é a vida das estrelas da TV, das novelas, do cinema e do *Jet Set*. Este gênero começa a se desenvolver nos anos 80 e na França (AMAR, 2005) conta com pelo menos quatro títulos: *Gala*, *Voici*, *Allo* e *Oh La*. No Brasil a principal revista do gênero é a *Caras*. É o lugar privilegiado para a publicação da produção dos paparazzi, fotógrafos que buscam a todo preço cenas inusitadas de seus personagens, muitas vezes numa caçada desenfreada, com conseqüências funestas, como aconteceu no caso de Lady Diana, ex-esposa do Príncipe Charles, da Inglaterra, que morreu vítima de um acidente automobilístico, em Paris, quando os paparazzi a perseguiam. O termo paparazzi foi adotado a partir do filme *La Dolce Vita*, de Federico Fellini, que tinha um personagem como fotógrafo indiscreto na história.

A pequena crise, logo depois do ‘efeito Diana’, acabou rapidamente. Logo estes fotógrafos voltaram a ganhar com apenas uma imagem até 10.000 euros. O estilo ‘gente’¹⁹ representava 50% do faturamento da agência Sygma em 1995,

¹⁹ Também conhecido como gênero people, celebridades, etc. No Brasil existem várias publicações e as principais são as revistas *Caras* e *Capricho*.

quer dizer 11 milhões de euros (AMAR, 2005). Inclusive a Gamma que havia conservado um lugar importante entre as revistas de notícias, se vê obrigada a investir neste campo para manter um volume razoável de faturamento.

Na realidade de hoje o essencial para a produção diária, ou semanal, chega através das três grandes agências de notícias, AFP, AP e Reuters, que abastecem seus clientes por assinatura, a preços inferiores ao das agências exclusivas de fotografia. Competir com estas agências é quase impossível pelas suas poderosas estruturas de produção.

Por outro lado, começam aparecer, com as facilidades do advento da fotografia digital, grandes estruturas de comercialização de imagens, que se convencionou chamar de 'banco de imagens'. Na verdade são verdadeiros bancos até com operação nas bolsas de valores.

É nesse quadro que poderosos grupos internacionais, como Getty e Corbis (a empresa criada por Bill Gates para operar na área da imagem), entram em cena, comprando importantes agências com grandes acervos de imagens. Um exemplo emblemático é a compra da francesa Sygma – uma das estrelas do fotojornalismo independente, criada em 1973, a partir de uma dissidência da agência Gamma – cujo resultado é noticiado com destaque pelo jornal francês *Libération* (30.11.2001, p. 28): após três anos de administração da famosa agência, a Corbis anuncia 93 demissões de um total já reduzido de 191 funcionários, incluindo entre os demitidos todos os 42 fotógrafos da casa. Os fotógrafos reagiram, se empenhando em uma queda-de-braço que durou até fevereiro de 2002, quando a nova política da empresa foi implantada a todo custo e as demissões se consumaram. A partir de então, a produção de novas imagens é feita só por encomenda, negociada caso a caso. O interesse da Corbis, denunciam os fotógrafos, é apenas explorar a credibilidade do nome Sygma, e o conteúdo dos quarenta milhões de imagens arquivadas pela agência (Folha de S. Paulo, 16.2.2002, p A11). (GURAN, 2002, p. 92).

Para estas empresas a imagem já não representa um suporte de informação, mas um produto de comunicação global. Para a jornalista e crítica de fotografia Simonetta Persichetti (entrevista ao autor desta pesquisa, 2008), “o fotojornalismo é sempre sério, ele pode estar equivocado. O problema não é do fotojornalismo, mas do jornalismo em si”. Na verdade o que transpira é uma crise da mídia de uma maneira geral. Mas esta é história para outro trabalho.

Durante muito tempo o limite entre uma fotografia de informação e uma de publicidade²⁰ foi muito bem definido. Agora parece já não ser, porque chega-se a montar completamente imagens para ilustrar a atualidade. “Nos anos 1970-

²⁰ Sobre as relações entre fotografia de imprensa e de publicidade ver: BAEZA, Pepe. *Por uma función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

80 a publicidade quis imitar a imprensa; agora passa a ser o contrário”,²¹ declarou, em 1997, Jacques Hailot (Apud, AMAR, 2005, p. 102), que era então o chefe do serviço de fotografia do *L'Express*.

Chegamos, enfim, àquela terrível situação em que, se por acaso algum diretor de arte ou editor de variedades entender que precisa de uma foto de uma criança vestida de vermelho brincando em um campo de flores amarelas com um cachorro malhado ao pôr-do-sol, basta um bom técnico de informática para resolver o seu problema – e nos criar um outro muito maior, o de termos como referência um mundo definitivamente virtual, globalizado por alguns poucos grupos econômicos obedecendo a interesses que certamente não serão os nossos. (GURAN, 2002, p. 92)

Neste cenário de dificuldades para o fotojornalismo criativo, ainda temos as questões do direito de imagem, o que torna extremamente difícil fotografar como faziam Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, André Kertész e tantos outros. Se aplicada ao pé da letra a lei dos direitos de imagens existentes em vários países, nenhuma fotografia que represente uma pessoa poderia ser publicada na França, por exemplo, sem autorização escrita.

São vários os episódios contra fotojornalistas (AMAR, 2005) no exercício do seu ofício. O argelino Hocine da AFP foi processado em juízo por causa da imagem de uma mulher argelina chorando logo após o massacre de seus parentes. A fotografia recebeu o prêmio de melhor fotografia do ano de 1977, pelo World Press Photo, órgão internacional que premia imagens de fotojornalismo. A mulher da fotografia proibiu que a imagem continuasse sendo publicada.

Christian Cajoule, fala no *Le Monde Diplomatique*, de julho de 1997, que:

Já não podemos mais publicar uma fotografia feita na rua. Já que não sabemos mais como diferenciar tranquilamente os acontecimentos políticos, sociais e culturais na França. Os fotógrafos preferem agora ir fazer a atualidade em outros países, onde estão mais seguros (...) é necessário refletir de maneira urgente um marco jurídico, porque senão, finalmente, quem vai desaparecer é o fotojornalismo. (Apud AMAR, 2005, p. 105)

Se, num futuro próximo, os poderes públicos e as entidades representativas da categoria dos fotojornalistas não tomarem em conta os problemas dos direitos autorais e de imagem das pessoas representadas, seguramente uma parte da fotografia de informação e documental corre o risco

²¹ Original: “En los años 1970-1980 la publicidad quiso imitar a la prensa; ahora pasa todo lo contrario”.

de ver-se limitada a complicados problemas, e enfrentemos o perigo de no futuro termos um mundo sem rostos.

PARTE 2



Capítulo 2 - Curitiba

2.1 Introdução à segunda parte

Na primeira parte apresentou-se um panorama mundial, desde o advento da fotografia no início do século XIX, até o seu casamento com a tipografia para daí nascer o fotojornalismo. Foram apresentadas as questões da censura e da falência, já aparecendo com as guerras da Criméia, na Europa, e da Secessão, nos Estados Unidos; a fotografia como documento social, nos EUA, na virada do século dezanove para o vinte; o surgimento do fotojornalismo moderno na Alemanha da República de Weimar; as primeiras agências de notícias e de fotografia; as revistas ilustradas; a invenção de câmeras menores e mais eficientes para o trabalho com o fotojornalismo; questões ligadas à regulamentação da profissão; um predomínio francês no sistema de informação; os problemas para as revistas ilustradas com o advento da televisão e o início de uma crise, anunciada por vários autores, na imprensa e, conseqüentemente, no fotojornalismo.

Agora se vai falar de todas estas questões alinhavadas a alguns acontecimentos marcantes para o fotojornalismo na cidade de Curitiba. Como o desenvolvimento da tipografia e da Imprensa Paranaense; o primeiro repórter fotográfico Domingos Foggiatto, na mesma época que na Alemanha, acontecia o início do fotojornalismo moderno; os dois Prêmios Esso; a presença de Reynaldo Jardim na cidade a partir de 1976; a importância da presença das sucursais dos grandes jornais e a visita do Papa João Paulo II.

E por fim fala-se de um processo de ação cultural, desenvolvida pelos fotojornalistas de Curitiba, a partir de 1976, que desencadeia uma série de eventos, que, além da parte cultural, trataram, principalmente, de questões relacionadas com a regulamentação da profissão e a formação do repórter fotográfico, contribuindo com melhorias consideráveis a este campo da comunicação.

2.2 - A Fundação Cultural

Na primeira gestão do arquiteto Jaime Lerner como prefeito da cidade foi criada, em 1973, a Fundação Cultural de Curitiba - FCC, que nasce com a abrangente tarefa de formular uma política pública cultural para o município, começam a se intensificar na cidade ações culturais envolvendo as várias áreas da cultura.

O ponto de partida foi a criação do Teatro do Paiol, em 1971, seguida de perto pelo primeiro calçadão de pedestres do país, em 1972. A Fundação Cultural de Curitiba foi criada oficialmente em 5 de janeiro de 1973 e passou a assumir a animação da cidade, até então promovida pelo Departamento de Relações públicas e promoções da Prefeitura Municipal de Curitiba. (NASCIMENTO, 1996, p. 3)

A FCC, em 1976, cede o espaço de sua sede para a primeira Mostra de Fotojornalismo, que abriu o caminho para várias ações culturais, ligadas a este campo.

Dentro da política cultural e de urbanização da cidade, em novembro de 1973, foi inaugurado o Centro de Criatividade de Curitiba, dando aproveitamento a uma antiga fábrica de cola, no bairro São Lourenço, que foi toda restaurada para abrigar o centro. Entre as opções de atividades criadoras que o centro oferecia estavam as “artes plásticas, pesquisas de som\luz\movimento, artes cênicas, expressão corporal e musical, construções, etc”. (NASCIMENTO, 1996, p. 41). Entre os anos de 1977 e 1982, o centro manteve um atelier de fotografia que foi comandado pelos fotojornalistas Alberto Melo Viana, no primeiro momento, Ivan Bueno, no segundo, e Alcides Munhoz, no terceiro, onde eram ensinadas as noções básicas da fotografia, principalmente, na parte de laboratório e da linguagem fotográfica.

O Centro de Criatividade foi catalisador da discussão sobre fotografia onde se promovia exposições, encontro de fotógrafos de diversos estados, workshops, cursos etc. o que na época foi um pioneirismo, pois em Curitiba fora o fotoclubismo não havia nada parecido. (ALCIDES MUNHOZ, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009)

Muitos fotógrafos importantes, de hoje, passaram pelo Atelier do Centro.

Foi fundamental a criação do Centro de Criatividade de Curitiba com seus cursos e ateliers de diversas formas de manifestações artísticas (...) onde a fotografia começou a ter papel importante com expressão cultural e artística na cidade, antes era usada somente como meio de comunicação jornalística e divulgação. (GENÉSIO SIQUEIRA, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009)

Depois de muitas tentativas, em 1991, tendo Jaime Lerner, novamente, como prefeito e a jornalista Lúcia Camargo, como presidente, a FCC realiza a Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba, importante ação cultural voltada à fotografia, conforme veremos a seguir. Aqui vale destacar a participação de Celise Helena Niero, então diretora de ação cultural da FCC, que deu uma valiosa contribuição na realização desse evento.

Curitiba, desde o século XIX, foi um pólo gráfico, com muita importância para a fotografia. Foram muitos os fotógrafos que trabalharam na cidade nessa

época e o setor tipográfico foi se desenvolvendo, principalmente com a Imprensa Paranaense.

2.3 O início da imprensa e as tipografias, de Cândido Lopes a Francisco Folch

A imprensa paranaense, assim como a brasileira, começa ligada ao poder público. Na primeira metade do século XIX os jornais geralmente eram oficiosos, oficiais, ou diretamente atrelados, ou a corte, ou aos governos provinciais (SODRÉ, 1999, p. 105). Com a instalação da Província do Paraná, em 1853, separada de São Paulo, o presidente Zacarias de Góis e Vasconcelos, no dever de publicar os atos públicos, se viu obrigado a ter em mãos uma tipografia e um jornal.

Curitiba, nessa época, não passava de uma pequena aldeia com “5.819 almas, distribuídas (sic) em 27 quarteirões” (LEÃO, 1993, p. 443) que tomavam conhecimento dos atos públicos através de editais afixados “às portas da Câmara, e da Igreja ou por apregoações” (PILOTTO, 1976, p. 7). Com a transformação em capital da província, começa a necessidade, em Curitiba, conforme já planejara o Presidente, de uma publicação que tivesse abrangência na população para publicar estes atos públicos, para dar visibilidade às questões administrativas.

Góis de Vasconcelos recorre então a Cândido Martins Lopes que instala sua pequena oficina tipográfica na Rua das Flores. Esta oficina se denominou *Typographia Paranaense* e foi responsável pela edição do jornal *O Dezenove de Dezembro*, que foi o primeiro jornal paranaense. Lançado no dia 1º de abril de 1854, seu nome é uma homenagem à data oficial da instalação da Província (19 de dezembro de 1853).

Ao deslocar-se para a nova província, Góis de Vasconcelos convidara Cândido Martins Lopes para montar aqui uma oficina tipográfica, até então instalada em Niterói.

Foi, certamente, uma aventura, transportar via marítima, até Antonina, o material e, depois, trazê-lo em lombo de burro, pela estrada do Itupava, a Curitiba.

Descendentes de Cândido Lopes, em investigações, encontraram o local em que estivera, na capital fluminense, a sua oficina de tipografia. A tinta desgastada da parede deixava ainda à vista o nome “*Typographia Lopes*”, num prédio situado na praça fronteira à Estação das Barcas.

Em Curitiba instalou-se com o nome de “*Typographia Paranaense*”, de C. M. Lopes, à Rua das Flores, nº. 13. A 1º de abril de 1854 saía à luz o primeiro número de “*O Dezenove de Dezembro*”. (PILOTTO, 1976, p. 7).

A tipografia, segundo cronistas da época: não passava de “uma pequena mesa de ferro com prancha para a composição manual, sobre a qual deslizava o rolo de impressões, além de caixa de tipos e de mais (sic) acessórios”. (In: Idem, p. 8). Apesar da precariedade técnica, inerente da época, o pensamento crítico era fundamentado na teoria do “bom jornalismo”, mesmo que ela ainda não existisse academicamente. Trechos, escritos em 1854, do artigo de apresentação do jornal, que tinha quatro páginas e era uma publicação semanal, são representativos.

A imprensa, como todas as instituições e coisas humanas, tem um lado bom e outro mau, pois se é origem fecunda de vantagens sociais, também com razão se lhe atribuem males gravíssimos.

Às vezes solta e desenfreada como a anarquia, a imprensa atropela tudo, nada é para ela sagrado, nada inviolável; não há poder, que respeite, nem preceito a que submeta-se; ataca e escarnece do que é mais caro e precioso ao homem; subverte e desmorona sem nada edificar, e no lugar das ilusões, apenas deixa o malogro e o desespero: eis o seu lado mau. Outras vezes, porém, desveladamente ocupada em investigar só a verdade útil e profícua ao país, a imprensa, tomando a iniciativa do bem, discute as questões de mor interesse para a sociedade, orienta e dirige a opinião na senda do progresso e dos melhoramentos, e serve de panal ao poder. Debaixo desse aspecto, ela tributa profunda homenagem à moralidade, e sem curvar-se ao espírito de partido, nem ao interesse pecuniário, declara guerra à mentira, à hipocrisia, e às paixões vis e odiantas: eis o belo lado da imprensa.

“O Dezenove de Dezembro” não hesita, pois, um momento na vereda, que deve trilhar: o patriotismo, tanto como o seu próprio interesse, traça-lhe, em alto brado, o programa, que, em sua carreira longa, ou breve, próspera, ou não afortunada cumpre-lhe desempenhar. (Boletim do IGHP, S\D).

O programa do jornal era informar ao público os procedimentos do governo da província e de suas autoridades, apontando e discutindo as medidas que fossem mais acentuadas para o engrandecimento da província que havia se instalado. Mas se o jornal começou como “órgão oficial” do governo da província, e com este espírito de independência política, devido às boas relações de Cândido Lopes e Góis e Vasconcelos, o mesmo não ocorreu quando foi presidente da Província José Francisco Cardoso, (entre 1860 e 1863) como conta O historiador Oswaldo Pilotto:

Sentia-se posto em meio um tanto hostil, onde até sangue se vertera, por conta de idéias políticas, antes do advento da nova província. Fez prova da sua prometida conduta, quando, em 1861, era presidente da Província, José Francisco Cardoso. Este, indisposto com os políticos de ambas as facções militantes, desejou, para justificar seus atos, duas colunas da folha circulante. Cândido Lopes negou-lhe a pretensão. Daí resultou o corte da subvenção de sessenta mil réis mensais, que recebia o “Dezenove de Dezembro” para a publicação dos atos do governo.

Instalou, então, o presidente, uma oficina tipográfica, nomeando para seu administrador o capitão Joaquim Lourenço de Sá Ribas. Foi sediada à Rua da

Entrada, n.º 1 e o “Correio Oficial” nela impresso teve o seu 1º número a 19 de fevereiro de 1862.

Dizia ele em seu relatório, que o periódico contava “com cerca de 300 assinantes, número que deve aumentar infallivelmente”. (Sic)

Suportou Cândido Lopes o revés por todo um longo ano, para não quebrar a sua linha de conduta. (PILOTTO, 1976, p. 8)

Com esse fato, começavam as inúmeras brigas políticas entre os proprietários de jornais e os governos do Paraná que perduram até os dias de hoje. Por todos os municípios do Estado, e de resto em todo o país, existem pequenos conflitos políticos que se transformam em jogos complexos de disputas de poder político e econômico, refletindo sensivelmente nas rotinas diárias dos jornais, com conseqüências danosas no campo do fotojornalismo, como veremos no decorrer desta pesquisa.

Desde o primeiro número do segundo ano de circulação, de 4 de abril de 1855, foi feita uma reforma gráfica no *O Dezenove de Dezembro*, que teve o artigo suprimido, passando a chamar *Dezenove de Dezembro*. Foi introduzido um novo desenho com sua roupagem tipográfica em vinhetas melhoradas e de composição tipográfica um tanto sofisticada. Entretanto, manteve ainda por tempos, no alto das páginas internas e nos sobre títulos de editoriais a designação de *O Dezenove de Dezembro* (PILOTTO, 1976, p. 9). Esta reforma gráfica deveu-se, em muito, ao tipógrafo José Luiz Pereira, que prestou serviço ao “Dezenove” durante trinta e quatro anos, desde a fundação até a sua morte em 14 de fevereiro de 1888.

O ano de 1871 seria de luto para a imprensa paranaense. “Faleceu dia 17 de dezembro, vítima de mal súbito, que o fez cair em pleno Largo da Matriz (hoje Praça Tiradentes), Cândido Martins Lopes”. (PILOTTO, 1976, p. 10).

Seu filho, Jesuíno Lopes, tinha apenas 17 anos quando da morte do pai. A mãe de Jesuíno, Dona Gertrudes Lopes, com a ajuda do tipógrafo já citado, João Luiz Pereira, continuou com a empresa até que ele se considerou apto para assumir a função e administrá-la até a data de extinção de sua publicação.

A partir de 1º de janeiro de 1884 o “*Dezenove de Dezembro*” passou a circular diariamente, iniciando assim a imprensa diária de Curitiba e do Estado do Paraná. No programa deste constava que “a província já é bastante digna de possuir um diário noticioso e científico”... e “desejosa de bem servir a causa pública, a empresa atenderá a todas as reclamações justas, quer em relação aos assinantes, quer em relação ao interesse público e os aceitará como bons

conselhos” e encerrava com um agradecimento a todos que prestaram colaboração ao “novo empreendimento do *DEZENOVE DE DEZEMBRO*, cuja existência data da criação da província. De V. S. – At.º Vem. Cr.º e Obr.º - *Jesuíno Lopes da Silva.*” (Instituto Histórico Geográfico Paranaense, S\D).

Em 9 de abril de 1890, porém, foi suspensa a publicação do jornal, que deu como motivo os decretos baixados pelo governo Republicano, recém instalado, que restringiam a liberdade de imprensa.

Em 1888, dois anos antes do fechamento do *Dezenove de Dezembro*, a família Lopes, que desde a morte do patriarca vivia incertezas nas finanças, já havia se associado a Ildefonso Pereira Correia.

O Brasil vivia um momento de transformações no final do século XIX. A abolição da escravatura avivou a chama do liberalismo, trazendo na sua esteira mudanças inevitáveis, que se acentuaram com a queda da Monarquia e a Proclamação da República.

É nesse clima de incertezas que Ildefonso Pereira Correia – o Barão do Serro Azul -, próspero e abastado empresário, detentor de grande liderança nos meios políticos e econômicos, decide aceitar proposta de Jesuíno Lopes, associando-se a ele e a outros investidores locais para assumir o controle da tipografia, que inicia uma nova fase com o nome de Imprensa Paranaense. (Catálogo do Centenário da Empresa – 1998).

O Barão era um grande produtor de erva-mate e viu na sociedade um meio prático de solucionar os problemas encontrados por suas empresas para adquirir impressos, principalmente os rótulos coloridos (Fig. 43) com que “eram revestidas as barricas de erva-mate exportadas para as nações andinas e para os mercados dos grandes centros do país”, (Ibidem, 1998).



Figura 43. Rótulos impressos na Imprensa Paranaense.
Fonte: Casa da Memória de Curitiba

Dois anos depois, já sem a existência do jornal “*Dezenove de Dezembro*”, a empresa alcança seus objetivos rapidamente e a 18 de dezembro de 1890

Foram formalizados os atos de transformação em sociedade por ações, com a denominação de “Companhia Imprensa Paranaense” que no ano seguinte, a 22 de agosto de 1891, aumentou seu capital de cem para duzentos contos de réis, obedecendo as diretrizes da legislação em vigor e realizou as eleições da sua primeira diretoria, com um mandato para quatro anos. Seus membros foram: Francisco Queiroz, José Fernandes Loureiro e Jesuíno da Silva Lopes. O conselho fiscal constava dos senhores M. Miro Júnior, Barão do Serro Azul, Constantino Pereira da Cunha, sendo seus suplentes: Ermelino de Mello David Antonio da Silva Carneiro e José Carvalho de Oliveira. (CHAVES, 1995, p. 174)

Estava em curso a Revolução Federalista²² e o Barão do Serro Azul tinha seus inimigos, que fizeram uma armadilha e o fuzilaram no km 64 da ferrovia

²² Logo após a Proclamação da República ocorreu, no sul do Brasil, a Revolução Federalista, que teve como causa uma instabilidade política gerada pelos federalistas que pretendiam libertar o Rio Grande do Sul, das tiranias do então presidente do Estado Júlio Prates de Carvalho. Houve

Paranaguá-Curitiba, no dia 20 de maio de 1894. O controle acionário da empresa passou para a viúva do Barão, senhora Maria José Correia, (CHAVES, 1995, p. 174), que mantém Jesuíno Lopes na direção, figurando Manoel Correia como gerente até 1897. Neste ano a gráfica (Fig. 44) foi arrendada ao experiente litógrafo Francisco Folch e a este se devem grandes transformações na indústria gráfica curitibana. Em 1900 é instalada a Livraria da Imprensa Paranaense, uma espécie de editora de nossos dias. Por ocasião da passagem do século dezanove para o vinte, Folch lançou a “Biblioteca Paranaense” que se “realizou plenamente na edição de obras consagradas pela perfeição, notadamente a policromia, de grande importância na época”. (idem, p. 175).



Figura 44. Séde da Imprensa Paranaense.
Fonte: DUARTE & GUINSKI, 2002.

Em 7 de maio de 1902, Francisco Folch, comprou as ações de Maria José Correia tornando-se titular da empresa, iniciando um novo ciclo direcionado, principalmente pela sua capacidade técnica, para o campo litográfico. Oito anos depois a gráfica começa a funcionar em novo endereço especialmente construído para abrigar as novas instalações, na Rua Comendador Araújo.

uma luta sangrenta que envolveu, também, os Estados de Santa Catarina e Paraná e desencadeou uma guerra civil que durou de fevereiro de 1893 a agosto de 1895. O Barão do Serro Azul foi envolvido, no conflito, por questões políticas e acabou sendo assassinado pelas tropas legalistas. Sobre o assunto veja mais em: CARNEIRO, David. *O Paraná e a Revolução Federalista*. 2ª ed. Curitiba: Ed. Secretaria da Cultura e do Esporte; Industria Gráfica Gonçalves, 1982 e VARGAS, Túlio. *A Última Viagem do Barão do Serro Azul*. Curitiba: Ed. Juruá, 2004.

2.4 A família Schrappe e a Imprensa Paranaense

No mesmo ano em que o Barão do Serro Azul fundou a Imprensa Paranaense, em Naumburg, Alemanha, Max Schrappe perdeu seu pai. (CHAVES, 1995, p. 175). Na orfandade, persegue seu sonho de concluir os estudos de comércio que alcança, finalmente, em 1891, quando, sem oposição da mãe, obtém autorização para empreender viagem ao exterior. Sua mãe o estimula para seguir ao Brasil, onde numa colônia de nome “São Bento, ao norte de Santa Catarina, ele poderia ser acolhido por um conhecido do sogro de um afilhado seu”.

A 31 de março daquele ano, mal nascera o dia, conduzido por uma charrete por sua irmã Fanny, Max Schrappe segue para estação ferroviária, onde se despede da família e dos amigos em direção ao porto de Hamburgo. No dia seguinte, com 100 marcos no bolso, o enxoval carinhosamente preparado por sua mãe e o coração cheio de expectativas, ele embarca no “Valparaíso” como passageiro de segunda classe, tendo por destino o seu novo mundo. Quando desembarca em São Francisco do Sul, a 17 de maio, depois de muitas escalas e muitos enjões, Schrappe ainda não tem 18 anos completos. Mas, circunstancialmente, sua vida e seu destino ficarão intimamente ligados à história da Imprensa Paranaense. (Catálogo do Centenário da Empresa, 1998).

Não foi bem recebido pela família indicada que lhe recomendou a ‘venda do Sr. Figueira’ para empregar-se, mas não conseguiu. Indo para Papanduva, foi acolhido pela família Pereira, onde ficou trabalhando em vários serviços. Após se empregar em diversas vendas, como caixeiro viajante, sofrendo as dificuldades da diferença de idioma, ele procurou um centro maior”. (CHAVES, 1995, p. 175).

Depois de realizar muitas viagens pelo norte de Santa Catarina, “resolveu em 25 de fevereiro de 1893, vir para Curitiba” (idem, p. 176), onde foi logo admitido na casa de ferragens de José Hauer, instalada na rua José Bonifácio, em Curitiba.

Permaneceu ali por muito pouco tempo. Aconselhado por um amigo, decidiu fabricar baralhos, sem a menor idéia de como confeccioná-los. Obtendo de uma empresa alemã prospectos informativos ele adquiriu uma impressora litográfica manual, pedras litográficas, tintas e outros materiais necessários para a execução daquele trabalho ao qual se propusera. Bom desenhista, ele mesmo gravava nas primeiras pedras, as figuras do baralho tiradas de uma revista. Seu irmão Oscar e um cunhado que viera da Alemanha, tratavam de obter, depois de várias tentativas, as primeiras folhas impressas. Não conseguindo porém cortar os cantos arredondados das cartas de baralho com uma tesoura facão e como o estoque ficara encaçado, decidiram optar por outro empreendimento. (CHAVES, 1995, p. 176)

Schrappe parte para novo mercado. Vai à procura dos ervateiros da região na esperança de lhes fornecer rótulos para as barricas de erva-mate. Foi bem acolhido e recebeu as primeiras encomendas. Como os rótulos eram arredondados tinham que ser cortados com tesoura em maços de seis unidades. Schrappe era dotado de muita criatividade e muita força de vontade para vencer o que o levou a um paulatino progresso em suas ações, mesmo sem ter muita experiência ou formação profissional no ramo que escolhera para se dedicar. “Em 1905, a ‘Max Schrappe & Cia’, atuando no mercado gráfico, transferiu-se para Joinville e mandou vir da Alemanha a primeira máquina litográfica de grande velocidade.” (idem, 1995, p. 176). A empresa progrediu e ampliou sua clientela com encomendas em grande escala nos Estados de Santa Catarina e Paraná.

Em 1910, Max Schrappe já possuindo uma indústria considerável, comprou uma moderna tipografia e atormentado pela dificuldade em atender sua clientela no Paraná, decidiu abrir uma filial em Curitiba, instalou-se no prédio “Recreio Cruzeiro”, localizado na avenida Batel (o Recreio Cruzeiro foi antigamente o Parque Providência e possuía um bosque de cedros seculares marginando a avenida pela qual se ingressava no Parque. Ao fundo da avenida havia uma pequena piscina. Estendia-se essa área verdejante, até mais ou menos a rua Carlos de Carvalho. O Parque era rico em belíssimas borboletas multicores, predominando a famosa borboleta azul prateada chamada de Paraná e a outra da mesma família que era branca e se denominava Inocência...), associando-se a Júlio Kroêne, que encarregou-se da administração da referida filial, foi nesta época, que a Imprensa Paranaense mudou-se para a Rua Comendador Araújo, sob a direção de Francisco Folch. (CHAVES, 1995, p. 177)

Como houve concorrência entre as empresas, por atuarem no mesmo mercado, Schrappe e Folch resolveram fundir os seus capitais, fato que ocorreu em 26 de julho de 1912, através do contrato social em que se constituiu a firma Folch, Schrappe & Cia, sendo preservada a denominação do estabelecimento: Imprensa Paranaense, com sede em Curitiba, à rua Comendador Araújo, 109 (Fig. 45). Iniciaram suas atividades no dia 1º de agosto de 1912.



**Figura 45. Sede da Imprensa Paranaense na rua Com. Araújo.
Fonte: DUARTE & GUINSKI, 2002**

Nos primeiros dez anos de existência a empresa sofreu diversas mudanças na sua organização. Em 1914, a gestão dos negócios que era feita por Folch, Kroêne e Schrappe, passa a ser feita pelo último. Em 1917, morre Folch e em 1922 a Imprensa Paranaense que sempre conservou este nome passa para o controle da firma individual Max Schrappe.

Curitiba cada vez mais se adiantava no setor cultural, já era considerada grande centro universitário e portanto o seu mercado editorial, cada dia se tornava mais vivo, eficaz e também mais difícil de ser satisfeito.

Antevendo a expansão crescente dos empreendimentos gráficos, Max Schrappe resolveu preparar os filhos condignamente, enviando-os para estudar na Academia de Artes Gráficas de Leipzig, na Alemanha. (CHAVES, 1995, p. 178)

Seis anos depois, em 1928, depois de anunciar a aposentadoria, por meio de uma circular assinada em 1º de julho e remetida aos bancos, ao comércio e aos órgãos públicos, Max Schrappe passou a gestão da Imprensa Paranaense aos seus três filhos, Werner Schrappe, Max Schrappe Junior e Oscar Schrappe Sobrinho, aos quais coube a função de gerência e a permissão para assinarem em nome de sua firma individual.

Rejuvenescida a Imprensa Paranaense não poupa esforços nem recursos para manter-se na vanguarda do setor gráfico, acompanhando a evolução dos processos de impressão, importando novos equipamentos, ampliando as instalações industriais e aprimorando o relacionamento com sua clientela e seus funcionários. Os exemplos de pioneirismo se repetem a cada novo passo, como ocorre em 1936, com a implantação do sistema *Offset-tief*. (Cat. do Centenário da Empresa, 1998).

A partir de 1º de janeiro de 1941, a empresa passa a operar como sociedade anônima, “sob a razão social de ‘Imprensa Paranaense S.A.’,

conforme decisão tomada em Assembléia de Constituição, no dia 17 de dezembro de 1940. Já era então considerado um dos mais importantes estabelecimentos gráficos do Brasil". (CHAVES, 1995, p. 179).

Com o correr dos anos as instalações da rua Comendador Araújo tornaram-se inadequadas. Em 1972, A impressora Paranaense iniciou um projeto de expansão e modernização de um parque industrial, às margens da BR 116. A obra foi concluída há dez anos (1985) e se constitui numa das mais completas e perfeitas gráficas do sul do Brasil...Mantém escritórios próprios no Rio de Janeiro, em Porto Alegre e Novo Hamburgo, além de representantes em todo o Brasil... Dos rótulos artesanais às modernas embalagens automontáveis, após o longo caminho percorrido, ela se identifica harmoniosamente com quase tudo que o ser humano foi capaz de criar e produzir até aqui. (idem, p. 180).

Na esteira de um processo de venda das empresas familiares no Paraná, a Impressora Paranaense foi negociada e hoje pertence à multinacional Dixie Toga, que nasceu em 30 de junho de 1995 (www.dixietoga.com.br), da união da Dixie Lalekla e da Toga. Desde 2005 está incorporada à Bemis Company Inc, maior empresa de embalagens flexíveis dos Estados Unidos da América.

Esses dados históricos sobre impressão gráfica são relevantes neste trabalho para acentuar que Curitiba sempre teve um parque tipográfico importante, com isto ajudando não apenas na edição de livros, mas também abrindo um novo caminho para o fotojornalismo, que afinal só se sustenta com o casamento da fotografia com a tipografia.

2.5 O fotojornalismo em Curitiba

2.5.1 Fotógrafos pioneiros

Antes de começar a falar em fotojornalismo e as ações culturais ligadas à área, devemos ressaltar a importância de um grupo de fotógrafos que atuou na cidade de Curitiba, no final do século dezenove e início do vinte e que. Através de uma ação cultural da Funarte e da Fundação Cultural de Curitiba, foi realizado no início dos anos 1980 o projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná²³. Entre 19 de abril e 21 de maio de 1982, foi realizada uma exposição de parte do projeto na Sala Funarte, em Curitiba. Os fotógrafos que participaram da mostra foram:

Alberto Weiss, nasceu em Curitiba, em 1904, e teve o primeiro contato com a fotografia através do pai, que já era fotógrafo desde o final do século

²³ O projeto foi coordenado pela pesquisadora Roseli Boschilia e encontra-se à disposição para pesquisa na Casa da Memória de Curitiba.

passado. “Trabalhou de forma esporádica, como fotógrafo dos jornais *Gazeta do Povo*, *Diário da Tarde* e *O Dia*. Fez muitos cartões postais de cenas de Curitiba”. (FUNARTE, 1982). Trabalhou também com montagens e chegou a fazer fotografias coloridas em diapositivos.

H. Adolpho Volk que teve eu primeiro estúdio na rua do Imperador, número 10 (depois da República e Marechal Deodoro) já na década de 1880 (Ibidem, 1982). Foi mestre de diversos fotógrafos, inclusive nomes que se tornaram muito conhecidos como os irmãos Weiss e Antônio Linzmeyer. Em 1918 seu estúdio foi vendido para Alfredo Heisler, que manteve o nome do antigo proprietário.

Júlio Hoffman, nascido na Áustria, por volta de 1873 chegou ao Brasil com 3 anos de idade. “Trabalhou, desde garoto, na fábrica de tecidos fundada por seu pai (...). Em 1912, aproximadamente, mandou buscar uma câmara Agfa, e começou a fotografar” (Ibidem, 1982). Sempre foi um amador, nunca comercializando suas fotografias. Fez muitas fotos da Serra do Mar e do Passeio Público. Também fazia fotos dos amigos, de festas e da família e elas eram guardadas ou presenteadas aos amigos. Hoffmann deixou de fotografar em 1930 e falece em 1956.

Arthur Wischral nasceu em Curitiba, em 1894 e se iniciou em fotografia por volta de 1910. Nunca teve atelier. Trabalhou para o jornal *A República* e para a revista *A Bomba*. Foi funcionário do Estado, durante o centenário (FUNARTE, 1982) da Independência do Brasil, em 1922, e trabalhou como fotógrafo para a Rede Ferroviária Federal, na década de 1930. Fez muitos cartões postais da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba.

Armin Henkel nasceu na Alemanha, em 1882. Veio para o Brasil no início do século vinte para trabalhar como desenhista e linotipista. Em Curitiba trabalhou na Imprensa Paranense. “Aprendeu a fotografar nos livros. Especializou-se em cartões postais e fotografia industrial. Trabalhou para a Companhia Força e Luz, o Departamento de Água e Esgoto e a Rede Ferroviária Federal” (Ibidem, 1982). Seu primeiro estúdio foi na Travessa Alfredo Bufren, 46. Em 1948, ele se mudou para a Avenida Sete de Setembro, 1594 onde trabalhou até 1964, quando faleceu. Henkel ensinou fotografia para sua esposa, Ana Joana Lange, com quem se casou em 1917. Além de trabalhar ao lado do marido, Ana Joana continuou com o estúdio após a morte dele.

Antonio Linzmeyer, filho de José Linzmeyer, dono de cervejaria em Oxford, bairro de São Bento do Sul, nasceu em 1879. Veio para Curitiba no final do século dezenove para aprender fotografia com Adolpho Volk. “Em 1907 foi para a Alemanha para tratamento de saúde. Lá se especializou em ampliações e aprendeu a técnica de fotografia em tecido (cetim) e couro” (FUNARTE, 1982). Quando voltou ao Brasil, dois anos depois, monta seu próprio estúdio, a Photo Linzmeyer, na Rua XV de Novembro, 80. Manda vir de São Bento do Sul, os irmãos Alexandre e Leo para trabalharem com ele. “Os três irmãos trabalharam no endereço da Rua XV até 1930, aproximadamente, quando um incêndio destruiu o prédio.” (Ibidem, 1982). Depois disso, Antonio passa a trabalhar na Foto Weiss, onde ficou até a década de 1950, quando faleceu.

Annibal Rocha Requião nasceu em 1875, em Curitiba. No início do século vinte foi cinegrafista, fotógrafo amador e tipógrafo. “Possuía, em sociedade com Heitor Stockler, uma livraria. Durante certo tempo, foi proprietário de uma loja de bijuterias e artigos para senhoras e cavalheiros.” (Ibidem, 1982). A primeira filmagem de que se tem registro, de acordo com o catálogo da Funarte (1982), foi a de um desfile militar em 15 de novembro de 1907. Seu interesse em documentar a época em que vivia não se restringiu apenas a Curitiba. Requião realizou várias viagens ao interior, para registrar a paisagem paranaense.

João Batista Groff também nasceu em Curitiba, em 13 de dezembro de 1897. “É conhecido, principalmente, por suas atividades relacionadas ao cinema e a fotografia, em que se destacou inclusive internacionalmente”. (FUNARTE, 1982). Foi o primeiro cinegrafista a filmar as Cataratas do Iguaçu e realizou um importante trabalho histórico filmando as revoluções de 1930 e 1932, “num documentário que chamou de ‘Pátria Redimida’, além de documentar o nascimento de diversas cidades do interior do Paraná.” (Ibidem, 1982). Foi diretor e editor da revista *Ilustração Paranaense*, e trabalhou como fotógrafo nos jornais *Gazeta do Povo* e *o Dia*. Faleceu, em Curitiba, em 28 de junho de 1970.

2.5.2 Domingos Foggatto, o primeiro repórter fotográfico

Enquanto na Alemanha de Weimar acontecia uma revolução no fotojornalismo e o parque gráfico da cidade se expandia, conforme já falamos neste trabalho, aparecia, em Curitiba, o primeiro repórter fotográfico, Domingos Foggatto. Nascido na colônia Nova Tirol em 19 de janeiro de 1887, ele vem para

Curitiba, no início do século XX, para estudar marcenaria na escola de Artes e Ofícios. EM 1909, inicia-se na tipografia e se estabelece na Praça Tiradentes, número 27, época em que aparecem suas primeiras fotografias.

Na década de 20 a vida de Foggiatto se agita. Logo no início funda, junto com Francisco Zanicorti e Henrique Oliva, o Cine Teatro Central, na rua XV de Novembro (este cinema seria transformado em dezembro de 1929 no “Moulin-Bleu”, cassino e cabaré sob a responsabilidade de Foggiatto e Zanicotti). (DESTEFANI, 1983, p. 2)

Oliva tinha se afastado da sociedade e só voltaria em 1930, como dono da casa que passaria a chamar-se cine Broadway. Foggiatto continua a sociedade com Zanicotti e funda o cine América na rua Dr Muricy, onde hoje está o Banco do Brasil e o cine Floriano, na rua Marechal Floriano. Em meio a tudo isso ainda passa a empresariar circo e teatro trazendo vários circos para Curitiba, entre eles o Queirolo, que terminou se estabelecendo na cidade. A primeira incursão de Foggiatto no jornalismo foi no jornal *O Dia*.

Pelos seus conhecimentos tipográficos, foi convidado a chefiar a oficina gráfica do jornal, fundado em 1 de julho de 1923, com dezesseis páginas e foi o primeiro jornal paranaense a contar com clichéria própria. (*Gazeta do Povo*, suplemento especial, dez. 1975).

Nessa época, trabalha, também como montador na produção cinematográfica *Pátria Redimida*, de João Batista Groff e W. Fischer, sobre a revolução de 1930.

Sua produção fotojornalística começa mesmo no início dos anos 30, quando, segundo Destefani, (1983, p. 2) ele “era visto fotografando jogos de futebol, corridas no Guabirotuba e demais esportes amadores”. Em 1937 é contratado pela *Gazeta do Povo* para trabalhar em sua paginação e em seguida transfere-se para o *Diário da Tarde*.

Nesta época, além do serviço gráfico, Foggiatto fotografava intensamente e vendia suas fotos para jornais e revistas. Constava já, em abril de 1936, como repórter fotográfico do *Diário da Tarde* e ainda nesse ano, em dezembro, tira geniais fotografias do Dirigível Hindenburg sobre Curitiba. Dois anos depois é premiado com uma delas no 1º Salão de Fotografias do Paraná, realizado em 1938, no Teatro Guayra. A convite do interventor Manoel Ribas é nomeado fotógrafo oficial do Estado no antigo DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) cargo em que seria nomeado efetivamente onze anos depois (*Diário Oficial* de 29\11\1951). (DESTEFANI, 1983, p. 2)

Enquanto na Europa e nos EUA, o fotojornalismo moderno dava os primeiros passos, e aqui no Brasil aconteciam as primeiras incursões, na área, com a revista *O Cruzeiro*, Foggiatto inicia a década de 1940 já com “larga bagagem de arquivo de negativos”, (Idem, 1983, p. 2). Não largava suas

câmeras fotográficas por onde quer que fosse. A sua preferida era uma Kodak Medalist II, formato 6x9, com a “qual fez fotografias maravilhosas de Curitiba em seus mais diversos aspectos, quer físico, humano, social, cívico ou desportivo”. (Idem, 1983, p.2).

Com uma sobrecarga de trabalho em suas outras atividades e com o aumento das reportagens e coberturas fotográficas, Foggiatto lança na profissão o seu filho Miló, que “apesar de não se revelar tão bom quanto o pai, foi um grande auxiliar para o velho Domingos” (Idem, 1983, p. 2) que queria vôos mais longos e altos.

A fotografia estava em sua alma mas, em seu sangue, fervia ainda, sob o calor das gambiarras, dos picadeiros e palcos, a paixão pelos espetáculos circenses. Em agosto de 1942 o prefeito de Curitiba concede alvará de licença a Esperandio Domingos Foggiatto para armar pavilhão de circo num terreno situado na esquina das ruas Marechal Floriano com rua Pedro Ivo. O Pavilhão Carlos Gomes. Não foi o maior circo que passou por Curitiba, mas foi o melhor que ficou na cidade por quase uma década. Quem viveu aquela época como criança, jovem ou adulto, não lembra dos espetáculos com Dulcina e Odilon, Nino Nelo, Procópio Ferreira e tantos outros? A empresa era de Adolfo Bianchi mas a alma do Pavilhão era o Diretor Gerente, o Foggiatto, que recebia um gordo ordenado para dirigir a casa de espetáculos. (DESTEFANI. 1983, p. 3).

Junto com este trabalho de gerência do Pavilhão Foggiatto continua seu trabalho como repórter fotográfico, dedicando-se exclusivamente às suas reportagens quando se retira daquele cargo no dia 30 de janeiro de 1945.

Durante doze anos ainda Domingos trabalha com intensidade na fotografia, perfazendo no total vinte e cinco anos de larga e ótima produção. Em 1957, quando parou, aos 70 anos, fechava o ciclo que ele criou como repórter solerte; tudo que pôde testemunhar registrou em suas câmeras. São quase trezentas mil fotos, quarenta das quais somente de esportes. Consegue esse acervo trabalhando durante muitos anos em coberturas de jogos e acontecimentos esportivos e nessa lide a produção é maior quando José Muggiati Sobrinho, Ezio Zanello e Milton Camargo de Oliveira criam o Paraná Esportivo, na década de 40, dando oportunidade para Foggiatto se revelar como grande fotógrafo esportivo fixando lances espetaculares principalmente no futebol. (Idem, 1983, p. 3)

Numa vida tão atribulada de repórter fotográfico, muitas histórias aconteceram como conta o jornalista João Dedeus Freitas Neto:

O ex-interventor Brasil Pinheiro Machado e comitiva desceram em silêncio dos carros e se juntaram às autoridades locais e fiéis que assistiam a missa no adro da igreja de Paulo de Frontin. Seria o primeiro item do programa da visita governamental, mas como a ilustre caravana não chegara na hora aprazada pelo mau estado da estrada, decidiram os anfitriões cumpri-lo, após hora e meia de espera. Foggiatto, o fotógrafo oficial, máquina no pescoço, bolsa a tiracolo iniciou a escalada. Era uma pirâmide de tábuas, pranchões, vigotes e ripas, resultado da demolição de velho barracão. O silêncio bucólico era quebrado apenas pela voz do pároco, já no final do sermão. Era, pois que a um forte estalo, qual reguada em carteira escolar, sucedeu o fragor de uma implosão. A missa acabou; até o interventor se empenhou na tarefa de remoção dos escombros.

Bem no fundo, câmara enjambrada ainda na mão, todo arranhado e “a milanesa” pelo pó da madeira, Foggiatto, olhos esbugalhados, suspirou fundo e disse: puxa, foi pena, perdi uma boa chapa. (FREITAS NETO, 1983, p. 4)

Foggiatto foi daqueles repórteres fotográficos que não perdiam oportunidade de conseguir um melhor ângulo para sua fotografia, mesmo que acidentes pudessem ocorrer em seus malabarismos.

A visita do ex-governador Moysés Lupion a Imbituva seria encerrada com um grande banquete. A mesa em U, no salão do clube, mostrava todo o esmero da culinária da terra: leitão, maionese, peru, galinha. No meio do U Foggiatto coloca uma mesa, em cima dessa outra menor, e sobre essa uma cadeira. A operação era acompanhada com muita curiosidade pelos convivas locais e grande apreensão pelos membros da comitiva. Já no alto, focalizando a grande mesa, tira da bolsa uma lâmpada de “flash” – naquele tempo era como uma lâmpada comum, gira-a dentro da boca (um macete todo seu para conseguir um bom contacto), coloca na máquina e aciona o disparador. Uma explosão sacudiu o velho clube. Passado o pânico e dispersada a fumaça, lá estava o nosso herói, oscilando em cima da cadeira, braços caídos como um pugilista derrotado, e um ar de total estupefação no rosto crestado. A foto não saiu, mas à comida foi acrescentado um ingrediente novo: caco de vidro de lâmpada de “flash”. (FREITAS NETO, 1983, p. 4)

O jornalista Freitas Neto foi companheiro de Foggiatto no antigo DEIP e fez muitas viagens com ele pelos vários cantos do Paraná. É ele quem melhor conta sobre o perfil do repórter fotográfico:

Magro, trêfego, passos miúdos, as abas do paletó caídas pelo peso dos objetos que levava nos bolsos externos, o que lhe conferia o aspecto de um grilo de fraque. Esperandio Domingos Foggiatto não foi um simples captor de imagens, mas o primeiro repórter fotográfico do Paraná. Para ele não era apenas a imagem que devia impressionar o filme, mas o fato. E o objetivo tinha de ser alcançado, não interessando as condições. (Idem, 1983, p. 4)

Assim foi a trajetória de Foggiatto. Podemos afirmar que ele realizou, como fotógrafo, o mais importante trabalho à memória de Curitiba e, talvez, do Paraná. A sua meticulosidade em anotar datas e nomes nos envelopes onde acondicionava os negativos, o trabalho perfeito e limpo de revelação e, principalmente, a visão do que isso teria em valor para o futuro – que é hoje – na preservação deste tesouro iconográfico lhe dão o crédito para o culto de sua memória e trabalho, mormente pelos que hoje exercem a profissão da qual foi merecidamente o patrono, a de fotojornalista.

Esperandio Domingos Foggiatto faleceu em Curitiba, em 17 de fevereiro de 1970 e todo o seu acervo fotográfico foi doado pela família ao fotógrafo e colecionador Cid Deren Destefani que mantém em sua casa este precioso documento do fotojornalismo curitibano, paranaense e brasileiro.

Em 1983 o escritório da Funarte, em Curitiba, realizou uma exposição com parte de seu trabalho e quando foi realizado em Curitiba o VII Encontro Nacional de Fotojornalismo, em setembro de 1989, os organizadores, com a colaboração de Cid Destefani, fizeram uma homenagem a Foggiatto, usando uma fotografia sua, realizada em 1940, como imagem principal do evento em cartaz, convite, pastas. Neste momento, pela primeira vez, em Curitiba, uma imagem de fotojornalismo é usada como ilustração para peças promocionais de um evento.

A fotografia (Fig. 46) feita num desfile de 7 de setembro, em 1940, mostra que Foggiatto tinha a astúcia do fotojornalista atento aos fatos. Um soldado se debate com seu cavalo sob os olhares perplexos da população, naquele momento em que o país vivia uma ditadura e que o mundo estava em plena segunda Guerra Mundial.



Rua XV em Curitiba, no dia 7 de Setembro de 1940

Foto de Domingos Foggiatto, Arquivo Histórico Cid Destefani

A ARFOC-PR, a FENAJ e a Executiva Nacional dos Repórteres Fotográficos têm o prazer de convidar V.S.^a para a abertura do VII ENCONTRO NACIONAL DE FOTOJORNALISMO, dia 21 de setembro, às 20 horas, no plenário da Câmara Municipal de Curitiba. O fotógrafo, pesquisador e professor Ivan Lima fará a palestra "A fotografia e a eleição presidencial", logo após será servido um coquetel. Contamos com sua presença.

Promoção: ARFOC-PR - Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná.

FENAJ - Federação Nacional dos Jornalistas.
Executiva Nacional dos Repórteres Fotográficos.

Apoio: Banco Bamerindus do Brasil Sociedade Anônima.

Figura 46. Convite para a abertura do VII ENCONTRO NACIONAL DE FOTOJORNALISMO.

Fotografia Domingos Foggiatto.

Fonte: coleção do autor.

2.5.3 Prêmio Esso de Jornalismo em Curitiba

Dois fotojornalistas que militaram na imprensa curitibana ganharam o Prêmio Esso de jornalismo. Edison Jansen, em 1968 e Mário Nunes, em 1976.

Criado pela empresa Esso Brasileira de Petróleo, em 1955, o Prêmio Esso de Jornalismo foi por muito tempo o único do gênero no país e, hoje, passados mais de 50 anos, ainda existe, e é considerado o mais importante, no Brasil. Ganhar o prêmio é como ganhar um *Oscar* na profissão de jornalismo.

Por que uma empresa da área do petróleo investiu com tanta ênfase num prêmio de jornalismo? A resposta vem da própria Esso, no livro comemorativo dos 50 anos, o Diretor de Assuntos Corporativos, Eduardo Lopes, diz que: “nós contribuímos para que a força e o sentido da liberdade de expressão não perdessem em qualquer pedaço da história que percorremos durante esses 50 anos.” (In: FAGUNDES & BELOCH, 2006, p. 7). A empresa ganhou muito em mídia gratuita e em credibilidade durante todo este período que mantém o prêmio, incutindo em seu público a imagem da defesa da liberdade de expressão e a democracia como enfatiza Lopes:

A presença do Prêmio se consolidou na cultura da empresa porque representou o acolhimento de um princípio que muito respeitamos: acreditamos que, quando recebemos livremente informações da Imprensa, o que sustenta e permite a liberdade são os pilares de uma sociedade democrática. Nossa empresa mantém e atualiza permanentemente seu compromisso com a verdade dos fatos, assim como defende direitos e deveres em sua relação com a sociedade. (In: idem, 2006, p. 7)

Os dois primeiros ganhadores do Prêmio Esso foram os jornalistas Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes, uma dupla do texto e fotos da revista *O Cruzeiro*, porque, naquele primeiro ano, só existia uma premiação, o Prêmio Esso de Reportagem, recém criado por Ney Peixoto do Valle, que se desdobrava para convencer os demais colegas de que a iniciativa era séria. Naquela época a maioria das reportagens era sensacionalista, conforme diz o coordenador do Prêmio e jornalista, Guilherme J. Duncan de Miranda:

Salvo poucas exceções, as reportagens da época distanciavam-se frequentemente da ética e dos bons costumes. Serviam mais ao sensacionalismo, ao escândalo e à promoção pessoal do que ao interesse público (...) Não era isso que o Prêmio Esso pretendia reconhecer. A intenção dos organizadores era de exaltar o trabalho do profissional de Imprensa respeitável e contribuir para o aprimoramento do gênero. A primeira premiação (a reportagem de *O Cruzeiro*, tratando do drama dos retirantes nordestinos) sinalizou que esse seria o caminho. (In: idem, 2006, p. 8).

Já no segundo ano algumas mudanças foram feitas com o estabelecimento de três prêmios regionais, reconhecendo o trabalho de

profissionais de diversos estados. A partir dos anos 1960, com os avanços tecnológicos que chegavam na impressão; com a modernização das câmeras fotográficas e uma nova avaliação estética das imagens fotográficas, que valorizaram o fotojornalismo o Prêmio Esso introduz a categoria fotojornalismo, a partir de 1961.

2.5.3.1 Edison Jansen - Prêmio Regional

O ano de 1968 começa com muitas agitações por todo o mundo, em Curitiba não seria diferente. Os estudantes faziam muitas manifestações na esteira dos movimentos que aconteciam pelo Brasil. No Rio de Janeiro, em 28 de março acontecia a morte do estudante carioca Edson Luis de Lima Souto, durante uma operação de repressão a um protesto no restaurante universitário Calabouço. Este crime causou uma comoção nacional. No dia do enterro mais de 50 mil pessoas foram em frente à Assembléia Nacional.

Em Curitiba, no dia 12 maio, numa manifestação no Centro Politécnico, o fotojornalista Edison Jansen fazia a série de fotografias que trariam o primeiro Prêmio Esso Regional para o Paraná.

O Prêmio Regional Grupo 4 destacou a sequência de fotos de um conflito no Centro Politécnico da Universidade do Paraná, em maio de 1968, em que um estudante enfrenta com estilingue policiais a cavalo. (BELOCH & FAGUNDES, 2006, p. 54)

Assim secamente os coordenadores do livro sobre os 50 anos do Prêmio fizeram a referência ao primeiro ganhador do Prêmio no Paraná, e um dos únicos até os nossos dias. Nem o nome do autor das fotografias foi citado no texto, só aparecendo num quadro com todos os ganhadores do ano. As duas fotografias foram publicadas.

Edison Jansen nasceu em Ponta Grossa, Paraná, em 24 de abril de 1943, veio para Curitiba em 1952 e entrou no fotojornalismo por influência do pai Oswaldo Jansen, em 1962.

Adolescente, estagiou no *O Estado*, cobrindo os campeonatos de futebol de várzea. O estágio não era remunerado, mas ele tinha dois bons motivos para fazê-lo com entusiasmo: primeiro, o esporte sempre foi seu setor preferido, segundo – porém mais importante na época -, para acompanhar as partidas o jornal lhe colocava à disposição uma Lambretta, o sonho de consumo de dez entre dez jovens de sua geração. (FERNANDES, 2000, p. 8)

Oficialmente, seu primeiro emprego foi no extinto Paraná Esportivo, fazendo o que queria: fotografar o campeonato paranaense. Anos depois, já no

Diário da Tarde, viajou quase todo o país cobrindo os times paranaenses no campeonato brasileiro de futebol. Com experiência jornalística Jansen volta para O Estado do Paraná, em 1967. Em maio do ano seguinte faria sua reportagem mais famosa. “Não me venha falar dessa foto novamente”, falou Jansen, recusando-se a dar entrevista. E concluiu: “Já falei tanto que nem me lembro mais desse Prêmio Esso”.

Era um final de manhã de domingo no qual Edison estava desde às 8h cobrindo o conflito entre estudantes e policiais que invadiram o campus da UFPR. Único jornalista de O Estado no local, ele teve a idéia de subir em um muro para conseguir melhores ângulos. Logo o dono da casa lhe trazia uma cuia de chimarrão e dos dois conversavam tranquilamente. Edison, um olho na cuia e outro na rua, mantinha vigília. Foi questão de paciência para eternizar o momento que o consagraria. (FERNANDES, 2000, p. 8)

As cenas que, foram registradas com uma câmera Rolleiflex, tratam das imagens de um estudante atirando uma pedra, com um estilingue, em policiais montados a cavalo que vinham em sua direção e que faziam ronda no Centro Politécnico, que tinha sido invadido pelos estudantes.

A série de fotografias foi realizada em 12 de maio, um domingo, e publicadas em 14 de maio (Fig 47), já que o jornal não circulava na segunda-feira.



Figura 47. 1º e 2º Tempos: Fotografias que ganharam o Prêmio Esso Regional. 1968. Edison Jansen.
 Fonte: Biblioteca Pública do Paraná

A manchete do jornal O Estado do Paraná naquela terça-feira foi “Os tumultos podem se repetir hoje”, numa alusão ao movimento estudantil que acontecia no Centro Politécnico. Na capa do jornal não foram publicadas as fotografias ganhadoras do Prêmio, que foram parar na página oito, num Informe, juntamente com outras fotografias feitas por Oswaldo Jansen e Waldomiro Costa (também repórteres fotográficos do jornal). Edison não estava sozinho conforme o texto citado acima e publicado no próprio jornal. Com o título “O QUE HÁ COM ELES”, as duas fotografias foram tituladas com o nome de 1º e 2º tempo e as legendas diziam: “Século XX. O estudante provoca a polícia com um estilingue certo. Bolinhas de gude também faziam parte do “arsenal” estudantil, provocando o desequilíbrio dos cavalos” e “Depois de atirar, o estudante não vê

outra saída. Trata de correr, fugindo da investida da polícia. Atacando em grupos isolados os estudantes incomodaram bastante”. (O Estado do Paraná, 14 de maio de 1968, p. 8). Segue na página um texto curto, com o título “O Pitoresco”:

Centro Politécnico. Domingo. Oito horas da manhã. Estudantes com estilingues, bolas de gude, foguetes e coquetéis *molotov* travam escaramuças com a polícia. Motivo: protesto contra a instituição do ensino pago, que viria com o curso noturno (pago) da Escola de Engenharia. Resultado: dezenas de prisões, diversos feridos, principalmente milicianos. Um deles, inclusive, baixou na enfermaria gravemente ferido. Conclusão: não existe, nada foi conseguido de positivo. Apenas mais um tumulto, no século dos conflitos de gerações.

E continua no outro parágrafo:

O rififi poderia se degenerar, com conseqüências imprevisíveis. Os estudantes, inicialmente, provocaram os elementos da Polícia Militar, atirando pedras e estourando foguetes. Bolas de gude, pelo chão, desequilibravam os cavalarianos. Ninguém é agredido sem reagir imediatamente. A confusão poderia tomar rumos mais graves. Se não tomou foi pela ação do comando da PMEP e pelo secretário de Segurança, que evitaram qualquer resposta enérgica por parte dos policiais. Era o caso, esta é a realidade. Os motivos do protesto estudantil, como a criação do curso noturno, são discutíveis. Há fatores positivos e negativos, de ambos os lados. Da baderna, restam imagens de uma violência que poderia ser maior. Da confusão, restam as fotografias que documentam o fato.

Não sabia o redator do jornal que o movimento era muito maior. Era o maio de 1968, que viria a mudar os rumos do mundo. No entanto, o próprio jornal publica no mesmo dia, em sua capa, uma fotografia da United Press International (UPI) sobre o movimento na França com o título “*Lá é mais violento*” e a legenda “Os estudantes franceses conseguiram apoio dos sindicatos e paralisaram Paris por um dia. A agora “capital da paz” ficou sem luz, sem água, sem pão e sem transporte coletivo”. (O Estado do Paraná, 1968). O que se conclui é que o jornal não deu muito interesse para as fotografias que viriam a ganhar o Prêmio mais importante na época. Até há pouco tempo o autor ainda ganhava direitos com as fotografias, “a Editora Abril de vez em quando ainda manda para alguém, aí eles avisam”. Perguntado se ainda pagam os direitos diz que “pagavam, de uns tempos pra cá não pagam mais”, falou Edison Jansen, em conversa informal com o autor deste trabalho, em junho de 2008, pois cansado de falar sobre o assunto não quer mais gravar entrevistas.

Jansen, que não era adepto do flash, mas tinha que usá-lo, pois suas pautas e encomendas muitas vezes o exigia, confessa que nunca se sentiu bem fotografando. “Não gosto de aparecer e antigamente só o flash tinha meio metro,

todo mundo prestava atenção. Me incomodava.” (Entrevista n’*O Estado do Paraná*, 2008, p. 8).

Como repórter fotográfico Jansen foi discreto e avesso a entrevistas e aparições que não fossem necessárias. Sempre atento ao momento de dar o bote no seu interesse, em seu momento, na notícia, como que seguindo as palavras do fotojornalista francês Henri Cartier-Bresson:

A reportagem é uma operação progressiva da mente, do olho e do coração para expressar um problema, fixar um evento ou impressões. Um evento é tão rico que dá-se voltas em torno dele enquanto se desenvolve... Numa reportagem fotográfica, a gente vem contar os lances, um pouco como um árbitro, e chega fatalmente como intruso. Então é preciso abordar o tema a passos de lobo, mesmo em se tratando de uma natureza morta. É preciso aproximar-se sigilosamente como um gato, mas ter o olhar agudo. (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 19).

Ele comunga com esta opinião em seu trabalho, mesmo sem ter conhecimento do texto acima escrito por Cartier-Bresson para o prefácio do seu primeiro livro *Images à La Sauvette*, editado em 1952, pela Verve, quando Jansen ainda era um menino de 9 anos recém chegado a Curitiba.

Além de *O Paraná Esportivo*, *Diário da Tarde* e *O Estado do Paraná*, Jansen trabalhou para a *Folha de Londrina*, *Gazeta do Povo*, *Jornal do Estado* e nas Assessorias dos governos Ney Braga e Jaime Canet e nos extintos *Última Hora*, *Diário do Paraná*, *Folha de Curitiba* e *Empresa Brasileira de Notícias* (EBN). No início dos anos 70 teve uma incursão na publicidade montando um estúdio, mas logo voltaria ao fotojornalismo, onde se aposentou depois de 40 anos de carreira.

2.5.3.2 Mário Nunes - Prêmio Nacional

O ano de 1976 começa com os primeiros sinais de abertura política no Brasil, a censura aos poucos ia cedendo e em Curitiba o jornal *Diário do Paraná* tinha em seu departamento fotográfico Mário Nunes, nascido em Florianópolis, em 1943 e que iniciou sua carreira no extinto *Jornal de Curitiba*, em 1968, justamente o ano em que Jansen ganhava o Prêmio Regional.

Quando começou a carreira como fotojornalista os jornais estavam em crise econômica. “Éramos obrigados a economizar filmes”, diz ele, (In: WOLFF, 2003, p. 8). Num tom sempre crítico Mario Nunes fala sobre como a fotografia era encarada nas redações: “Para nós tinha valor, mas para eles (editores)

nunca. Se houvesse apenas uma vaga no avião, só mandavam o repórter, e não o repórter fotográfico”. (in: idem, p. 8).

Mas ainda era tempo de censura e a abertura gradual que já estava chegando em São Paulo e Rio de Janeiro, não era a mesma em Curitiba e Mario diz que:

tivemos todo tipo de obstáculo. Se fizesse parte da ARFOC (Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos) e fosse meio ativo, era fichado. Aí quando era para pegar a credencial já te barravam. Eu já fui fichado. Fui tachado de comunista porque fazia parte da associação dos repórteres fotográficos. (in: idem, p. 8).

30 de julho de 1976: numa delegacia de polícia, em Curitiba, Mário Nunes dá um flagrante num policial batendo em um preso, conforme conta em entrevista ao autor desta pesquisa:

O dia da foto é o seguinte: eu fiz a ronda²⁴ com o Algacy Túlio²⁵, e como era a delegacia da travessa da Lapa (Vigilâncias e Capturas), aquela delegacia central, que atendia todas as broncas (...) eu fiquei no carro e Algacy me chamou, mas com a política da época, fotografia de policial, num saía, eu já não estava muito entusiasmado de fazer a fotografia. O policial não me viu fotografar, esse outro que aparece na foto com o braço levantado era um policial civil, ele parece que não se enquadrava bem com a Polícia Militar, então ele deixou fotografar por baixo do braço dele, ele tava na porta com o braço assim, eu fotografei por baixo, tirei aquela série de fotografias. Fiquei horrorizado com a cena, o cara (policial) bateu com o pau no pescoço do cara, deu porrada (...) (MÁRIO NUNES, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009).

A fotografia é publicada na capa do jornal, sem crédito do autor, com o título “*Cena de Selvageria*” e com um texto sobre a imagem (Fig. 48):

²⁴ Naquela época, todos os dias, uma dupla de repórteres, ía nas principais delegacias de polícia da cidade para cobrir os acontecimentos. Normalmente as redações tinham o repórter policial, os fotógrafos se revezavam, pois, normalmente, não gostavam de cobrir a policial.

²⁵ Repórter policial do jornal, na época. Depois foi para a televisão e ficou famoso. Virou deputado estadual. Foi candidato a prefeito de Curitiba. Foi vice-prefeito de Jaime Lerner. Hoje é vereador em Curitiba.



Figura 48. Capa do jornal Diário do Paraná, com fotografia que ganhou o Prêmio Esso Nacional. 1976. Mario Nunes. Fonte: Biblioteca Pública do Paraná

A fotografia fala por si: Ontem, um homem foi preso por ter batido na mulher. Estava embriagado e foi espancado durante 15 minutos, na Central de Polícia, por uma guarnição da RP. Seis pessoas presenciaram o fato. Ninguém mexeu uma palha para impedir a cena de selvageria. Outras fotos na pág. 8 do 2º Cad. (Jornal Diário do Paraná, 31 de julho de 1978)

Na página 8, dedicada às reportagens policiais, não encontramos as “outras fotos” como está acima. Na seção “Fatos Policiais” foi apenas publicada, uma fotografia do fato, em meio a outras cinco de outros assuntos (Fig. 49), com a legenda “Frederico Narciso detido por embriaguez e maus tratos à família foi

conduzido à Central de Polícia por uma RP. Lá foi espancado por um soldado da PMP". (Jornal Diário do Paraná, 31 de julho de 1978.). E nada mais.



Figura 49. Coluna Policial, onde saiu uma das fotos da série que deu o Prêmio Esso Nacional. 1976. Mario Nunes. Fonte: Biblioteca Pública do Paraná

No mesmo dia, grande coincidência, o jornal publica uma matéria de uma página, com cinco fotografias ilustrativas de relógios urbanos com o título “Uma cidade sem horas certas”. As fotos são assinadas por Edison Jansen, que já trabalhava no jornal (Fig. 50).



Figura 50. O jornal deu mais importância a esta matéria do que ao material que terminou ganhando o Prêmio Esso Nacional.
 Fonte: Biblioteca Pública do Paraná

Nos dias seguintes a fotografia de Nunes saiu em praticamente todos os periódicos do país, além de alguns veículos pelo mundo. Nesse mesmo ano, na I Mostra de Fotojornalismo do Paraná a fotografia foi censurada pela direção da Fundação Cultural de Curitiba, local da exposição.

A foto chamada “Cena de Selvageria” teve mais que repercussão. O policial retratado passou a ameaçá-lo. A Secretaria de Segurança do Estado alegou, na época, que a foto era uma montagem. O preso posteriormente chegou a dizer que estava “possuído por um espírito”; e por pouco quase não foi realizada a I Mostra de Fotojornalismo do Paraná, que seria naquele ano, porque a foto de Nunes estava lá”. (WOLFF, 2003)

Em dezembro veio a recompensa com o anúncio do Prêmio Esso de Fotografia, para a imagem, agora em âmbito nacional. No ano seguinte a fotografia seria o Cartaz da II Mostra de Fotojornalismo, realizada em Curitiba. E mais problemas, conforme relato do jornalista Aramis Millarch:

O fotógrafo Mario Nunes Nascimento, 34 anos, Prêmio Esso de Jornalismo – 1976, com a sequência de fotos de um policial agredindo um preso, no interior da Delegacia de Plantão, em Curitiba, feita em julho de 1976, está surpreso com o fato de inúmeras lojas, restaurantes e mesmo entidades públicas estarem recusando exibir o cartaz da II Mostra de Fotojornalismo do Paraná (hall do auditório Bento Munhoz da Rocha, até dia 25). É que o cartaz aproveitou a polêmica foto, que foi publicada pelo “Jornal do Brasil”, “O Estado de São Paulo”, “The New York Times” e revista “Stern”, além de, no mês de setembro último, ter sido utilizada na revista italiana “Progresso Fotográfico”, creditada a Jonath Kendall”.

Toda a repercussão em torno da foto começou no ano passado, quando o Sr. Ennio Marques Ferreira, presidente da Fundação Cultural de Curitiba, temendo que a sua inclusão na 1ª Mostra de Fotojornalismo, criasse atrito entre a Prefeitura e a Secretaria de Segurança Pública, procurou demover a Mario Nunes de exibi-la. A Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos não concordou e a foto foi incluída. E a repercussão nacional – e agora internacional – não poderia ser maior. (MILLARCH, 1977)

No livro comemorativo dos 50 anos do Prêmio Esso, em suas três páginas, dedicadas ao ano de 1976, nos textos, não é citado o nome de Mário Nunes nenhuma vez, e a fotografia não é publicada. Somente é citado o Prêmio “Fotografia – Mario Nunes Nascimento – Cena de Selvageria – Diário do Paraná”. Segundo os organizadores do livro “ ...não foi possível localizar as matérias ou legendas relativas a um pequeno número de fotografias premiadas.” (BELOCH & FAGUNDES, 2005, p. 10).

O catálogo da mostra citada, que teve abertura dia 29 de outubro de 1976, fala o seguinte de Mário Nunes: “...é furão e sua luta pelo fato documentado já lhe causou sérias preocupações e várias explicações...”. (Fundação Cultural de Curitiba, 1976).

Pode-se constatar que os ganhadores do Prêmio Esso de Fotografia em Curitiba foram partidários do fotojornalismo mais simples, mais perto da notícia, sem o uso de artifícios seguindo uma orientação intuitiva de vários mestres do

fotojornalismo, como Robert Capa, por exemplo, que dizia que quem quiser fazer uma boa fotografia que esteja o mais perto possível de seu objetivo.

2.5.4 Reynaldo Jardim em Curitiba

No ano de 1976, a família Martinez compra o Canal 6 e o jornal *Diário do Paraná*, ligados aos Diários Associados. O líder da família é o deputado federal José Carlos Martinez, que foi um grande aliado do presidente Fernando Collor, no final dos anos 1980, e a Emissora de Televisão transformou-se em uma Rede Nacional. Mas Collor renunciaria em seu mandato, depois de um processo de *impeachment*, e a Rede entra em crise.

Martinez quis fazer uma grande reforma na Televisão e no Jornal. Precisaria de uma pessoa especializada nesta área. O Chefe de Redação do Diário na época era Cícero Cattani que conhecia alguns jornalistas no Rio de Janeiro e liga para um deles, que por coincidência estava com quem ele precisava pedindo emprego na hora do telefonema: Reynaldo Jardim:

Fui para Curitiba porque estava na lista negra da ditadura e não conseguia emprego. Aí o Cícero telefonou para o Geraldo Casé na *TV Educativa*, do Rio de Janeiro, pedindo a indicação de um nome para dirigir a *TV Associada*. Eu estava em frente ao Casé pedindo emprego. (JARDIM, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

No final dos anos cinquenta, Reynaldo Jardim, integrava o quadro de radialistas da *Rádio Jornal do Brasil*, “inovando a locução de alguns segmentos da programação e criando programas como ‘Música também é notícia’, transmitido de hora em hora, em dez edições diárias”, (TEIXEIRA, 2007, p. 361). Essas inovações, com a introdução da simplicidade, trouxeram benefícios para o campo da comunicação.

A revolução feita na Rádio Jornal do Brasil (...) criou uma linguagem hoje adotada por todas as emissoras brasileiras. Naqueles tempos rádio falava demais. Era tudo empolado. A hora certa era dada de 60 em 60 minutos, assim: ‘na Capital Federal são precisamente 21 horas 10 minutos e 30 segundos’. Aí eu mudei para: ‘9 e 10’. Passei a dar a hora em todos os intervalos. As músicas eram apresentadas assim: ‘agora vamos ouvir na interpretação de Aracy de Almeida, o samba-canção *Vila Isabel*, de autoria de Noel Rosa’. Aí eu mudei para: ‘Aracy Almeida, Vila Isabel, de Noel Rosa’. Isso hoje parece simples. Mas na época nem o locutor conseguia falar tão sincopado. Mas a coisa pegou e todo o rádio brasileiro hoje fala assim. Já está na hora de mudar, mas ninguém ainda percebeu. O rádio precisa aprender a falar novamente. E não há ninguém para ensinar. O binômio música-informação que criei na JB, ainda perdura, agora como uma fórmula fácil e barata de fazer rádio”. (Apud TEIXEIRA, 2007, p. 361)

Nessa época começa uma revolução no visual gráfico dos jornais no Brasil, com a reforma implantada pelo *Jornal do Brasil*. “O JB foi uma grande escola para

o fotojornalismo e suas mudanças gráficas marcaram o jornalismo brasileiro, sempre dando um grande espaço para a fotografia, para os ensaios fotográficos.” (EVANDRO TEIXEIRA, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

Reynaldo Jardim criou um programa na rádio que deu origem ao caderno de cultura do Jornal: o Caderno B. Vemos, nesse caso, já um diálogo e convergência entre mídias, tão comuns hoje em dia. Nessa época, a condessa Pereira Carneiro, que era filha de jornalista, herdara o jornal de seu marido e dedicou-se inteiramente à sua renovação.

A primeira grande reforma do Jornal do Brasil nasceu na Rádio Jornal do Brasil. Eu fazia um programa cultural chamado Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), que se transformou no caderno que marcou e deu início à reforma. Assim, o JB começou sua reforma pela Cultura. O Amilcar de Castro nem estava lá. Depois do sucesso do SDJB, convencemos a dona do jornal a fazer um jornal de verdade. Aí ela chamou o pessoal do Diário Carioca, Odylo Costa, filho, Jânio de Freitas, Ferreira Gullar e toda a equipe do copy-desk. O Diário Carioca havia introduzido o lead, sublead, etc, pelas mãos de Luiz Paulistano e Pompeu de Souza. Foi aí que começou a modernização do texto na imprensa brasileira. O Amilcar mais o Jânio de Freitas foram os responsáveis pela nova cara do JB. Eu tomava conta do supérfluo, da diagramação à edição. Depois de criar o SDJB, criei o Caderno B e o editei durante cinco anos... O JB foi o primeiro a supervalorizar a fotografia. Principalmente, na primeira página. (REYNALDO JARDIM, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* causou

Um considerável impacto cultural e jornalístico. José Guilherme Merquior e Rouanet aí estreadam como críticos. Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e dezenas de jovens cultos escritores eram meus colaboradores. De São Paulo chegavam os artistas do trio concretista: Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. O mais simpático era o Décio, que sabia ser culto sem ser pedante. Soube que ele *curitibou-se*. Ótimo para a capital mais inteligente do país. Consolidou-se. Do SDJB criei o Caderno B que marcou época e foi clonado por toda a imprensa brasileira. (REYNALDO JARDIM, entrevista a Maí Nascimento. In. TEIXEIRA, 2007, p. 356).

Paralelo ao seu trabalho no jornalismo, Jardim liderou no final da década de 50, ao lado de Ferreira Gullar, o Movimento Neoconcretista surgido no Rio de Janeiro como um contraponto ao movimento concretista paulista.

Antes disso, em 1951, já anunciando um movimento mais engajado com a categoria dos jornalistas, sob o comando do jornalista Samuel Wainer surge o jornal *Última Hora*, que daria apoio ao presidente Getúlio Vargas. Em pouco tempo tornaria um jornal muito popular e “além de contar com excelentes colunistas, foi o primeiro a pagar salários dignos aos seus profissionais”. (MUNTEAL & GRANDI, 2005, p. 91). Além das mudanças na forma e no conteúdo o jornal

...promoveu uma verdadeira revolução, com a utilização pela primeira vez da fotorreportagem nos diários brasileiros, técnica até então reservada às revistas

ilustradas semanais. Não era apenas a reprodução das fotografias como ilustração, mas a valorização da imagem como condutor da notícia, publicando-as em grandes formatos e inaugurando as sequências fotográficas. Mais ainda, o UH passaria a ter suas fotografias assinadas, prática que também só existia nas revistas. O Última Hora trouxe o Brasil para a primeira página, principalmente o Brasil de Getúlio. (idem, p. 91)

O fotojornalismo se firmava em todo o mundo e no Brasil não seria diferente, era um momento também de mudanças e “os jornais mais importantes nesse processo de reformas foram justamente os que apoiavam seu discurso no fotojornalismo, na apropriação do mito da verdade fotográfica” (idem, p. 91).

O *Diário Carioca* iniciou o processo de reformas na imprensa brasileira no início dos anos 1950, sob a direção de Pompeu de Souza que trouxe uma série de inovações de uma viagem aos Estados Unidos. O jornal

passaria à história como o criador do texto objetivo, respondendo às perguntas fundamentais do leitor através do lide, graças à ação individual de Pompeu de Souza, que, tomando contato nos Estados Unidos com o que a imprensa norte-americana fazia na época, trouxera para o Brasil a inovação”. (BARBOSA, 2007, p. 156)

Até essa reforma os jornais tinham textos mais literários que informativos.

É dessa época a introdução, no Brasil, da regra americana dos cinco W e um H, na qual a notícia tem que ter obrigatoriamente, os seguintes elementos: Who – quem; What – o quê; When – quando; Where – onde; Why – por quê; e How – como, que vêm acompanhadas da técnica da pirâmide invertida, também americana, em que a notícia deve conter primeiro os dados mais importantes do acontecimento e depois os de menor relevância, ao contrário do que se fazia anteriormente e que se chamava nariz de cera “que consistia em uma longa e rebuscada introdução das matérias que servia para ambientar o leitor, prática em todos os periódicos de então, nos quais a informação propriamente dita vinha no final texto” (MUNTEAL & GRANDI, 2005, p. 92). Muitos jornalistas não aceitaram esta regra, entre eles, Nelson Rodrigues, que passou a chamar Pompeu de Souza de ‘o pai dos idiotas da objetividade’.

No fotojornalismo esta regra já era básica.

Com a Magnum nasce a ‘lenda dos 5W’. Isto é, as cinco perguntas em que um fotógrafo sempre precisa basear sua reportagem: “*Where? When? Why? Who? What?* (Onde? Quando? Por quê? Quem? O quê?). Esse princípio vale para todos, fica gravado no inconsciente de cada um até tornar-se um reflexo natural”. (ASSOULINE. 2008, p. 185).

Outros jornais tiveram importância neste processo de evolução técnica no fotojornalismo, mesmo que numa concepção muito conservadora no uso das imagens fotográficas. “O jornal O Globo foi, na capa de 29 de julho de 1955, o primeiro a trazer fotos internacionais recebidas através do novo sistema de transmissão e recepção de radiofotos: o *speedphotos*”.²⁶ (MUNTEAL & GRANDI, 2005, p. 92). Em 1959, viria a ser também o primeiro jornal da América do Sul a publicar uma radiofoto colorida.

O jovem Reynaldo Jardim estava engajado em todo esse contexto. Estudou jornalismo na Faculdade Casper Líbero, em São Paulo onde trabalhou em agências de publicidade, rádio e numa revista chamada *Carroussel*. “Como jornalista comecei onde outros terminam. Nunca fui repórter, isto é, nunca fui o que é o verdadeiro jornalista. Comecei criando o *SDJB* e depois o caderno B”. (REYNALDO JARDIM, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007). Depois do *Jornal do Brasil* dirigiu o jornalismo da *TV Globo*, a *Rádio Mundial* e a *Eldorado* no Rio de Janeiro e a *Excelsior*, em São Paulo. Trabalhou nas TVs Rio, *Excelsior* e *Continental* e no programa jornalístico do Fernando Barbosa Lima. “Apresentava ao vivo um poema por dia. A festa acabou com AI 5.”²⁷ Fui diretor da revista *Senhor*. (Idem, 2007)

Nos anos 60 Jardim participa da equipe de jornalistas de dois jornais alternativos:

O Sol um jornalzinho escola criado em 1967 e encartado no *Jornal dos Sports*, que tinha Ana Arruda Callado como editora, Ziraldo como ilustrador e Reynaldo Jardim como chefe de arte, e o *Pasquim*, de 1969, onde ao lado dos humoristas Millor Fernandes, Fortuna e Ziraldo, dos articulistas Newton Carlos e Paulo Francis, Jardim era um dos colaboradores permanentes. (TEIXEIRA, 2006, p. 371).

Foi também o criador da logomarca (Fig. 51) do jornal *O Sol* (que inspirou Caetano Veloso a fazer a canção *Alegria, Alegria*). Por ocasião do lançamento,

²⁶ A imagem era transmitida através de sinal de rádio. De um lado tinha um transmissor e do outro um receptor. Demorava em média 7 minutos cada transmissão de fotografia Preto e Branco. As coloridas levavam em média 20 minutos. A partir dos anos 1970, tinha também o aparelho transmissor, via telefone, telefoto, que os fotojornalistas usavam nas viagens. Os tempos de transmissão eram os mesmos. O aparelho de telefoto, usado nas viagens, pesava uma média de 15 quilos. Ainda tinha que carregar mais uma mala com o ampliador e os apetrechos de laboratório, que, normalmente, eram montados nos quartos dos hotéis.

²⁷ Ato Institucional Nº 5, assinado por uma junta militar que governava o Brasil, em dezembro de 1968, fechando o Congresso Nacional e restringindo as liberdades constitucionais.

em 2005, do documentário *O Sol – Caminhando contra o vento*, o cartunista e jornalista Ziraldo afirmou que:

O Sol é uma aventura fantástica que lançou e deu a primeira chance a uma geração nova de jornalistas. Reynaldo Jardim, grande poeta e inovador extraordinário, teve a chance de fazer um jornal experimental no Rio, juntou um bando de jovens por acaso com muito talento e fez algo absolutamente original. (Apud, TEIXEIRA, 2007, p. 371).

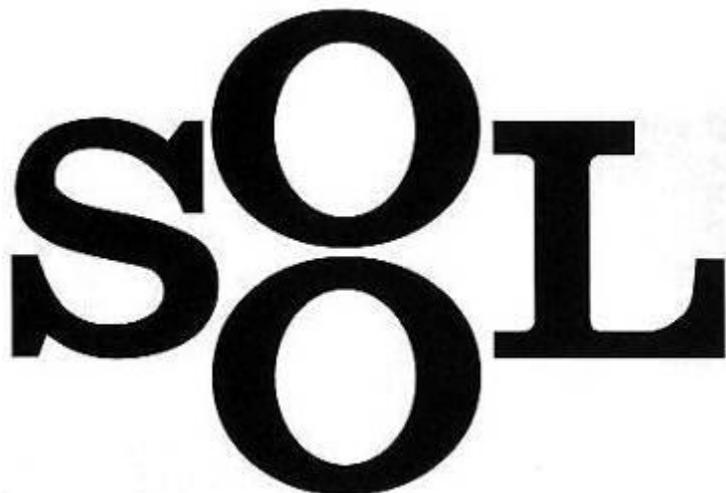


Figura 51. Logomarca do jornal SOL. Fonte: TEIXEIRA, 2007.

Em entrevista para o jornal *Curitiba Shopping*, em 1980, Reynaldo Jardim fala como foi a idéia de fazer do jornal *O Sol* uma escola de jornalismo:

O Sol pertencia ao grupo do Jornal dos Sports. Então fizemos um curso de três meses para estudantes de jornalismo. Daí a redação ficou todinha na mão de estudantes, só que dirigidos por nós, profissionais. Foi uma época inesquecível... A página era dividida em quatro e cada parte tinha três colunas. Foi um dos primeiros jornais do mundo a ser diagramado em seis colunas. Nem o New York Times tinha seis colunas. (JARDIM, entrevista ao Curitiba Shopping, apud, TEIXEIRA, 2007)

O ano de 1976 é um marco divisório no fotojornalismo curitibano. É um ano de ruptura com a realização da I Mostra de Fotojornalismo, com todos os benefícios que traria para a fotografia na cidade, conforme será exposta a seguir nesta dissertação, mas é também o ano da chegada de Reynaldo Jardim na cidade para trabalhar nos Diários Associados, que tinham na época uma emissora de Televisão e o jornal Diário do Paraná, fundado em 1955. “Agora estou em Curitiba. Começando tudo de novo no Diário do Paraná, iniciando um movimento: nova imagem: em busca de uma lyngoagen nuova”, assim Jardim finaliza seu depoimento, em 1977, sobre sua participação no Movimento

Neoconcretista e de seu novo desafio em terras curitibanas. (*Revista de Cultura Vozes*, Apud, TEIXEIRA, 2007, p. 375).

Jardim passa a contribuir para o jornal, vinculado ao grupo que o convidara para reorganizar a emissora de TV. “Em 27 de julho de 1976 começa a circular, encartado no Diário do Paraná, o suplemento cultural *Anexo*, criado por Reynaldo Jardim e editado por Marilú Silveira”. (TEIXEIRA, 2007, p. 375). O suplemento viria a ser um novo marco no fotojornalismo curitibano, abria novos espaços para a fotografia, com uma diagramação moderna. Pela primeira vez no jornalismo de Curitiba a fotografia ganhava o espaço inteiro de uma página do suplemento cultural, com uma diagramação dinâmica, como a que aconteceu no dia 18 de setembro de 1976, com fotografias de Jack Pires, já falecido, apresentando alguns shows que aconteceram no Teatro do Paiol em seus dois primeiros anos (Fig 52). Em 5 de abril de 1977, publica uma série de fotografias de João Urban (Fig. 53), ainda não muito conhecido e que viria a ser um dos mais importantes fotógrafos do Brasil, com um texto de Luis Humberto, sobre a importância da fotografia (publicado na íntegra nos Anexos desta dissertação).



Figura 52. Página do caderno ANEXO com ensaio fotográfico.
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná

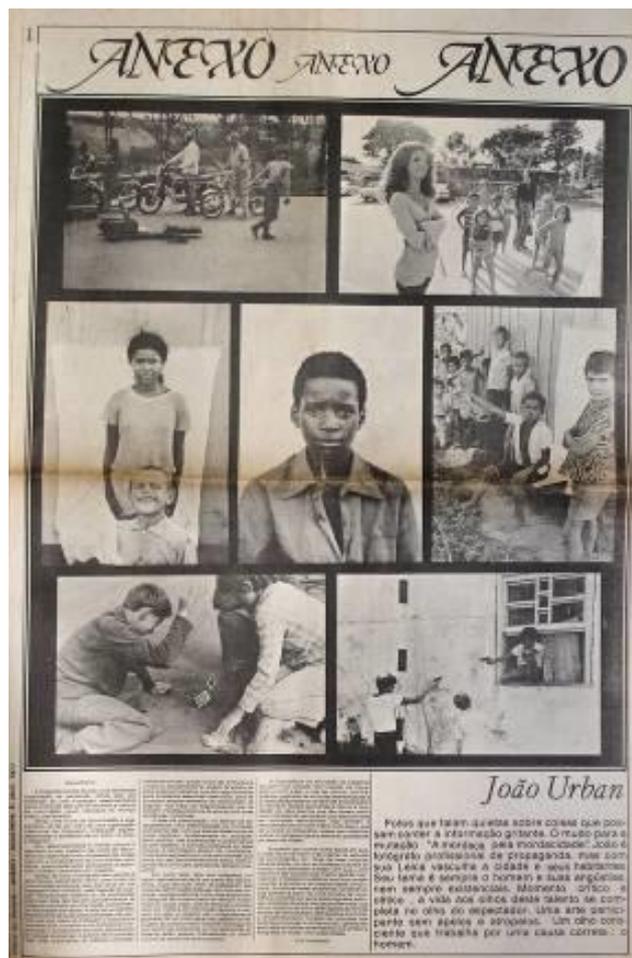


Figura 53. Fotografias de João Urban no caderno Anexo.

Fonte: Biblioteca Pública do Paraná.

Em pouco tempo, o caderno cultural *Anexo* torna-se o mais importante da cidade e todos querem publicar colaborações, como diz a jornalista Marilú Silveira:

Em 1975, trabalhava, à noite, no *Diário do Paraná*. Apreciava fazer matéria cultural. Percebi que era a área que mais me interessava. Fazia a minha pauta e agendava as entrevistas. Em 1976, o *Diário do Paraná* foi vendido para a família Martinez que decidiu mudar, dar um novo visual ao jornal e convidou o Reynaldo Jardim – que morava no Rio de Janeiro – para executar a tarefa. Ele criou o caderno de cultura *Anexo* e eu passei a compor a equipe. Tratava-se de um caderno cultural, vibrante, bonito, bem diagramado, de agradável leitura, criativo. Causou um alvoroço na cidade e todos os artistas queriam ser colaboradores do *Anexo*. (Entrevista a Mai Nascimento, In: TEIXEIRA, 2007, p. 271)

Em matéria, com o título *Seis meses de Anexo*, publicada em 3 de fevereiro de 1977, o próprio caderno já dizia que era “o instrumento mais importante de instigação cultural da cidade”. (In: TEIXEIRA, 2007, p. 375). E completava. O caderno tinha o diferencial criativo de Reynaldo Jardim e de seus colaboradores e, segundo a matéria citada acima,

Ele não era um modelo importado, a editoria do Anexo lembrava que “(...) pela primeira vez no Brasil (e não conhecemos exemplo em outro país) um jornal se dá ao luxo de manter uma publicação diária voltada para assuntos culturais.(...)” ainda segundo o texto, isso somente foi possível, (...) porque a direção do *Diário do Paraná* não coloca o desenvolvimento cultural no rol dos supérfluos. Compreende perfeitamente que tudo que se faça no sentido de aperfeiçoar o espírito do povo através da divulgação e do incentivo às atividades dos escritores, artistas, pesquisadores, cientistas redunde em lucro social que, se não traz benefícios financeiros imediatos para a empresa, resulta em lucro social inestimável.(...) (TEIXEIRA, 2007, p. 375).

Durante o tempo em que foi publicado, o Anexo informou sobre fotografia, literatura, música, cinema, artes em geral, turismo comunicação, memória política e comportamento. Além de divulgar entrevistas vários nomes representativos da cultura brasileira, entre muitos outros assuntos. Mas o jornal *Diário do Paraná* entra em crise financeira, não pagava em dia os seus jornalistas, que entravam em greve constantemente. Reynaldo Jardim parte para outros trabalhos e o jornal termina fechando em 1983.

2.5.4.1 Correio de Notícias na primeira fase

Motivados por questões políticas e empresariais, em 1977, o empresário de jóias, Manoel Rosenmann e o advogado Adolfo de Oliveira Franco, resolvem abrir um jornal em Curitiba. No primeiro momento, Rosenmann convidou o jornalista Márcio Guenen para comandar a equipe. Com a morte prematura de Guenen, chamou então Reynaldo Jardim para a missão. Estava criado o *Correio de Notícias*. Marilú Silveira foi junto com Jardim para o novo jornal onde se tornou editora do caderno de cultura *Elenco*.

No departamento de fotojornalismo o jornal contava com o trabalho de Alcides Munhoz, Amauri Notaroberto, Lucília Guimarães e Alberto Melo Viana.

Reynaldo Jardim tinha liberdade total sobre o jornal, era uma espécie de editor e diretor geral. Fazia de tudo, diagramação, texto, negociava com o dono do jornal, contratava, e descontratava jornalistas, dava espaço para os repórteres como nunca houve em Curitiba. O jornal foi uma referência no

jornalismo curitibano. Fazia, por exemplo, experiência colocando os repórteres, em revezamento, como chefes de reportagem.

A experiência do Correio de Notícias foi super positiva. Me lembro da Pauta Popular. Colocávamos na fachada do jornal tiras da bobina e o pessoal da rua escrevia sugestões. Lembro também da turma de repórteres. Não me lembro dos repórteres chefiando a reportagem. Se não fiz isso perdi uma boa idéia". (REYNALDO JARDIM, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

A experiência da "pauta popular" foi, naquela época, o que hoje é chamado de jornalismo colaborativo. O fotojornalismo era valorizado. Era um fotojornalismo diferente do praticado hoje, tinha-se mais tempo para realizar o trabalho, tinha-se mais contato com a redação, com os repórteres do texto verbal, conforme conta a fotojornalista Lucília Guimarães:

Comecei muito menina no jornal Correio de Notícias e acho que foi muito bacana para mim, principalmente porque naquela época o fotojornalismo era diferente. Eu vendo hoje o trabalho que fiz antigamente, se eu começasse hoje eu não faria fotojornalismo, porque na época a gente fazia com um repórter, era uma dupla. Existia uma cumplicidade entre os dois. A gente se envolvia e à medida que a entrevista, ou reportagem, era feita a gente entendia que foto seria feita pelo conteúdo da matéria, coisa que hoje não acontece. Hoje o fotógrafo sai com uma pauta, o repórter de texto sai com outra, depois se encontram e às vezes nem se encontram, nem conversam sobre o assunto. E eu acho que o emocionante do fotojornalismo era você viver a reportagem. (LUCÍLIA GUIMARÃES, entrevista a Anaterria Viana e Bruna Bazzo, 2007)

Depois da realização de várias edições experimentais (Fig. 54) o jornal é lançado em 10\07\1977 (Fig. 55).



Figura 55. Capa do número 1 do jornal Correio de Notícias, sob a direção de Reynaldo Jardim. Fonte: coleção do autor.

Lamentavelmente sua existência não foi longa. Existiu entre 1977 e 1980.

Embora jornal moderno, criativo, forte, de opinião, visualmente bonito, jovem – tinha tudo para ser feliz por um longo período – logo se viu frente a problemas financeiros que existem e interferem nos sonhos e nas realizações. E assim terminou a primeira fase do jornal, que conseguiu reunir uma equipe coesa, forte e dedicada. Imagine a nossa tristeza quando o jornal deixou de existir. (MARILU SILVEIRA, entrevista a MAI NASCIMENTO, In: TEIXEIRA, 2007, p 219.)

O Correio de Notícias ainda teve duas outras fases até deixar de existir em 1987. Em junho de 1979, já no final dessa primeira fase, Reynaldo Jardim,

diretor executivo e editor, publica na primeira página matéria assinada intitulada “*Nós Jornalistas*” em que se posiciona contra a violência e repressão sofrida por profissionais da imprensa nos tempos da ditadura militar na América Latina, principalmente sobre a morte de um jornalista em frente às câmeras de televisão na Nicaraguá.

Nós Jornalistas

Quando a subversão se instala, sempre através de golpes, no Poder, cria-se, à sua sombra, a monstruosa máquina da repressão.

E a monstruosa máquina tanto cresce que passa a submeter o próprio Poder que, impotente, se vê ameaçado.

No Brasil – a salvar sua imagem para a História – o general Geisel imobilizou o sistema repressivo em sua fúria de prender, inquirir, julgar, condenar, executar. Apenas imobilizou a máquina. Montada, ela continua à espera de um jornalista que, segundo nebulosos critérios, “coloque em risco a segurança nacional”.

Há sempre um jornalista na alça de mira dos sistemas repressivos. Não apenas uma jornalista. Mas toda a imprensa, inimiga número um dos governos autocratas.

Não podemos ser líricos neste momento de abertura.

É hora de trabalhar cada segundo de nossas vidas para instalar em todos os nossos gestos um amor desmedido ao próximo. Isso inclui a denúncia a altos brados da menor ameaça aos direitos do homem de viver liberdade. Esse crime que a televisão mostrou ao mundo inteiro, um jornalista sendo assassinado da maneira mais hedionda, não pode ser esquecido, nem perdoado.

Não podemos esperar que qualquer situação chegue ao ponto em que chegou na Nicarágua. Não nos contentemos com amenas promessas de um mundo melhor. Ao primeiro sinal de fumaça esta nação – qualquer nação – deve dar um berro tão grande que ameace tirar o planeta de sua tranqüila órbita. Ou será tarde demais. (JARDIM, 1979)

O jornal fecharia meses depois.

2.5.4.2 Outras atividades editoriais e culturais de Reynaldo Jardim em Curitiba

Paralelamente ao *Correio de Notícias*, Reynaldo Jardim já trabalhava na revista *Atenção*, criada pelo empresário Faruk El-Kathib, em maio de 1978. A revista (Fig 56) contava com uma equipe de artistas, jornalistas e intelectuais, entre eles, Luiz Retamozzo, Luiz Antônio Sthingen, Rogério Dias, Solda, Fábio Campana, Celso Nascimento, Nelson Faria, Paulo Venturelli e Valêncio Xavier. A fotografia ficou a cargo do Estúdio Utrabo. Jardim foi o diretor de redação. A revista usou de uma publicidade criativa, para atingir seus leitores (Fig. 57).



Figura 56. Capa do número 1 da revista Atenção.
Fonte: TEIXEIRA, 2007



Figura 57. Anúncio da revista *Atenção*, criado por Reynaldo Jardim.
Fonte: TEIXEIRA, 2007

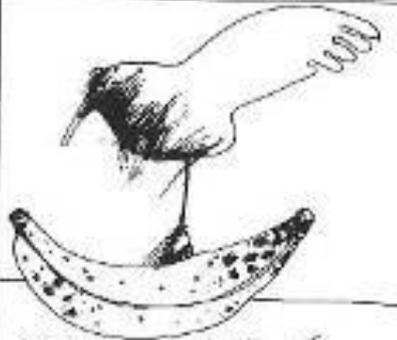
Em Curitiba Jardim ainda foi editor, em 1980, da revista *Panorama*, “fundada na década de 1950, por Adolfo Soethe”. (TEIXEIRA, 2007, p. 424). Nessa época a revista era dirigida pelos jornalistas José Cury, Samuel Guimarães da Costa e Divonei Machado de Campos e na redação tinha “nomes representativos do jornalismo paranaense como Dino Almeida, Eddy Franciosi, Ernani Buchmann, Francisco Alves dos Santos, Francisco Camargo, Manoel Carlos Karam, Marilú Silveira, Nelson Padrela, Renato Ribas, Renato Schaitza,

Valêncio Xavier e Wilson Bueno” (idem, 2007, p, 424). Mesmo que nesses nomes não tenha nenhum repórter fotográfico a revista teve sua importância para o campo do fotojornalismo de Curitiba, principalmente pelo tratamento gráfico e pelo espaço ocupado pelas fotografias.

Ainda, em 1980, Jardim foi, juntamente com Benedito Pires, editor da revista *Referência em Planejamento*, editada pela Secretaria de Estado do Planejamento, que se tornou uma “referência sobre o Paraná, sua história, suas potencialidades, sua gente, sua riqueza”. (AROLDO MURÁ, apud TEIXEIRA, 2007, p. 423).

De todos os trabalhos de Reynaldo Jardim em Curitiba o mais importante para a fotografia, e para o fotojornalismo, porém, foi a criação do projeto Pólo Cultural (Fig. 58) com a implantação de 4 jornais culturais, sendo um deles o *Graphia* (Fig. 59), que era um jornal de fotografia, editado por alguns fotógrafos da cidade e que teve uma duração curta, mas de resultados positivos. Foi um momento de discussão das questões da linguagem fotográfica. Com seu espírito experimental e de vanguarda Jardim deixava a editoria por conta dos fotógrafos, como fala o fotógrafo João Urban, um dos que editou o jornal (Fig. 60).

O Jardim deixava tudo em nossas mãos, era um jornal de fotógrafos. Editávamos, escrevíamos e contratávamos textos dos amigos redatores. Os editores se revezavam, cada jornal tinha um editor diferente, eu fiz alguns, o Américo Vermelho fez um, não lembro se você chegou a fazer algum, na verdade você sozinho acabou dando sequência a essa experiência, com teu jornal. Uma vez fiz J. Pedro Correa traduzir um texto enorme da revista Zoom, uma discussão entre o Richard Kalvar e o Guy Le Guerec mediada pela revista, sobre as questões da objetividade e subjetividade na fotografia. Na época, uma discussão de muito interesse, na verdade acho que até hoje seria ótimo que os nossos jovens fotógrafos contemporâneos a conhecessem. (JOÃO URBAN, entrevista ao autor desta pesquisa, 2008).



UMA SÁBADA
A PARTIR DA NADA
TOMA
A PRIMEIRA
DO ÚLTIMO DE 1978

Roberto Gomes
arte 11

PÓLO cultural

ANO 1 - Nº 1 - 10 cruzeiros
Curitiba, 15 de Março de 1978

E preciso insistir:
ser novo é um acidente
do original.
Original é o que lida
com as origens,
não o último no tempo.
Eis porque o rótulo de "ultrapassado"
é puro equívoco.

A uma estrutura mental
e social fechada
e conservadora, superpomos
uma ornamentalidade
de novidadeiros,
como se a verdade
fosse, num leilão,
algo a ser
arreatado por quem
desse o último lance.

O que constrói
uma verdade é sua perspectiva.



Roberto Gomes
in Crítica da Razão Tupiniquim

Figura 58. Capa do primeiro número do *Pólo Cultural*. 15/03/1978.
Fonte: TEIXEIRA, 2007



Figura 59. Capa do Pólo Cultural – GRAFIA de 29 de junho de 1978.
 Fonte: TEIXEIRA, 2007



Figura 60 – Capa do Grafia de 31 de julho de 1978, editado pelo fotógrafo João Urban.
 Fonte: coleção João Urban

Nota-se pelas chamadas de capa que o *Grafia*, e seus editores, naquela época, já estavam preocupados com as questões ligadas à fotografia e ao campo da comunicação quando propunham mais documentarismo e menos bancos de

imagens. Menos censura e mais debates. E, ainda, ser um espaço para os fotógrafos da cidade.

Neste momento concretiza-se um forte movimento cultural, iniciado por fotojornalistas, em 1976 com a Mostra de Fotojornalismo. De certa maneira Reynaldo Jardim foi um aglutinador deste movimento, inclusive sendo Diretor do Museu da Imagem e do Som do Estado do Paraná.

Em 1986 Jardim foi convidado, pelo governo do Distrito Federal, para assumir a direção Fundação Cultural de Brasília e “mudou de Curitiba deixando para a história da imprensa paranaense uma produção cultural marcante e inovadora”, (TEIXEIRA, 2007, p. 452) que merece um trabalho exclusivo em dissertação de mestrado ou tese de doutorado.

2.5.5 A Presença das Sucursais em Curitiba

Um momento que marcou profundamente o fotojornalismo curitibano foi a presença, entre os anos 1970 e início dos 90, das sucursais de revistas e jornais de São Paulo e Rio de Janeiro. A editora Abril, Revista *Veja*, jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* mantiveram durante este período sucursais com uma grande quantidade de jornalistas de texto, no entanto, tinham em seus quadros somente um fotógrafo contratado. Como era grande a cobertura jornalística que faziam, precisavam dos serviços de outros fotógrafos, daí surgiu o *freelancer*, figura inspirada nos anos 50, com as grandes agências de fotografia da época, conforme mencionado à página 51 deste trabalho. Foram vários os fotógrafos *freelancers* que trabalharam nesta época e que contribuíram para um novo olhar sobre o fotojornalismo da cidade de Curitiba.

As sucursais trouxeram ao fotojornalismo curitibano importante contribuição de qualidade e profissionalismo. Primeiro a sucursal da VEJA, em seguida a do jornal *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, não apenas ampliaram o mercado de trabalho como proporcionaram a entrada em cena de um novo tipo de profissional da fotografia jornalística... (LUIZ MANFREDINI, entrevista ao autor desta pesquisa, 2008)

Este foi o momento da introdução no mercado curitibano de um novo tipo de fotojornalista, mais intelectualizado, alguns oriundos das universidades, que começam a criar os cursos de Comunicação, com a disciplina de fotojornalismo. Mesmo que, ainda nos dias de hoje, algumas instituições não tenham

incorporado este campo de estudo em suas grades curriculares, ou que alguns o tenham como disciplina optativa.

...Aos poucos, ia-se encerrando o largo período do fotojornalismo empírico, algo aventureiro, de razoável talento e pouca técnica e modestos equipamentos, geralmente burocratizado pelo *rame-rame* das redações, com profissionais mal pagos e geralmente desprestigiados no universo do jornalismo. Emergiu, em contrapartida – embora não subitamente – uma nova geração de fotógrafos dotados de melhor formação intelectual, conhecedores da técnica mais contemporânea, vocacionados para horizontes profissionais mais largos, mais ligados ao processo social em que viviam, politicamente ativos e, obviamente, muito talentosos...(idem, 2008)

Isto não quer dizer que muitos fotógrafos da geração passada não tivessem estes predicados. Mas a maioria ganhava muito pouco nos jornais em que trabalhava e tinha que fazer outros trabalhos, ou ter um outro emprego, geralmente, em algum órgão do governo estadual, o que já o deixava comprometido no seu trabalho como fotojornalista. Muitas vezes tinha que fazer venda de fotografias das próprias matérias produzidas o que se passou a chamar de “picaretagem”. Era comum fotógrafos que trabalhavam para jornal e Governo do Estado venderem suas fotografias para prefeitos e políticos do interior, quando de suas visitas ao Palácio do Governo. Com a entrada no mercado dos novos profissionais aos poucos estas práticas vão sendo deixadas de lado.

As sucursais – ainda que não exclusivamente elas – contribuíram muito para essa troca de guarda, o que redundou em significativa melhoria da qualidade do trabalho do fotojornalismo curitibano. Foram os anos 1970 e 80 das grandes reportagens, do surgimento da fotografia como linguagem específica e respeitada. (LUIZ MANFREDINI, entrevista ao autor desta pesquisa, 2008)

As sucursais abriram espaço para trabalhos mais independentes, mesmo que cumprindo as pautas determinadas pela direção de redação, o fotógrafo tinha mais liberdade e muitas vezes mais tempo para realizar reportagens especiais. Eram aceitos trabalhos realizados independentemente pelos próprios fotojornalistas.

Além de abrir espaço para o trabalho de muitos profissionais, deu liberdade de expressão. Em função da censura e da atitude complacente dos donos de jornais com o regime militar, os profissionais do fotojornalismo puderam exercer sua profissão, criatividade e missão trabalhando para os grandes jornais nacionais”. (EDUARDO SGANZERLA, entrevista ao autor desta pesquisa, 2008).

A fotógrafa Lucília Guimarães, que participou dessa época, conta que:

Em Curitiba existiam várias sucursais, coisa que já não existe mais. Então tinha bastante trabalho freelancer. O trabalho com as sucursais era mais valorizado, fazia coberturas nacionais, os jornais eram de grande porte. Então era prazeroso ver sua foto publicada em jornal grande e a remuneração era muito boa. Eu fiz

trabalhos para *O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil*, revista *Manchete*, que já não existe mais. (LUCÍLIA GUIMARÃES, entrevista Anatterra Viana e Bruna Bazzo, 2007)

Continua Guimarães, sobre a primeira grande greve dos trabalhadores da construção civil em Curitiba, em 1979:

Aconteceu uma grande greve de pedreiros, na qual o Lula estava envolvido e era um movimento nacional, rolava muita pancadaria na rua, entre a polícia e os trabalhadores, e só paravam quando os fotógrafos começavam a trabalhar. E, especificamente, nessa greve, dos pedreiros, eu lembro que a gente saiu em uma Brasília, que era do Hélio Teixeira, da revista *VEJA*. Saímos em vários jornalistas dentro da Brasília. E era só eu de fotógrafa. Quando tinha pancadaria me arremessavam para fora da Brasília para parar a briga. Isso é uma coisa que me marcou muito. (idem, 2007)

Como pode ver era uma fase mais romântica do jornalismo e as sucursais que existiam em Curitiba faziam cobertura dos assuntos da cidade e também do interior dos Estados do Paraná e de Santa Catarina.

É uma coisa que já não existe mais. Era o levantamento do interior. O Paraná (sucursal) era responsável pela cobertura de Santa Catarina. Então você saía e ficava fazendo uma matéria por uma semana... era um trabalho incrível, você chegava numa cidade e não tinha laboratório para revelar os filmes e fazer as cópias. Que fazer? Fazia assim: alugava um quarto, fechava o banheiro e ali montava o ampliador no chão, fazia a foto de joelho e saía correndo passar a telefoto, que levava sete minutos para ser passada, isso quando não caía a ligação telefônica no meio da transmissão e tinha que fazer tudo de novo. (JÚLIO COVELLO, entrevista a Anatterra Viana e Bruna Bazzo, 2007).

Todos os importantes Estados da Federação tinham as sucursais dos grandes jornais do país e o sistema era parecido em todos eles, como conta, o fotojornalista Julio Bernardes, que trabalhou na sucursal de O Globo, em Belo Horizonte, nos anos 1970:

Saudade da rotina dos bons tempos da Nikon F, sem fotômetro e do TRI-X, em 800 (só no olho), imitando o mestre Guinaldo: fazíamos a foto e corríamos para o laboratório (no subsolo da sucursal d'O Globo, na rua Tupis ou, nas viagens, improvisado no quarto do hotel); antes de tirar o filme do revelador, conferíamos na lanterna verde, para ver se o "olhômetro" estava bem calibrado: aí copiávamos e mandávamos a telefoto para o Rio e ficávamos esperando ansiosos o jornal no dia seguinte, para ver se a foto tinha "emplacado". Naquela época não poderíamos imaginar uma foto digital chegando na redação logo após o click. Tenho que ter cuidado para não ser tombado pelo patrimônio histórico. (BERNARDES, 2008)

Todos estes procedimentos ligados à redação dos jornais já aconteciam, no Brasil, desde o início do século XX. As questões da produção das reportagens, da edição, da diagramação e, principalmente, dos horários, são parecidos desde aquele tempo,

A reprodução fotográfica da redação do Jornal do Brasil na virada do século XIX para o XX coloca em cena também os artefatos tecnológicos que invadem não apenas oficinas com também as redações...Na redação cada um tem o seu lugar determinado...a reportagem, por sua vez, é dividida em dois setores: a informação local e o serviço telegráfico do interior e do estrangeiro...Quando no início dos anos 1900, o texto aconselha que o jornal deve...dizer o que se passou, como se passou e em que condições; está, de fato, inventando aquilo que anos mais tarde seria conhecido como lide. Tudo isso utilizando-se do ideal máximo de reprodução da realidade e da verdade. Daí a importância cada vez mais crescente da fotografia, que, longe de representar o real, é construída como sendo em essência o próprio real. (BARBOSA, 2007, p. 37, 38, 40)

Assim como os jornais do início do século XIX, as redações dos jornais na época das sucursais fechavam mais ou menos por volta da meia-noite, com isto tinha-se mais tempo para as notícias noturnas. Com a necessidade de rapidez no processo de industrialização os jornais começaram, a partir do início dos anos 1990, a mudar seus horários na redação, passando a ter seus fechamentos por volta das 21 horas.

2.5.5.1 A visita do Papa João Paulo II a Curitiba e o jornal *Arquivo*

Um legado importante para a história do fotojornalismo curitibano deixado pelas sucursais foi a cobertura, em julho de 1980, da visita do papa João Paulo II a Curitiba. Foi a visita do papa polonês na terra dos imigrantes poloneses, seus irmãos.

A sucursal do jornal *O Estado de S. Paulo*, que era dirigida pelo jornalista Dirceu Martins Pio, contratou os serviços de oito fotojornalistas freelancers, além de ter ainda o fotógrafo titular que era contratado da empresa e mais um laboratorista. No seu segundo dia de visita o papa rezou uma missa para mais de um milhão de pessoas. No outro dia a capa do *Jornal da Tarde*, do mesmo grupo, estampou na capa inteira uma fotografia de Renato de Souza, feita do alto, ilustrando o acontecimento.

No entanto, como foi uma quantidade imensa de fotografias realizadas, os jornais não aproveitaram muito e diante disso os próprios fotógrafos resolveram, com a colaboração dos repórteres de texto que cobriram o evento e que também não tiveram seus textos aproveitados, fazer um jornal especial sobre a visita do papa.

A idéia de fazermos o tablóide, baseado exclusivamente em fotos da cobertura da visita do Papa, nasceu da constatação de que o trabalho realizado pelos

fotógrafos ia além de tudo o aquilo que a mídia havia conseguido mostrar. Quer dizer, teria havido um grande desperdício de um grande trabalho fotográfico. (DIRCEU MARTINS PIO, Entrevista ao autor desta pesquisa, 2009).

Com o nome *Arquivo* (Figs. 61 e 62) e com o apoio da Casa da Memória o jornal circulou em 1 de agosto de 1980, com a realização de uma exposição no dia de seu lançamento na própria Casa Romário Martins, sede, então, da Casa da Memória que era dirigida por Rafael Greca de Macedo, que também foi membro da Comissão da Visita do Papa.

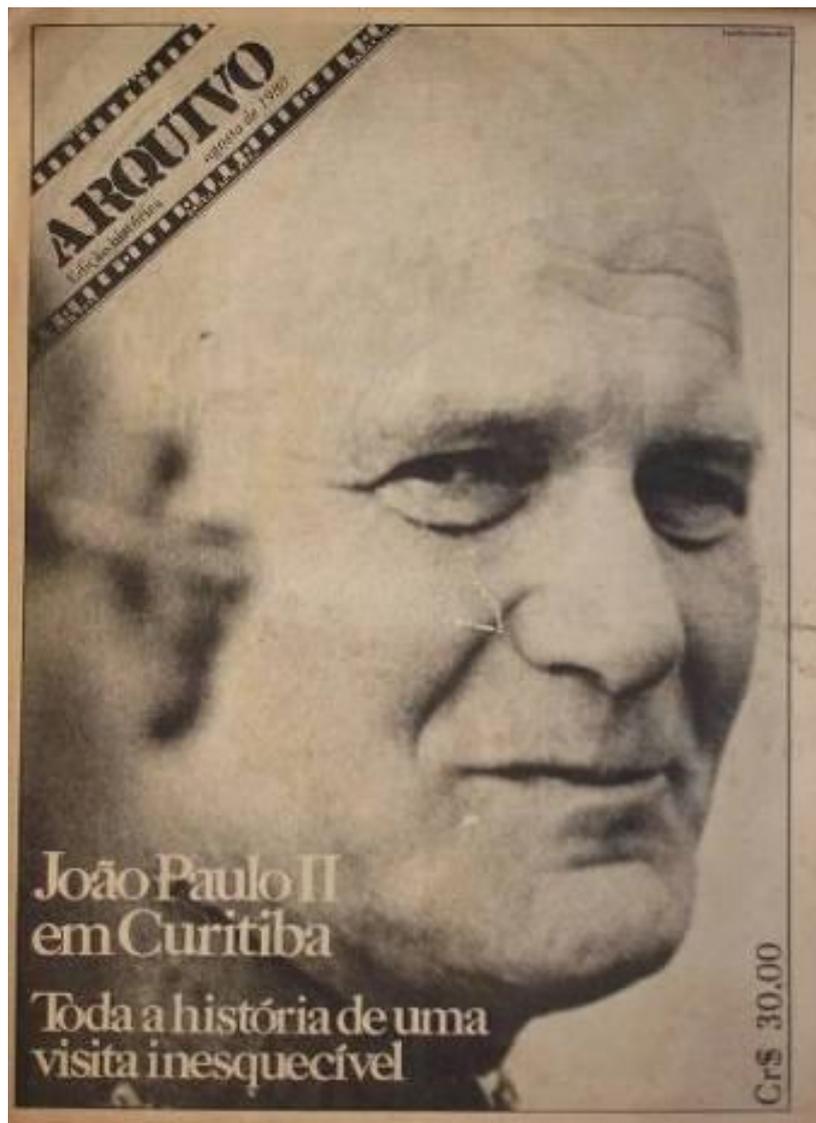


Figura 61. Capa do Jornal Arquivo. 1980. Curitiba. Foto: Lucília Guimarães. Fonte: coleção do autor



Figura 62. Páginas internas do jornal Arquivo. 1980. Fonte: coleção do autor.

O Brasil vivia momentos tensos no ano da visita do papa João Paulo II. O presidente general João Batista Figueiredo ia levando com muita dificuldade a abertura política, “sempre de maneira lenta e gradual, como exigia o seu antecessor, o general Ernesto Geisel” (*Arquivo*, 1980, p, 2). A inflação chegou aos 100% em um ano e surgiam organizações de extrema direita, contrárias à abertura política proposta pelos generais, e que culmina com vários atentados que

vão do espancamento do jurista Dalmo Dallari, ex-presidente da Comissão de Justiça e paz de São Paulo, justamente na véspera do pronunciamento que faria durante a missa que João Paulo II celebraria no Campo de Marte, até o incêndio de bancas de jornais que insistiam em vender, depois de ameaçadas, os pequenos jornais alternativos”. (ibidem, p, 2).

No plano político, porém, o ano da primeira visita do papa ao Brasil pode ser resumido em três grandes acontecimentos, que praticamente concentraram todas as atenções dentro desse processo de abertura conduzido pelo governo. O primeiro deles foi o retorno dos exilados e banidos pelo regime militar implantado em 1964, como consequência da anistia parcial aprovada pelo Congresso no ano anterior. O segundo foi uma reforma partidária implantada pelo governo por sua própria conta e risco, depois de impor a extinção dos antigos partidos, ARENA e MDB. Os planos governamentais surtiram efeitos desejados com rapidez, pois, a oposição, antes aglomerada na sigla MDB, logo

se dividiu em outros cinco partidos, PMDB, PP, PTB, PDT E PT. Isso assegurou ao governo ainda uma escassa maioria no Congresso e nas Assembléias da maioria dos Estados, mantida num único partido o PDS. O terceiro acontecimento foi uma série de greves desencadeadas em todo o país pelos trabalhadores, por melhores salários e condições de trabalho.

A que mais se destacou foi a dos metalúrgicos da região do ABC, em São Paulo. Essa greve durou quase dois meses e foi reprimida com violência pelo governo... Luiz Inácio da Silva, o Lula, o quase mitológico líder sindical, foi afastado pelo governo da presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema e passou a se dedicar quase que exclusivamente à tarefa de organizar o Partido dos Trabalhadores. (ibidem, p. 2).

Foi nesse cenário que os fotógrafos curitibanos editaram o jornal *Arquivo*, com a cobertura da visita do papa à Curitiba, nos dias 5 e 6 de julho de 1980. Em texto na apresentação do jornal, Rafael Greca de Macedo, que anos depois viria a ser prefeito da cidade de Curitiba, fala dos impulsos que moveram a organização do evento da visita do papa, entre eles o

impulso que nos fez participar desta edição de *Arquivo*. Jornal de jornalistas, onde cada qual é patrão de si mesmo. Multiplicação de flagrantes da passagem de João de Deus por aqui. Os mesmos flagrantes que ficarão arquivados no Acervo fotográfico da Casa Romário Martins. (*Arquivo*, 1980, p. 2).

O jornal saiu com um pequeno editorial\expediente que retrata o espírito colaborativo da publicação do *Arquivo*.

A idéia de editar um pequeno jornal que procurasse oferecer à população do Paraná uma história completa e, ao mesmo tempo, menos perecível que aquela já fornecida pela imprensa periódica, sobre os dois dias de visita do Papa João Paulo II a Curitiba, reuniu a participação das seguintes pessoas:

Fotos: João Urban, Ivan Bueno, Renato de Souza, Alberto Melo Viana, Carlos Ruggi, Geraldo Vermelho, Alcides Munhoz, Lucília Guimarães, Ronaldo de Souza.

Texto: José Laurentino Gomes, Luiz Carlos Beraldo, Anna Maria Marchesini, Mai Nascimento, Jorge Eduardo Mosquera, Adélia Maria Lopes, Teresa Furtado.

Arte: Dante Mendonça

Agradecemos a colaboração especial do jornalista Dirceu Martins Pio e do pesquisador Paulo Drabik. (*Arquivo*, 1980, p. 2).

Como se pode observar o jornal não teve um editor. Todos foram editores. Outra coisa importante para o fotojornalismo é que pela primeira vez os nomes dos fotógrafos aparecem em primeiro lugar, seguidos do pessoal do texto, que sempre monopoliza a organização dos jornais. No jornal *Arquivo* os fotojornalistas foram mais importantes, tanto pelo espaço que tiveram nas páginas, tanto pelo acompanhamento dos textos e da diagramação. Este foi um jornal feito por fotógrafos. Ainda é relevante constar que o jornal proporcionou

uma ação cultural, com a realização, na Casa Romário Martins, em Curitiba, de uma exposição no dia do seu lançamento.

Com a globalização, as modernas técnicas de transmissão das informações, o advento da internet e, principalmente, por alegações de problemas econômicos e, muitas vezes, por motivações fraudulentas dos próprios 'profissionais jornalistas', as empresas editoras resolveram, no início de 1990, acabar com as sucursais que mantinham em vários Estados no país. Com o Paraná não seria diferente. Aos poucos uma a uma elas vão encerrando o serviço, ficando, em alguns casos, apenas um correspondente. Acaba assim uma fase importante da história do jornalismo e do fotojornalismo curitibano.

...Os últimos vinte anos foram de crise para toda a grande mídia brasileira. Numa só penada, motivado por alegações fraudulentas do jornalista Augusto Nunes, o *Grupo Estado* liquidou em suas dez sucursais muito bem distribuídas por todo o País. *Folha de S. Paulo, O Globo, Abril*, estrangidos pela crise, foram um a um desistindo de suas estruturas de cobertura regional. E isto numa fase, a atual, em que a cobertura regional poderia estabelecer grandes diferenciais aos veículos impressos que começam a perder a competição com a novíssima mídia eletrônica, representada pelos sites e portais noticiosos da Internet. Essa perda que ao que tudo indica evolui para derrota só terá uma explicação: a falta de investimento na qualidade da informação pela grande mídia impressa brasileira. (DIRCEU MARTINS PIO, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009).

Capítulo 3. Fotojornalismo e ação cultural em Curitiba

3.1 Ação Cultural

De uma maneira elementar pode-se entender ação cultural como um conjunto de procedimentos levados a efeito, pela iniciativa privada ou pelo poder público, usando materiais e recursos humanos, visando colocar em prática uma política cultural ou, simplesmente, a realização de eventos culturais.

Segundo Teixeira Coelho (2008) o primeiro a falar sobre o assunto no Brasil foi Mário de Andrade, em 1945, quando dizia que se “quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte (...) temos, de adotar os princípios da arte-ação”. Isso significava sacrificar, segundo Mário, “nossas liberdades, nossas veleidades e pretensõeszinhas pessoais e colocar como cânone absoluto de nossa estética o princípio de utilidade. O PRINCÍPIO DE UTILIDADE” (apud COELHO, 2008, p, 7). Ainda segundo o próprio Coelho (2008) nunca ficou muito claro qual era a idéia de Mário de Andrade ou o que consistia o “princípio de utilidade”.

Mario esboçava-lhe algumas vagas linhas de conteúdo (não pretender ser perfeito e eterno, optar pelo nacional, criar à feição dos elementos que o Brasil fornece temas sobre os quais não se parou de discutir, nestes últimos quarenta anos) e era apenas mais definido quanto aos efeitos que deveria produzir: promover a consciência da função histórica do brasileiro atual, colocar a arte a serviço da educação e da formação do publico. (COELHO, 2008, p. 8)

De certa maneira, foi isto que os fotojornalistas curitibanos fizeram ao produzirem uma Mostra de Fotojornalismo, (conforme veremos nesta dissertação). Este trabalho dá início a uma ação cultural ligada à fotografia e a comunicação, que aconteceu entre os anos de 1976 a 2000 na cidade de Curitiba e que promoveu melhorias consideráveis nos meios produtivos e de recepção da fotografia, refletindo consideravelmente no fotojornalismo.

A expressão de Mario de Andrade não vingou e foi uma perda. “Mas o desejo de fazer da arte e da cultura instrumentos deliberados de mudança do homem e do mundo permaneceu – sob o novo rótulo de “ação cultural”. (ibidem).

Nos anos 1950 entram na moda os “centros de cultura”, principalmente depois que o escritor francês André Malraux, então ministro da Cultura da França, os defende com muita ênfase. No Brasil, alguma coisa já se falava, nesse sentido, no tempo de Mario de Andrade e Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, do governo Getúlio Vargas, no Estado Novo, até 1945.

Mas foi somente na época da Ditadura Militar, já com o Ministério da Educação e Cultura (MEC), no governo Ernesto Geisel (1974-1978), tendo como Ministro o curitibano Ney Braga que se começa a articular inovações nesta área. Por exemplo, a realização do Programa de Ação Cultural (PAC) e a criação da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE²⁸. É, portanto, na gestão de Ney Braga que começa, efetivamente, a configurar uma política cultural para o País, mesmo que esta política, depois de muitas mudanças, até os dias de hoje, não seja muito bem aplicada.

Foi neste cenário que deu início a ação cultural, ligada ao fotojornalismo, que vamos falar a seguir neste trabalho.

3.2 Mostras de Fotojornalismo

A partir de 1976, inicia-se, em Curitiba, um processo de ação cultural efetivado por um grupo de fotojornalistas, liderados por Haraton Cezar Maravalhas, Américo Dias Vermelho e Alberto Melo Viana, que trabalhavam no jornal *O Estado do Paraná*, e João Urban, que trabalhava, profissionalmente, como fotógrafo de publicidade, mas tinha um trabalho pessoal na área documental. Este grupo, com a agregação da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos - ARFOC, realiza, em 29 de outubro de 1976, na sede da Fundação Cultural de Curitiba, a *I Mostra de Fotojornalismo de Curitiba* (Fig. 63).

²⁸ Sobre a FUNARTE e algumas destas articulações, ver: BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural, 1976-2000*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000

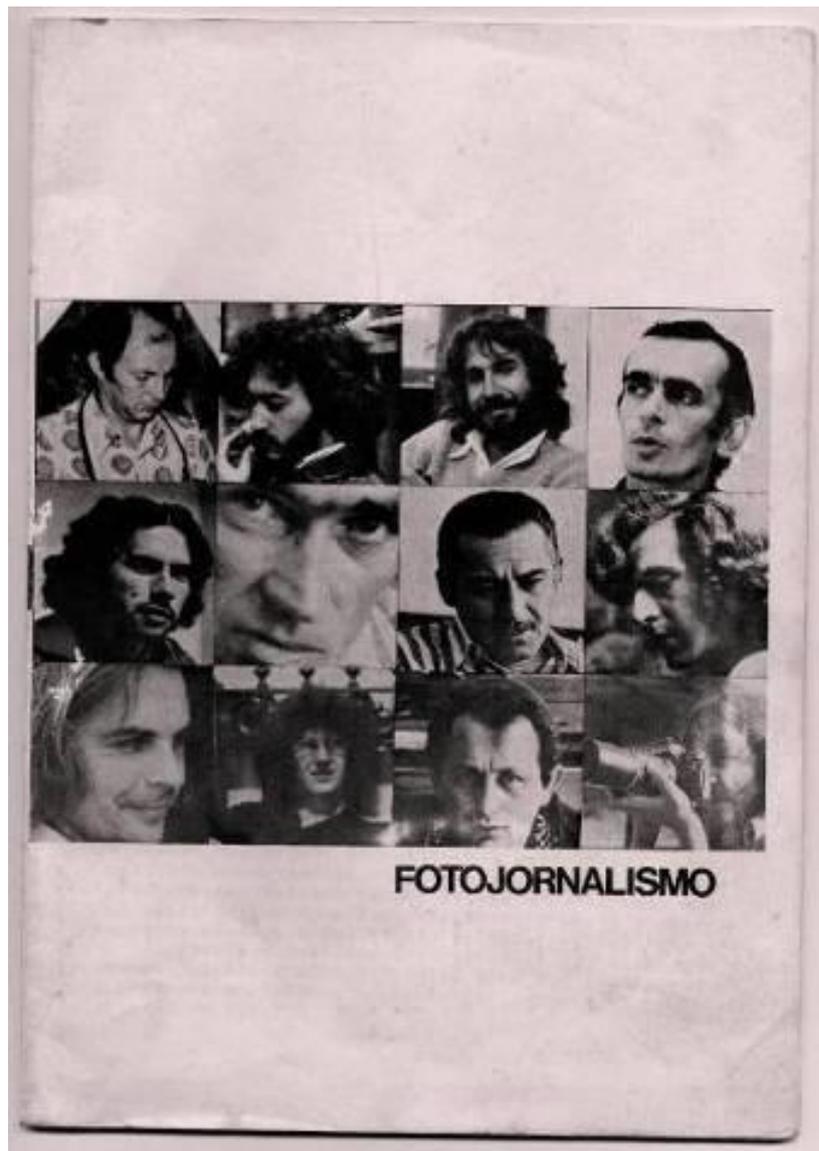


Figura 63. Capa do catálogo da I Mostra de Fotojornalismo do Paraná. 1976.
Da esquerda para direita: José Eugênio, Américo Vermelho, Alberto Melo Viana, Edison Jansen, Haraton Maravalhas, Amilton Vieira, Antônio Fialla, Irmo Celso Vidor, João Urban, Luiz Gevaerd, Mario Nunes e Carlos Sdroyewski.
Fonte: coleção do autor.

A exposição contou com a presença de 12 fotógrafos: Américo Vermelho, Haraton Maravalhas (Fig. 64) e Alberto Melo Viana, do Jornal *O Estado do Paraná*; Amilton Vieira, fotógrafo já experiente que trabalhava na sucursal da Editora Abril; Antonio Fialla, da Assessoria de Imprensa do Governo do Estado; Carlos Alberto Sdroyewski, do *Diário do Paraná*; Edison Jansen, do *Diário do Paraná*; Irmo Celso Vidor, de *O Estado do Paraná*; João Urban do Estúdio Fotográfico; José Eugênio da Editora Abril; José Luiz Gevaerd e Mario Nunes Nascimento, do *Diário do Paraná*.



Figura 64. Página interna do Catologo da 1ª Mostra de Fotojornalismo
Fotografia *Haraton Maravalhas*. 1976.
Fonte: coleção do autor

Dificilmente se publicava uma fotografia como esta acima, de Haraton Maravalhas, na imprensa naquele momento no Brasil. Os fotógrafos, em seu silêncio, conseguiam registrar para a história os problemas sociais, como esse, onde crianças na tenra idade, dividiam com os cachorros, os restos do que ainda pudesse lhes servir, em um lixão na periferia da cidade. Lembremos as imagens do americano Lewis Hine, conforme foi mostrado na primeira parte deste trabalho. Expor fotografias como esta numa casa de cultura, foi um choque para a sociedade que vivia um tanto hipnotizada pela paranóia ditatorial que circulava naquele tempo. Assim como Hine, Maravalhas denunciava o trabalho infantil e,

no nosso caso, além, do trabalho, também a condição de miséria humana em que viviam aquelas crianças.

Numa época de plena ditadura militar, o surgimento deste evento foi um marco divisor da fotografia em Curitiba. A partir daquele momento, começou-se a falar de linguagem fotográfica. “As mostras de fotojornalismo surgiram de uma necessidade de manifestação dos fotógrafos da cidade”. (JOÃO URBAN, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007).

Pode-se dizer que esta mostra foi um

marco na história do fotojornalismo em Curitiba. A exposição, organizada por colegas que na época trabalhavam no jornal O Estado do Paraná, evidenciou a linguagem fotográfica que vinha sendo desenvolvida na época. Acredito que não aconteceu uma na produção, mas sim uma mostra do que vinha sendo produzido como linguagem fotográfica e a partir dessa mostra aconteceram discussões em torno do tema. (FERNANDA DE CASTRO PAULA, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009)

Em torno destas discussões foram agregando outros fotógrafos, inclusive alguns de fora do fotojornalismo. “Ações culturais voltadas à fotografia estavam acontecendo com muita intensidade em Curitiba, quando aqui cheguei dois anos após a primeira mostra de fotojornalismo” (Marcos Pereira, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009). Era um momento de mudanças que vão influir em todo um processo de ação cultural ligada ao fotojornalismo.

Foi muito importante a realização da 1ª Mostra de Fotojornalismo. Naquele período o jornal tinha influência muito grande. Não existia a internet e outras formas de comunicação. Em Curitiba tínhamos a sucursal do JB e outros jornais importantes, onde a fotografia era valorizada e fotografia de propaganda estava iniciando, com alguns poucos estúdios especializados. Por esses motivos a fotografia jornalística foi a representante dos movimentos culturais, sociais e artísticos naquele período. (GENÉSIO SIQUEIRA, entrevista ao autor desta pesquisa, 2009)

Um fato curioso e importante dessa primeira mostra é que a apresentação do catálogo traz um texto sobre linguagem fotográfica, escrito pelo fotógrafo amador e estudioso da fotografia Francisco Betegga Filho. Pela primeira vez, em Curitiba, era publicado um texto, em um catálogo sobre fotojornalismo, em que se citava Cartier-Bresson: “Testemunhas do transitório, diz Cartier-Bresson, dos praticantes da fotografia”. (BETTEGA, 1976, p. 2) E completava com Lartigue: “Nos reunimos aqui, hoje, para nos lembrarmos também de Jacques Henri Lartigue – na sua pureza, simplicidade e constância, um extraordinário documentarista (desde os sete anos de, quando recebeu do pai sua primeira

câmera fotográfica” (idem, 1976, p. 3). Com essa iniciativa os fotojornalistas estavam, talvez inconscientemente, plantando os frutos de uma ação cultural ligada à fotografia que perdura, de certa maneira, até os dias de hoje, não só na área do fotojornalismo, mas, também, na da fotografia e da cultura em geral.

Esta primeira mostra teve também um momento de tensão entre os fotojornalistas e a direção do órgão público municipal, a Fundação Cultural de Curitiba onde ela foi realizada, por causa da “censura” à inclusão de uma fotografia de Mário Nunes. Américo Vermelho, um dos idealizadores do evento, conta que:

Era época de ditadura, quando a paranóia corria solta pelo país. Lembro de uma foto importante que, inclusive, ajudou a dar visibilidade à mostra. Uma das fotos do colega Mário Nunes, do Diário do Paraná, foi “convidada” a não fazer parte da exposição por mostrar uma pessoa sendo esbofeteadada por um policial dentro de uma delegacia. O argumento usado pela direção da Fundação Cultural de Curitiba, onde a mostra estava programada para ser exibida, era de que não ficava bem um órgão público, a Fundação Cultural, mostrar uma cena violenta que aconteceu dentro de outro órgão público, uma Delegacia de Polícia. (AMÉRICO VERMELHO, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007)

A exposição da imagem de Mário Nunes na mostra constituiu um fato importante na luta contra a censura que imperava naquele momento no país. Os organizadores da mostra foram firmes em seus propósitos, ao se contrapor à posição oficial, não concordando com a retirada da fotografia,

(...) pois entendemos que isso era a mais pura e simples censura, coisa que as cabeças democráticas da época repudiavam. Daí criou-se o impasse. Ligamos para os colegas dos jornais, que publicaram a história e naquela semana foi o assunto que dominou a cena cultural e política da cidade, pois teve que envolver o Secretário de Cultura, o Prefeito e até o Governador. A foto acabou ficando na Mostra e, (...) essa tentativa de censura acabou ajudando na divulgação da exposição, o que nos possibilitou fazer outras nos anos seguintes, pois a partir dela os colegas fotógrafos entenderam a importância de uma atuação mais dinâmica e política em relação à profissão. (idem, 2007)

Dois meses depois, a fotografia quase censurada, ganha o *Prêmio Esso Nacional de Fotografia* e, no ano seguinte, foi integrada ao cartaz da segunda exposição (Fig. 65).



**Figura 65. Cartaz da 2ª Mostra de Fotojornalismo. 1977.
Foto Mário Nunes. Fonte: acervo ARFOC/PR**

A Segunda Mostra, em novembro de 1977, ganhou espaço nacional com a matéria “O Flagrante da Aventura do Cotidiano”, assinada pelo jornalista Luiz Manfredini, no Caderno B, do Jornal do Brasil, ocupando meia página e com a publicação de quatro fotografias (Fig 66).

A maior virtude dos 17 repórteres fotográficos que estão expondo mais de 250 trabalhos na 2ª Coletiva de Fotojornalismo de Curitiba é a teimosia profissional. (...) Assim foi pela garra de afirmação profissional e de irresistível atração pela liberdade, que os 12 fotógrafos que organizaram a primeira mostra, (...) conseguiram vencer a intransigência da Fundação Cultural de Curitiba que ameaçou excluir da exposição uma foto de Mario Nunes (...) Desta exposição surgiu o grupo de profissionais que reativaria a antiga, porém inoperante, Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná, hoje responsável pela segunda exposição, que não contou com o apoio do Sindicato dos Jornalistas. Mesmo assim a mostra foi organizada e nos últimos cinco dias promoveu painel de debates sobre temas de jornalismo, reunindo bom número de profissionais, entre repórteres fotográficos e redatores. A verdade é que os fotógrafos paranaenses de hoje pouco se assemelham aos apertadores de botão do passado. Por força de formação cultural mais apurada, de convivência crítica e estudo do jornalismo de imagem eles estão mais sensíveis à realidade profissional. (MANFREDINI, 1977)

O FLAGRANTE DA AVENTURA DO COTIDIANO

Luiz Marinho

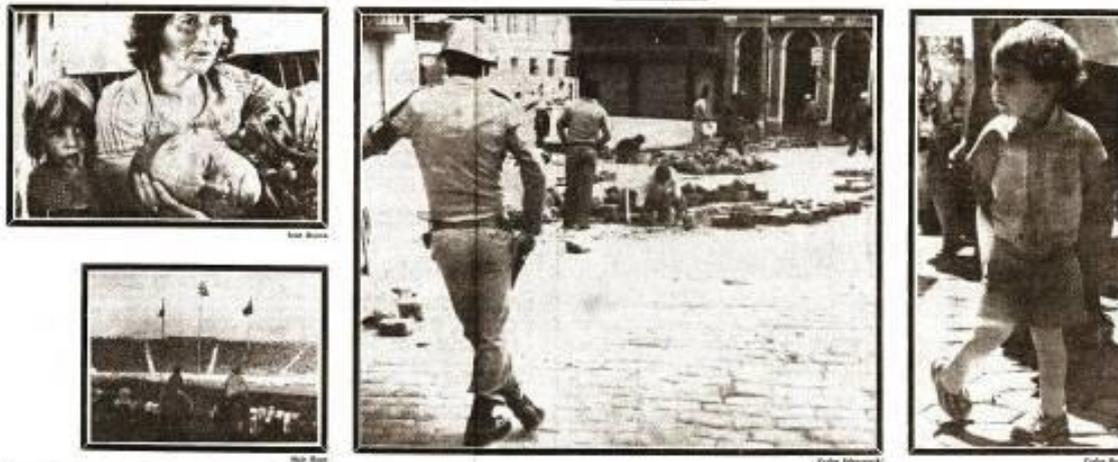


Figura 66. Fotografias da II Mostra de Fotojornalismo do Paraná, publicadas no *Jornal do Brasil* de 24/11/1977.

Fonte: acervo Paulo Koehler

A ação cultural dos fotojornalistas curitibanos possibilitou alertar aos gestores culturais para a importância de eventos daquela natureza. Nos anos seguintes, a mostra foi abrindo espaços para fotógrafos de outras áreas e chegou um momento, 1986, que teve de se dividir. Durante a *Semana Nacional de Fotografia*, criou-se a *I Mostra de Fotografia Contemporânea*, que, infelizmente, aconteceu somente naquele ano. Esses encontros “foram um fator importante de consolidação do movimento fotográfico curitibano, que nasceu no fotojornalismo e expandiu-se para outras vertentes da fotografia”. (JOÃO URBAN, entrevista ao autor, 2007)

Na sua quinta edição, em 1981, na ampla Sala de Exposições do Teatro Guaíra, em Curitiba, com a participação de 36 fotógrafos (Fig 67), era já um evento consolidado. Contando com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, a mostra traz em seu catálogo um texto escrito pela jornalista Tereza Urban, em parceria com o irmão e fotógrafo João Urban, em que faz algumas reflexões importantes sobre o debate cultural da fotografia:

Mais uma vez este fantástico universo de fatos, registrados durante o ano, é recenseado pelos autores do registro, os fotógrafos, na 5ª Mostra Coletiva de Fotojornalismo. Neste recenseamento, muito mais importante do que saber quantos somos, é o reconhecimento de que a mostra ocupa um espaço infinitamente maior do que o limite físico estabelecido pelo local de exposição. Representa a manutenção do debate constante, feito muitas vezes apenas através das imagens, sobre o papel da fotografia na informação. O direito do debate foi conquistado desde a primeira mostra, quando os fotógrafos se uniram na defesa da liberdade de informação, ao exigir a permanência das fotos de

Mario Nunes, mostrando a violência policial sem nenhum retoque. Brigando por este direito num tempo de abertura democrática era menos que um projeto: os fotógrafos conquistaram um espaço que a partir daí só poderia ser ampliado. (URBAN & URBAN, Catálogo da 5ª Mostra, 1981)



Figura 67. Fotografia de Pablito Pereira na II Mostra de Fotojornalismo. Cerimônia Militar na Catedral Metropolitana de Curitiba. 1981.
Fonte: Catálogo da Mostra. Acervo do autor.

A partir daí, de fato, a Mostra foi realizada anualmente até o início dos anos 90 e depois passa a acontecer mais esporadicamente. A última mostra aconteceu em 2002. Esta ação cultural motivou o surgimento de um movimento fotográfico na cidade, que vai culminar com a realização de outros eventos culturais ligados à fotografia e ao fotojornalismo como ação cultural e comunicacional.

3.3 Encontros Nacionais de Fotografia

Em paralelo ao que acontecia em Curitiba, em 1978, acontece o *Encontro de Fotografia de Campos de Jordão*, São Paulo, organizado pela fotógrafa e crítica Stefania Bril (1922-1992). Tratava-se de um evento atrelado ao *Festival de Música*, realizado anualmente em julho naquela cidade turística. Para participar do evento, foram convidados palestrantes e profissionais de São Paulo. Uma nova edição deste encontro ainda aconteceria no ano seguinte.

Mesmo tendo durado somente duas edições, este evento foi o início de uma série de outros, realizados tanto pelo poder público, como pela iniciativa privada, no decorrer dos anos 1980 e 1990. Vários assuntos importantes sobre a linguagem fotográfica foram apresentados e discutidos no Encontro. Pelo seu conhecimento, a organizadora, fotógrafa e crítica Stefania Bril,

Buscava um maior intercâmbio com os principais centros fotográficos do País e do Exterior. Do temário apresentado destacamos: Desenvolvimento da pesquisa fotográfica na América Latina (Boris Kossoy); A fotografia e as Artes Gráficas (Leônidas Bisppo de Andrade); Fotojornalismo (Jairo Casoy); Profissão fotógrafa (Stefania Bril); Hércules Florence (Boris Kossoy); A fotografia como forma de expressão não profissional (Maurício Segall); Debate: o retrato (com a participação de vários fotógrafos). (PEREGRINO & MAGALHÃES, 2004, p.132)

Nota-se que a linguagem fotográfica foi privilegiada naquela programação e que o fotojornalismo foi lembrado pela organizadora do evento.

3.4 Instituto Nacional de Fotografia e as Semanas Nacionais

A partir de 1975, com o surgimento da Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, sob o governo do General Ernesto Geisel, já se ensaiava uma abertura política para o país, mesmo que lenta e gradual. Aquele órgão público federal “tomará para si a responsabilidade de planejar, coordenar e supervisionar a execução de atividades de estímulo às manifestações culturais do País.” (PEREGRINO & MAGALHÃES, 2004, p. 82).

É neste contexto que nasce, em 1979, no Rio de Janeiro, o *Núcleo de Fotografia*, sob a coordenação do fotógrafo carioca Zeka Araújo, que ficaria no cargo até 1982. O projeto de criação do núcleo previa, inicialmente, a implantação de uma galeria exclusiva para fotografia e um trabalho paralelo “com as seguintes vertentes: exposições itinerantes, mapeamento de acervos, fotógrafos atuantes no País, formação do fotógrafo, além do investimento na produção de livros, catálogos, postais/posters de fotografia”. (Idem, p. 82)

O Núcleo dá início assim, a um processo de conhecimento da fotografia brasileira e passa a ser um ponto de referência, abrindo suas portas para um grande número de fotógrafos, tendo propiciado a abertura de novos espaços e a “reformulação de um ideário estético que, por tradição, expunha somente as manifestações artísticas consagradas”. (idem, p. 83) Em maio de 1984, o Núcleo foi transformado em *Instituto Nacional de Fotografia – INFoto*, tendo como primeiro diretor o fotógrafo e historiador carioca Pedro Afonso Karp Vasquez.

A criação do INFoto não foi aleatória, porque nasceu realmente de um trabalho que vinha sendo desenvolvido há muitos anos. Evoluiu da Galeria de Fotografia da Funarte para o Núcleo de Fotografia e deste para o INFoto. Não foi algo que foi decidido repentinamente por dois tecnocratas, como já aconteceu várias vezes no Brasil – criar algo sobre o vazio, sem nenhuma base ou linha de atuação previstas. O INFoto não. Ele se tornou uma necessidade; nós chegamos ao ponto em que era preciso fazer a transição da adolescência para a maturidade. Essa evolução partiu de um crescimento interno que gerou uma enorme diversificação do trabalho e de uma demanda da própria fotografia. (VASQUEZ, In: PAIVA, 1989, p.136)

Com a criação do *INFoto*, a fotografia brasileira começa a se fazer conhecida. Várias exposições com imagens de fotógrafos de fora do eixo Rio/SãoPaulo começam a aparecer na *Galeria de Fotografia Funarte*, mas ainda tendo um âmbito de divulgação restrito, pois eram realizadas na sede da entidade, no Rio de Janeiro. No mesmo local, são realizadas mostras coletivas temáticas de abrangência nacional e “nos anos seguintes veremos uma reformulação do conceito de curadoria em que mostras individuais apontarão para a pesquisa de linguagem, incorporando questões mais amplas do universo das artes visuais”. (PEREGRINO & MAGALHÃES, 2004, p. 84)

Começa então o projeto das *Semanas Nacionais de Fotografia*, eventos itinerantes anuais, montados, originalmente, para atender às cinco regiões geográficas do Brasil. Assim, a primeira foi realizada em 1982, no Rio de Janeiro. Na seqüência, atendeu todas as regiões, com a realização das Semanas em Brasília, Fortaleza, Belém, Curitiba e Ouro Preto e, ultrapassando seu projeto inicial, foi sendo realizada até 1989, em Campinas, São Paulo, totalizando oito edições, só cessando quando houve o fechamento da Funarte, no ano seguinte, pelo então presidente do país, Fernando Collor.

As semanas foram uma ‘escola de fotografia’, formando jovens fotojornalistas, que criaram, no país, uma espécie de *novo fotojornalismo*, a partir do jornal *Folha de São Paulo*, em meados de 1980.

As semanas tiveram, graças a Deus, uma importância fundamental para toda uma geração de fotógrafos, não só no âmbito do fotojornalismo como também em diversos outros setores. Para nós, que estivemos envolvidos na produção das Semanas (coordenadas por Nadja Peregrino e Ângela Magalhães), é sempre uma grande satisfação a constatação de que dezenas de fotógrafos mencionam em seus currículos que participaram de um workshop ou de uma leitura de portfólio pela primeira vez numa das Semanas Nacionais de Fotografia do INFoto. Vale lembrar que as Semanas permanecem sendo *sui generis* no âmbito dos festivais e dos encontros de fotografia no mundo inteiro, pelo fato de serem itinerantes, sendo realizadas a cada ano num Estado diferente, ao passo que os demais eventos são sempre atrelados a uma única cidade. A exceção internacional sendo constituída pelos Colóquios Latino-Americanos de

Fotografia (criados por Pedro Meyer, no México, em 1978), que também ambicionavam a itinerância pelos diferentes países da América Latina. Ambos os eventos sucumbiram às agruras da latinidade, porém deixaram grandes lembranças e um saldo positivo. (VASQUEZ, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007)

Assim como os *Encontros de Campos do Jordão*, coordenados por Stefania Bril, as *Semanas do INFoto* tiveram influência francesa em sua elaboração.

É interessante lembrar aqui um fato curioso: minha fonte de inspiração para as *Semanas* foram os *Rencontres Internationales de La Photographie*, criadas por Lucien Clergue, em Arles (França), na década de 1970, como sempre fiz questão de ressaltar para reverenciar esse que foi o grande iniciador dos encontros de fotógrafos. Quando eu era estudante em Paris, participei das edições de 1976 e 1977, transplantando a idéia para o Brasil, assim que entrei para a Funarte, em 1982. Significativamente, Stefania Bril, a primeira pessoa a promover encontros de fotógrafos no Brasil, com os *Encontros de Campos do Jordão*, também foi inspirada pelo exemplo de Lucien Clergue, como ela própria me relatou certa vez. (idem, 2007)

A cidade de Curitiba foi contemplada, em 1982, com a sede da *Coordenadoria Regional da Funarte* para a região sul do País. Com isso, ganhou o privilégio de sediar na região, alguns eventos, ligados àquele órgão federal como a *1ª Fotosul* e a *V Semana Nacional de Fotografia*, como veremos a seguir.

3.5 A Funarte em Curitiba e a mostra Fotosul

Paralelo às *Semanas* e, ainda antes da criação do *INFoto*, a *Funarte* realizou, a partir de 1983, uma série de mostras coletivas, acompanhadas de catálogos muito bem impressos, com alguns fotógrafos das outras regiões do país. Ao escritório de Curitiba coube a organização da mostra relacionada com a produção fotográfica do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Devido à forte presença de imigrantes nestes Estados, resolveu-se que a mostra seria sobre o tema da imigração, como coloca a então Diretora-Executiva da Funarte, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão, na apresentação do Catálogo (Funarte, 1983):

É neste quadro que se insere a *1ª Fotosul*. Realizada pela Coordenadoria Regional da Funarte em Curitiba, Paraná, sob orientação técnica do Núcleo de Fotografia da Funarte, o patrocínio do Banco Bamerindus Sociedade Anônima e o apoio da Empresa Jornalística Caldas Júnior, ela está articulada a uma série de mostras regionais cunhadas pelo mesmo espírito: o de revelar as produções regionais e subsidiar a política nacional de fotografia... Ao se voltar para o tema *A Presença do Imigrante na Região Sul*, esta mostra constituiu um inventário fotográfico expressivo, ainda mais por ser contemporâneo, sobre a imigração nesses Estados. (FALCÃO, 1983, p. 7)

A idéia da Funarte, naquele momento, foi fazer uma integração entre os fotógrafos, permitindo o conhecimento e o conseqüente reconhecimento da produção local, além, evidentemente, de proporcionar um avanço na produção fotográfica da região.

Acreditamos que a 1ª FotoSul – que poderá servir à integração das produções fotográficas dos Estados envolvidos e destes com o resto do Brasil, através do intercâmbio, seja no plano da linguagem, seja no plano da articulação dos fotógrafos – tenha aberto, de forma mais sistemática, o diálogo entre o Núcleo de Fotografia da Funarte e o produtor desta área de expressão emergente no cenário nacional das manifestações artísticas. (idem, p. 7)

Esta emergência da fotografia já tinha um pólo em Curitiba, com a organização dos fotógrafos, que vinha das *Mostras de Fotojornalismo* e das muitas reuniões para organização da categoria, seja no âmbito do fotojornalismo, através da ARFOC, ou da fotografia de expressão pessoal, com uma série de propostas como a da criação de uma *Casa da Fotografia*, ligada à *Fundação Cultural de Curitiba*.

Como a mostra *FotoSul* (Fig. 68) foi coletiva e aberta a fotógrafos profissionais e amadores, tinha um critério de seleção: cada um apresentou quatro fotografias que passariam por uma comissão formada pelos fotógrafos João Urban – Paraná, Leonid Streliaev – Rio Grande do Sul, Fernando Silveira – Santa Catarina, pelo Coordenador Regional da Funarte, Domício Pedroso e por um representante do Núcleo de Fotografia da Funarte, Evandro Ouriques.

Logo após examinarmos o conjunto das fotografias enviadas (...) mais de quinhentas... constatamos estar diante de um significativo inventário contemporâneo sobre a imigração na Região Sul. Seja em termos fotográficos, seja em termos documentais (...) assim foram eliminadas fotografias de profissionais e amadores com o sentido de aprimoramento da produção (...) Sempre que possível procurou-se manter o conjunto das quatro fotografias enviadas por cada fotógrafo (...) mas foram várias as situações em que isto não foi possível (...) Neste catálogo, para o qual a comissão editou as fotografias, todos os fotógrafos selecionados estão presentes. (Comissão de Seleção, In: Catálogo da 1ª FotoSul, Funarte, 1983)

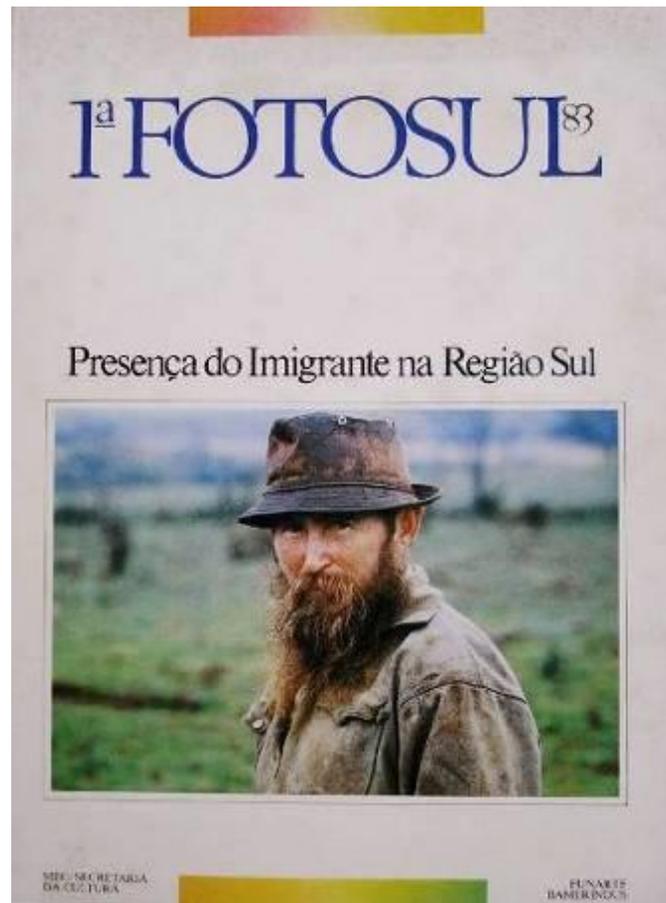


Figura 68. Capa do Catálogo da Mostra FOTOSUL. Fotografia Orlando Azevedo. Fonte: coleção do autor.

A Comissão ficou três dias trabalhando em Curitiba, e foi a primeira vez que um evento desta natureza acontecia na cidade, criando uma grande expectativa no meio fotográfico naqueles dias, principalmente para quem iria participar da mostra, culminando com o fato de uma fotógrafa que, indignada, com a não aceitação de três de suas quatro fotografias, tê-las rasgado na presença do Coordenador Regional da Funarte e da comissão de seleção, com a justificativa de que seu trabalho era um conjunto, que não poderia ser desmembrado.

O fato é que essa ação cultural movimentou a cidade e trouxe benefícios para a área. Muitos aprenderam, por exemplo, como organizar e montar uma mostra fotográfica, como editar um catálogo de exposição de fotografias ou como montar seu portfólio. Do ponto de vista comunicacional ajudou na organização e na melhoria dos conhecimentos dos fotojornalistas que participaram ativamente de todo esse movimento. Os jornais davam mais espaço para a fotografia.

Segundo João Urban, em entrevista ao autor desta pesquisa, (2007):

Essa mostra já foi uma primeira consequência da expressão que o Movimento Fotográfico Curitibano começava alcançar, com as Mostras de Fotojornalismo e outras manifestações, em âmbito nacional. A Funarte, através do Núcleo de Fotografia, criado e coordenado pelo Zequinha Araújo, vinha fazendo uma varredura e acabou detectando nosso pessoal, assim como a turma de Porto Alegre, Fortaleza e Belém. Passamos a ser um dos pólos da fotografia brasileira, extra Rio-São Paulo. A minha participação nesse evento foi como parte desse coletivo curitibano.

O jornalista cultural, Aramis Millarch, registra o fato em sua coluna *Tablóide*, no jornal *O Estado do Paraná*, de 6 de janeiro de 1984, com a seguinte nota:

Dos mais bonitos o catálogo-documento da I Fotosul-83, promovido pelo escritório regional da Funarte, em colaboração com a Empresa Jornalística Caldas Júnior, de Porto Alegre e patrocínio do Bamerindus. O projeto conduzido pelo jornalista Jaime Culpstein, Domício Pedroso (Funarte) e Eloi Zanetti (Umuarama Publicidade) reuniu centenas de fotografias, das quais uma comissão julgadora selecionou as que melhor se identificassem com o tema "Presença do Imigrante na Região Sul". Trabalhos de 55 fotógrafos, entre profissionais e amadores, foram classificados: 35 gaúchos, 16 do Paraná e apenas 4 de Santa Catarina (sendo 3 de Florianópolis e 1 de Videira). (MILLARCH, 1984)

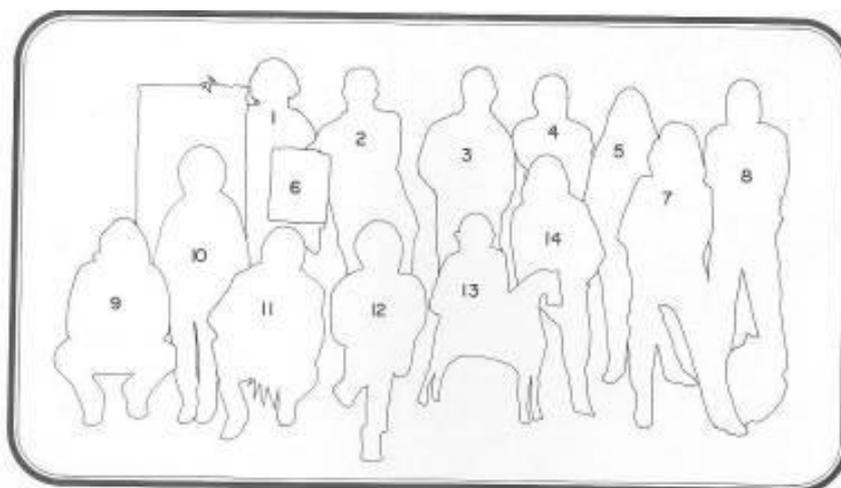
Entre os fotógrafos do Paraná, que participaram da mostra *Fotosul*, havia vários fotojornalistas, ou profissionais ligados à fotografia documental. Todos eram de Curitiba. Eram eles: Agostinho Biernaski, Alberto Melo Viana, Beatriz Corrêa, Carlos Alberto Glock, Carlos Ruggi, Francisco Bettega Netto, Genésio Siqueira Júnior, Helmut Wagner, João Urban, Julio Covello, Luciana Petrelli, Luiz Henrique Garcez de Mello, Ney Alves de Souza, Orlando Azevedo, Patrícia Villela Alves e Vilma Slomp.

3.6 I Mostra Fotográfica do Shopping Center Pinhais

Um ano antes da Fotosul, é inaugurado no município de Pinhais, região metropolitana de Curitiba, o primeiro grande shopping Center. A direção convida a fotógrafa Vilma Slomp para organizar um mostra fotográfica que foi realizada entre 21 de junho e 4 de julho de 1982. Essa mostra reuniu fotógrafos (Figs. 69, 70) de várias áreas desde o fotojornalismo, a fotografia documental e a fotografia de expressão pessoal.



Figura 69. Fotografia realizada por Márcio Santos para o Catálogo da Mostra.
Fonte: coleção do autor



1 Ito Cornelsen 4 João Urban 7 Vilma Slomp 10 Lucília Guimerães 13 Helmut Wagner
 2 José Eugênio 5 Beatriz Corrêa 8 Ivan Bueno 11 Eduardo Nascimento 14 Luciana Petrelli
 3 Orlando Azevedo 6 Alcides Munhoz 9 Idelfonso Bayer Reichmann 12 Alberto Viana

Ilustração 70. Desenho com os nomes dos fotógrafos. Fonte: coleção do autor

A proposta era fazer uma mostra a cada ano, com uma idéia de aprendizado. No catálogo da mostra os organizadores diziam que:

O Shopping Center Pinhais espera que esta mostra seja não apenas a primeira, mas uma verdadeira semente impregnada de luz através da qual o fotógrafo transcende a simples realidade captando imagens de iluminado e artista. Que esta exposição seja uma grande festa aos olhos e sentidos numa forma descontraída de verdadeiro aprendizado. (Cat. da I Mostra Fotográfica do Shopping Pinhais, 1982)

Infelizmente o empreendimento não se sustentou economicamente, com o shopping sendo fechado alguns anos depois.

3.7 A Semana Nacional em Curitiba e a organização profissional

Em 1983, alguns fotógrafos curitibanos foram participar da *III Semana Nacional da Fotografia* em Fortaleza – Ceará, realizada pelo *INFoto*, e voltaram com a firme convicção de que Curitiba deveria também sediar o evento maior da fotografia brasileira naquele momento. No ano seguinte, os fotógrafos João Urban e Alberto Melo Viana vão a Belém do Pará, para a *IV Semana*, como participantes e observadores, já sabendo que a *V Semana* seria realizada em Curitiba, em agosto de 1986. A idéia inicial era de que os fotógrafos da cidade constituíssem uma comissão oficial para atuar junto à equipe do evento, que seria realizado em colaboração entre o escritório da Funarte de Curitiba e o *INFoto*, que tinha sua sede no Rio de Janeiro. Entretanto, essa idéia não prosperou e o evento aconteceu nos moldes dos outros já realizados em outras cidades. Mesmo assim, a comunidade fotográfica da cidade engajou-se no projeto, afinal, era a grande oportunidade de mostrar para o Brasil sua capacidade de articulação e de produção.

Minha participação na Semana do *INFoto*, realizada em Curitiba, além de pequena assessoria, absolutamente informal, foi de ‘anfitriagem’ e uma grande camaradagem com os convidados, tudo informal; tratei de conseguir lugar para que se hospedassem, transporte quem eu pude de um lugar para o outro, tudo dentro de um espírito de amizade e uma espécie de “euforia-fotográfica” que dominou a cena da fotografia na cidade. (JOÃO URBAN, entrevista ao autor desta pesquisa, 2007)

Após quatro edições, a Semana Nacional já era, sem dúvida, o principal evento de ação cultural, ligado à fotografia no Brasil, o ponto de encontro por excelência dos fotógrafos brasileiros. Depois de percorrer cidades das quatro regiões do país, aportou em Curitiba, fechando o ciclo da regionalidade brasileira. Veio também com novas idéias para próximas edições e propondo a abertura de novos espaços e novas propostas. Na apresentação do catálogo do evento (Funarte, 1986) as organizadoras Nadja Peregrino e Ângela Magalhães colocam que:

Neste ano, após a longa trajetória da Semana, é possível e oportuno propor algumas questões para a realização dos próximos encontros. O que nos parece prioritário ressaltar é o aspecto de sua periodicidade, para a qual sugerimos um caráter bienal, abrindo espaços para a realização de Semanas de Fotografia regionais e/ou estaduais e, ainda, para oficinas de trabalho em nível nacional.

Assim, ao invés de um único fórum de debates, teríamos várias atividades descentralizadas, que possibilitarão uma maior participação da comunidade fotográfica... Isto é possível afirmar em decorrência dos resultados positivos obtidos em trabalhos desse gênero, incentivados por outras instituições pelo país a fora. Desse modo será possível dar maior incremento às atividades das associações e demais entidades representativas da categoria fotográfica, parceiras naturais para a concretização dessa proposta. (PEREGRINO & MAGALHÃES, 1986)

Assim, a *V Semana da Fotografia* ocupou todos os espaços culturais da cidade de Curitiba (Fig. 71) e contou, em sua programação, com oficinas, palestras, conferências, leituras de portfólio e exposições, dentro do formato estabelecido para o evento.

A Semana foi excelente a nível profissional, técnico e até afetivo”, disse o fotógrafo Aristides Alves. Apesar de já ser profissional – é da Agência ASA, de Salvador –, Aristides entrou na fila, junto com dezenas de fotógrafos, para submeter seu portfólio à apreciação dos críticos Boris Kossoy, Ivan Lima e Stefania Brill, nas sessões de Leitura Crítica da Imagem (...) E obteve, como todos, orientação essencial. “Foi quase um curso intensivo”, afirmou ele “e já que não temos ensino institucionalizado, estas sessões apontaram um caminho para preencher esta lacuna.” (AMADO, 1986)



Figura 71. Capa do Catálogo da V Semana Nacional de Fotografia da Funarte. Curitiba, agosto de 1986. Adolfine Volk, Lili, filha do fotógrafo Adolf Volk, autor da Foto. Fonte: coleção do autor.

Para outros fotógrafos a leitura de seus portfólios funcionou de maneira decisiva, caracterizando a importância do evento. “Eu nunca tinha organizado meu material e só agora tive estímulo para dar um conjunto às imagens e mostrá-las” (In: AMADO, 1986), disse o fotógrafo gaúcho Eduardo Vieira Cunha que completou: “Agora vou retomar meu trabalho com objetivos muito mais claros.” (in, idem).

Os críticos foram envolvidos por uma massacrante – e estimulante – sucessão de imagens, que observaram e criticaram durante todas as tardes, às vezes noite adentro, e acabaram vendo mais portfólios do que era previsto. “Tive que fugir, porque não agüentava mais ver fotografias”, disse Ivan Lima, ao fim de uma interminável sessão. “Foi um grande aprendizado para todos nós”, comentou Boris Kossoy, impressionado com a troca de informações ocorrida nas sessões e também com o bom nível. “Alguns trabalhos apresentaram excelente qualidade, inclusive de fotógrafos muito jovens”. (AMADO, 1986).

Em entrevista, ao fotógrafo, colecionador e pesquisador Joaquim Paiva (1989, p.140), para seu livro *Olhares Refletidos*, a fotógrafa carioca Ana Regina Nogueira diz que:

Nunca tinha estado num grupo de fotógrafos aqui no Brasil. A V Semana Nacional de Fotografia, em Curitiba, em 1986, foi uma paixão. Conheci muita gente. As pessoas tiveram uma reação muito bonita com respeito ao meu portfólio. Foi fantástico. De repente, senti uma coisa que nunca tinha sentido. Antes eu trabalhava de forma solitária. Atualmente, estou me sentindo integrada e participante, vivendo junto com essa onda de criatividade que está acontecendo agora no Brasil. Mudou muito nesses cinco anos, para melhor... As pessoas tomaram consciência do valor da fotografia. Os fotógrafos passaram a ter consciência do seu próprio valor e da sua própria busca... O dinamismo da fotografia hoje em dia no Brasil é algo que ficou claro nessa minha passagem por Curitiba. (In: PAIVA, 1989, p.140)

A Semana Nacional, em Curitiba, concretizou-se não só um como marco divisor para a fotografia da cidade, iniciado com as Mostras de Fotojornalismo, seja na questão da linguagem, seja na da produção, mas, também no nível nacional, pois proporcionou o encontro de lideranças que aproveitaram a oportunidade para tratar de questões políticas referentes ao ofício do fotojornalismo. Numa das reuniões, o fotógrafo Milton Guran, na época da Agência Agil, de Brasília, “lembrou que antes de mais nada era preciso que a profissão fosse regulamentada” (Apud AMADO, 1986). Aproveitando uma mesa-redonda para tratar das questões do direito autoral

Ainda sob a liderança incontestável de Guran, foi fundada então a Associação Nacional de Fotografia, que prioritariamente trabalhará junto ao Conselho Nacional dos Direitos Autorais, mas que terá também outras três metas: regulamentar a profissão; revisar a política fiscal para importação de equipamentos e estabelecer normas técnicas de controle de qualidade para material fotográfico. “A Semana foi um evento cultural” frisaria mais tarde Guran,

“mas num encontro como este é inevitável tomar posições relativas à política de classe”. Pouco depois o próprio Guran promovia uma reunião entre representantes de agências fotográficas para discutir problemas comuns. A reunião foi mais produtiva do que se esperava, graças às propostas que surgiram: unificar a sistemática de cobrança (incluindo critérios por espaço e taxas de direito autoral) e criar uma rede nacional de distribuição e produção entre as agências. De concreto ficou marcada uma reunião para 29 de novembro, em São Paulo, que deverá aprovar e oficializar as propostas. (AMADO, 1986)

A reunião aconteceu conforme o programado, em São Paulo, com a presença de agências de vários Estados do país e as propostas da reunião citada acima foram apresentadas e aprovadas, conforme conta o fotógrafo Emídio Luisi: “Como as agências foram crescendo em todo o país, se achou necessário organizar padrões a nível nacional, daí fizemos uma reunião aqui em São Paulo, na Fotograma, para estabelecermos as normas e condutas em relação aos interesses da classe.” (entrevista ao autor, 2007). Muitas dessas normas e condutas são ainda hoje usadas, como por exemplo, tabelas de preço e cessão de direito autoral. Deve-se salientar a importância política dos eventos locais para uma organização mais ampla para os profissionais do fotojornalismo de Curitiba.

A Semana, para a fotografia curitibana, foi o passo definitivo para que se abrissem novos espaços, com as realizações, em seguida, das Semanas de Curitiba e da Bienal Internacional. É certo que estas ações não tiveram continuidade, por motivos que não cabem aqui investigar; no entanto, tais eventos deixaram muitos frutos: o ensino da fotografia foi ampliado; surgiram cursos de pós-graduação na área; núcleos de pesquisa foram abertos e os fotógrafos passaram a encarar seu trabalho com parâmetros ‘mais profissionais’.

Como o cargo de diretor do INFoto da FUNARTE era político, com a mudança do governo federal, quando José Sarney assumiu a presidência do país, em 1985, Pedro Karp Vasquez foi substituído pelo fotógrafo Walter Firmo. Isso ocorreu entre a Semana Nacional de Belém, agosto de 1985 e a de Curitiba no ano seguinte. Com a nova direção, o INFoto, ainda realizaria a *VI Semana de Ouro Preto*, em 1987, que contou com a presença de mais de 600 fotógrafos, dando a entender que o projeto continuaria cada vez mais forte.

Porém, as questões econômicas estavam abalando o governo Sarney, com a inflação chegando aos 80% no mês; as verbas foram diminuindo e afetando, como sempre, a área da cultura. Apesar dessa conjuntura, o INFoto

realizou ainda: um *Encontro de Organizadores de Eventos de Fotografia*, em Paty do Alferes, RJ, em 1988, que contou com participantes de todo o Brasil, inclusive uma comitiva de Curitiba; a *VII Semana*, na cidade do Rio de Janeiro, e a *VIII Semana Nacional*, e última, em 1989, na cidade de Campinas.

No ano seguinte, o governo do presidente Fernando Collor implanta uma pretensa 'reforma cultural', sem nenhum critério ou reflexão, impõe o fechamento da Funarte e, conseqüentemente, do Instituto Nacional de Fotografia. Era o fim de uma das fases mais importantes da história da fotografia brasileira.

3.8 Encontros Nacionais de Fotojornalismo

O ano de 1989 foi marcado pela organização e realização, em Curitiba, pela ARFOC, do *VII Encontro Nacional de Fotojornalismo*, evento anual itinerante, sempre organizado pela entidade representativa da categoria em seus Estados. No ano anterior, 1988, uma grande comitiva de fotógrafos do Paraná, havia participado do encontro em Salvador, e conseguiu trazê-lo para Curitiba, com uma mudança no nome e no contexto de sua pauta.

O mundo vivia um processo de mudanças significativas iniciadas no começo dos anos 1980, e o fotojornalismo estava engajado neste contexto, como se viu na primeira parte. "1989 seria o ano de referência no que diz respeito às mudanças sociocivilizacionais registradas no Mundo". (SOUSA, 2000, p. 198). O fotojornalismo começa a vivenciar uma crise anunciada por vários autores e profissionais, apesar de que, alguns acreditavam que esta seria um fenômeno passageiro e de adaptação ao novo momento que o mundo e o campo da comunicação iniciava, principalmente com as transformações tecnológicas:

Pode falar-se da existência de uma crise no fotojornalismo, mas por outro lado, essa hipotética crise pode apenas corresponder a uma adaptação. Mesmo que tal venha a significar um empobrecimento dos conteúdos, a tendência do mercado é transformar o fotojornalismo numa indústria. (SOUSA, 2000, p. 203)

Foi neste cenário que a representação nacional dos fotojornalistas reunida em Salvador, Bahia, de 11 a 14 de agosto 1988, realizou o *VI Encontro Nacional dos Repórteres Fotográficos* com uma visão mais abrangente, não tratando apenas das questões inerentes à categoria profissional, como era habitual neste tipo de evento. Os profissionais começam a se preocupar com questões como,

por exemplo, a formação dos novos fotojornalistas. Ainda que a maioria das discussões e resoluções fosse a respeito de: 1. Regulamentação para concessão de registro profissional; 2. Direito autoral e, 3. Mercado de trabalho, (In: Anais do VI Encontro, 1988) aparece, pela primeira vez na pauta, o item ensino, uma nítida preocupação com a formação educacional dos profissionais, como atesta a seguinte proposta, registrada nos Anais do evento:

Que todas as nossas entidades representativas, incluindo ARFOCs, Sindicatos e FENAJ, elaborem projetos, de preferência com universidades públicas e gratuitas, visando ao oferecimento de cursos livres de extensão em regime parcelado, para a atualização e treinamento de repórteres fotográficos (...) Que os Sindicatos realizem seminários e oficinas, no sentido de nivelar o conhecimento geral dos profissionais da área e servir como formação para candidatos ao registro profissional de jornalista na categoria repórter fotográfico... Solicitar ao INFoto a inclusão de uma oficina de fotojornalismo nas Semanas Nacionais de Fotografia. (In: ibidem, 1988)

Ressalte-se para a importância deste fato, não só por se tratar da história do fotojornalismo, mas da própria regulamentação da profissão, a valorização do ensino e outras questões ligadas à profissão de repórter fotográfico, repetindo a nível regional e nacional fenômenos de caráter mais geral, estudados anteriormente, na consolidação e desenvolvimento do fotojornalismo como um todo.

No entanto, mesmo com avanços em muitos pontos, a categoria ainda mantinha, naquele momento, propostas corporativas e contraditórias em suas decisões como, por exemplo, pedir para que, em parceria com a FENAJ, “se insista junto às instituições universitárias para que os titulares da cadeira de Fotojornalismo tenham comprovado conhecimento prático da matéria, sem necessidade de graduação de nível superior”. (in: Ibidem, 1988)

Ao final do evento “foi aprovada a proposta da delegação do Paraná de sediar o próximo encontro, a ser realizado em Curitiba..Foi aprovada, também, a mudança na denominação do encontro para *VII Encontro Nacional de Fotojornalismo* (...) para que, paralelamente às discussões, sejam oferecidas oficinas com profissionais comprovadamente capazes”. (in: ibidem, 1988).

3.9 O Encontro de Fotojornalismo em Curitiba e o movimento organizado do repórter fotográfico

De 21 a 24 de setembro de 1989 foi realizado em Curitiba o VII Encontro Nacional de Fotojornalismo, com a presença de participantes de quase todos os Estados do país. Conforme dito acima, além das questões profissionais, o evento, organizado pela ARFOC/PR, colocou na programação palestras com temas sobre a profissão do repórter fotográfico.

A Abertura do evento aconteceu no Plenário da Câmara de Vereadores de Curitiba e contou, além dos discursos de praxe, com a palestra *A fotografia e as Eleições Presidenciais*, pelo fotógrafo e professor Ivan Lima. No dia 22, foi a vez do fotojornalista João Bittar proferir a palestra *Agência Independente de Fotografia* e ainda, Milton Guran, fotógrafo e antropólogo visual, ministrou a palestra *História do Fotojornalismo*, na PUC/PR, para alunos dos cursos de Jornalismo da cidade.

Como aquele era um momento delicado para a categoria dos repórteres fotográficos, que já estavam preocupados com o futuro da profissão, devido a uma série de mudanças que começavam a acontecer, como, por exemplo, a entrada da tecnologia digital, pois,

Na era digital, nos encontramos, provavelmente, frente a algo mais que uma mudança de orientação sobre a imagem e a linguagem; parece que há, implicada aqui, também uma nova postura filosófica. Se, no campo dos meios de comunicação audiovisual, toda a concepção da imagem baseia-se na reprodução de algo que esteve em frente à câmera, a imagem informática de um cenário, produzida por zeros e uns, é pura virtualidade. (VILCHES, 2003, p. 253, 254).

O pensamento do pesquisador espanhol Lorenzo Vilches, já era uma preocupação dos fotojornalistas no final dos anos 1980, que colocavam em sua pauta de discussão a regulamentação das questões ligadas à imagem digital, preocupadas que estavam com o que poderia acontecer no futuro.

O *Encontro* em suas sessões plenárias foi de muitas discussões e deliberações, importantes para o campo do fotojornalismo. A programação oficial previa que o evento teria a sua última sessão plenária no dia 23 de setembro, às 17 horas, com encerramento às 20 horas, seguido de jantar de confraternização. Acontece que eram tantas questões polêmicas que as discussões se prolongaram e tiveram que ser adiadas para o dia seguinte.

No dia 23, foram encerrados os trabalhos dos grupos e realizada uma reunião dos relatores com os componentes da mesa, na tentativa de se elaborar um relatório geral para discussão na plenária final: não houve acordo devido à complexidade dos relatórios dos grupos. Para não correr risco de prejuízo do que foi discutido, decidiu-se discutir na plenária ponto por ponto dos relatórios. Não deu tempo de se discutir e deliberar sobre os pontos dos relatórios, como estava previsto no dia 23 e, a plenária final foi realizada no domingo, dia 24, sem interrupção das 09 às 19 horas, na sede do Sindicato dos Jornalistas. (in: Anais do VII Encontro, 1989).

Entre os assuntos em pauta naquele encontro, destacam-se a Regulamentação da Profissão; Mercado de Trabalho e Ética Profissional e, entre os assuntos gerais foi “aprovada a proposta assinada por Fernanda Castro-PR, Milton Guran-RJ, Alberto Viana-PR, Ivan Lima-RJ, Zeca Linhares-RJ e Vitor Nogueira-ES sobre revisão do ensino do fotojornalismo do Curso de Comunicação Social”. (in: Anais do VII Encontro, 1989)

É importante salientar que os fotojornalistas estavam assumindo uma posição oficial, através de seu fórum competente, quanto à questão da inclusão da disciplina de Fotojornalismo nos cursos de comunicação em todo o país. Conseguir aprovar uma proposta desta natureza na plenária do encontro, normalmente investido de certo conservadorismo, foi uma grande vitória para a categoria, pelas mudanças sociais e tecnológicas que o mundo vivia naquele momento. Entretanto, outras mudanças eram necessárias:

Os nossos encontros nacionais devem também, aos poucos, sofrer modificações. Eu acho que esse já deu um passo positivo (...) quando o encontro me convida para fazer uma palestra para estudantes de comunicação, sobre a trajetória do fotojornalismo, eu acho que é um ganho cultural...Nos últimos dez anos, nós vimos acontecer, atropeladamente, a briga pelo direito autoral e tabela de preços mínimos...O direito patrimonial virou um contrato padrão da FENAJ, impresso, distribuído...Existe, então, o contrato de licença de publicação, para substituir o contrato de cessão definitiva...A tabela de preços mínimos dá condições do fotógrafo deixar de ser bóia-fria pra ser um *free-lancer*, aquele que atua independentemente no mercado, e isso já está incorporado em muitos acordos coletivos de trabalho. (GURAN, 1990).

Enquanto, a nível mundial, várias mudanças aconteciam, conforme falou-se na 1ª parte deste trabalho, aqui no Brasil, a partir de Curitiba, também ocorriam modificações, que foram logo incorporadas ao campo do fotojornalismo:

Nós vimos a classe média e intelectualizada entrar atuamente no fotojornalismo, não só com diploma de curso superior, mas com uma cultura

geral. Vimos o fotojornalista se transformar na vanguarda de uma reivindicação da categoria de jornalistas como um todo, a ponto de incomodar. Nós criamos uma estrutura nacional pra nós. Nenhum outro segmento da categoria tem essas conquistas. Nós temos Comissão de Repórteres Fotográficos nos sindicatos, temos uma executiva nacional, nós temos o nosso encontro nacional. Tudo isso aconteceu em 10 anos (...) Nós temos uma coisa importantíssima: a fotografia passou a ser disciplina obrigatória nos cursos de comunicação. (Guran, 1990)

Assim, o movimento fotográfico curitibano, sempre ligado aos fotojornalistas, marcava mais um ponto positivo com a coordenação deste encontro, pelas suas decisões, como a que foi elaborada e homologada, pelo grupo de Ética Profissional, sobre questões que até os dias de hoje ainda entram nas pautas das discussões da categoria e de estudiosos da comunicação, conforme consta nos Anais do evento:

O fotojornalista tem que ter preocupação com a Ética no exercício profissional. Deve ter compromisso com a informação, estudar o código de Ética dos Jornalistas, procurar participar de debates nos Sindicatos, ou fora deles, sobre a Ética Profissional. A produção de fotojornalismo deve refletir a realidade sem maquiagem, e contribuir para o avanço da sociedade, cumprindo integralmente a sua função social. O fotojornalista deve lutar na defesa de seus direitos, e pela organização de sua categoria e da classe trabalhadora. Deve lutar junto com os Sindicatos dos Jornalistas para que as empresas tenham editores e sub-editores fotográficos aprovados pelo Coletivo. Esses editores devem ter participação na edição dos veículos e garantir ao fotojornalista o direito de editar suas fotos livremente. (Anais do VII Encontro, 1989).

Ao final do encontro, tirou-se uma 'moção de agradecimento' aos curitibanos que organizaram o evento: "O VII Encontro parabeniza a Comissão Organizadora Curitibana pela excelente acolhida e estrutura proporcionadas à realização do Encontro, que demonstrou amadurecimento e crescimento pelo alto nível da discussão, representando um avanço para a categoria", (ANAIS do evento, 1989). Revelando assim a importância que Curitiba teve no movimento dos repórteres fotográficos nos anos 1970\80.

Depois de vários encontros, dez anos depois, em 1998, no seu "XV Encontro Nacional", os fotojornalistas discutiam e reivindicavam uma regulamentação das questões relativas às práticas da manipulação digital das imagens jornalísticas. De certa forma, as preocupações pareciam ser as mesmas de sempre. Ficou claro que, desde seus primórdios, a categoria carregava problemas a serem resolvidos. Nesse evento, realizado no Rio de Janeiro, os fotojornalistas ainda viam com um certo romantismo a fotografia digital, que,

ainda não sabiam, chegara para ficar e para melhorar as condições de trabalho dos próprios fotojornalistas. Era o momento de uma nova crise anunciada:

As novas possibilidades de obtenção e tratamento de imagens por tecnologia digital representam uma revolução na utilização da imagem pela mídia impressa. Ao lado das indiscutíveis vantagens operacionais advindas desta nova tecnologia, alguns problemas cruciais se apresentam a partir da própria facilidade de manipulação indiscriminada da informação visual. A manipulação de fotografias por procedimento digital é uma prática cada vez mais comum na mídia impressa, acarretando sérios prejuízos para a qualidade da informação e, conseqüentemente, para a credibilidade da imprensa. (XV ENARFOC, 1998, In: GURAN, 2002, p. 82)

Esta constatação reflete as discussões levadas a efeito a partir de uma comunicação feita por Milton Guran, que participou do evento na mesa-redonda: “A imagem, o mercado e a ética”, composta também por Katia Gil, jornalista e coordenadora do escritório da *Federação Internacional de Jornalistas-FIJ*, na Venezuela, Joe Traver, diretor da *Associação Americana de Fotojornalismo-NPPA*, e Henrique Gandelman, advogado especialista em direito autoral, sob a mediação do repórter fotográfico Adalberto Diniz, diretor da FENAJ.

A proposta do *Encontro Nacional de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos-ENARFOCs* passava pela criação de novos códigos de controle, através de seminários promovidos pelos sindicatos da categoria, bem como de uma regulamentação para o tratamento das imagens jornalísticas e, ainda propunha que, a palavra fotografia fosse usada somente para a fotografia não digitalizada ou para aquelas tratadas digitalmente dentro dos limites estabelecidos pelos códigos a serem criados e, que as demais tomassem a denominação de imagem digital. Romanticamente, queriam preservar a credibilidade adquirida pela Fotografia, em mais de 150 anos de existência, como se, com a nova tecnologia digital, essa credibilidade fosse acabar, o que, de fato, não ocorreu. A fotografia digital passa a ser adotada por todos os veículos, da mesma forma como antes se usava a fotografia analógica, com base nos mesmos parâmetros de “fidelidade com o real”.

3.10 Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba

Com a extinção da FUNARTE e, conseqüentemente, do Instituto Nacional de Fotografia, pelo presidente Fernando Collor, no início de 1990, acabaram-se as Semanas Nacionais. Com o vazio que ficou no meio fotográfico nacional, Curitiba, que já tinha um movimento forte ligado à fotografia, através da sua

Fundação Cultural, retoma o projeto das 'Semanas', nos mesmos moldes e realiza a sua *Semana de Fotografia*, em junho de 1991 (Fig. 72).

A Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba se reveste de vital importância no panorama cultural do País, em virtude da interação que irá promover (...) Este é o nosso principal objetivo. Nós, da fotografia, não queremos perder o espaço que foi conquistado com muita luta. (declaração de Alberto Melo Viana, organizador do evento, (Apud JAKUES BRAND, *Folha de Londrina*, 9/6/91)



Figura 72. Capa do Catálogo da Primeira Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba, 1991. Fotografia de Santo Tassi, 1932 – Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

Fonte: coleção do autor

A coordenação do evento conseguiu que a Fundação Cultural, que tinha na presidência a jornalista Lúcia Camargo, trouxesse para Curitiba alguns dos principais nomes da fotografia brasileira para exposições, palestras, oficinas e leituras de portfólio. Entre eles, destacou-se: Boris Kossoy, Milton Guran, Luis Humberto, Alair Gomes, Paulo Klein, Antonio Saggese, Ana Regina Nogueira, Zeca Linhares, Claudio Feijó, Emidio Luisi, Miguel Chikaoka, Juvenal Pereira,

Nair Benedito, Rubens Fernandes Júnior, João Sócrates, José Albano, Fausto Chermont, Iatã Canabrava, José Lunazzi e Ed Vigiani. “Conseguimos trazer para Curitiba 80 ou 90 por cento da nata brasileira, inclusive pessoas com trabalhos fotográficos a nível internacional”, disse do evento Lúcia Camargo em entrevista a jornalista Rosirene Gemael (In: *CORREIO DE NOTÍCIAS*, 1991) cuja opinião foi corroborada por Milton Guran:

(...)sou um cara de debates, não sou um solitário, e posso dizer que houve grandes encontros de fotógrafos, grandes encontros, reuniões muito profícuas, mas nunca me senti tão interessado e tão cercado de tantos fotógrafos expressivos e com tantas cabeças pensantes. É uma espécie de guerra das estrelas. (ibidem, 1991)

Para escrever a apresentação do catálogo foi convidado o fotógrafo, historiador e pesquisador Pedro Karp Vasquez, que já vinha prestando uma consultoria num projeto de fotografia junto à Fundação Cultural e, também, pelo reconhecimento de seu trabalho junto ao Instituto Nacional de Fotografia. O evento, de caráter nacional, resgata a auto-estima dos fotógrafos brasileiros, abalada com o fechamento da FUNARTE:

A realização desta Semana de Fotografia, em Curitiba, reveste-se de especial importância. Em primeiro lugar, porque o terreno é particularmente fértil, visto que Curitiba é uma das cidades culturalmente mais ativas do país, com significativo núcleo de produção fotográfica... Este evento inscreve-se na correta perspectiva de fortalecimento dos pólos regionais de cultura, única alternativa viável para um país com a magnitude de nossos problemas e a amplitude de nosso território. O caráter nacional desta Semana ilustra o acerto da política da Fundação Cultural de Curitiba em fortalecer a cultura local não através de um oásis cultural, que teria seu brilho ampliado pelo contraste com a aridez circundante. Mas, ao contrário, por abrir suas portas para o resto do país, contribuindo assim para transmutar gradativamente este deserto em jardim. (VASQUEZ, 1991, p. 6)

Reuniu fotógrafos profissionais e amadores de todos os cantos do País e também de alguns países da América Latina, e foi o ponto de partida para vários outros que aconteceram, e ainda acontecem, no país até os dias de hoje:

Além disto, a promoção de eventos fotográficos desta natureza (congregando oficinas de trabalho, palestras, leituras de portfólios, audiovisuais e exposições) é de necessidade vital para a comunidade fotográfica brasileira. É em ocasiões como esta, que podemos nos encontrar, trocar idéias, conhecer as novas publicações, ver as exposições mais recentes e receber conselhos dos colegas mais experientes. É uma oportunidade de viver integralmente a fotografia durante toda uma semana, renovando o ânimo e a inspiração para as demais cinquenta e uma semanas do ano, durante as quais a dedicação à fotografia será forçosamente diluída em meio às atribuições da vida moderna. (VASQUEZ, 1991, p. 6)

Se na Semana Nacional realizada pelo INFoto, em 1986, a comunidade fotográfica de Curitiba já tinha tido a possibilidade de um grande encontro com companheiros de várias partes do País, com a Semana local, em 1991, a oportunidade foi ainda muito maior.

As semanas de fotografia de Curitiba foram muito importantes pois (...) deram oportunidades a vários profissionais poderem dar cursos, palestras, workshops e fazerem exposições, que atraiu pessoas de várias partes do país fazendo com que a troca entre os professores e alunos estabelecesse uma relação de aprendizado mais consistente. (EMIDIO LUISI, entrevista ao autor, 2007).

Outro fato importante foi que o evento demonstrou, aos administradores culturais públicos, uma grande oportunidade de se fazer *marketing cultural*²⁹ termo este ainda muito pouco falado naquela época. Todos os jornais da cidade noticiaram, com muita ênfase, o acontecimento. Com o título “Sucesso total da Semana de Fotografia Cidade de Curitiba” o jornal Gazeta do Povo, de maior circulação na cidade, assim o noticiava, em sua edição de 20 de junho de 1991:

A Semana de Fotografia Cidade de Curitiba (...) conseguiu reunir os “papas” da fotografia brasileira e mais 220 participantes vindos de todas as partes do país... Os participantes tiveram a oportunidade de escolher cursos que abordavam todos os aspectos da fotografia, desde questões meramente técnicas até sobre análise de conteúdo (...) Júlio Covello, fotógrafo curitibano, considerou o evento “sensacional”. “Passei a limpo tudo o que sabia sobre estúdio, iluminação, retrato. Preenchi lacunas do meu trabalho através do contato com gente inteligente e, o mais importante, fiz fotos maravilhosas”, diz ele. (GAZETA DO POVO, 20/6/1991)

O sucesso da Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba, em tese, abria as portas para a implantação de um importante projeto: a criação da Casa da Fotografia, que estava em andamento, desde 1985, e que funcionaria em uma das unidades da Fundação Cultural. Esta unidade teria uma sala de exposições com todas as normas técnicas especiais para fotografia, uma biblioteca especializada, uma fototeca e cuidaria dos projetos ligados à área da fotografia.

²⁹ Segundo Ana Carla Fonseca Reis (*Marketing Cultural*. Rio de Janeiro: Pioneira Thomson Learning, 2003), o marketing tem sido utilizado, muitas vezes, de forma depreciativa, “como o vilão pernicioso para a sociedade e mola propulsora de um consumismo infrene, essa é uma visão deturpada e distante do que o marketing apregoa” (REIS, 2003, p. 4). O marketing é, em sua essência, a defesa de um melhor relacionamento entre uma empresa e seu público. Segundo a *American Marketing Association* marketing “é o processo de planejamento e execução da concepção, da definição de preço, da promoção e definição de idéias, produtos, serviços, organizações e eventos para criar trocas que irão satisfazer os objetivos das pessoas e empresas” (Apud, idem, p. 4). (Grifos do autor). Nesse ambiente que se enquadra o marketing cultural, que usa a cultura como base para transmitir mensagens a públicos específicos.

Com as mudanças de governo em Curitiba, o projeto da Casa da Fotografia se transformou no Museu da Fotografia, hoje restrito a apenas uma sala de exposições, sem as condições técnicas mínimas necessárias, localizada no prédio do Solar do Barão, vinculado à Fundação Cultural de Curitiba. Estas mudanças também afetaram o projeto da Semana que chegou a ser realizada até a quarta edição, mudando depois para *Bienal Internacional da Fotografia*, que também deixou de acontecer por questões da política cultural implantada por novos governos.

As duas primeiras semanas foram realizadas na gestão do então prefeito Jaime Lerner, tendo como presidente da Fundação Cultural, a jornalista Lúcia Camargo. A partir da terceira edição, já sem a presença de seu criador, Alberto Melo Viana, o prefeito era Rafael Greca de Macedo e houve mudanças no organograma da Fundação, com a criação de uma diretoria de Artes Visuais, para a qual foi convidado o fotógrafo Orlando Azevedo, que passou a coordenar a Semana de Fotografia, transformando-a em Bienal.

O fotógrafo curitibano João Urban, que participou ativamente de todo esse processo de ação cultural, em entrevista ao autor deste trabalho, conta que:

Era uma prática que, com todos os erros que possam ter ocorrido, foi extremamente saudável para a cultura fotográfica brasileira. Paralelamente, elas demonstraram um grande potencial de marketing urbano, mormente numa cidade com uma administração muito voltada para isso. A *Semana* demonstrou aos administradores da Fundação Cultural, esse potencial, para eles mais importante que a saúde cultural que ela trouxe. Na terceira “semana”, a organização mudou de mando e fui convidado, também informalmente, para colaborar na elaboração da pauta. Passei, à organização, toda minha agenda, fiz contatos telefônicos com meus amigos fotógrafos do Brasil inteiro e assim como, informalmente, fui convidado a colaborar, fui também sumariamente demitido, quando discordei dos cortes feitos ao pessoal de Curitiba, assim como dos cortes aos amigos com os quais eu havia feito contatos e, mesmo daqueles que eu havia, dentro de minhas “atribuições”, convidado para fazer exposições, palestras e oficinas. A minha “demissão” fazia parte de um processo de afastamento do pessoal das antigas semanas, como também, da comunidade fotográfica curitibana. Nos eventos seguintes, transformados em “Internacionais” e “Bienais”, esse comportamento recrudesciu, o que interessava eram os grandes nomes, os curadores internacionais, enfim quem pudesse levar impressões interessantes ao marketing oficial da cidade para a comunidade internacional da fotografia. Com a “mudança de mando” na prefeitura, esse comportamento culminou com a transformação da “Bienal” em “Imagética” encerrando assim o ciclo inicialmente tão saudável das Semanas de Fotografia. O saldo que os organizadores das bienais deixaram para a cidade, bem ou mal, foi uma importante coleção de fotografia contemporânea doada pelos expositores para um Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba, que não chegou a se concretizar, e que estão sob a guarda da Casa da Memória. (JOÃO URBAN, entrevista ao autor, 2008).

O fato é que, na esteira, das mudanças políticas na cidade aliadas a um processo de privatização da economia no país, que atingiu a cultura, motivaram o fim da Bienal, em 2002, com a introdução de outro projeto chamado Imagética, que misturou fotografia com gravura e durou somente uma edição.

A partir deste momento, as iniciativas de ação cultural ligadas à fotografia, em Curitiba, passaram a ser realizadas por pessoas independentes ou por empresas ligadas à área cultural. “Neste período, de certa forma, obscuro para nossa fotografia, não podemos esquecer o abrigo que o ‘Espaço Beto Batata’³⁰ deu a ela, organizando exposições e imprimindo catálogos no formato de pequenos álbuns de cartões postais” (JOÃO URBAN, entrevista ao autor, 2008). Deve-se salientar, também, o importante trabalho realizado pelo Núcleo de Estudos de Fotografia, liderado pela fotógrafa Milla Jung, principalmente, no estudo da linguagem e história da fotografia documental.

4. Conclusão

Uma questão que se há de considerar nesses eventos organizados pelos fotojornalistas é que, nenhuma dessas iniciativas apresentou uma motivação econômica. Estes sempre estiveram atrelados ao poder público (Fundação Cultural de Curitiba e Secretária de Estado da Cultura). Entretanto, infelizmente, nenhum dos dois órgãos soube dar o devido valor a estas iniciativas, o que culminou na falta de seqüência dos eventos.

Há que ressaltar, também, que essas iniciativas nunca foram marginais. A afluência de público sempre foi muito grande e as propostas foram feitas na tentativa de vencer uma inoperância dos órgãos públicos de cultura, em relação à fotografia, seja na parte da produção, da exibição ou da educação, mesmo que, todos esses eventos citados, tivessem tido o apoio ou o patrocínio dos órgãos públicos de cultura da cidade.

³⁰ Bar e restaurante de Curitiba, que realiza exposições e eventos culturais ligados à fotografia, inclusive com a publicação de uma coleção de cartões postais. <http://www.betobatata.com/html/arte.html>

A coordenação da área de fotojornalismo, no contexto da cultura de Curitiba, foi fundamental para a difusão de novas produções e troca de idéias entre os fotógrafos locais e de algumas cidades do interior que participaram destes eventos.

Essas ações de propulsão da fotografia e do fotojornalismo sempre estiveram atreladas a diversas formas de ação cultural, desenvolvidas em grupos e para outros. A ação cultural não é solitária, pressupõe uma relação de comunicação, por esse motivo o interesse deste trabalho e a pertinência ao campo da comunicação.

Esse movimento fotográfico acaba criando, em Curitiba, como um todo, as condições ideológicas e culturais propícias para a organização da profissão do repórter fotográfico. As atividades não se circunscreveram somente ao regional pela convergência representada pelos eventos locais, mas também quanto à circulação dos fotojornalistas locais em eventos pelo país, com efetiva participação.

Do ponto de vista comunicacional constatou-se uma melhora no fotojornalismo na cidade, no campo produtivo, com mudanças na formação dos novos repórteres fotográficos. Do ponto de vista cultural viu-se um processo de privatização da ação cultural, que levou ao fim de uma fase, com a extinção da Bienal em 2002.

É lamentável que os agentes públicos da cultura de Curitiba e do Estado do Paraná não tenham continuado as ações iniciadas pelos fotojornalistas com tanto carinho e dedicação. Esperemos que este trabalho possa servir de alerta para que novas iniciativas possam vir a acontecer, no cenário da fotografia e do fotojornalismo local.

No entanto, é necessário lembrar que o panorama da fotografia em Curitiba mudou consideravelmente, a partir da realização de todas essas ações culturais iniciadas nos anos 1970, aqui brevemente enunciadas, e que, novas formas de pensar e produzir imagens foram incorporadas ao labor dos profissionais e dos aficionados pela fotografia na cidade, a partir delas, ou seja: a fotografia no Paraná nunca mais foi a mesma. Nem poderia ter sido diferente.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

AMAR, Pierre-Jean. *El Fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson – O olhar do século*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

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

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELOCH, Israel e FAGUNDES, Laura Reis (coordenadores). *Uma história escrita por vencedores. 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo*. Rio de Janeiro: Memória, 2006.

BRIL, Stefania. *Notas*. São Paulo: Prêmio Editorial, 1987.

CAETANO, Kati. *Vocações da Fotografia de Imprensa: História, Técnica e Efeitos de Sentido*. Trabalho apresentado no Compós 2008. UNIP, São Paulo.

CAPA, Robert. *The definitive collection*. New York: Phaidon, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

CHAVES, Maria de Lourdes Marques. *Voltando ao Passado – “Histórico de determinadas indústrias e casas comerciais de Curitiba”*. Curitiba: Gráfica Vitória, 1995.

DUARTE, Otávio & GUINSKI, Luis Antonio. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: O Duarte, 2002.

FALCÃO, Maria Edméa Saldanha de Arruda. In *Catálogo da Mostra Fotosul*. Curitiba: Funarte, 1983.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Veja, s/d.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.

LEÃO, Ermelino Agostinho de. *Contribuições Históricas e Geográficas para o Dicionário do Paraná*. Curitiba: Emp. Gráfica Paranaense, Vol. I e II, 1926.

LEDO ANDIÓN, Margarita. *Documentalismo Fotográfico – Éxodos e Identidad*. Madri: Cátedra, 1998.

MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil – um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MIRANDA, Guilherme J. Duncan. IN, BELOCH, Israel e FAGUNDES, Laura Reis (coordenadores). *Uma história escrita por vencedores. 50 anos do Prêmio Esso de Jornalismo*. Rio de Janeiro: Memória, 2006.

MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. *A imprensa na história do Brasil – Fot Jornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Desiderata, 2005.

NASCIMENTO, Maí. *Fundação Cultural de Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografia*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.

PAIVA, Joaquim. *Olhares Refletidos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

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

PILOTTO, Oswaldo. *Cem anos de imprensa no Paraná (1984 – 1954)*. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1976.

SMITH, William Eugene. *Eugene Smith*. Coleção Photo Poche. Centre National de la Photographie. Paris. 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

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

_____. *Sobre Fotografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TEIXEIRA, Selma Suely (org). *Jornalismo cultural: um resgate: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim \ Selma Suely Teixeira*. Curitiba: Gramofone, 2007.

VILCHES, Lorenzo. *A migração digital*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. In: MORAES, Dênis de (Org). *Sociedade Midiatizada*. Rio de JANEIRO: Mauad, 2006.

VIRILLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

WOLFF, Sandra. *Olhares Precursores*. Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo. Universidade Positivo, 2003.

CATÁLOGOS

BETTEGA, Francisco Filho. In: Catálogo da 1ª MOSTRA DE FOTOJORNALISMO DO PARANÁ: Fundação Cultural de Curitiba, 1976.

BOLETIM do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, sem data.

CATÁLOGO do Centenário da Imprensa Paranaense. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1998.

CATÁLOGO da I Mostra Fotográfica do Shopping Pinhais, 1982.

DESTEFANI, Cid. In: Catálogo da exposição, *Domingos Foggatto – O Repórter Fotográfico*. Funarte, 1983.

MAGALHÃES, Ângela & PEREGRINO, Nadja. In: Catálogo da VI Semana Nacional de Fotografia. Curitiba: Funarte, 1986.

MEDEIROS, José. In: Catálogo da exposição, *José Medeiros – 50 anos de fotografia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

URBAN, Tereza e URBAN, João. In, Catálogo da 5ª Mostra de Fotojornalismo do Paraná: Secretaria de Estado da Cultura, 1981.

VASQUEZ, Pedro Karp. In: apresentação. Catálogo da 1ª Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1991.

FREITAS NETO, João de Deus. In: Catálogo da exposição *Domingos Foggatto – O Repórter Fotográfico*. Funarte, 1983.

ANAIS

ANAIS DO VI ENCONTRO NACIONAL DE REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRAFÍCOS. Salvador. Bahia. 1988. Coleção do autor desta pesquisa.

ANAIS DO VII ENCONTRO NACIONAL DE FOTOJORNALISMO. Curitiba, 1989. Coleção do autor desta pesquisa.

JORNAIS³¹

ARQUIVO. Edição histórica. Agosto de 1980.

BRAND, Jacques. Matéria no jornal *Folha de Londrina*. Londrina, junho 1991.

³¹ Todos os jornais, menos os citados as fontes, são do acervo do autor desta pesquisa.

CHIRI, Rubens. *Única 'crise' do fotojornalismo ocorre nas relações do trabalho*. In *Folha de S. Paulo*. 06 de fevereiro de 2007.

CAMARGO, Lúcia. In: entrevista no *Correio de Notícias*. 2 de junho de 1991.

CORREIO DE NOTÍCIAS. 10 de julho de 1977.

GURAN, Milton. In: entrevista no *Jornal de Fotografia*. Curitiba: Konexão, 1990
_____. In: entrevista no *Correio de Notícias*, 14 de junho de 1991.

FERNANDES, Douglas. *Jornal o Estado do Paraná*, 26 de março de 2000.

MANFREDINI, Luis. *O Flagrante da Aventura Cotidiana*. In *Jornal do Brasil*. 24\11\1977.

MILLARCH, Aramis. Coluna *Tabloide*. In jornal: *O Estado do Paraná*. 18 de novembro de 1977. Disponível em www.millarch.org/artigo/uma-foto-internacionaliza

JARDIM, Reynaldo. *Concretismo: depoimento de quem fez história*. In: *Revista de Cultura Vozes* > Petropolis: Vozes, 1977. P.23-26). In TEIXEIRA, Selma Suely (org). *Jornalismo cultural: um resgate: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim \ Selma Suely Teixeira*. Curitiba: Gramofone, 2007.

_____ editorial no jornal *Correio de Notícias*, 22 de junho de 1979.

DIÁRIO DO PARANÁ. 31 de julho de 1976. Consultado na Biblioteca Pública do Paraná.

_____ Suplemento *ANEXO*. 18 de setembro de 1976.
consultado na Biblioteca Pública do Paraná.

_____ 05 de abril de 1977.

GAZETA DO POVO. Suplemento Especial. Dezembro de 1975.

O ESTADO DO PARANÁ . 12 de maio de 1968. Consultado na Biblioteca Pública do Paraná.

REVISTA

AMADO, Roberto. *Revista Fotóptica*. São Paulo: 1986.

BLOG

BERNARDES, Julio. Post no blog www.picturapixel.com/blog/?p=1904

ANEXOS

Entrevistas:

PEDRO KARP VASQUEZ

Fotógrafo, pesquisador, crítico, curador, jornalista e professor. Graduiu-se em cinema pela Université de la Sorbonne, Paris, em 1978. Realizou sua primeira mostra individual em 1973, e desde então expõe no Brasil e no exterior. Nos anos 1980, destaca-se como administrador cultural e incentivador da fotografia no cenário artístico brasileiro. É um dos responsáveis pela criação do Instituto Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Arte - Infoto/Funarte, em 1982, órgão que dirigiu até 1986, e depois atuou como curador do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, até 1989. Publicou o livro *D. Pedro II e a Fotografia no Brasil*, em 1985. A partir dessa data, dedica-se, sobretudo, a pesquisas na área da história da fotografia no país. Entre os anos 1980 e 1990, trabalhou como editor de fotografia das revistas *Photo Camera* e *Best View*, e do jornal *O Dia*. Concluiu mestrado em ciência da arte na Universidade Federal Fluminense - UFF, em Niterói, Rio de Janeiro, em 1999. No Rio de Janeiro, leciona fotografia na Pontifícia Universidade Católica - PUC, na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e no curso de pós-graduação da Universidade da Cidade. Recebeu Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte, em 1996, e Bolsa Vitae de Fotografia, em 1998. É autor de diversos livros, entre eles: *Fotografia: Reflexos & Reflexões*, 1987, *Mestres da Fotografia no Brasil*, 1995, e *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*, 2000.

Você aprendeu fotografia na escola fundamental, que era experimental, e ensinava arte, cinema. Como foi esta experiência e como foi sua entrada no trabalho com a fotografia?

O fato de ter estudado no Centro Educacional de Niterói foi de crucial importância para mim, em virtude do espírito visionário de sua diretora, Dona Myrthes de Lucas Wenzel. Eu era uma criança um tanto quanto problemática e se tivesse estudado em outra escola, poderia ter me dado muito mal. No CEN eu tive oportunidade de ser uma pessoa e não simplesmente um aluno. O que aprendi lá me é útil até hoje, muito mais do que aprendi nas universidades que frequentei.

Eu comecei a fotografar “profissionalmente” por volta dos 16 anos, quando ainda estava no Centro. Fazia pôsteres e fotos de batizado e de primeira comunhão. Quando comecei a estudar na UFF (Universidade Federal Fluminense) consegui meu primeiro emprego de carteira assinada: fotógrafo de carteiras de identidade “infalsificáveis” da Companhia Fotográfica Euclides. Essa empresa havia desenvolvido um sistema próprio em que o prontuário, já com a impressão digital da pessoa a ser retratada, era fotografado (em cores) ao mesmo tempo em que seu retrato era tirado formando assim um todo indivisível e que vinha plastificado da firma, situada na cidade paulista de Lins. Já comecei ralando muito, pois fazia em média 150 carteiras por dia e trabalhava no ambiente caótico do Instituto Pereira Faustino, ao lado da cadeia de triagem e do Instituto Médico Legal de Niterói. Foi um grande aprendizado, não fotográfico, e sim em termos humanos.

Você não acha que está na hora de introduzir para valer a fotografia nas escolas fundamentais? De fazer inclusão visual?

Sem dúvida alguma. Temos que aproveitar as vantagens oferecidas pela imagem digital para fazer isto. Os resultados seriam formidáveis. Uma coisa que me causou um impacto profundo foi saber que quando Lewis Hine foi contratado como professor de geografia e ciências naturais na Ethical Culture School a escola lhe forneceu uma câmara fotográfica para ajudá-lo na preparação das aulas. E isso ocorreu em 1901! Foi então que Hine começou a perceber o enorme poder da fotografia, o que o levaria mais tarde a empregá-la para melhorar as condições de vida dos imigrantes pobres em Ellis Island e, sobretudo, forçar a mudança da legislação reguladora do trabalho infantil nos EUA. Uma das mais expressivas conquistas da fotografia empregada como instrumento de transformação social.

Você sempre trabalhou com a subjetividade na fotografia, não está preocupado com o instante, não anda sempre com a câmera. Como você vê essa procura quase insana de muitos fotógrafos (e do fotojornalismo) pelo instante decisivo, pela *spot news*, mesmo que muitas vezes tenham

que praticar ações perigosas? No mundo atual vale a pena esta objetividade, muitas vezes mascarada?

O meu caso não serve de referência para nenhum ramo da fotografia profissional, nem mesmo para a fotografia voltada para o mercado de arte, porque minha busca é muito específica, é a de empregar a fotografia como instrumento de transformação pessoal e, a partir daí, como instrumento de transformação social.

Os fotojornalistas, assim como os fotógrafos documentais como um todo, têm que permanecer antenados com os acontecimentos, com os fatos que apresentem interesse jornalístico, pois esse é o dever profissional deles. Acontece, no entanto, que a supremacia da televisão como veículo de notícias — que teve no 11 de setembro seu marco simbólico mais espetacular e universal — e a possibilidade (já concreta e empregada) de extrair imagens fixas das reportagens televisivas, fazem com que o fotojornalismo não precise continuar tão preocupado em registrar tudo e possa ser mais reflexivo, ser mais profundo e mais autoral.

Como é para você o ato de fotografar?

Para mim, o ato de fotografar é um momento de reflexão e de transcendência, provocado pelo reconhecimento no mundo exterior de algo que tem conexão com meu mundo interior e, ao mesmo tempo, algum significado universal, para que possa ser compreendido e compartilhado pelos outros.

Qual foi a importância das Agências Independentes para o fotojornalismo brasileiro?

Muito grande. Sobretudo em fins da década de 1970 e começo da de 1980. Neste sentido, se destacam a Ágil, em Brasília, e a F4 (em São Paulo e, depois, no Rio), porque ambas não se preocupavam apenas em vender imagens, procurando contribuir para a regulamentação da profissão de fotógrafo, estudando as questões relativas ao direito autoral do fotógrafo e ao direito de imagem do fotografado, bem como procurando soluções inovadoras em arquivo e difusão de imagens fotográficas. Tanto a Ágil quanto a F4 foram muito mais do que simples agências, foram pólos de reflexão e de difusão da fotografia brasileira. No primeiro caso, sobretudo em virtude das figuras de Milton Guran e André Dusek, no segundo, da dupla Nair Benedicto e Juca Martins. Porém, não devemos esquecer também de Kim-Ir-Sem Pires Leal, Duda Bentes, Júlio Bernardes, Beth Cruz e Rolnan Pimenta, na Ágil, assim como de Delfim Moreira, Maurício Simonetti, Ricardo Malta João Roberto Ripper, Cynthia Brito, Zeka Araújo e Ricardo Azoury, na F4.

Nos anos 80, do século passado, foi criado, no Brasil, o Instituto Nacional de Fotografia – INFoto, do qual você foi criador e diretor, como se deu esse processo e porque acabou?

O Instituto Nacional da Fotografia da Funarte (Fundação Nacional de Arte) foi criado em maio de 1984 a partir do Núcleo de Fotografia da Funarte, que havia sido criado por Zeka Araújo, em agosto de 1979 e que eu coordenava desde maio de 1982. O INFoto era o organismo do então Ministério da Educação e Cultura (do qual derivou o atual MinC) responsável pela política nacional da fotografia. A equipe era composta por um pequeno grupo de idealistas que acreditava na fotografia e no Brasil, entre os quais cumpre destacar: Nadja Peregrino, Angela Magalhães, Solange Zuniga, Luciana Mota, Elizabeth Carvalho, Evandro Ouriques, Marcello Camargo, Carmen Vargas, Décio Daniel e Beto Peregrino.

Graças a uma política de intensa integração com os demais institutos e com os escritórios regionais da própria Funarte e com uma série de instituições externas (como o SESC Nacional, por exemplo), foi possível compensar as limitações de pessoal e de recursos financeiros e desenvolver um trabalho de alcance verdadeiramente nacional, tanto no que dizia respeito ao apoio concedido à produção fotográfica como também no concernente à preservação (que, em princípio era atribuição da Pró-Memória, mas que incorporamos com a criação do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia, responsável pelo Centro de Preservação e Conservação Fotográfica). Foi um trabalho difícil, porém extremamente compensador, pois sentíamos que estávamos fazendo algo realmente importante para a fotografia brasileira e eu tenho uma grande dívida de gratidão para com todos os funcionários e para com todas as pessoas que nos ajudaram neste período em todo o Brasil e mesmo no exterior.

O INFoto acabou junto com a Funarte, no governo Collor, em 1990 (seu diretor era então Walter Firmo). No lugar da Funarte foi criado o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura).

Quando Collor foi deposto, Ferreira Gullar conseguiu acabar com o IBAC e ressuscitar a Funarte, o que foi uma iniciativa corretiva verdadeiramente louvável. Só que muita coisa se perdeu no caminho, entre elas o INFoto, que foi reduzido ao que passou a ser chamado de Área de Fotografia. Hoje, do projeto original, só remanesce o Centro de Preservação e Conservação Fotográfica, no bairro carioca de Santa Teresa.

Quando vejo o sucesso de instituições estrangeiras criadas na mesma época que o INFoto, ou até mesmo depois, fico profundamente entristecido ao lembrar do esforço desperdiçado e da enorme perda que isso significa para a fotografia brasileira. Por outro lado, não vejo sentido em tentar ressuscitar o INFoto pois os tempos mudaram, a sociedade brasileira mudou e até mesmo a fotografia mudou...

O INFoto realizou, nos anos 80, as *Semanas Nacionais de Fotografia*, grande escola de fotografia formando jovens fotojornalistas, que criaram um espécie de *novo fotojornalismo*, a partir da Folha de São Paulo, em meados de 1980. Qual é a importância das Semanas para a fotografia brasileira? E para o fotojornalismo?

As semanas tiveram, graças a Deus, uma importância fundamental para toda uma geração de fotógrafos, não só no âmbito do fotojornalismo como também em diversos outros setores. Para todos nós que estivemos envolvidos na produção das semanas (coordenadas por Nadja Peregrino e Angela Magalhães), é sempre uma grande satisfação a constatação de que dezenas de fotógrafos mencionam em seus currículos que participaram de um workshop ou de uma leitura de portfólio pela primeira vez numa das Semanas Nacionais da Fotografia do INFoto. Vale lembrar que as semanas permanecem sendo *sui generis* no âmbito dos festivais e dos encontros de fotografia no mundo inteiro pelo fato de serem itinerantes, sendo realizadas a cada ano num estado diferente, ao passo que os demais eventos são sempre atrelados a uma única cidade. A exceção internacional sendo constituída pelos Colóquios Latino-americanos de Fotografia (criados por Pedro Meyer no México), que também ambicionavam a itinerância pelos diferentes países da América Latina. Ambos os eventos sucumbiram às agruras da latinidade, porém deixaram grandes lembranças e um saldo positivo.

É interessante lembrar aqui um fato curioso: minha fonte de inspiração para as semanas foram os *Rencontres Internationales de la Photographie* criadas por Lucien Clergue em Arles (França) na década de 1970, como sempre fiz questão de ressaltar para reverenciar esse que foi o grande iniciador dos encontros de fotógrafos. Quando eu era estudante em Paris, participei das edições de 1976 e 1977, transplantando a idéia o Brasil assim que entrei para a Funarte em 1982. Significativamente, Stefania Brill, a primeira pessoa a promover encontros de fotógrafos no Brasil, com os Encontros de Campos do Jordão (criados em 1978, se não me falha a memória), também foi inspirada pelo exemplo de Lucien Clergue, como ela própria me relatou certa vez.

Você acredita que o fotojornalismo tenha função social?

Acho que antecipei a resposta a essa pergunta ao comentar o caso de Lewis Hine. O fotojornalismo, assim como o jornalismo como um todo, sempre teve função social. Essa é sua faceta mais nobre e aquela que irá assegurar sua perenidade. Vale lembrar que aqui no Brasil os exemplos de fotografia engajada são numerosos e tiveram início já na década de 1870 quando a revista *O Besouro* mostrou os retratos das vítimas da grande seca que assolava então o Ceará, comprovando que a miséria era real e enorme e permitindo assim a mobilização dos políticos da corte imperial sediada na cidade do Rio de Janeiro que — num procedimento que perdura, infelizmente, até hoje — procuravam tapar o Sol com a peneira negando a gravidade da situação. Para citar um eloqüente exemplo recente, eu lembraria que o fotojornalismo foi o primeiro instrumento de valorização de um obscuro líder metalúrgico do ABC que passou a ser um *working class hero* e, posteriormente, presidente da República. Tiveram papel importante neste processo a Agência F4 de São Paulo, que produziu inclusive um livro sobre o assunto (*A greve do ABC*) e, no exterior, Sebastião Salgado que publicou uma reportagem — em cor! — com 80 fotografias mostrando o dia-a-dia do sindicalista Lula na revista francesa *Actuel*. É preciso um exemplo mais eloqüente da força do fotojornalismo?

Quando, a seu ver, o fotojornalismo supera a objetividade e entra no campo da subjetividade?

O uso do termo “supera” me parece um pouco inadequado. Podemos dizer que o fotojornalismo perde a objetividade quando o fotógrafo a perde em primeiro lugar,

passando a trapacear, apelando para as chamadas “cascatas” ou “armações”. Em minha opinião o fotojornalismo tem que ser sempre, e essencialmente, objetivo, o que não exclui em absoluto um ponto de vista pessoal. Por outro lado, podemos dizer que a fotografia documental não precisa ser tão presa à objetividade, podendo incorporar uma grande dose de subjetividade, da mesma forma que o cronista não precisa ser tão objetivo e cauteloso quanto o repórter cuja missão principal é justamente essa de “reportar” (ou seja: relatar) os fatos de forma fidedigna.

Tem alguma coisa boa de fotojornalismo acontecendo no Brasil atualmente?

Tem e muita, tanto que eu não saberia citar todos aqueles que são merecedores de elogio, já que não tenho mais a visão panorâmica do cenário brasileiro que eu tinha no passado. Sou um atento leitor de créditos e sempre que viajo para outros estados tenho o hábito de comprar todos os jornais locais justamente para ver o que se anda fazendo em outras bandas. Contudo, por falta de informação, só ousarei ressaltar aqui os nomes de fotógrafos do Rio. Meus preferidos entre os que estão presentemente na ativa nos jornais cariocas são: Marizilda Cruppe, Custódio Coimbra, Márcia Foletto, Domingos Peixoto, Severino Silva, Carlos Moraes, Paulo Araújo, Alexandre Cassiano, Mônica Imbuzeiro e, naturalmente, o decano da categoria, Evandro Teixeira.

Você acompanhou, no final dos anos 1980, um movimento, em Curitiba, em torno da fotografia. No início dos 90, com o vazio deixado pelo fechamento do INFoto, foi criada a Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba, qual foi a importância desse evento para a fotografia e para o fotojornalismo?

Foi enorme, e foi particularmente importante pelo fato de fortalecer a produção da região Sul, contribuindo com o processo de descentralização que ainda precisa ser reforçado nas demais regiões do país. Tendo em vista as dimensões do Brasil, o ideal é que se consolidassem de fato diversos núcleos culturais regionais, cada qual priorizando um determinado tipo de atividade, fotografia, cinema, dança, teatro, literatura, etc. Existem alguns esforços meritórios neste sentido, mas que são prejudicados pelos problemas crônicos da cultura brasileira: falta de uma política setorial verdadeiramente nacional; falta de uma política cultural estadual e/ou municipal dotadas de continuidade (o que faz com que as boas iniciativas tenham, de modo geral, a curta vida de um mandato político: quatro anos); falta de um real e amplo interesse do setor empresarial; falta de recursos financeiros; analfabetismo (seja ele total ou funcional); e, o que é mais triste, falta de amor pelo país.

Como você vê esta crise anunciada do fotojornalismo desde o início dos anos 90?

Vivo repetindo, embora muita gente não queira acreditar: nós vivemos no momento mais interessante de toda a curta história da fotografia (que, como se sabe tem pouco mais de século e meio), pois assistimos ao nascimento de um novo processo — a imagem digital — ao mesmo tempo em que surgem diversas novas oportunidades de veiculação de fotografias, como a Internet, por exemplo. O problema é que toda época de mudança radical assusta e desafia. Creio que alguns fotógrafos se sentem hoje tão desconcertados quanto se sentiram os pintores quando surgiu a fotografia.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Não. Acho que são piores. Do ponto de vista do relacionamento humano, a fotografia está fadada a ser sempre hierarquicamente inferiorizada num local chamado “redação” (ou seja: a casa do texto) e onde apenas os profissionais de texto atingem os cargos de direção e coordenação geral. Do ponto de vista técnico a coisa piorou porque, com as facilidades proporcionadas pelo digital, qualquer pessoa hoje se acha capaz de fazer fotografia. Assim, em diversos pequenos jornais, câmaras digitais são dadas aos repórteres que acabam acumulando também a função antes reservada ao fotógrafo, com os resultados medíocres e desastrosos que se poderia esperar. Por outro lado, com as imagens “chovendo” direto em todos os computadores da redação por intermédio de sistemas como o Dicol, os editores de texto escolhem diretamente as imagens, sem consultar o editor de fotografia. Ao passo que os fotógrafos também descarregam seus cartões diretamente no sistema, sem que, na maioria dos casos, o editor de fotografia veja

todas as imagens por eles produzidas. Os fotógrafos passaram a fazer, portanto, uma pré-edição do próprio trabalho, esvaziando ainda mais o papel dos editores de fotografia, que estão começando a ter suas funções reduzidas à distribuição das pautas e dos equipamentos e ao controle das escalas de trabalho. Isso é muito grave e preocupante, pois ao enfraquecimento dos editores de fotografia corresponde o enfraquecimento dos fotógrafos e do papel da própria fotografia no jornal. Na realidade, ainda que pouca gente esteja disposta a admitir isso, impera hoje um certo desprezo pela fotografia nos jornais, decorrente da crença de que qualquer pessoa pode fazer uma foto. É verdade. Mas qualquer pessoa alfabetizada também pode escrever um texto. No entanto, isso faz dela um jornalista?

Onde será o espaço do fotojornalismo no futuro?

Ninguém sabe ao certo, mas passará certamente pela Internet. Neste sentido, é interessante lembrar uma história engraçada. Quando fui implantar o Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias no MAM do Rio em junho de 1986, as pessoas me perguntavam: “Afinal de contas, que novas tecnologias são essas de que você fala?” E eu respondia: “Não sei, mas elas estão vindo por aí. Vamos começar com as conhecidas — a holografia, a vídeo-foto e a *computer art* —, e nos preparar para o que vier pela frente”. A vídeo-fotografia, então personificada pela câmara Mavica da Sony, foi a antecessora da imagem digital. Da Internet eu nunca havia ouvido falar até então, mas tinha a certeza de que muita coisa boa estava por vir. Continuo com a mesma certeza. Quem viver, verá...

Entrevista ao autor em dezembro de 2008 – Via email

Jornalista, fotógrafo e antropólogo, doutor em Antropologia (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - França, 1996) e mestre em Comunicação Social (Universidade de Brasília, 1991), com pós-doutorado na USP (2004-2005). É pesquisador associado do LABHOI Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense e do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná. Autor de "Agudás - os 'brasileiros' do Benim (Rui de Janeiro: Ed. Nova Fronteira / Ed. Gama Filho, 2000) e de "Linguagem Fotográfica e informação" (Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 3ª ed. 2002). Realizador e coordenador-geral do FotoRio - Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro.

Em 1989 você falou em estudar, de poder organizar suas reflexões sobre a fotografia. Foi lá e estudou bastante, fez mestrado, doutorado e como está agora, você ainda fotografa? Está dando aulas?

Sim, continuo fotografando no contexto das minhas pesquisas. No momento estou afastado da docência, me concentrando na pesquisa, embora participe eventualmente de cursos de pós-graduação.

Como é o trabalho de organizador do Fotorio?

Sou o idealizador e coordenador geral do evento. Trabalho com uma equipe de ex-alunos e estudantes, que atuam como estagiários, e tenho contratos específicos com empresas de produção cultural.

Tem alguma agência ou alguém que, hoje em dia, desmonta o poder como fez a ÁGIL nos anos 80?

Acho que cada momento político engendra seus próprios instrumentos de intervenção e que seria pretensioso de minha parte afirmar que a AGIL desmontou o poder. O que fizemos foi apresentar um olhar crítico, o que foi feito também por vários outros colegas. Mas o fato é que nós estávamos na boca do dragão, e formávamos um grupo decidido e batalhador. Hoje há outras estratégias e outros tipos de grupos. Um bom exemplo é a agência Imagens do Povo, montada pelo João Roberto Ripper na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, só com fotógrafos da própria comunidade.

Como foi este desmonte de poder feito pela Ágil?

Creio que o primeiro fotógrafo a se destacar com uma visão crítica do poder foi o Luís Humberto, que trabalhava de parceria – por assim dizer – com o Pompeu de Souza na *Veja*. Todo poder engendra a sua liturgia, uma representação de si que é forçosamente fantasiosa e falsa, porque é do domínio exclusivo da propaganda política. No caso do Brasil, tínhamos uma ditadura esquizofrênica que se pretendia democrática. Isso tudo tinha um lado muito ridículo e se fazia muito salutar desmascarar aquela pantomima.

Qual foi a importância das Agências Independentes para o fotojornalismo brasileiro?

As agências independentes recriaram o fotojornalismo no final dos setenta e início dos oitenta, dando suporte material a um novo olhar que nascia em todos nós.

Como você vê esta crise anunciada do fotojornalismo desde o início dos anos 90?

Crises são etapas da transformação, sempre. Essa não é nada diferente, uma re-arrumação do mercado e das linguagens.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Todos esses aspectos que você enumera são instrumentos da política editorial da empresa que produz o jornal.

Tem também os problemas econômicos que sempre afetam o fotojornalismo. Economia, no sentido de espaço nas páginas dos jornais...

Estamos ainda no mesmo registro...

Tem alguma coisa boa de fotojornalismo acontecendo no Brasil atualmente?

O fotojornalismo tradicional me faz sempre boas surpresas. A última foi ver em um suplemento de jornal diário, dedicado ao público adolescente, uma excelente reportagem fotográfica de capa e várias páginas. Estava sem crédito e era tão boa que procurei o jornal em questão para saber mais. Aí descobri que era um trabalho do Custódio Coimbra que tinha aproveitado aquela brecha para apresentar o que de melhor o fotojornalismo pode dar.

E temos de prestar atenção, os blogs, fotologs são um novo suporte de fotojornalismo (informação fotográfica), sem falar no famoso CLMD – “o comando dos leitores com máquina digital”, que representam o que de mais novo e vivo existe no Fotojornalismo.

Você acha que a internet e a publicação de livros/reportagens podem ser um caminho para os fotojornalistas?

Sim

Em entrevista para o Joaquim Paiva, em 1989, você disse que na fotografia brasileira, o documentarismo transcende o fotojornalismo. Isto ainda acontece?

O jornalismo é um passeio pela superfície dos fatos, a documentação fotográfica pretende sempre se constituir em testemunho rigoroso de um fato. Eis a diferença.

Também na mesma entrevista, você fala que considera que a nossa fotografia de documentação é “uma das melhores que existem, em conjunto”. Ainda é?

Vinte anos se passaram e nós comprovamos isso com nomes de expressão mundial e trabalhos de valor incontestável. De lá para cá, só fez melhorar e se distribuir nacionalmente. Em todas as regiões do país você encontra excelentes fotojornalistas, documentaristas e artistas se utilizando da foto pessoal com excelentes trabalhos.

Qual é a seu ver a real função social do fotojornalista?

Informar através da fotografia.

Em uma palestra, em Curitiba, em 1990, você disse que o fotojornalismo cresce na medida em que cresce o debate social, talvez este esvaziamento atual do fotojornalismo não seja pelo fato de que o debate social atual é muito vazio?

Não sei se o debate das questões sociais está vazio, creio que está mudando de arena e de foco. A grande imprensa nem sempre responde a todos os nossos anseios, mas até ela pode dar uma boa contribuição, e a gente vê isso todo dia. É verdade que depende de um trabalho de garimpagem, mas então vamos garimpar mas também buscar novos caminhos de expressão. A internet está aí para isso.

Nessa mesma palestra você fala de uma “fotografia cosmetizada”. Parece ser esta a prática diária do fotojornalismo atual, mesmo em publicações como a recente revista “Brasileiros”, você acredita que ainda temos espaço para um “fotojornalismo verdade”, tipo o feito pela O Cruzeiro, nos anos 40, 50?

Desculpe, mas não me parece que “O Cruzeiro” tenha feito um “fotojornalismo verdade”. Ao lado de Flavio Damm e José Medeiros você tinha um Jean Manzon, que tanto fazia índios flechando avião como inventava cenas e histórias inteiras, com a mesma desenvoltura. O Cruzeiro criou um “padrão de verdade” numa época em que era o único olho do reino. De resto, hoje é mais fácil distribuir informação visual do que em toda história da humanidade, o que inclui, claro, os famosos anos 80. É só cair dentro, como se diz.

Entrevista ao autor desta pesquisa, via email, em 10 de maio de 2008 / 01 de junho de 2008.

JUVENAL PEREIRA

Em Brasília Juvenal Pereira foi um dos fundadores da União dos Fotógrafos, da Escola Três por Quatro de Fotografia e coordenador das Conversas Sobre Fotografia.

Em São Paulo foi vice-presidente da União dos Fotógrafos. Criou o seminário Fotografia Brasileira no SESC Pompéia. Idealizador do Mês Internacional da Fotografia.

Fez diversas oficinas em Porto Velho, Belo Horizonte, São Paulo, Salvador e no Mosteiro Zen Budista Morro da Vargem em Vitória (A fotografia e o Zen). Representou o Brasil no Mois de La Photographie em Paris. Trabalhou nas revistas O Cruzeiro, Veja, Isto É e nos jornais Estadão e Folha de S Paulo. Coordenou a equipe que fotografou a Posse do Lula para A Revista. Documentou projetos da WWF na Amazônia. Atualmente fotografa o dia-a-dia das atividades dos vereadores na Câmara Municipal de São Paulo e ministra oficinas.

Como foi sua trajetória no fotojornalismo, chegou a trabalhar com a rolleiflex?

Meu primeiro trabalho como foto jornalista foi em 1970 na cidade de Belo Horizonte – MG. A documentação fotográfica da visita de um candidato a deputado estadual (da região de Uberlândia – MG), ao então governador Israel Pinheiro. O trabalho foi publicado no Jornal do Comércio, editado em Belo Horizonte. Não fui remunerado e o jornal creditou as fotografias. Alguns meses depois fui fazer free-lancer para a sucursal da revista O Cruzeiro em Belo Horizonte. Usava a Rolleiflex e Leica.

Como foi a importância das agências independentes de fotografia para o desenvolvimento do fotojornalismo no Brasil?

Foi uma saída inevitável o surgimento das agências independentes de fotografia. O foto jornalismo emergia da idade do limbo (onde não se transmitia o conhecimento). Quem sabia ficava na moita achando que daquela forma manteria seu emprego e inibia a concorrência. Com os novos ares e a necessidade de informar através da imagem já que o texto sofria sérias restrições por parte da censura da ditadura a fotografia e os fotógrafos tomaram pé da situação e ocuparam o espaço que estava “vago”. Ou seja, não se sabia (não entenda isto como uma cooptação da minha parte) como fazer uma censura na fotografia. Não dava para cortar elementos da imagem e os fotógrafos mais antenados souberam aproveitar destas oportunidades. O espaço para a fotografia de assuntos brasileiros estava vazio porque as grandes agências como UPI, Diários Associados, Agência JB, entre outras, não abarcavam os problemas e notícias visceralmente brasileiros. Desta oportunidade surgiram pequenas agências que também foram pequenos focos de resistência.

Você atua no fotojornalismo, mas também, sempre atuou em outros campos da fotografia. Como é isso? O que anda fazendo neste momento?

Por diversas razões. Quando estamos trabalhando para determinado órgão da imprensa que tem seus princípios e interesses o nosso foco fica limitado a estes compartimentos. Mas, o exercício da profissão de fotojornalista incita descobertas, novos valores e compreendemos que a pauta pode ter novas interpretações. A diversidade dos assuntos, as várias geografias abordadas cutucam o fotógrafo para outras áreas de atuação. Incentivos vêm também de pedidos das pessoas fotografadas, do interesse do fotógrafo em novas atividades. Principalmente para aumentar a renda.

Continuo fazendo foto jornalismo. Atendo clientes na área de arquitetura, gastronomia, assuntos sócio-ambientais, artes. Desenvolvo o meu trabalho pessoal: Os Objetos do Juvenal (caixas de memória, fotografias recortadas, tramas). Fotos em grande formato de folhas, frutos e flores. Crio e desenvolvo projetos fotográficos como livros, revistas e mantenho um blog com a temática Brasil.

Nos anos 80 aconteceu no Brasil uma grande ação cultural na área da fotografia, como foi sua participação? E como você acha que esta ação influenciou o fotojornalismo?

Na verdade aconteceu no meio da década de 70. Criamos em Brasília a União dos Fotógrafos de Brasília em 1976. Fui do conselho consultivo. Aconteceu um movimento semelhante em São Paulo, no mesmo período.

Em 1981 mudei para São Paulo e fundamos a União dos Fotógrafos de São Paulo. Fui vice-presidente por dois mandatos. Ali, na sede da ABI-SP, discutíamos o crédito obrigatoriedade, o direito autoral, o direito sucessivo e muitos outros temas do fotojornalismo.

Fizemos exposições, palestras, oficinas e curadorias passaram a ser recorrentes e a fotografia bombava.

Como disse, o foto jornalismo estava no limbo e as novas luzes que vieram de Brasília, São Paulo, Rio e de diversas outras partes do Brasil iluminaram corações e mentes. O foto jornalismo foi agraciado com esta somatória de conhecimentos. Mas não foi de um momento para outro. Muitos profissionais souberam aproveitar da nova iluminação e outros ficaram resistentes. É só observar que hoje dificilmente um foto jornalista não tem o curso superior. Claro que exceções existem. Mas, a grande maioria é muito bem informada. As posições pessoais e políticas continuam sendo de foro íntimo.

Como está, a seu ver, a organização sindical e associativa dos fotojornalistas neste momento?
Eu fui sócio fundador da União dos Fotógrafos de Brasília, da União dos Fotógrafos de São Paulo e faço parte da ARFOC – SP (Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Estado de São Paulo) Recebo os boletins. Não vou com a frequência de tempos atrás. São outros personagens e outras abordagens. Meu trabalho vai para outras áreas.

Um dos grandes problemas do fotojornalismo sempre foi a relação dos fotojornalistas com o pessoal do texto, da edição, da diagramação. Segundo alguns profissionais entrevistados para meu projeto, isso continua, como você vê esse problema? Se é que é um problema.

É como na vida pessoal. Você encontra almas gêmeas em todo lugar. Eu poucas vezes tive problemas com o pessoal do texto, da edição e da diagramação. Sempre achei que o fotógrafo ficava pouco na redação (dada à natureza do seu trabalho: a notícia está na rua). Os assuntos da cozinha ficavam com o pessoal da redação, que não saía para a rua. Quando o fotógrafo voltava ou ficava na redação o “rango” já estava feito e/ou por fazer. Se o fotógrafo se interessar acho que o pessoal da diagramação, do texto ou da edição não vão ficar resistentes. Claro que indivíduos chatos sempre são um problema para qualquer área, mas as boas dicas, inteligentes e bem sacadas sempre tiveram oportunidade. Têm muito chororô.

Quais são as possíveis saídas para o fotojornalismo no futuro?

Todas

O que você considera que seja bom no fotojornalismo diário atualmente no Brasil?

Aquelas fotos que me prendem a respiração ou que me emocionam. Independente do autor ou do veículo.

Existe uma crise no fotojornalismo?

Não. O fotojornalismo é uma profissão em constante mutação. Crise é renovação.

Nota-se uma falta de criatividade, de maneira geral, nas publicações, mesmo as revistas mensais, tipo *Brasileiros*. Falta as reportagens, os ensaios. Você ainda acredita que tenha espaço para o chamado “jornalismo romântico”

Acho que tem espaço para muito mais. São tentativas de acerto e erro. Tem espaço para o jornalismo romântico, para o brega, para o estilo CARAS (a maior contribuição antropológica para saber o que foi a classe A e AA de nossos dias). Tem espaço para o jornalismo de fofocas, celebridades, astronomia, antropologia. É só parar em frente a uma banca de jornais e ver a enorme quantidade de ofertas. Quer mulheres? Tem. Quer carros? Tem. Quer agricultura? Tem. Quer arquitetura? Tem. Etc. etc. Mas tem coisa que não tem e aí entra o senso de oportunidade de cada um e o dos empreendedores.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em 12 de novembro de 2007 – via email.

JOÃO URBAN

Fotógrafo curitibano, ligado à fotografia documental. Participa ativamente de quase todas as atividades culturais ligadas à fotografia desde os anos 1970. Publicou os livros *Bóias-Frias, Tageluhner in Suden Brazilien*, Edition Diá 1984, St. Gallen e Wupertal; *Bóias-Frias, Vista Parcial*, Edition Dia e Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba, 1988; *Tropeiros*, Editorações Publicações e Comunicações – São Paulo, 1992; *Aparecidas* (João Urban e Suzana Barretto), Tempo d'Imagem - Rio de Janeiro, 2002; *Tui i Tam - Memórias da Imigração Polonesa* - Edições Mirabilia - Curitiba, 2004; *João Urban*, Coleção SENAC de Fotografia, N.º8 - São Paulo, 2005; *Rios por Onde Passo* - Mater Natura – Inst. De Estudos Ambientais – Curitiba – 2007; *Mar e Mata – A serra, a floresta e a baía. Seus homens e suas mulheres*. Edições Água Forte, Curitiba 2009. Participou da Bienal de São Paulo em 1977 e várias exposições coletivas. Ver mais sobre ele em www.joaourban.com.br.

Como foi o seu início com o documentarismo fotográfico, quando que apareceu esta vontade de trabalhar como uma espécie de historiador visual de nosso tempo?

Não sei exatamente, mas para mim a atração pela fotografia fotografia, veio, como dizia o Talbot, pela possibilidade de “se desenhar imagens da realidade, sem o auxílio do lápis” (nem da habilidade necessária para isso), somada a vontade de trazer para os “outros e para mim mesmo”, como fazia meu tio, lembranças de passeios e viagens. Olhando as vitrines da Casa Continental e da Ótica Boa Vista, passei minha adolescência e parte da juventude, fantasiando o dia que iria comprar uma daquelas câmaras e fazer “30s X 40s” iguais as que o pessoal do Foto Clube (Helmuth Wagner, Mario di Frederico, Célio Mafra entre outros.), expunha nessa vitrine: a primeira “galeria” de fotografia de Curitiba. Eu fotografava “para todos os lados”, havia um leque de influências tão amplo como era ampla e eclética a edição dos anuários da popular Photography, que eu folheava na revistaria “Ponto Chique, na Galeria Lustosa, e que ia de Ansel Adams a Robert Frank.

Talvez a principal marca das influências em minha fotografia tenham sido as questões humanitárias que já existiam, mas que afloravam fortemente na sociedade brasileira, após o golpe da direita em 1964. Teria sido a mesma coisa se eu soubesse escrever ou fizesse música. Foi aí que a minha atenção passou a ser mais direcionada para os ensaios dos fotógrafos da FSA, publicados pelos mesmos anuários da revista americana, colecionados cuidadosamente pelo Santoro e o Kawa e disponibilizados aos jovens fotógrafos que freqüentavam seu estúdio. Claro que tinha a revista Realidade com a Claudia Andujar, a Maureen Bililliat, o Luigi Mamprin. Depois veio o Bresson, depois veio o August Sander, isso para falar apenas dos fotógrafos.

Você estava na ativa numa época de muita repressão, como era trabalhar nesse tempo, você chegou a sofrer alguma represália pelo seu trabalho como fotógrafo?

Naquela época, os censores se preocupavam mais com o texto, e a fotografia teve um papel importante na denúncia da violência da repressão, mesmo que as legendas desvirtuassem a informação. O texto dizia uma coisa, a fotografia dizia outra. Pessoalmente tive um pequeno incidente sem conseqüências sérias. Eu costumava fotografar passeatas, greves e outras manifestações. Todos ficávamos muito irritados com os policiais que nos fotografavam, e numa destas passeatas tive a idéia pouco sensata de fotografar os agentes infiltrados. Logo que os “eficientes e treinados” homens da Dops perceberam, eu também percebi que eles perceberam. Tratei de, “audaciosamente”, tirar o filme e entregar a câmara para um companheiro e, numa manobra dissimulatória, corremos cada um para um lado. Acreditando que ninguém havia me seguido, corri para a Foto Paris e entreguei os filmes ao fotógrafo Carlos Motta, que naquela época era o responsável pelo laboratório. No dia seguinte, logo que cheguei no banco onde trabalhava, o Motta apareceu nervoso, contando que a polícia estivera lá e revistara a loja inteira. Entregou-me, já revelados, os filmes, que havia escondido, e recomendou que eu me cuidasse. Mal tive tempo de esconder os filmes na caixa forte do banco, quando os ilustres agentes da lei vieram me buscar. Na delegacia “sofri” um “interrogatório rigoroso”, mas sem porrada, queriam saber dos filmes. Embora eu houvesse negado qualquer intenção (“eu não sabia que eram agentes, como poderia saber?!”), não fui merecedor de crédito. Depois de uma breve revista em minha casa, minha escrivaninha, minha estante de livros, meus armários, fui dispensado e, recentemente, tendo acesso a minha ficha, descobri que havia sido rotulado com fotógrafo do Partido Comunista. Na época eu teria ficado ofendido, pois militava em uma organização que fazia “sérias” críticas ao “Partidão”.

Em que medida os movimentos sociais dos anos 70\80 contribuíram para o fotojornalismo curitibano, se é que contribuíram?

Eu creio que a resistência ao retrocesso social que significou a ditadura, se manifestava em todos os setores da sociedade, isso também aconteceu na Arfoc, impulsionada inicialmente pela combatividade do Amilton Vieira. Dentro da Arfoc surgiram as discussões em torno de um fotojornalismo mais atuante, surgiram as exposições, as formas do pensar fotográfico se manifestaram. Começava-se a se falar em linguagem mais do que em técnica. Foi um momento que marcou muito a fotografia curitibana, até além da epiderme.

Você acha que o trabalho da ZAPP contribuiu para o fotojornalismo curitibano. Teria sido ela a primeira agência de fotojornalismo da cidade? E a sua participação nessa época?

Não creio. O único envolvimento mais sério da zapp com o fotojornalismo, foi a cobertura da visita do papa. A Zapp coordenou vários fotógrafos em torno desse trabalho. Não me recordo exatamente como isso aconteceu, nem de quem foi a iniciativa, se foi um trabalho encomendado ou não.

E o trabalho com Kalkbrenner e Helmuth Wagner³², como foi? Tinha fotojornalismo lá?

Havia um trabalho de cobertura fotográfica que era encomendado por estatais como a Força e Luz e a Copel, e que era feito da forma mais tradicional possível, para as assessorias de imprensa destas empresas. Éramos chamados com frequência para fotografar os “coronéis-diretores” assinando contratos e outros eventos, para publicações institucionais. Qualquer pêido (Sic) destes senhores era motivo para uma nota na imprensa.

Mesmo não trabalhando no fotojornalismo diário, você participou, em 1976, da organização da I Mostra de Fotojornalismo do Paraná, como se deu isso?

De uma forma muito circunstancial. Para o bem ou para o mal, em 1967, “cai de paraquedas” no mundo publicitário. Eu havia montado um laboratório fotográfico que pretendia fazer finanças para a resistência, quando inopinada e irônicamente, fui contratado para fazer fotografias publicitárias. De qualquer maneira, com todas aquelas influências e envoltimentos que falei anteriormente, continuei me direcionando cada vez mais para a fotografia documental, queria fazer ensaios temáticos como os que eu via na “Realidade”, na Life e nos portfolios da FSA publicados nos anuários. A fotografia de imprensa era o que mais se aproximava daquilo que eu procurava e isso me aproximava do pessoal do jornalismo. O Sergio Sade me passava frilas, o Estadão, por intermédio de minha irmã Teresa Urban também, quando faltava fotógrafo. O Sergio chegou a me convidar para trabalhar como frila fixo, eu nunca cheguei a aceitar, pois tinha receio que meus rendimentos baixassem muito, acostumado que já estava com o dinheirinho certo da publicidade. Dinheirinho que permitiu inclusive que eu desenvolvesse projetos como o dos Bóias Frias e boa parte dos polacos, por isso não posso cuspir nesse prato, embora todos os sapos que tenha engolido. Em 76 eu tinha uma relação excelente com os companheiros da Arfoc e estava em plena atuação na área documental. As mostras de fotojornalismo surgiram de uma necessidade de manifestação dos fotógrafos da cidade, foram um fator importante de consolidação do movimento fotográfico curitibano, que nasceu no fotojornalismo e expandiu-se para outras vertentes da fotografia..

Lembra como foi uma questão de censura que houve, como foi contornado isso na época, em plena ditadura?

Pois é, a história foi com uma fotografia que o Mário Nunes fez dentro de uma delegacia, de um prisioneiro (que não era político), sendo agredido por um policial. Uma foto excelente, creio que foi na segunda mostra de fotojornalismo que ela foi exposta na sala principal do predinho da fundação cultural. A direção censurou a fotografia na véspera da

³² José Kalkbrenner foi fotojornalista no início da carreira, nos anos 1950. No início de 1960, montou um estúdio de fotografia em sociedade com Helmut Wagner (já falecido, e que foi um dos fundadores do Foto Clube do Paraná, em 1938). Durante muito tempo foi o maior estúdio e referência na fotografia de publicidade na cidade de Curitiba.

abertura da mostra, não lembro sob que argumentos, mas obviamente porque era fortemente denunciativa. Os fotógrafos exigiram o retorno da fotografia, sob a ameaça de retirar toda a exposição. Finalmente chegou-se a um acordo de deslocar a fotografia para outra sala menos evidente.

Aí na seqüência você chegou a ser presidente da ARFOC, é isso mesmo? E como foi?

Foi isso mesmo. Não foi uma grande gestão, valeu porque deixei um excelente saldo em caixa, fruto de um trabalho entregue à Arfoc pela prefeitura, por intermédio do Zanoni, na época da Múltipla Propaganda. Foi um grande documentário da cidade feito por inúmeros fotógrafos, destinado a um áudio visual. Lamentavelmente as imagens se dispersaram.

Como foi editar o jornal Grafia, juntamente com Reynaldo Jardim?

Foi muito bom, alias, foi ótimo, pelo menos enquanto durou. O Jardim deixava tudo em nossas mãos, era um jornal de fotógrafos. Editávamos, escrevíamos e contratávamos textos dos amigos redatores. Os editores se revezavam, cada jornal tinha um editor diferente, eu fiz alguns, o Américo Vermelho fez um, não lembro se você chegou a fazer algum, na verdade você sozinho acabou dando seqüência a essa experiência, com o teu jornal. Uma vez fiz o J.Pedro Correa traduzir um texto enorme da revista Zoom, uma discussão entre o Richard Kalvar e o Gui Lê Querec mediada pela revista, sobre as questões da objetividade e a subjetividade na fotografia. Na época uma discussão de muito interesse, na verdade acho que até hoje seria ótimo que os nossos jovens fotógrafos contemporâneos a conhecessem.

Nos anos 80, com o escritório da Funarte em Curitiba, foi realizada a mostra FOTOSUL, você teve uma participação efetiva neste trabalho, como foi?

Acho que essa mostra já foi uma primeira conseqüência da expressão que o Movimento Fotográfico Curitibaense, começava a alcançar, com as Mostras de Fotojornalismo e outras manifestações, em âmbito nacional. A Funarte através do Núcleo de Fotografia, criado e coordenado pelo Zequinha Araújo, vinha fazendo uma varredura e acabou detectando nosso pessoal, assim como a turma de Porto Alegre, Fortaleza e Belém. Passamos a ser um dos pólos da fotografia brasileira, extra eixo Rio-São Paulo. A minha participação nesse evento foi como parte desse coletivo curitibano.

Como foi sua participação nas Semanas Nacionais de Fotografia, que o INFoto realizou no país, inclusive com uma em Curitiba?

A minha participação na primeira semana do Infoto, realizada em Curitiba, além de uma pequena assessoria absolutamente informal, foi de anfitriagem e uma grande camaradagem com os convidados, tudo informal, tratei de conseguir lugar para que se hospedassem, transporte quem eu pude de um lugar para outro, tudo dentro de um espírito de amizade e uma espécie de “euforia-fotográfica” que dominou a cena da fotografia na cidade, nessa primeira semana e posteriormente, na 1ª Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba.

E as Semanas de Fotografia – Cidade de Curitiba, qual a importância que elas tiveram para a cidade e porque acabaram na sua opinião?

A Primeira Semana de Fotografia – Cidade de Curitiba, se bem me recordo, foi uma criação tua (me corrija se eu estiver errado). Era a segunda “semana” que acontecia na cidade, várias outras já haviam ocorrido em outros lugares do Brasil. Era uma prática, com todos os erros que possam ter ocorrido, que foi extremamente saudável para a cultura fotográfica brasileira. Paralelamente, elas demonstraram um grande potencial de marketing urbano, mormente numa cidade com uma administração muito voltada para isso. A semana que você organizou, demonstrou aos administradores da fundação cultural, esse potencial, para eles mais importante que a saúde cultural que ela trouxe. Na “semana” seguinte, a organização mudou de “mando” e fui convidado, também informalmente, para colaborar na elaboração da pauta. Passei à “organização” toda minha agenda, fiz contatos telefônicos com meus amigos fotógrafos do Brasil inteiro e assim como, informalmente fui convidado a colaborar, fui também sumariamente demitido, quando discordei dos cortes feitos ao pessoal de Curitiba, assim como dos cortes aos amigos com os quais eu havia feito contatos e, mesmo daqueles que eu havia, dentro de minhas “atribuições”, convidado para fazer exposições, palestras e oficinas. A minha

“demissão”, fazia parte de um processo de afastamento do pessoal das “antigas” semanas, como também, da comunidade fotográfica curitibana. Nos eventos seguidos, transformados em “Internacionais” e “Bienais” esse comportamento recrudesciu, o que interessava eram os grandes nomes, os curadores internacionais, enfim quem pudesse levar impressões interessantes ao marketing oficial da cidade para a comunidade internacional da fotografia.

Com a “mudança do mando” na prefeitura, esse comportamento culminou com a transformação da “Bienal” em “Imagética” encerrando assim o ciclo inicialmente tão saudável das “semanas de fotografia” em nossa cidade. O saldo que os organizadores das bienais deixaram para a cidade, bem ou mal, foi uma importante coleção de fotografia contemporânea doada pelos expositores para um Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba, que não chegou a se concretizar, e que estão sob a guarda da Casa da Memória. Nesse período, de certa forma obscuro, para a nossa fotografia, não podemos esquecer o abrigo que o “Espaço Beto Batata” deu a ela, organizando exposições e imprimindo catálogos no formato de pequenos álbuns de cartões postais.

Voltando ao fotojornalismo, na pesquisas para este trabalho chega-se a uma premissa de que o grande problema do fotojornalismo diário curitibano não é na produção e sim na edição. O pessoal do texto verbal ainda tem o poder total sobre o que é publicado. Não te parece o velho problema de sempre?

Não creio que seja esse o cerne da questão. Creio que a dificuldade maior reside nas questões do forte atrelamento político e financeiro das empresas. O jornal navega ao sabor desses ventos, as notícias vêm em segundo plano e as informações são dadas de acordo com esses interesses. É claro que uma boa fotografia tem dificuldade de sobreviver neste meio, com uma edição que vai tratar de enquadrá-la dentro daqueles parâmetros. O mesmo acontece com o texto. Se o editor substituído por esta situação é um fotógrafo ou um redator, não é o que importa.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em julho de 2008 – via email.

ROSA GAUDITANO

Fotojornalista – Foi fundadora da Agência Fotograma, em São Paulo. Em 1997, funda a sua própria agência StudioR (www.studiorimagens.com.br), que mantém até hoje. Atua também na

ong Nossa Tribo, que divulga a cultura dos índios xavantes. Já publicou os livros *Índios, os Primeiros Habitantes*; *Raízes do Povo Xavante* e *Festas de Fé*. Participou de várias exposições coletivas e fez várias individuais.

Você começou a trabalhar como fotojornalista numa época de barra pesada, como se deu isso? Onde foi?

Foi em 1976, no jornal *Versus*, um jornal de imprensa nanica fundado pelo jornalista Marcos Faerman em São Paulo. O *Versus* falava da América Latina, sua cultura, escritores, desenhistas, políticos importantes de esquerda, enfim, publicava fotos que os outros meios de comunicação não publicavam. Aprendi aí, na prática a ser fotojornalista.

Como foi deixar uma grande revista com circulação nacional e partir para a aventura de uma agência independente de fotojornalismo?

Foi muito rico, pois fui fazer o que sonhava, reportagens sobre a cultura e a realidade brasileira.

Trabalhar na revista *Veja* me abriu um mundo diferente, aprendi a ver a força do poder e do dinheiro na nossa sociedade. Naquele tempo, eu não pensava no bom salário que não ia mais ter, engraçado.

Saí porque queria fazer um trabalho mais combativo, algo que ficasse, alguma coisa a mais do que só publicar imagens numa revista semanal que esta aliada e apóia a classe dominante brasileira. Tinha uma vontade enorme de desenvolver meu trabalho, minhas idéias e a fotografia foi o canal para isso.

Qual é a importância das agências independentes de fotografia para o fotojornalismo no Brasil?

A organização das agências brasileiras de fotografia trouxe uma visão independente da grande imprensa, os fotógrafos podiam dar o seu recado, nós contribuimos para dar um reconhecimento, organização e respeito à fotografia brasileira.

Fizemos a primeira tabela de preços para regularizar o mercado fotográfico de jornalismo com os free-lancers, fotógrafos independentes que trabalhavam no que queriam e faziam seu trabalho pessoal ficar impresso em cada reportagem que realizavam para a mídia.

Como foi a sua “passagem” da fotografia analógica para a digital?

Num primeiro momento, fiquei muito relutante, pois você tem que se adaptar a novas tecnologias, novas normas, novas formas de difusão, de divulgação, de armazenamento, mudou tudo.

Depois que fiquei anos para me especializar na fotografia analógica, construir um trabalho, tive que me adaptar, começar do zero, tudo de novo. Depois do primeiro choque, aprendi que posso fazer tudo igual como antes, mas com um instrumento diferente, que possibilita algumas mudanças interessantes como a facilidade na divulgação, rapidez, a captação de imagens em lugares escuros praticamente impossíveis com o filme, enfim, hoje somando a tecnologia digital aos conhecimentos anteriores, tenho mais mobilidade. Sou a mesma fotógrafa de antes, agora mais atualizada e entendendo melhor essa revolução digital.

Você tem um trabalho intenso com as comunidades indígenas no Brasil. Como é isso?

Isso é a forma que encontrei para passar o meu recado através da fotografia e dar voz à população indígena do Brasil de aparecer e mostrar sua cultura, suas idéias. Acho que tenho esta missão, ajudar para que eles saiam do anonimato e encontrem o lugar na sociedade brasileira a que têm direito.

Como é o trabalho da fotojornalista na ação cultural, com suas atividades e experiências na área do ensino, das atividades culturais e da Ong?

Divido meu tempo entre todas estas coisas, isto é, criando e gerenciando projetos culturais do Studio R e da Nossa Tribo e fazendo algumas palestras e oficinas quando sou convidada.

No Studio R tenho uma auxiliar, a Carolina, que cuida de atender os clientes do arquivo, cobranças, etc... e na Nossa Tribo uma estagiária, a Ana, que acompanha tudo, além das outras 7 pessoas da Associação, sendo que três são índios xavantes que vivem no Mato

Grosso. É muita coisa acontecendo ao mesmo tempo, mas é bom porque os trabalhos se complementam.

E seus projetos editoriais, como se concretizam?

É uma batalha quase insana, escrevemos projetos nas leis de incentivo e procuramos patrocinadores. Sem eles seria impossível fazer os livros de fotografia. Atrrelados a estes projetos, fazemos os livrinhos da Nossa Tribo, que são menores, mais fáceis e baratos de fazer.

Qual será o futuro do repórter fotográfico, num tempo em que a câmera pode fazer tudo sozinha dentro de um campo de futebol, por exemplo?

Os postos de trabalho são cada vez menores se pensarmos no repórter fotográfico como existia há alguns anos. Hoje o fotógrafo tem que entender de tecnologia digital, saber gravar em vídeo, escrever, enfim, cada vez mais as pessoas vão ter que se aperfeiçoar e se adaptar. Assim mesmo, com as facilidades tecnológicas, hoje, com sorte, qualquer pessoa faz uma boa foto. A profissão de repórter fotográfico como era antigamente, está com os dias contados.

Nas minhas observações, vê-se que um dos grandes problemas do fotojornalismo diário, de uma maneira geral, ainda é na edição, o fotógrafo ainda fica muito longe do resultado final de seu trabalho, também não opina no momento de escolha das matérias, na verdade, ele não quer fotografar o que mandam ele fazer. Como vê esses problemas?

A globalização é cada vez maior e acho que nas grandes empresas é difícil de fugir disso. A edição das fotos muitas vezes faz transparecer a filosofia da empresa, a pressa contribui para tudo ser muito mais rápido, por consequência, menos criativo e acabado. Acho que cada vez mais, quem quiser fazer um trabalho pessoal tem que encarar isso como hobby, nas grandes empresas o profissional só fica se fizer o que mandam ele fazer, senão, tem uma fila de desempregados esperando para ocupar o seu lugar.

Pergunta 11. Que futuro está reservado para o fotojornalismo? Onde ele será veiculado?

Sempre vai haver um espaço para as notícias quentes. Isso vende.

Acho que o fotojornalismo vai ser cada vez mais veiculado na internet, nos telefones celulares, nos objetos novos que se criam a cada dia para emitir imagens e informações via satélite, enfim o ser humano não pára de inventar. Pena, que, com essa correria toda, as pessoas pensam menos, esquecem de viver, esquecem de que se o mundo não for economicamente sustentável, tudo vai desaparecer.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em dezembro de 2007 – Via email

AMÉRICO VERMELHO

Como foi a sua formação? Onde começou com o fotojornalismo? O que está fazendo atualmente?

Eu comecei fotografando para um pequeno jornal (Correio do Lavrador, que não existe mais) no interior do Estado do Paraná, na cidade de Apucarana. Foi no começo dos anos 70. Em seguida, trabalhei na assessoria de imprensa da prefeitura local; depois na TV

Tibagi, também em Apucarana (ali como cinegrafista). Em 1975, mudei para Curitiba, onde trabalhei alguns meses numa produtora de filmes comerciais para TV (na época não tinha câmera de vídeo; tudo era feito em película 16 ou 35 mm); depois dessa produtora, fui para a *TV Paraná* (se não me falha a memória), que reproduzia a programação da extinta *TV Tupi* (que foi a TV pioneira no Brasil). Depois disso, trabalhei para o jornal *O Estado do Paraná*, *Correio de Notícias* e, logo após esse período do “Correio”, passei a trabalhar exclusivamente como fotógrafo free-lancer para as recém instaladas sucursais dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, revistas *Veja* e *ISTOÉ*, e o mercado de uma maneira geral.

Em 1978, mudei para o Rio de Janeiro, onde me encontro até hoje. Aqui trabalhei como fotógrafo contratado na sucursal da revista *ISTOÉ* logo que cheguei. Depois de um período de 1 ano, saí da revista e abri uma agência de fotografia e passei a prestar serviços para a imprensa local que, na época, era maior e mais robusta que hoje.

Do mercado editorial fui gradualmente migrando para a imprensa corporativa, prestando serviços de fotografia para grandes empresas, situação essa que perdura até hoje.

Em 1976, você, juntamente com Haraton Maravalhas e Alberto Viana, quando trabalhavam no jornal “O Estado do Paraná”, teve a idéia de uma Mostra de Fotojornalismo, que terminou se transformando na I Mostra Paranaense de Fotojornalismo, com se deu isso?

É verdade. Não lembro bem como começou essa história da Mostra de Fotojornalismo. Só lembro que ela deu o que falar na cidade. Era época da ditadura, quando a paranóia corria solta pelo país. Lembro de uma foto importante que, inclusive, ajudou a dar visibilidade à Mostra.

Uma das fotos do colega Mário Nunes (não lembro o nome do jornal para o qual trabalhava) foi “convidada” a não fazer parte da exposição por mostrar uma pessoa sendo esbofetada por um policial, dentro de uma delegacia. O argumento usado pela direção da Fundação Cultural de Curitiba, onde a Mostra estava programada para ser exibida, era de que não ficava bem um órgão público (Fundação Cultural) mostrar uma cena violenta daquela que aconteceu dentro de outro órgão público (Delegacia de Polícia).

Claro que não concordamos, pois entendemos que isso era a mais pura e simples censura, coisa que as cabeças democráticas da época repudiavam. Daí criou-se o impasse. Ligamos para os colegas dos jornais, que publicaram a história e naquela semana foi o assunto que dominou a cena cultural e política da cidade, pois teve que envolver o Secretário de Cultura, Prefeito e até o Governador.

A foto acabou ficando na Mostra e, como disse acima, essa tentativa de censura acabou ajudando na divulgação da exposição, o que nos possibilitou fazer outras nos anos seguintes, pois a partir dela os colegas fotógrafos entenderam a importância de uma atuação mais dinâmica e política em relação à profissão.

Como foi sua passagem pela presidência da ARFOC/PR?

Foi nesse período da I Mostra de Fotojornalismo que um grupo de fotógrafos resolveu atuar de uma maneira mais política. Eu, Amilton Vieira, você Alberto Viana, Irmo Celso, João Urban, José Eugênio, Cesar Brustolin, Haraton Maravalhas e outros (que já antecipadamente peço desculpas por não citar, pois são fatos ocorridos há mais de 30 anos e os cito de cabeça), formamos uma chapa (se não me engano, única) e concorremos à presidência da ARFOC/PR.

Foi uma administração colegiada, onde a figura do presidente não tinha destaque sobre os demais. Conseguimos implantar a primeira Tabela de Preços Mínimos para trabalhos fotográficos, coisa que Rio e São Paulo só foi fazer alguns anos depois. Digo isso porque, aqui no Rio, ajudei a formatar a primeira Tabela da cidade, em incontáveis reuniões no Sindicato dos Jornalistas local. Como eu já trabalhava como free-lancer desde que morei em Curitiba, contribuí bastante com a visão do free-lancer, coisa que a maioria dos colegas que participavam destas reuniões não conheciam direito, pois grande parte deles eram funcionários dos jornais locais, ou seja, trabalhavam com carteira assinada, com salário fixo mensal e não conheciam a realidade do free-lancer.

Além da Tabela que implantamos na ARFOC/PR, fizemos também as outras Mostras de Fotojornalismo seguintes que, a cada ano, tornava-se mais concorrida, devido ao sucesso da primeira. Foi um período curto, pois mudei para o Rio de Janeiro e deixei de participar do dia-a-dia do movimento fotográfico da cidade.

Quando você saiu do Paraná e foi para o Rio de Janeiro, qual foi a grande diferença? Foi trabalhar em que veículo?

A grande diferença para quem sai de uma cidade como Curitiba e vai morar e trabalhar numa como o Rio de Janeiro é que passa a trabalhar com uma visão mais nacional e menos regional.

Para mim não foi um salto tão abrupto, pois já em Curitiba trabalhava como free-lancer para a imprensa nacional, tais como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *VEJA*, *ISTOÉ*. Ou seja, trabalhávamos com fatos locais, mas a abordagem era dentro de uma visão nacional. Isto faz a diferença.

Quando cheguei ao Rio, inicialmente fiquei um período como free-lancer. Em seguida trabalhei, como contratado, na sucursal da ISTOÉ, onde fiquei até começo de 1980. Deste ano até hoje trabalho de forma independente, pois como já mencionei, abri uma agência de fotografia e permaneço até hoje prestando serviços ao mercado consumidor de fotografia, não me restringindo ao mercado meramente editorial. Desde o ano passado também faço trabalhos em vídeo.

Nos anos oitenta, do século passado, houve as Semanas Nacionais de Fotografia, realizadas pelo INFOTO\FUNARTE, como foi sua participação nelas e qual a importância delas para a fotografia brasileira?

A minha participação nas Semanas Nacionais de Fotografia foi meramente como expositor na Semana que aconteceu em Curitiba e nas outras como simples observador. Na verdade só estive em duas: a de Curitiba e a de Ouro Preto. Nas outras, por motivos de trabalho, não pude ir. Mas acompanhava vivamente o que acontecia na Semana. Muitos colegas do Rio participavam e me relatavam o sucesso que era a semana por onde ela passava.

Na minha opinião, a importância da Semana Nacional de Fotografia é que ela, por se tornar um evento anual, estimulou uma produção nacional de uma maneira nunca antes experimentada pelo conjunto dos fotógrafos brasileiros.

Inúmeros jovens fotógrafos, pela primeira vez tiveram a oportunidade de mostrar sua produção fora de seus Estados de origem e para um público nacional. Este fato era altamente estimulante não só para estes jovens fotógrafos, mas para o conjunto da comunidade fotográfica do país.

Neste sentido, foi muito ruim para a produção fotográfica nacional a extinção das Semanas Nacionais de Fotografia.

É certo que ela gerou filhotes, pois hoje existem vários eventos em diferentes Estados brasileiros que, em última análise, são crias da Semana.

Vários autores falam de uma crise no fotojornalismo, como você vê esta questão?

Na verdade não acho que haja uma crise. O que está acontecendo é que, com as novas tecnologias da informação, os tradicionais jornais perderam leitores para as novas mídias. Com isso, o papel preponderante que tinha os jornais impressos, perdeu um pouco sua importância como veículo de transmissão da informação. Aliás, importância essa que começou a deixar de ter nos anos 40/50, com o advento da TV.

Lembro de uma entrevista que li de um importante fotógrafo da *LIFE*, onde ele apontava o momento em que o fotojornalismo começou a não ter tanta importância. Foi na cobertura de um evento com a presença do Presidente da República dos Estados Unidos onde o espaço que foi destinado aos fotógrafos era bem menor e num ângulo francamente desfavorável em relação aos profissionais da TV. Segundo ele, até aquele momento, aos fotógrafos é que eram reservados os melhores ângulos.

Mas a figura do fotógrafo não deixou de existir por causa disso. O que se exige hoje é que o fotógrafo seja também um profissional que opere várias mídias, tais como vídeo, internet e toda essa parafernália tecnológica à disposição.

Quem deu este salto tecnológico não vê crise. Quem não deu, sente na pele uma crise que é somente dele e não do fotojornalismo como um todo. Eu sempre olho com desconfiança esses autores que falam de “crise”. Quase sempre (e com honrosas exceções) a crise é mais pessoal do que do meio profissional no qual está inserido.

Você acha que dá para fazer um paralelo entre o fotojornalismo dos anos 70\80 com o dos anos 90\2000. Quais são as diferenças?

Acho que a grande diferença é que, a partir do final dos anos 60, aconteceu um fenômeno singular e que vai ecoar no panorama do fotojornalismo daí por diante. É que, em 1969,

foi reconhecida, por lei, a profissão de Jornalista. Daí em diante, só poderia exercer a profissão pessoas graduadas para tal. Essa exigência legal fez com que, principalmente no fotojornalismo, pessoas oriundas da classe média passassem a exercer a profissão, coisa que não acontecia com frequência até então. O comum era o repórter fotográfico começar no jornal como um subalterno na estrutura da redação e ir galgando postos à medida que ia “mostrando serviço”, para usar uma linguagem da época. Era comum começar como motorista, às vezes como auxiliar de laboratório, outras como mensageiro, etc. Aqueles que gostavam de fotografia iam se aproximando dos fotógrafos e aprendendo in loco, sem uma formação adequada. Não que eu ache que as faculdades de jornalismo, onde hoje “aprende-se” fotojornalismo, seja o melhor dos lugares para aprender a profissão. Mas o ambiente universitário, por si só mais abrangente, faz chegar hoje às redações pessoas um pouco melhores preparadas para a profissão. No mínimo são pessoas que tem o hábito da leitura, o que já faz uma grande diferença.

Isso posto, acho, que a diferença conceitual que existe entre os períodos, que você menciona, é que antes aqueles repórteres fotográficos eram mais “intuitivos” e os atuais são mais “cerebrais”.

Qual foi a importância das Agências Independentes de Fotografia para o fotojornalismo nos anos 70\80\90?

Foram importantes por que mostraram aos fotógrafos que existia vida profissional fora das redações, ou seja, não éramos dependentes de uma relação profissional oriunda da era “getulista” (carteira assinada, emprego fixo e salário idem, etc.).

Inspirados nas agências européias e americanas, vários profissionais, principalmente no eixo Rio-São Paulo, organizaram essas agências para fornecer um material fotográfico diferenciado ao mercado.

Nada que se comparasse às agências européias (Sygma, Reuters, Gamma, Magnum, etc.), onde o fotógrafo desenvolvia verdadeiros ensaios fotográficos, com meses de maturação e realização, em várias partes do mundo. Como existia um mercado comprador para essa produção, as agências tinham condições de cada vez mais se fortalecerem e ampliarem seu raio de ação. Coisa que aqui não aconteceu na mesma proporção, por força da falta do mencionado mercado nacional comprador.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Sim, os problemas são os mesmos. O problema é que a divisão do trabalho como o conhecemos leva a isso. O diagramador não consegue olhar o seu trabalho levando em conta o trabalho do fotógrafo (e vice-versa). O editor acaba sendo aquela pessoa que melhor faz política e não aquele que melhor edita (não acho que necessariamente deva ser um fotógrafo) e que muitas vezes não conhece a realidade tanto do fotógrafo quanto do diagramador. Ou seja: acontece aquilo que o velho Marx dizia sobre a alienação do trabalho.

Num período que trabalhei na *Folha de S. Paulo*, na sucursal carioca, o jornal desenvolvia uma experiência que achei interessante: as chefias faziam rodízio entre elas, ou seja, o editor de fotografia era uma pessoa que vinha da editoria de Cidades; o editor de Esportes era o editor de Economia e assim sucessivamente. Talvez a fórmula não caiba dentro de toda a estrutura de um jornal, mas é interessante essa visão, onde as pessoas vivam no dia-a-dia as delícias e as dificuldades de cada parte do todo.

Tem também os problemas econômicos que sempre afetam o fotojornalismo. Economia, no sentido de espaço nas páginas dos jornais...

Problema econômico afeta não somente o fotojornalismo, mas toda e qualquer estrutura empresarial (que todo jornal é, em última análise).

Mas o sentido que você menciona (espaço nas páginas) é e sempre será um problema que todos sentiremos enquanto a atividade jornalística for uma atividade empresarial. Se aquele espaço para a reportagem (texto e foto) precisar ser ocupado por um anúncio, tenha certeza que será. Gostemos ou não. E não há muito a ser feito.

Tem alguma coisa boa de fotojornalismo acontecendo no Brasil atualmente?

Na verdade não vejo nada de muito novo acontecendo no fotojornalismo. O que eu vejo são os profissionais se aperfeiçoando cada vez mais para poder enfrentar a avalanche de informações novas que são jogadas todos os dias sobre o incauto cidadão para poder saber diferenciar o joio do trigo, para usar um ditado bíblico.

Você acha que a internet e a publicação de livros\reportagens podem ser um caminho para os fotojornalistas?

Acho que é um caminho que não podemos abrir mão de maneira alguma. Nós somos produtores de conteúdo e, tanto a internet quanto os fotolivros, livros/reportagens, etc, são instrumentos à disposição da nossa geração e que, em última instância, é tarefa nossa fazer desses instrumentos algo relevante, de qualidade e artístico.

Sempre que sou instigado a falar desse assunto, pontuo que é responsabilidade do produtor de conteúdo dar o sentido maior à parafernália eletrônica à sua disposição e não, como alguns pensam, do fabricante desses instrumentos.

Exemplifico: é nossa responsabilidade descobrir a veia artística da tecnologia digital colocada a nossa disposição e não do seu fabricante. Somos nós, e não a Canon, Nikon, Adobe Photoshop, Microsoft, etc., que devem descobrir o que de artístico existe dentro dessa tecnologia.

Compare com o nosso velho e conhecido Henri Cartier-Bresson e sua geração. Quando a Leica foi lançada em 1925, o parâmetro de qualidade fotográfica eram as velhas e pesadas câmeras que usavam negativo de vidro, operadas em tripé, etc. e que, por isso, eram de difícil manuseio. Precisou um visionário como Bresson para pegar aquele novo e desconhecido instrumento, leve, ágil e descobrir as possibilidades artísticas da nova tecnologia. Quem fez isso foi o fotógrafo, o produtor de conteúdo e não o produtor da câmera. O mesmo paralelo faço hoje. As possibilidades artísticas dessa nova tecnologia que está à nossa disposição é nossa.

Ainda bem que temos isso.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em maio de 2008 – Via email

EMÍDIO LUISI

Nasceu na Itália e veio para o Brasil ainda criança. Começou a fotografar nos anos 1970, especializando em fotojornalismo. Trabalhou na revista Veja atuando também em espetáculos de teatro, dança e ensaios pessoais. Coordenou oficinas de fotografia em diversas cidades brasileiras. Realizou várias exposições no Brasil e no exterior. Participa de várias coleções, tais como, a do Instituto Cultural Itaú e Acervo Coleção Pirelli/MASP. Lançou o livro Ue ' Paesa, 1ª edição em 1997 e 2ª edição em 2000. Atualmente fotografa, coordena projetos na área da fotografia e dirige a Agência Fotograma.

Como foi a sua vinda para o Brasil? E o seu início no fotojornalismo?

Cheguei no Brasil em 1955, vindo como imigrante junto com a minha família. Meu início no fotojornalismo foi na década de 70, posso dizer que foi um “estouro”, eu estava indo para um curso de fotografia no Senac no ano 1975, quando “estourou” uma adutora na rua, bem em frente ao ônibus que eu estava, fiz toda a seqüência, pois não tinha ninguém ainda da imprensa no local, levei o material para o Jornal da Tarde, e deu capa com uma foto abrindo a primeira página. Nesse período eu era free-lancer, depois trabalhei no Diário do Grande ABC, Veja SP, e voltei a ser free-lancer trabalhando para vários veículos.

Qual foi a importância, para a fotografia brasileira, das Semanas Nacionais de Fotografia, realizadas pelo INFOTO\FUNARTE, nos anos 80?

Foram de suma importância, para que pudéssemos mapear e conhecer a produção fotográfica do Brasil, e manter um intercâmbio com os colegas de outros estados.

E as Semanas de Fotografia de Curitiba?

As semanas de fotografia de Curitiba, foram muito importantes, pois começaram a se criar a partir das cenas nacionais as semanas de fotografia regionais, e a de Curitiba deu oportunidades a vários profissionais poderem dar cursos, palestras, workshops e exposições, que atraiu pessoas de várias partes do país, fazendo com que a troca entre os professores e alunos estabelecesse uma relação de aprendizado mais consistente.

Qual é a importância das agências independentes de fotografia para o fotojornalismo no Brasil? Teve uma grande movimentação delas, no sentido da organização, no final dos anos oitenta. A idéia era criar uma entidade que regulamentasse os preços, os contratos, etc. Como foi sua participação nisso tudo?

Foi muito importante, algumas agências foram pioneiras com a ÁGIL em Brasília, a F4 em São Paulo e várias outras que se formaram a partir dessas pioneiras, o modelo que serviu de inspiração foi a Magnum, como forma de cooperativa. Mas o ponto forte foi estabelecer padrões com as empresas jornalísticas, de modo que desse maior autonomia ao fotógrafo, em todos os sentidos, desde a escolha das pautas, até a edição das imagens enviadas, regulamentação das tabelas de preços, contratos etc.

Teve uma reunião, em São Paulo, na Fotograma, que foi anfitriã do encontro, para ver estas questões de organização, tinha gente de Fortaleza, de Salvador, de Curitiba, como foi isso? O que aconteceu depois?

Como as agências foram crescendo em todo país, se achou necessário organizar padrões a nível nacional, daí fizemos uma reunião aqui em São Paulo, na Fotograma, para estabelecermos as normas e condutas em relação aos interesses da classe. Foi muito produtivo e algumas coisas ainda que foram resolvidas naquela reunião ainda acontecem até os dias de hoje.

Como foi a sua “passagem” da fotografia analógica para a digital?

Devo dizer que sou novato na digital, tenho apenas um ano de uso, mas como toda a tecnologia, oferece vantagens e desvantagens, a vantagem seria na parte econômica, pelo fato de não ter filmes, revelações, etc, mas por sua vez na hora do “tratamento da imagem”, o que se fazia antes no laboratório, se gasta um bom tempo, as desvantagens é que ilude muita gente achando que pelo fato dele ver a foto imediatamente lhe dá um “status” de fotógrafo, isso é um pouco perigoso para os novatos, pois não pensam muito na “bagagem” que devem ter, como estudar, ler, ver, etc.

E também essa idéia do imediatismo, faz com que ele não se concentre muito na hora de clicar, achando que se errar, corrige imediatamente, deixando de lado a “educação do olhar”.

Como é o trabalho do fotojornalista na ação cultural, com suas atividades e experiências na área do ensino e das atividades culturais?

Eu sempre digo que todo fotógrafo deveria iniciar no fotojornalismo, pois a habilidade e versatilidade que deve ter no dia-a-dia, lhe dá condições de encarar qualquer atividade na fotografia, evidentemente se especializando na que tiver maior afinidade.

Eu creio que a atividade cultural exercida na fotografia, propicia maior possibilidade para expandir os projetos que o fotógrafo tem, fazendo que mais pessoas vejam sua obra, por intermédio de exposições e livros.

Na área de ensino eu acho que todo o profissional deve ter consciência da sua formação, pois todo aluno no início se inspira no trabalho do professor.

E se ele não tiver conteúdo suficiente não pode formar um futuro profissional.

Qual será o futuro do repórter fotográfico, num tempo em que a câmera pode fazer tudo sozinha dentro de um campo de futebol, por exemplo?

Veja bem, a câmera tecnologicamente pode fazer tudo, mas ainda a presença do fotógrafo é fundamental, pois ela não pensa, não se emociona. Sem o olhar do homem não haverá fotografia.

Nas minhas observações, chega-se a uma conclusão que um dos grandes problemas do fotojornalismo diário, de uma maneira geral, ainda é na edição, o fotógrafo ainda fica muito longe do resultado final de seu trabalho, também não opina no momento de escolha das matérias, na verdade, ele não quer fotografar o que mandam ele fazer. Como vê esses problemas?

Isso é uma velha questão que se discute, minha opinião é que o profissional deve cada vez mais participar de todo esse processo, para isso é necessário que ele demonstre sua opinião participando das reuniões de pauta e no ato de editar o material final.

Que futuro está reservado para o fotojornalismo? Onde ele será veiculado?

Eu creio que com as novas mídias, seja a net, os blogs, sites etc,

Mas a mídia impressa, ainda, eu creio ser uma forma adequada para as imagens.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em dezembro de 2007 – Via email.

REYNALDO JARDIM

É jornalista, poeta, artista visual e agitador cultural, nascido em São Paulo no dia 13 de dezembro de 1926. Vive, atualmente, em Brasília.

Você foi o autor (juntamente com Amílcar de Castro) da primeira grande reforma gráfica do Jornal do Brasil, com a criação do caderno B, no final dos anos 50, como foi esta experiência?

A primeira grande reforma do Jornal do Brasil nasceu na Rádio Jornal do Brasil. Eu fazia um programa cultural chamado Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), que se transformou no caderno que marcou e deu início à reforma. Assim, o JB começou sua

reforma pela Cultura. O Amílcar nem estava lá. Depois do sucesso do SDJB, convencemos a dona do jornal a fazer um jornal de verdade. Aí, ela chamou o pessoal do Diário Carioca, Odylo Costa Filho, Jânio de Freitas, Ferreira Gullar e toda equipe de copy-desk. O Diário Carioca havia introduzido o lead, sublead, etc, pelas mãos de Luiz Paulistano e Pompeu de Souza. Foi aí que começou a modernização do texto na imprensa brasileira. O Amílcar mais o Jânio de Freitas foram os responsáveis pela nova cara no JB. Eu tomava conta do supérfluo, da diagramação à edição. Depois de haver criado o SDJB, criei o Caderno B e o editei durante cinco anos.

Como era o fotojornalismo naquela época no JB?

Fotojornalismo: o JB foi o primeiro a supervalorizar a fotografia. Principalmente na primeira página.

Qual sua trajetória profissional antes desta época da reforma no Jornal do Brasil?

Estudei jornalismo na Cásper Líbero. Trabalhei em agências de publicidade e rádio. Em São Paulo, trabalhei numa revista chamada 'Carroussel'. Como jornalista mesmo, comecei onde outros terminam. Nunca fui repórter, isto é, nunca fui o que é o verdadeiro jornalista. Comecei criando o SDJB e depois o Caderno B.

E depois do JB, antes de vir para Curitiba?

Depois do JB (não necessariamente nessa ordem) dirigi o jornalismo da TV Globo, dirigi a Rádio Mundial e a Eldorado e a Excelsior de São Paulo. Trabalhei na TV Rio, Excelsior, Continental e programa jornalístico do Fernando Barbosa Lima. Apresentava ao vivo um poema por dia. A festa acabou com o AI 5. Fui diretor da Revista Senhor.

Quando chegou em Curitiba? Porque veio para cá?

Fui para Curitiba porque estava na lista negra da ditadura e não conseguia emprego. Aí o Cícero Cattani, que trabalhava no Diário do Paraná, telefonou para o Geraldo Casé na TV Educativa, no Rio de Janeiro, pedindo a indicação de um nome para dirigir a TV Associada. Eu estava em frente ao Casé pedindo emprego.

Em Curitiba você criou o jornal Correio de Notícias, no final dos anos 70, que foi uma referência no jornalismo curitibano, conta como foi esta experiência? Você fazia experiências colocando os repórteres para chefiar a reportagem por alguns dias? Fazia um revezamento? Isto dava certo? **A experiência do Correio de Notícias foi super positiva. Me lembro da Pauta Popular. Colocávamos na fachada do jornal tiras da bobina e o pessoal da rua escrevia sugestões. Lembro também da Bolsa de Prestígio Popular. Lembro principalmente da turma de repórteres. Não me lembro dos repórteres chefiando a reportagem. Se não fiz isso perdi uma boa idéia.**

Era o tempo que o jornal fechava de madrugada? Como era isto?

Jornal continua fechando tarde. Toda velocidade da informática não ajudou em nada os profissionais, que continuam a ser explorados à exaustão. A informática só serviu para acabar com uma porção de profissões. O desenho gráfico não melhorou em nada.

E você continua com o desenho e com a máquina de escrever?

O Ziraldo também não sabe nem digitar. Ele, como eu, trabalha com um mouse-man ao lado.

Depois você criou o Pólo Cultural e o Jornal Grafia, como foi esta experiência?

A idéia de transformar Curitiba em um pólo cultural era romper com a dependência de São Paulo. O jornal Pólo Cultural (semanal) foi criado pela Marilu Silveira e eu. Cada semana era um tema, entre eles Inventiva e Grafia (fotografia). Curitiba tinha os melhores fotógrafos do Brasil. E os melhores desenhistas. E a única poeta que sabe o que é um Haikai, a Alice Ruiz, que eu adoro.

Você acha que acabou o romantismo no jornalismo?

O que acabou não foi o romantismo. Foi a falta de imaginação. Todos os jornais têm a mesma cara e o mesmo tratamento de linguagem. É a robotização informatizada. A única

parte mecânica dos jornais é a rotativa, que tem seus dias contados. A informática fornece notícias em tempo real dentro de sua casa.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em agosto de 2007 – Via email.

EVANDRO TEIXEIRA

Evandro Teixeira trabalha como fotojornalista no Jornal do Brasil, desde 1963. Suas fotografias viram ícones, marcam uma época. Muitos documentaram os anos duros da ditadura, mas as imagens de Evandro são as primeiras que vem à lembrança quando se fala no assunto. A fotografia dele é carregada de criatividade e conteúdo informativo.

A obra de Teixeira está nos acervos do Museu de Arte Moderna do rio, MASP, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Museu de Belas Artes de Zurique, Suíça e Museu de Arte Moderna La Tertulia, em Cáli, Colômbia. Já expôs em Paris, Frankfurt, Zurique, Madri, Veneza, Basel, Nova Iorque, Cuba, México, Buenos Aires, Bogotá e Alemanha. Com livros publicados, reconhecimento internacional, Evandro tinha tudo para se deixar levar pela fama, mas continua

simples e modesto como o menino que veio do interior da Bahia, para o Rio de Janeiro, há mais de 50 anos, para tentar a vida e acabou se transformando num dos nomes mais importantes da fotografia e da cultura brasileira.

Depois de trocas de email Evandro Teixeira decide que daria a entrevista por telefone, pede o meu número. Mando o número e falo que estaria em casa a partir das 16 horas.

Era domingo, 11 de novembro de 2007, toca o telefone exatamente às 16 horas, preciso como todo bom repórter fotográfico, era Evandro Teixeira do outro lado da linha, direto da redação do Jornal do Brasil, onde estava se preparando para ir fotografar o jogo Flamengo e Santos, pelo campeonato brasileiro, que aconteceria às 18h10, no Maracanã. Conversamos durante 40 minutos.

Você acompanhou várias fases do fotojornalismo no Brasil desde o final dos anos cinquenta até agora. Como foi essa trajetória?

Os anos 70\80\90 eu acho que foi uma época muito interessante. O Jornal do Brasil valorizava muito a fotografia. Tinha grandes repórteres fotográficos. Foi a maior escola de fotojornalismo do Brasil. Aquela era também uma época difícil em termos de equipamentos. Eu comecei com a Rolleiflex, nos anos 60. Depois apareceu a Leica e mais tarde a Nikon F, com teleobjetivas. O grande problema era quando das viagens e tinha que levar um baú com o laboratório que era montado no banheiro do hotel. A gente levava pano preto para vedar o ambiente. Tinha que ter álcool para secar o filme. Uma trabalhadora danada. Isto tudo seria impossível nos dias de hoje, numa viagem internacional, por exemplo, como poderíamos entrar nos EUA com toda essa parafernália. Seríamos barrados nos aeroportos, com aquela quantidade de químicos.

E ainda tinha a mala da UPI para transmissão das fotografias que chegavam a durar 20 minutos na transmissão de uma foto colorida e sete minutos para transmitir uma fotografia em preto e branco.

Teve um momento intermediário entre o analógico e o digital, quando a gente fotografava com filme colorido, revelava o filme e escaneava para poder enviar as fotos via email.

Isso tudo acabou com a tecnologia digital, a partir do final dos anos 90. É uma mão na roda pra gente. Facilitou muito esse trabalho na rotina diária do fotojornalismo. Ganhamos em velocidade e hoje o tempo é muito importante. Antigamente os jornais fechavam meia noite, hoje as nove horas já está tudo pronto.

Só para ter uma idéia do tempo que ganhamos na Olimpíada de Sidney fui fotografar uma competição do Tob Grael, no meio do mar, levei mais de duas horas de viagem na lancha da competição e mais outro tempo para chegar na Central de Imprensa, onde a Kodak revelava o material de todos os profissionais e isto levou umas cinco, no total deu uma oito horas até eu enviar as fotos para o Brasil. Quatro anos depois na Grécia o mesmo trabalho durou as duas horas na lancha da competição e mais um meia hora para enviar as fotografias, ganhei cinco seis horas, que num trabalho como este é muita coisa.

Para o fotojornalismo a tecnologia digital é muito importante. É imprescindível. É uma mão na roda para gente.

Agora ainda fotografo com minhas Leicas e com filme. As galerias internacionais e os museus (e eu tenho exposto muito fora do país) ainda não aceitam fotografias digitais, querem as analógicas com papel fotográfico, mesmo que já tenham impressoras digitais fine art com qualidade excepcional.

Como foram, para o fotojornalismo, as reformas gráficas do Jornal do Brasil?

Muito importantes para o jornalismo como um todo. Como já disse o JB foi uma grande escola para o fotojornalismo e suas mudanças gráficas marcaram o jornalismo brasileiro, sempre dando um grande espaço para a fotografia. Para os ensaios fotográficos.

Como você acha que a economia da comunicação (no sentido comercial com a ocupação de grandes espaços no jornal pela propaganda e no sentido de corte de recursos financeiros) interfere na rotina diária do fotojornalismo?

Isso é um absurdo. Cada dia diminui o espaço. Antes você trazia uma idéia e realizava uma reportagem que era publicada, agora está muito difícil. Acabou o ensaio fotográfico. Agora é tudo uma questão de tempo, quanto mais cedo chegar na redação, você vai ganhar espaço. Se chegar tarde mesmo que seja com um grande trabalho, não tem mais espaço. Será tarde.

Você que já fotografou várias Copas do Mundo, Olimpíadas e tantos eventos esportivos, como vê o entusiasmo de alguns com as câmeras que podem fotografar sozinhas de um campo de futebol, por exemplo, sendo controladas direto da redação?

Não acredito que vão ocupar o lugar do Fotojornalista. São recursos secundários que podem e devem ajudar no trabalho. Não tenho nada contra, se for para dar agilidade no trabalho diário. O ser humano será sempre imprescindível num trabalho de criação. Deixar de estar no local onde o fato acontece seria o fim do fotojornalismo. Aí seria uma outra coisa.

Como foi a sua participação na mostra em Nova Iorque, em 2007, na Galeria Leica, ao lado de Cartier-Bresson, Robert Capa, Marc Riboud?

Uma coisa inusitada. Fiquei muito emocionado. No release da Leica falava que era uma exposição com os 40 maiores fotógrafos do mundo. Do Brasil era só eu e o Sebastião Salgado. Foi muito bom estar ao lado de tantos fotógrafos consagrados como o Bresson, o Capa e o Salgado, que é meu amigo.

E a individual na Galeria Leica, também em 2007, na Alemanha?

Também foi muito bom. Foi uma exposição muito vista. Depois fiz uma em Lugano da Suíça e compraram duas coleções. Isso é muito importante para mim e para a fotografia brasileira.

Você publicou o primeiro livro em 1982, *Evandro Teixeira – Fotojornalismo*, (com uma segunda edição ampliada em 1988) e o segundo, *Canudos 100 anos*, somente em 1997, porque esse vácuo de 15 anos? Mesmo para um fotógrafo famoso como você é difícil o mercado editorial no Brasil?

Pois é, o nosso mercado editorial ainda é muito precário na área da fotografia. Falta patrocínios. O Sebastião Salgado sempre diz pra mim que quer “voltar para o Brasil, mas vou ganhar dinheiro como?”. Agora eu venho fazendo um livro com dificuldade, do projeto “68: Destinos” (<http://www.evandroteixeira.net/68destinos>), que terminou virando 100, por causa da passeata dos 100 mil e que será lançado no ano que vem em comemoração aos 40 anos do movimento de 1968.

O livro\reportagem pode ser um caminho para o fotojornalismo do futuro?

Sempre será mais um meio de podermos publicar o nosso trabalho. “Canudos 100 anos”, já é uma mostra de que isso é possível.

Em 2006, numa entrevista para o site www.photos.com.br, você diz que, aqui no Brasil, falta empenho dos profissionais na organização da categoria, comparando com a organização dos chilenos, para onde você tinha ido, como convidado para um evento. Isso ainda continua?

Nossa categoria continua muito desunida. Não sei o que acontece. Acho que tem muito individualismo. Falta ainda um profissionalismo na área sindical e associativa que poderia nos trazer grandes benefícios, principalmente, na organização de eventos culturais ligados ao fotojornalismo.

Qual a importância que as Agências Independentes de Fotografia tiveram, ou ainda tem, no fotojornalismo brasileiro?

Foram muito importantes. Mesmo as que sobreviveram ainda são importantes.

Nas minhas pesquisas observou-se que um dos problemas na rotina diária é a edição, o fotógrafo ainda tem uma distância muito grande da decisão final sobre sua fotografia. Como você vê essa questão?

Esta é uma grande verdade. Mesmo no Jornal do Brasil temos muitos problemas com a edição de nossa produção diária. É um eterno problema.

Entrevista concedida ao autor, por telefone, em 11 de novembro de 2007, às 16 horas.

Publicada na Revista eletrônica INTERIN nº4

http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/revista_interin.htm

FLÁVIO DAMM

O Sr. começou muito novo no fotojornalismo, como foi isso e como era a profissão naquela época dos anos 40?

Quando comecei, aos 16 anos, em 1946, em Porto Alegre, onde nasci, esta palavra fotojornalismo mera totalmente desconhecida no Brasil: havia fotógrafo de jornal. Por onde, aliás, nunca passei, sou "revisteiro", Revista do Globo, O Cruzeiro, TIME, Casa e Jardim, Novacap, Senhor, Photo Magazine e agências internacionais Globe Photos e Black Star, ambas de NY,USA.

A atividade muito limitada tecnicamente, filmes de ASA 100. lentes pouco luminosas, câmeras pesadas, formatos 9X12, 6X9 e 6X6 Além do que estávamos em guerra, a importação era problemática.

Dificuldade de comunicação, distâncias grandes na ordem direta da aviação à hélice, estradas inexistentes, telefones problemáticos, vida dura.

Mas, isto sim, uma profissão charmosa, a chance de ver o que os outros não viram e para estes passar a imagem fotografada pelas páginas impressas das revistas (e jornais). Tive uma namoradina, aos 18 anos, cujo o pai lhe proibiu de me ver quando soube que eu era jornalista...

Como foi o trabalho na Revista do Globo?

Comecei aos 16 anos, amador, me intrometendo na redação da Revista do Globo e publicando umas fotos que fazia, em companhia de Luiz Carlos Lessa, um jovem como eu (depois escritor regionalista que publicou 64 livros), meu colega de escola no curso pré-jurídico. Ele foi ser escritor e advogado, eu me salvei dessa fria.

Em 1948, com 19 anos, pré-universitário, cursava o CPOR e descobri, por acaso, que no estúdio da Revista havia uma enciclopédia de fotografia, em inglês.

Pedi um emprego como office-boy...tinha bons conhecimentos de inglês, o bastante para devorar informações básicas. Fui varredor do estúdio, depois lavei cópias, revelei filmes e, em um ano e meio, era o fotógrafo -titular pela saída de meu mestre Ed Keffel que migrou para O Cruzeiro”.

Aos 22 anos eu migrei para “O Cruzeiro”, onde fiquei por dez anos.

Como foi conviver com profissionais como José Medeiros, Luiz Pinto, Indalécio Wanderley, Erno Schmeider, Jean Manzon e Alberto Jacob?

Cada macaco no seu galho, sem poder juntar Indalécio com Medeiros, água e vinho...O Medeiros, mestre maior, tinha alma de fotojornalista, coragem, bom gosto, compunha bem uma foto, boêmio, meu cunhado.

Luiz Pinto não, seu nome é José Pinto, paraense e grande fotógrafo. Mora hoje em Belém.Nada pessoal contra o Indalécio, boa gente mas chegando a uma matéria de praia, de desfile de misses, por aí.

Erno, nota dez, Manzon um francês metido a besta, olhava o mundo de cima da altura onde nunca esteve,” poseur”, só fotografava posado, duas lâmpadas nada de dinâmico.Jacob, profissional de primeira. Esqueceste do Eugênio Silva, do Roberto Maia e do Henri Ballot. Houve Jader Neves e Gervásio Baptista, na Manchete.Sem esquecer o grande Alberto Ferreira, do Jornal do Brasil junto com o Erno e ainda, no “O Cruzeiro”, o Pierre Verger e o Marcel Gautherot, franceses os dois e primeira linha.

Nessa época usava-se a Rolleiflex? Como era?

Câmera alemã de qualidade excepcional, porém limitada para o trabalho que exigisse mais velocidade de ação, fotografia aérea por exemplo. Trocar filme a cada 12 fotos a bordo de avião teco-teco de porta aberta ou helicóptero com vento por todos os lados era uma dificuldade. Também em situações muito difíceis: enfrentei, em 1951, um tiroteio no Maranhão que durou 22 minutos e resultou na morte de 12 pessoas. Trocar filme como? Somado a isto o visor é reflex, você enfia o olhar pela caixa de visor e tudo pode lhe acontecer de inesperado por trás ou pelos lados...

A solução é a câmera 35mm., a LEICA, por exemplo que eu uso desde 1946 e outras 35mm que também usei e uso hoje, as Nikon. Estas já com leituras automáticas de distância/focalização e exposição.

Como foi sua relação com Jango e como ele facilitou seu acesso ao Getúlio Vargas?

Jango era um jovem rico e eu um jovem pobre mas frequentávamos a mesma boemia, lugares onde se encontravam jornalistas de Porto Alegre.

Nessa ocasião, 1948, o PTB resolveu lançar GV candidato à Presidência nas eleições de 1950. O ex-ditador se auto-exilara em uma pequena estância chamada Itú, município de São Borja, RS.

O Jango chamou a mim e ao repórter Rubens Vidal para, sigilosamente, irmos fazer as primeiras fotos do velho Vargas que não se deixara fotografar desde que se exilara: dera muitas entrevistas mas sem se deixar retratar.

Fomos, fiz as fotos, a Revista do Globo publicou capa e oito páginas sob o título “A Longa Viagem de Volta”. Tal foi o sucesso das fotos inéditas de uma personalidade política da força de GV que as mesmas foram vendidas, pela Editora Globo, para jornais e revistas de todo o mundo. Aos 19 anos tive meu trabalho publicado, entre outros jornais americanos e europeus pelo Pravda e pelo Isvestia de Moscou...

Qual é a importância da revista O Cruzeiro para o fotojornalismo brasileiro?

Foi a primeira grande escola de fotojornalismo que o Brasil teve.

Ali foi implantada uma nova mentalidade de isso da fotografia, novos equipamentos, métodos de trabalho, dinheiro à vontade, aviões fretados, toda a sorte de facilidades materiais, excelente aproveitamento do nosso trabalho. Conhecemos meio mundo, trouxemos nova mentalidade inclusive aproveitada por jornais. A Última Hora, quando foi criada, levou para seu chefe de fotografia o colega Roberto Maia. Outros de nossa equipe, mesmo convidados não aceitaram porque jornal tem um ritmo e revista outro, além do que o jornal UH era governista, financiado pelo Banco do Brasil para apoiar Getúlio, então no poder.

O Sr. foi um pioneiro na criação de uma agência independente de fotografia, em 1961, a Agência Jornalística Image Ltda. Depois nos anos 1970\80 foram criadas várias agências, qual foi a importância dessas agências para o fotojornalismo?

Não foram escolas, para sobreviver fazíamos fardos documentários de obras de governos, livros promocionais de estados, acompanhamos por vários anos a evolução industrial da Vale do Rio Doce, Petrobras, Loide Brasileiro, companhias aéreas, por aí...

Era época de grandes exposições fotográficas em aeroportos, estações rodoviárias, em eventos por ocasião de lançamentos de projetos de governo. Fotojornalismo havia pouco. Vendi a minha parte 14 anos depois de fundada. Faliu dois anos depois da minha saída.

As outras agências que nos imitaram percorreram o mesmo trajeto e depois desapareceram.

Trabalhei como produtor de uma agência de áudio-visual, a VSOM. Mas sob regime de comissão por tarefas realizadas e clientes apresentados.

O seu trabalho revela uma narrativa histórica e nos leva a uma compreensão do fotojornalismo quando este ainda estava se constituindo e tomando forma no campo da comunicação. Como se deu isto? Qual era a formação cultural sua e dos companheiros da época?

Sobre “formação cultural” eu respondo por mim. Fotografia não se faz só com câmera. Se faz com leitura de bons livros, consulta em publicações específicas, livros de arte e de fotografia, buscando entender o “olhar” de quem veio antes de nós, como viram o mundo e os fatos e como os trataram.

Quem não leu Machado de Assis, Guimarães Rosa, Erico Veríssimo, Gilberto Freyre, Jorge Amado, Garcia Márquez, Pablo Neruda, José Saramago, Eça de Queirós ou Fernando Pessoa não abriu nenhuma porta.

Quem não sabe o que foi a Renascença, dos Impressionistas, do Cubismo, de Picasso, Miró, Bracque, Da Vinci, Manet e Monet, no Brasil Niemeyer, Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Tarsila, Goeldi e tantos mestres de pintura escultura. Sem eles não se sabe nada de composição, de luz, formas, a o básico para saber o que fazer com a imagem no ato de criá-la.

É preciso ver André Kertész, Doisneau, Brassai, Burri, Dorothea Lange, Eugene Smith, Cartier-Bresson, Boubat, Robert Capa e Marc Riboud.

A formação da maioria dos fotógrafos era de média para baixo. Medeiros e eu falávamos inglês e francês, eu também estudei e falo espanhol. Era raro isto.

O que me deu chances especiais de viajar: até hoje fiz 66 viagens ao exterior, das quais quatro à África e tenho 16 livros publicados, dos quais dois com texto de Jorge Amado e um com Gilberto Freyre.

Depois da revista O Cruzeiro, o que teve de melhor no fotojornalismo brasileiro?

Começaram a ser publicados livros de fotógrafos, os espaços culturais abriram para fotografia, surgiram duas boas revistas, a REALIDADE e a SENHOR.

Manchete nunca foi forte nisto, era meio “água de rosas”, fraca de conteúdo, excelente como resultado de impressão.

Não deixou saudade, não deixou marca.

Como o Sr. está vendo o fotojornalismo atual e qual será o seu futuro?

Vejo o fotojornalismo cumprindo o seu papel de formador de opinião.

Mas vejo o risco do facilitário pelo uso do digital, no faz apaga faz apaga...Além da manipulação da imagem pelos recursos que comprometem a ética e a estética.

Claro que o digital trouxe a dinâmica necessária para acompanhar o progresso, a velocidade que é hoje matéria prima comportamental.

Mas isto do fotógrafo fazer e o editor editar, isto poderá levar o fotógrafo a um certo desencanto pelo mau uso do seu trabalho original. O desprestígio que poderá acarretar.

Eu nunca deixei cortar minhas fotos, quando fotografo “corto” pelo visor, “componho” no momento de disparar. Se tiver que tirar um elemento que entrou na foto pela desigualdade entre o que o visor “vê” e o que a lente “cobre”, isto é um ato pessoal, só meu. Ninguém toca. Não delego isto a quem quer que seja. Eu ou ninguém. Abraço do Flávio Damm

Entrevista ao autor desta pesquisa. em novembro de 2007 – Via email.

NAIR BENEDICTO

Nair Benedicto formou-se em Rádio em Televisão pela Universidade de São Paulo em 1972, mesmo ano em que começou a fotografar profissionalmente, produzindo audiovisuais para a Alfa Comunicações. Em 1976. Fundou a Agência F4 de Fotojornalismo juntamente com Juca Martins, iniciativa pioneira que impulsionou o nascimento de outras agências. Em 1991 desligou-se da F4 para fundar a N Imagens. Suas fotografias integram os acervos do MoMa, de Nova York, do Smithsonian Institute, em Washington, do MAM/RJ e da Coleção Masp-Pirelli. Realizou exposições em São Paulo, Rio de Janeiro e em outros países como França, Espanha, Cuba, Itália, Estados-Unidos, Suíça, Equador e México.

Você começou a fotografar num momento de muita força no fotojornalismo, você acredita que o fato do país viver num regime fechado foi relevante para que essa força se revelasse?

Historicamente, acho que as agências de fotografia no mundo inteiro, nasceram em momentos políticos importantes. A Magnum nasceu no pós segunda guerra mundial e a Gamma logo após 1968, por exemplo. A F.4 (acho que é dela que você está perguntando...) não fugiu à regra.

A partir dos anos 1990 o fotojornalismo entra numa fase de muita pasteurização e banalização, ou seja, perde sua força e parte para, quase que somente, ilustrar textos, o que você acha disto? **O fotojornalismo não está isolado. Os textos ficaram curtos e redundantes. É uma mudança geral na edição de revistas e jornais.**

Numa entrevista para o Joaquim Paiva, em 1989, você diz que “não adianta ficar se lamuriando, a gente tem é que buscar novos caminhos, ver onde cabe a fotografia, ampliar o seu uso neste país”. Quais são estes caminhos no contexto atual do jornalismo praticado no Brasil?

Acho que a fotografia é maior do que o fotojornalismo. O uso da fotografia, inclusive as de fotojornalismo, nas artes plásticas, por exemplo, é um dado interessante, e atual. Os bons trabalhos de fotografia hoje incluem sempre, além do fotógrafo, outros profissionais, com conhecimentos específicos. Isto é um avanço.

Qual é a importância das agências independentes de fotografia para o fotojornalismo no Brasil? **Foram super importantes, porque permitiram aos fotógrafos uma liberdade de ação na pauta, na execução, na comercialização. Como sempre no Brasil, a lei do direito autoral existia, mas não era cumprida. Foi uma batalha essa da defesa dos direitos autorais, particularmente levantada pelas agências independentes. Além disto, a relação entre os diversos fotógrafos de uma agência incluía discussões, avaliações. Era bem diferente de um ambiente de jornal ou revista. O arquivo, dentro de uma agência é algo dinâmico, fonte de referências.**

Como foi a sua “passagem” da fotografia analógica para a digital?

Não foi.....Está sendo.....Como todos, ou quase todos, também estou fotografando com digital. Mas ainda acho que é quase uma outra linguagem....ainda estou em fase de adaptação....

Em 1997, em entrevista para a Simonetta Persichetti, você diz que estava refletindo, revendo e editando o seu trabalho. Estava a quatro anos documentando o “Bloco da Lama”, de Paraty, que levava a reflexões sobre questões de sobrevivência, de ecologia, de poluição. Como está agora? O que está fazendo?

De 97 para cá, a questão ecológica ganhou uma nova dimensão. Acho que hoje não podemos mais evitar de estar preocupado com essas questões. Tenho revisto e atualizado esses assuntos, na medida do possível. Estou trabalhando sobre um material antigo de quilombolas.

Como é o trabalho da fotojornalista na ação cultural, com as atividades e experiências do NAFOTO?

Foi muito interessante, justamente porque amplia a relação com a fotografia. Primeiro, pudemos fazer, no 1º evento “Mês Internacional da Fotografia”, uma grande exposição de fotógrafos do Brasil inteiro. Estava tudo tão disperso....ninguém mais conhecia a produção de ninguém. Foi uma grande re-descoberta da fotografia brasileira!!! Depois pudemos realizar o 1º grande seminário sobre a questão da fotografia e Educação, História, Novos meios, etc., com nomes nacionais e internacionais. Pela primeira vez, tivemos no Brasil, a historiadora Naomi Roseblum, Douglas Ford Rea e Nathan Lyons.

Uma das nossas preocupações era trazer mais nomes ligados à América do Sul e Central, pois os fotógrafos brasileiros conheciam muito a fotografia americana dos EUA e os europeus. O Nafoto trouxe, entre outros, pela primeira vez no Brasil, o maravilhoso Martim Chambi, Graciela Iturbide, Luis Palma, Pablo Ortis Monteiro, e inúmeros outros fotógrafos do Peru, Argentina, Uruguai, Colômbia, Venezuela, Equador, México. Estabeleceu relações com entidades como Autograph, de Mark Sealy, de Londres, quando, também pela primeira vez fizemos uma grande exposição de fotografia brasileira. Contactos com Musée de L’Elisée, de Lausanne, Suíça, através do então diretor Charles Henri Favrod, onde o Fausto Chermont pode ir pesquisar. Enfim, foi uma imensa abertura de espaço para a fotografia, em todos os sentidos.

Qual será o futuro do repórter fotográfico, num tempo em que a câmera pode fazer tudo sozinha dentro de um campo de futebol, por exemplo?

Futebol não é muito a minha praia.....mas acho que nenhuma máquina substitui o olhar. Claro que pode haver máquinas colocadas em pontos-chave, perto do gol, etc., mas como escolher os momentos de euforia, tristeza, os sentimentos enfim?

Nas minhas observações, chega-se a uma conclusão que um dos grandes problemas do fotojornalismo diário, de uma maneira geral, ainda é na edição, o fotógrafo ainda fica muito longe do resultado final de seu trabalho, também não opina no momento de escolha das matérias, na verdade, ele não quer fotografar o que mandam ele fazer. Como vê esses problemas?

Em São Paulo, por exemplo, os grandes jornais (Estadão e Folha) já perceberam que precisam ter os fotógrafos para coisas mais triviais, mais banais e bons fotógrafos para matérias especiais. Nesses 2 jornais já há fotógrafos contratados única e exclusivamente para matérias especiais. Acho que, com a proliferação das máquinas digitais acessíveis, sempre vai haver alguém fotografando os assuntos banais, os acontecimentos que sempre estão surgindo... Os fotógrafos vão poder ficar mais livres para as pautas que exigem pesquisa, tempo, conhecimento do assunto.

Que futuro está reservado para o fotojornalismo? Onde ele será veiculado?

Esta última pergunta está respondida pela anterior.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em novembro de 2007 – Via email

SIMONETTA PERSICHETTI

Jornalista, crítica de fotografia e professora. É doutora em Psicologia Social. Como professora atua na Faculdade Cásper Líbero e na Universidade Estadual de Londrina. Escreve sobre fotografia para o jornal O Estado de S. Paulo e mantém o blog: www.tramafotografica.wordpress.com.

Conte um pouco da sua carreira profissional, como a fotografia entrou na sua vida?

A fotografia entrou na minha vida por puro acaso. Na faculdade de jornalismo nunca pensei na fotografia de forma específica, mas apenas como mais uma ferramenta para meu trabalho. Por isso fui fazer cursos de fotografia na antiga e saudosa escola “Imagem-Ação” do Claudio Feijó. Acho que ela é uma escola inesquecível para todos que a freqüentaram. Lá uma vez por semana, fotógrafos eram convidados para dar seu depoimento. Num destes encontros conheci o fotógrafo curitibano Sergio Sade, que na época era editor de fotografia da Veja. Foi ele que me chamou a atenção para escrever sobre fotografia visto que, na verdade, nunca pensei em ser fotógrafa profissional. Até hoje eu escrevo e fotografo (talvez seja uma amadora avançada, sei lá). Foi o Sade que me instigou a fazer perfis de fotógrafos. Confesso que quando ele me disse isso não achei a

menor graça e nem dei muita bola. Mas, por coincidência (coincidências não existem) meu primeiro emprego foi na revista ÍrisFoto (onde trabalhei como colaboradora até 1995 – alguns anos mais efetivamente outros de forma mais espaçada). Claro que aí a idéia do Sade fez todo o sentido e eu fui atrás. Mas meu olhar sempre esteve voltado para o jornalismo. E tive anos de redação. A fotografia, porém aos poucos foi entrando em minha vida e eu me apaixonando por ela. Assim, mesmo quando trabalhei na Editora Abril, na IstoÉ, no SBT, etc., sempre estudei fotografia (sempre fui muito estudiosa, sou até hoje). Em 1991, voltei para a editora Abril e fui trabalhar no DEDOC, departamento de documentação, na área de fotografia. Foi então que decidi assumir a fotografia de vez: comecei um mestrado, um doutorado, a Íris fechou comecei a escrever para o Estadão, fui dar aula no Senac, publiquei meus dois livros, iniciei a coleção Senac de Fotografia junto com o Thales Trigo e o resto...bom acho que você sabe.

Mas uma coisa que quero ressaltar é que desde 1979 eu sempre estudei muito sobre fotografia, comprava vários livros de história, de linguagem, de fotógrafos, etc. Além disso, fiz vários cursos de fotografia, workshops, freqüentava exposições, Isso, obviamente foi me dando um conhecimento aprofundado.

Você sempre procurou um entendimento do processo criativo dos fotógrafos, como você vê a questão do olhar no fotojornalismo? Neste fotojornalismo praticado hoje em dia de quem é o olhar? Da pauta, do editor, do fotógrafo?

Essa é uma resposta complicada de responder, pois pode dar margem a uma série de desentendimentos. De bate - pronto posso te responder que o olhar é de todos. Ou seja, sempre o olhar é do fotógrafo, não tem como. É ele que está na cena, é ele que está ali, por outro lado ele segue uma diretriz do jornal (assim como qualquer um que trabalhe em qualquer lugar) que muitas vezes te oprime e muitas vezes você também é da mesma opinião do jornal. Agora o olhar é sempre teu e da tua formação. Não adianta nada eu sentada em minha mesa dizer para um fotógrafo como ele deve fazer a foto. Ele vai chegar ao lugar e encontrar uma situação completamente diferente daquela que eu imaginei no meu escritório. Por outro lado, alguns jornais podem te chamar justamente pelo teu olhar. O que acho que não pode ser esquecido nunca é que fotojornalista é antes de mais nada um jornalista, portanto deve pensar como jornalista quando sai para trabalhar. O que isso quer dizer: que ele tem uma pauta a cumprir!

Qual foi (ou é) a diferença de suas reflexões sobre a fotografia, antes e depois da academia? A academia para mim foi fundamental em uma coisa: deixar de discutir ou pensar a fotografia apenas do lado técnico. Minha formação acadêmica (depois da graduação) é complexa: mestrado em comunicação e artes e doutorado em psicologia social. Isso me ajudou a entender melhor a fotografia como uma forma de comunicação. E é assim que eu a vejo. Mesmo que seja uma comunicação ampla. Claro que isso é uma entre as mais variadas formas de encarar a fotografia. Mas é a forma como eu a entendo e como eu quis estudá-la. O lado técnico da fotografia é super importante, algumas linguagens só puderam ser desenvolvidas quando as câmaras ou as lentes se transformaram. Isso é evidente no fotojornalismo com a criação da 35 mm, que permitiu um maior mobilidade e rapidez em fazer uma cobertura. Nada te impede de trabalhar com outros formatos, mas cobrir uma guerra com uma 4X5 não me parece muito apropriado, a não ser que você esteja fazendo um outro tipo de ensaio, cobertura, etc.... Mas a academia é super importante para a reflexão. Aprender a pensar.

Como você vê a questão da decodificação da fotografia, como isso funciona no fotojornalismo? Como já disse acima eu penso, entendo e estudo a fotografia como uma forma de comunicação. Portanto como um código a ser decodificado, como um texto a ser lido (embora não dê muita ênfase à semiótica, sem dúvida nisso ela nos ajudou). Portanto acredito que devemos ir muito além do traço primeiro e tentar ler o que a imagem nos diz. Cada um com seu repertório, claro!

Em seu livro Imagens da Fotografia Brasileira II, você diz que “sabemos que toda e qualquer imagem é produzida para um determinado fim”. Qual é o fim das imagens no fotojornalismo? Acho que o fim primeiro de qualquer matéria jornalística é informar, elucidar, criar uma discussão em relação ao assunto fotografado.

Você acha que o fotojornalismo deva ter uma função social ou ficar somente ilustrando textos verbais como tem ocorrido, na maioria dos casos, atualmente?

Acho que ele tem a função social (não sei se este é o termo correto) de informar e não de ilustrar. Muitas vezes a ilustração é necessária, mas de uma maneira geral se você só ilustra tudo você pode levar à alienação, já que muitas vezes no jornal ilustrar é retificar o que o texto diz. Eu escrevi e agora mostro. Ou seja, a imagem não acrescenta.

Em pergunta ao Helio Campos Mello, no livro citado, você diz que o Vietnã decretou o fim (no sentido de final) do fotojornalismo, como é isso? Que fim foi esse? Seria o início de outra coisa? **O que eu quis dizer com isso que talvez a Guerra do Vietnã tenha sido uma guerra registrada (tanto texto, como imagens) sem censura. Imagens chocantes demais para a época e que de alguma forma foram coibidas depois disso. Passou-se a ter mais cuidado com o que era publicado, passou a ser revisto o papel do jornalismo. Não podemos esquecer também que com o Vietnã a televisão colorida ganha, mudando um pouco o papel da informação, que passa a ser mais televisiva do que impressa.**

Começou aí o pós-fotojornalismo, quem sabe?

Não gosto destes conceitos pós-alguma coisa. Acho que terminou uma era, talvez romântica do fotojornalismo, como algo que pudesse transformar o mundo. Ou pelo menos as pessoas acreditavam que sim.

Você considera que o ensaio pode entrar no campo do fotojornalismo? De que modo?

O ensaio já faz parte do fotojornalismo há muito tempo. Começa com a Life e as grandes reportagens. No Brasil tivemos a famosa Realidade. Então acho que sempre fez parte. Durante um tempo ele foi deixado de lado, mas parece que agora está voltando. O que eu tenho sentido não é tanto a questão do ensaio, mas sim de fotojornalistas que além de fotografar estão fazendo vídeos, filmando suas reportagens. Vide o caso do Magnum in Motion (embora muitas vezes ele lembre mais os velhos e queridos audiovisuais), e outros do mesmo tipo. Ou como nos grandes festivais da imagem do mundo todo aumentaram as projeções fotográficas e diminuem as exposições. Talvez seja essa uma “nova” vertente do fotojornalismo.

Em minhas pesquisas constata-se que um dos grandes problemas do fotojornalismo foi, e é, na edição. A maioria dos fotógrafos reclama do tratamento que suas fotografias recebem na pós-produção, como vê isso?

Isso é muito antigo. Walker Evans deixou a FSA (Farm Security Administration) antes do fim por discordar da maneira como suas fotos eram editadas, assim como o Eugene Smith deixou a revista Life pelo mesmo motivo. Não gosto de radicalismo: sim, acho que existe de alguma maneira uma desinformação visual por parte de alguns editores ou desconhecimento da fotografia. Mas minha pergunta também é: “você viu como eles usam suas fotografias. Por que já não fotografa daquele jeito assim sua fotografia não é tão ‘mal-tratada’? Outra coisa, volto a lembrar que estamos falando de jornalismo: se um texto é editado (muitas vezes para melhor, outras para pior) por que não a fotografia? Os fotógrafos muitas vezes tratam a imagem como um dogma, como algo intocável e inquestionável. Vamos devagar! Claro que existem situações absurdas e como disse isso já faz parte da história. Eu sempre acredito que tudo é conversável. E a foto que teu editor não quis, pode ser seu livro, sua exposição e hoje fazer parte do seu blog, do seu site, etc. O jornal é um lugar com algumas regras e eles as seguem.

Qual a diferença da era analógica para a digital no fotojornalismo?

Depende de como as pessoas ou os fotógrafos encaram esta diferença. Não eu (rsrsrs). Brincadeira. Acho que para alguns fotógrafos não existe diferença nenhuma já que é apenas uma mudança de suporte. E se pensarmos no ato fotográfico em si, ou seja, a tomada da fotografia, não mudou muito, mas mudou. Agora, do ponto de vista conceitual, acho que mudou bastante. Começa com a pré-visualização. Você sabe que fez ou não fez a foto. A rapidez de como esta foto é enviada leva muito a dar mais ênfase no envio do que na foto em si. E paradoxalmente, a fotografia analógica que por questões históricas sempre foi considerada como a verdade e o digital como o mostro manipulador, é na verdade o oposto. Com o digital, mais pessoas estão no mesmo local que eu, mesmo os amadores e seus celulares, portanto a possibilidade de mentir e enganar ficou menor.

Outra coisa a rapidez como as imagens se espalham na internet é também assustadora. Vide o caso das torturas em Abu Graieb. Outra questão que acho importante, embora apenas no início, é que o digital trouxe uma maior conscientização do “público leigo” de que as imagens podem sim mentir, alterar ou modificar fatos e que por isso é necessário prestar atenção a elas e não simplesmente absorvê-las. Claro que tudo isso ainda está em processo e vemos coisas absurdas, mas a tendência acho que vai ser essa a re-significação do conceito do fotojornalismo.

Faça um paralelo dos anos 70-80 e 90-2000 no fotojornalismo brasileiro?

Bom, isso é um pouco complicado em poucas linhas. Mas vamos lá. Os anos 70 e 80 são os anos do engajamento do fotógrafo. Ou seja, ele se torna militante. É (na verdade acredito ser) o olho da história. Já que não é possível falar via escrita vamos falar via imagem. Imperdíveis as fotografias de Luis Humberto neste período. Também a famosa discussão entre o uso da grande angular x teleobjetiva. Ou seja, um momento muito bom e efervescente na fotojornalismo brasileiro. São as últimas décadas da ditadura. Começam os primeiros movimentos sociais, o surgimento do Lula em São Bernardo, as diretas já, etc. É o momento também das agências fotográficas. Os fotojornalistas se organizam criar suas próprias leis, defesa do direito autoral, da posse do negativo, etc.

Nos anos 90, acho que começa a transformação ou a “decadência”. Jornais começam a enfeitar as imagens, mais ilustração e menos informação. Mas não podemos esquecer da reforma, pelo menos em São Paulo, no jornal Estado de S. Paulo, realizada pelo Hélio Campos Mello, que modernizou a fotografia feita até então pelo jornal trazendo um olhar mais próximo das década de 70-80. Ou em Fortaleza, o jornal “O Povo” que formou fotógrafos como Tiago Santana e Ed Viggiani só para citar dois. Mas foi o momento em que os jornais definiram novos padrões gráficos, começou a cor, etc. Acredito que neste momento a estética pela estética prevaleceu. Todas etapas ligadas ao contexto histórico e ao momento vivido pela sociedade. O que virá depois???? Vamos ter que aguardar!

No mundo espetaculoso que vivemos tem espaço para fotojornalismo sério? Aonde? O que se destaca hoje em dia?

Não sei te responder. Acho que o fotojornalismo é sempre sério, ele pode estar equivocado. O problema não é do fotojornalismo, mas do jornalismo em si. Não dá para só ficar reclamando. O mundo se transformou as guerras não são mais as mesmas guerras, assim como os políticos não são mais estadistas, mas atores de televisão. O tempo todo eles encenam, pois estão diante das câmaras de televisão. Veja o Kennedy nos anos 60 começou com esta história ao se deixar fotografar no salão oval com o filho brincando embaixo da mesa. Já era uma forma de aproximar o homem privado do homem público. (Antes disso tínhamos a espetacularização do homem público – vide os grandes ditadores) Isso só cresceu. Qualquer fato é mediático hoje em dia. As frases são sempre arrebatadoras, os movimentos teatrais. Todo mundo atua. O jornalismo num primeiro momento seguiu esta avalanche, agora, me parece que ele pára e começa a seguir seus caminhos. Como: cada vez mais suplementos especiais, reportagens especiais, perfis, revistas como Piauí e Brasileiros (ainda no começo). Não sei se em Curitiba, mas o Estado de São Paulo publicou uma revista sobre a Amazônia que envolveu vários profissionais durante um longo período, assim como fizeram Realidade, Life, etc. Difícil dizer o que se destaca hoje em dia, Estamos no meio de um processo. Mas de vez em quando....por exemplo a foto das crianças empilhadas no Quênia e que publiquei no meu blog. Inclusive você comentou..

Em entrevista para o meu projeto a experiente fotojornalista Nair Benedicto diz que “os grandes jornais (Estadão e Folha) já perceberam que precisam ter os fotógrafos para coisas mais triviais, mais banais e bons fotógrafos para matérias especiais... com a proliferação das máquinas digitais acessíveis, sempre vai haver alguém fotografando os assuntos banais, os acontecimentos que sempre estão surgindo... Os fotógrafos vão poder ficar mais livres para as pautas que exigem pesquisa, tempo, conhecimento do assunto”. Você acha que isso pode ser uma solução ou um grande problema para o fotojornalismo, criando uma espécie de “casta” dentro da profissão?

Concordo plenamente com a Nair. Hoje não é facilidade de fotografar que alterou o mundo (as pessoas sempre fotografaram), mas sim a facilidade de enviar e divulgar as imagens. Isso sim, mudou e muito. É claro que para assuntos banais e muitas vezes não tão banais

as primeiras imagens são feitas por amadores. Foi assim no 11 de setembro, com o tsunami, com os atentados em Londres e na Espanha e com muitos outros acontecimentos. Naquele momento para o jornalismo interessa o calor da hora, o fato em si. Em seguida os profissionais fazem a cobertura. Sou super favorável às imagens enviadas pelos leitores. Eles não são jornalistas, não entendem da técnica, nem como se faz, mas quando fotografam um acidente, uma explosão, um alagamento o que interessa é o fato em si e não a estética de como foi retratado. Com isso acredito que o que vai mudar é a própria idéia de jornalismo (tanto escrito quanto imagético). Para que vou mandar um fotógrafo fotografar a rua alagada (que é sempre a mesma imagem) se o morador da própria rua já me enviou a foto? Eu posso usar meu fotógrafo para fazer uma grande reportagem sobre o porquê as ruas inundam. Não existe casta na profissão, acho que são pessoas que não competem entre si.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em abril de 2008 – Via email

ALCIDES MUNHOZ

Fotojornalista. Trabalhou no jornal *Correio de Notícias* em sua primeira fase. Depois foi para a Fundação Cultural de Curitiba. Ficou fora da ativa durante 10 anos em virtude de uma hepatite, agora, em 2009, voltou à lida com a fotografia.

Como foi sua passagem pelo jornal *Correio de Notícias* em sua primeira fase?

O *Correio de Notícias* marcou como um jornal de vanguarda na época. Trabalhar com Reynaldo Jardim foi fantástico, nos tínhamos liberdade de expressão, podíamos sugerir pautas etc., além disto, foi praticamente o início de uma nova geração de fotógrafos com formação cultural e bastante informados, coisa que até então não ocorria, os mais antigos eram fotógrafos que ocupavam outras funções ou foram promovidos.

Quais as diferenças marcantes para você entre aquela época e os dias de hoje?

Antigamente éramos jovens, tudo era novidade, estávamos começando, hoje as coisas mudaram, estamos bem mais maduros, mudamos de ferramentas com o desenvolvimento tecnológico, mais o princípio da caverna de Platão ainda é o mesmo, afinal fotografar nada mais é do que saber ver. Existe toda uma nova geração de fotógrafos com novas propostas que deve ser respeitada, como nós fomos e somos, só que hoje com o advento digital a fotografia se tornou mais popular, diminuindo o mercado para profissionais, hoje todas as empresas têm câmeras digitais baratas e executam grande parte das tarefas com

profissionais de outras áreas, ficou muito mais fácil com câmeras "idiot proof", acho bom também movimentos com fotojornalismo de celular, câmeras russas de baixa qualidade, afinal tudo é fotografia, até com latas de nescau.

Qual a importância do trabalho realizado no Centro de Criatividade de Curitiba, nos anos 70, para a fotografia curitibana? Como foi sua participação naquele movimento cultural?

O Cento de Criatividade foi catalisador da discussão sobre fotografia onde se promovia exposições, encontro de fotógrafos de diversos estados, workshops, cursos etc., o que na época foi um pioneirismo, pois em Curitiba fora o fotoclubismo não havia nada parecido.

Há uma premissa que a 1ª Mostra de Fotojornalismo, realizada em 1976, foi o início de uma série de ações culturais voltadas à fotografia, e realizadas em sua maioria por fotojornalistas, que motivaram mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba. Como você vê isso? **A primeira exposição de fotojornalismo marcou época e teve importância, pois a partir dali mudou o foco de como a população via a fotografia, passou a ser vista com mais status com cobertura de imprensa nacional etc, já a Semana da Fotografia da mesma forma foi importante, só mais abrangente, com diversas exposições palestra e workshops, depois disto, com a mudança do governo, não houve mais nada de importância, a não ser eventos com conotação puramente comercial e com o objetivo de vender equipamentos, acho também que houve uma descontinuidade e desinteresse dos que promoviam estes eventos, os novos fotógrafos não assumiram o papel que foi iniciado na nossa época, éramos mais sonhadores e vivíamos a fotografia 24 horas por dia.**

E o fotojornalismo atualmente, como você vê todas estas mudanças que houve?

Vejo um fotojornalismo mais dinâmico, com as facilidades tecnológicas de transmissão de fotografia muito mais rápida, a informação está barata, existem muito mais mídias, a edição se tornou mais fácil, a fotografia está mais presente do que nunca, em redes sociais, blogs, sites etc, porém para os profissionais, o mercado ficou reduzido e inflacionado, dado a toda esta popularidade, que para a fotografia em si é muito bom, mais muitos profissionais se queixam, mais o que é preciso é criar mais espaço, descobrir outro ninchos, em vez de ficar se queixando. Sem duvida, nestes meus 30 anos de fotografia as coisas mudaram muito. E não poderia deixar de ser assim pois estamos no século 21, com celulares que tiram fotos, tocam música, acessam a internet etc.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em outubro de 2009 – via email.

GENÉSIO SIQUEIRA

Fotógrafo. Participou ativamente dos movimentos culturais ligados à fotografia nos anos 1970\80. Trabalhou durante longo período com fotografia publicitária e de expressão. Atualmente é diretor de turismo no município de Pinhais, na região metropolitana de Curitiba.

Há uma premissa que a 1ª Mostra de Fotojornalismo, realizada em 1976, foi o início de uma série de ações culturais voltadas à fotografia, e realizadas em sua maioria por fotojornalistas, que motivaram mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba. Como você vê isso? **Foi muito importante a realização da 1ª Mostra de Fotojornalismo. Naquele período o jornal tinha uma influência muito grande, não existia a internet e outras formas novas de comunicação. Em Curitiba tínhamos a sucursal do JB e outros jornais importantes onde a fotografia era valorizada e a fotografia de propaganda estava iniciando, com alguns poucos estúdios especializados. Por estes motivos a fotografia jornalística foi a representante dos movimentos culturais, sociais e artísticos naquele período.**

Qual a importância do trabalho realizado no Centro de Criatividade de Curitiba, nos anos 70, para a fotografia curitibana? Como foi sua participação naquele movimento cultural?

Foi fundamental a criação do Centro de Criatividade com seus cursos e ateliers de diversas formas de manifestações artísticas. Foi o início de um processo de criação e elaboração das diversas artes visuais, onde a fotografia começou a ter um papel importante como expressão cultural e artística, antes era utilizada somente como meio de comunicação jornalística e divulgação.

A minha participação neste processo foi descobrir a fotografia como expressão cultural, artística e de intervenção social.

Começamos a elaborar exposições a serem mostradas nas ruas, fora dos padrões convencionais, projeções em prédios com vários tipos de arquitetura, mostras fotográficas fazendo parte dos grupos de dança trabalhando o gestual, imagens em movimento, fora de foco, utilizando técnicas de pintura sobre foto, serigrafia, enfim várias intervenções no processo da imagem fotográfica.

Em 1986, Curitiba sedia a V Semana Nacional de Fotografia, organizada pelo INFoto-FUNARTE, que alavanca os avanços, no meio fotográfico da cidade, que já vinham acontecendo com os vários movimentos. Qual foi, a seu ver, a importância da Semana Nacional para a fotografia curitibana?

Várias coisas aconteceram para o crescimento da fotografia no cenário curitibano. Agora um fato importante foi o contato com vários fotógrafos, vindo de vários estados brasileiros. Este contato com os diversos fotógrafos brasileiros abriu vários canais de comunicação e partir daí o contato continuou com as semanas de Ouro Preto e de outras mais, durante o período que funcionou a Funarte. Trocas de experiências, cursos e workshop foram pontos importantes. Saímos do nosso dia a dia e passamos a compartilhar várias informações e experiências.

Cinco anos depois, em 1991, Curitiba realiza sua Semana de Fotografia, que trouxe várias personalidades da área para cá. Como foi sua participação e qual a importância desse evento para a comunidade fotográfica local?

A partir de vários eventos realizados em Curitiba, a cidade se firmou como pólo fotográfico. Houve um grande apoio do poder municipal neste evento.

Vários nomes da fotografia mundial e publicações de livros e diversas exposições aconteceram no período do evento. A minha participação no evento foi de realizar uma exposição com o publicitário Ricardo Corrêa e a designer Marina. A exposição com o nome de PAI NOSSO, foi realizada dentro de uma igreja com textos e direção de arte dos profissionais acima citados.

Até então as ações culturais, ligadas à fotografia em Curitiba, foram idealizadas e coordenadas por fotojornalistas e/ou fotógrafos, sem nenhuma motivação econômica. Eles propunham e os órgãos públicos (Fundação Cultural de Curitiba e Secretaria de Estado da Cultura) realizavam os eventos. Depois entrou o marketing cultural e as coisas mudaram, até deixarem de existir. A seu ver quais foram as reais motivações do desaparecimento dos eventos ligados à fotografia, e realizados pelo setor público, na cidade?

Várias foram as situações do desaparecimento dos eventos. Vou tentar colocar algumas:

- 1. Má gestão do dinheiro público na produção dos eventos envolvendo a fotografia.**
- 2. Pouco retorno na mídia e na área comercial (as empresas não tinham retorno adequado).**
- 3. Mudanças nas formas de comunicação (internet e outrassss).**
- 4. Custos elevados para produção dos eventos.**

Seria o processo de privatização que, de certa maneira, atingiu, também, a cultura de uma maneira geral, o motivo para que os eventos deixassem de existir na política pública cultural?

Acredito que a questão financeira é um forte fator de mudança de atitude. Em períodos anteriores tínhamos um pensamento mais lúdico, mais poético. Hoje a grande fiscalização do poder público com os gastos financeiros e a pressão econômica do mercado competitivo, eliminou o aspecto poético dos encontros de fotografia. Hoje o que vale é o poder econômico.

O evento tem que dar um retorno para as empresas que investem.

Em que medida os movimentos anteriores, alguns ligados ao fotojornalismo, influenciaram na criação e nas propostas da Maratona de Fotografia, realizada pela Escola Portfolio?

Tenho certeza que todo o processo de eventos fotográficos realizados em Curitiba durante vários períodos foram fundamentais para a realização da Maratona Fotográfica. Acredito que a Maratona conseguiu resgatar todo um trabalho realizado ao longo dos anos.

Como você vê a ação cultural pública ligada à fotografia, em Curitiba, atualmente? Tem alguma coisa acontecendo?

Vejo que não está acontecendo nada.

Para não dizer NADA, existem alguns concursos de fotografia, cursos e mais nada. A grande atividade dos movimentos fotográficos mudou de rumo. Hoje temos a mídia digital, internet, Orkut, blogs, etc. que comandam a comunicação. Temos alguns eventos, a maioria ligada ao mercado comercial e particular, que às vezes o poder público participa dependendo do contato do produtor do evento. Política pública dirigida à fotografia não temos mais. É uma pena!!!!

Entrevista ao autor desta pesquisa, em março de 2008 – Via email

MARCOS PEREIRA

Fotógrafo de publicidade. Participou do grupo artístico PH4 e de várias exposições. Atualmente, além do trabalho no estúdio, está cursando a pós-graduação FOTOGRAFIA E IMAGEM EM MOVIMENTO, em Curitiba, no Instituto IDD.

Há uma premissa que a 1ª Mostra de Fotojornalismo, realizada em 1976, foi o início de uma série de ações culturais voltadas à fotografia, e realizadas em sua maioria por fotojornalistas, que motivaram mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba. Como você vê isso? **Ações culturais voltadas à fotografia estavam acontecendo com muita intensidade em Curitiba, quando aqui cheguei dois anos após a primeira mostra de fotojornalismo. Vim pra capital fazer engenharia, desenho industrial, sonhos de qualquer pai dessa época. Mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba Mudei também meus planos fiz artes plásticas e comecei a fotografar correr atrás de técnicas e práticas fotográficas. Não havia curso regular.**

Qual a importância do trabalho realizado no Centro de Criatividade de Curitiba, nos anos 70, para a fotografia curitibana? Como foi sua participação naquele movimento cultural?

O Centro de Criatividade nos anos 70 era uma das únicas opções de aprendizado para os fotógrafos, resgatando-os do gueto cultural em que entre nós ainda se encontra. As informações eram truncadas, os livros importados eram caríssimos e contrabandeados. Também não havia WWW. Nem globalização.

Em 1986, Curitiba sedia a V Semana Nacional de Fotografia, organizada pelo INFoto-FUNARTE, que alavanca os avanços, no meio fotográfico da cidade, que já vinham acontecendo com os vários movimentos. Qual foi, a seu ver, a importância da Semana Nacional para a fotografia curitibana?

Após BELÉM/PARÁ é a vez de Curitiba, depois de ter passado pelo Rio de Janeiro (1982), Brasília (1983) e Fortaleza (1984). Intercâmbio de idéias entre os profissionais envolvidos, através de debates, mesas redondas, exposições, palestras, oficinas de trabalho, audiovisuais, portfólios. Informações novas para tirar gradativamente os fotógrafos do isolamento, se relacionando com colegas ou animadores culturais que não teriam possibilidade de conhecer de outra forma. Sobre a grande importância da Semana, foram conquistas duradouras para nossa fotografia. Já em 1987 grupo de arte PH4 (Antonio Rizzo, Edgar Cliquet, Neri Gonçalves e Marcos Pereira) conquista o Salão Paranaense, com uma performance: De Cara Lavada no Espelho, cuja base toda era fotografia, áudio visual, teatro, multimídia. Para mim de relevante importância.

Cinco anos depois, em 1991, Curitiba realiza sua Semana de Fotografia, que trouxe várias personalidades da área para cá. Como foi sua participação e qual a importância desse evento para a comunidade fotográfica local?

Na minha aula de pós-graduação FOTOGRAFIA E IMAGEM EM MOVIMENTO do dia 22/05/09. O Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior (rfernandes@faap.br) lembrou com muita ênfase a Semana de Fotografia de Curitiba, disse que foi aqui onde ele obteve as informações mais preciosas para sua evolução como mestre em fotografia. E lembrou de um tal: Alberto Viana, fotógrafo local, representante da categoria para elaboração do programa da semana curitibana. “Esse é o FOTOMAIL que tenho encaminhado a vocês...ele que é o Alberto Viana que Rubens se referiu hoje...proveitem”. Esse foi o email enviado pelo instituto IDD, aos novos alunos que queriam conhecer o Alberto Viana. Acho que não preciso dizer mais nada a Semana marcou mesmo. Participei de todos os cursos, (câmera técnica, nu artístico, preservação e conservação de materiais fotográficos, laboratório fotográfico, áudio visual, etc.), exposições e palestras ministradas nessas Semanas.

Até então as ações culturais, ligadas à fotografia em Curitiba, foram idealizadas e coordenadas por fotojornalistas e/ou fotógrafos, sem nenhuma motivação econômica. Eles propunham e os órgãos públicos (Fundação Cultural de Curitiba e Secretaria de Estado da Cultura) realizavam os eventos. Depois entrou o marketing cultural e as coisas mudaram, até deixarem de existir. A seu ver quais foram as reais motivações do desaparecimento dos eventos ligados à fotografia, e realizados pelo setor público, na cidade?

Muita ambição individual, uma política diferenciada começou a rolar. Por um grupo de pessoas, políticos, marketeiros, não visando as carências da fotografia. Mirava-se apenas o interesse pessoal e a vontade de ser dono de tudo. Tudo que por direito é do povo e dos fotógrafos curitibanos e brasileiros.

Seria o processo de privatização que, de certa maneira, atingiu, também, a cultura de uma maneira geral, o motivo para que os eventos deixassem de existir na política pública cultural?

A base da atual fotografia, de forma simples, democrática e de definição precisa, deverá caminhar sem as intervenções de instituições privadas ou qualquer outra. A não ser produção e patrocínios, isso é a minha opinião.

Como você vê a ação cultural pública ligada à fotografia, em Curitiba, atualmente? Tem alguma coisa acontecendo?

Acontecem alguns eventos, exposições sem unidade nem referência. Cabe-nos nessa oportunidade agradecer a todos que realizaram, elaboraram e deixaram um saldo positivo. Devemos trabalhar um novo projeto para a nova fotografia. Ajudando a dignificar a fotografia brasileira.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em setembro de 2009 – Via email.

FERNANDA MARIA DE CASTRO PAULA

Fotojornalista. Formada em Jornalismo pela com especializações em Artes Plásticas na Faculdade de Artes do Paraná – FAP e Fotografia, na Cândido Mendes. Trabalhou no jornal O Estado do Paraná. Trabalhou nos jornais O Estado do Paraná, Correio de Notícias e Gazeta mercantil. Professora de fotojornalismo na UEPG e de fotografia na PUC\PR.

Foi presidente da ARFOC entre 1994 e 1995. Atualmente trabalha para o Governo do Estado do Paraná.

Você participou de quase todos os eventos de ação cultural ligados ao fotojornalismo e à fotografia que aconteceram em Curitiba. Como foi esta participação?

Particpei em exposições e freqüentei oficinas e palestras.

Quais foram no seu modo de ver os principais eventos desta natureza em Curitiba?

As exposições de fotojornalismo promovidas pela ARFOC, os encontros anuais, as semanas da fotografia promovidas pela FUNARTE com exposições, palestras e no decorrer do ano acontecia lançamentos de livros de fotografias e palestras na sala FUNARTE em Curitiba. O jornal Pólo Cultural, editado por Reinaldo Jardim, com algumas edições voltadas exclusivamente para a fotografia.

Há uma premissa que a 1ª Mostra de Fotojornalismo, realizada em 1976, foi o início de uma série de ações culturais voltadas à fotografia, e realizadas em sua maioria por fotojornalistas, que motivaram mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba. Como você vê isso?

Foi um marco na história do fotojornalismo, em Curitiba. A exposição organizada por colegas que na época trabalhavam no jornal O Estado do Paraná, evidenciou a linguagem fotográfica que vinha sendo desenvolvida na época. Acredito que não aconteceu uma mudança na produção, mas sim uma mostra do que vinha sendo produzido como linguagem fotográfica e a partir dessa mostra aconteceram discussões em torno do tema.

Em 1978, você, juntamente com outros 3 fotógrafos de Curitiba, participou da Muestra Latinoamericana de la Fotografía, primeira grande exposição coletiva do continente, organizada pelo Conselho Mexicano de Fotografia, como se deu esta participação?

Acho que, na época trabalhava no jornal *O Estado do Paraná* e o João Urban nos informou da convocatória feita pelo Conselho Mexicano de Fotografia e mandei algumas fotografias juntamente com meus colegas.

Em 1986, Curitiba sedia a V Semana Nacional de Fotografia, organizada pelo INFoto-FUNARTE, que alavanca os avanços, no meio fotográfico da cidade, que já vinham acontecendo com os vários movimentos. Qual foi a seu ver a importância da Semana Nacional para a fotografia curitibana?

A semana consagrou o espaço conquistado pelos profissionais do fotojornalismo paranaenses, através das várias exposições e discussões em torno do tema. Foi um momento marcante. Reunir pessoas, debater, questionar, apreciar opiniões divergentes e convergentes é um bom exercício.

Cinco anos depois, em 1991, Curitiba realiza sua Semana de Fotografia, que trouxe várias personalidades da área para cá. Como foi sua participação e qual a importância desse evento para a comunidade fotográfica local?

Particpei numa coletiva de fotojornalismo e frequentei oficinas e palestras. E a festa – era uma festa do começo ao fim do encontro. Esses eventos tinham um ar de paraíso do Eden, falávamos a mesma língua, lutávamos pelo reconhecimento do nosso trabalho, pela criação do cargo de editor de fotografia, pelo crédito de autoria, etc. E também era uma oportunidade de nos conhecermos pessoalmente, pois conhecíamos somente as imagens e não os produtores.

Até então essas ações culturais foram idealizadas e coordenadas por fotojornalistas e fotógrafos, sem nenhuma motivação econômica. Eles propunham e os órgãos públicos (Fundação Cultural de Curitiba e Secretaria de Estado da Cultura) realizavam os eventos. Depois entrou o marketing cultural e as coisas mudaram, até não mais acontecerem com antes. A seu ver quais foram as reais motivações do desaparecimento dos eventos ligados à fotografia, e organizados pelo setor público, na cidade?

Sempre tem os espertinhos, achando que podem ganhar dinheiro com o trabalho dos outros. E quando aparecem, eles têm o poder de destruir tudo que foi realizado. O movimento que veio sendo construído desde 1976, através de mostras fotográficas tinha como objetivo mostrar aos nossos colegas de jornal e à sociedade o nosso trabalho e dessa forma contribuir para uma reflexão no que acontecia na sociedade, as grandes diferenças e as injustiças sociais que presenciávamos. Eu penso que as pessoas que se intitularam organizadores dos eventos ligados a fotografia na cidade, de uns tempos para cá, não são confiáveis, no sentido que estavam se auto-promovendo em detrimento de um trabalho coletivo.

Até mesmo a Mostra de Fotojornalismo, sempre sob a chancela da ARFOC, deixou de ser realizada de uns para cá. Quais seriam os motivos?

De uns tempo para cá, na minha opinião, não se faz mais fotojornalismo, Os jornais e revistas estão atrelados totalmente ao poder econômico local e governamental. Dessa forma só se publica uma espécie de “fotojornalismo” de assessoria de imprensa. As reportagens ficam nas matérias especiais desenvolvidas por dois profissionais, um de texto e outro de foto e dessa forma, ou fórmula, não se produz um conjunto de obras fotográficas capaz de constituir um coletivo de produção.

Você foi a primeira (e única) mulher a presidir a ARFOC. Como se deu isso e quais foram suas principais realizações na presidência da entidade?

Sempre acreditei no associativismo, e dentro dessa premissa me candidatei a presidência da ARFOC. Durante o período em que presidi a associação, as principais realizações foram: o Congresso Nacional de Fotojornalismo em Foz do Iguaçu, a criação do jornal PASPATUR, com o objetivo de reivindicar nossos direitos e mostrar nosso trabalho. E a 10ª Exposição de Fotojornalismo e a 1. Mostra de Videojornalismo do Paraná.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em abril de 2009 – Via email.

LUIZ MANFREDINI

É jornalista e escritor em Curitiba, onde nasceu em 1950. A partir de 1971, passou pelas principais redações da capital paranaense, pelos jornais O Estado de S. Paulo e Jornal do Brasil, pela revista ISTO É. Atuou em assessorias governamentais e empresariais e atualmente realiza projetos de comunicação social pela editora Ipê Amarelo, que dirige.

Qual foi a importância das sucursais, dos grandes jornais, para o fotojornalismo curitibano?

As sucursais trouxeram ao fotojornalismo curitibano importante contribuição de qualidade e profissionalismo. Primeiro a sucursal da VEJA, em seguida a do jornal O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e o Globo, não apenas ampliaram o mercado de trabalho como proporcionaram a entrada em cena de um novo tipo de profissional da fotografia jornalística. Aos poucos, ia-se encerrando o largo período do fotojornalismo empírico, algo aventureiro, de razoável talento e pouca técnica e modestos equipamentos, geralmente burocratizado pelo rame-rame das redações, com profissionais mal pagos e geralmente desprestigiados no universo do jornalismo. Emergiu, em contrapartida – embora não subitamente - uma nova geração de fotógrafos dotados de melhor formação intelectual, conhecedores da técnica mais contemporânea, vocacionados para horizontes profissionais mais largos, mais ligados ao processo social em que viviam, politicamente ativos e, obviamente, muito talentosos.

As sucursais – ainda que não exclusivamente elas – contribuíram muito para essa troca de guarda, o que redundou em significativa melhoria da qualidade do trabalho do fotojornalismo curitibano. Foram os anos 70 e 80 das grandes reportagens, do surgimento da fotografia como linguagem específica e respeitada.

Não existe fotojornalismo sem o texto verbal, os dois se completam na informação. No entanto, sempre houve uma espécie de rivalidade entre o pessoal da fotografia e o do texto. Como você vê esta questão? Como é, e como foi, sua relação com os fotojornalistas com quem trabalha ou com quem trabalhou?

Os profissionais do texto sempre se julgaram intelectualmente superiores aos da fotografia no jornalismo local. No período inicial, que eu chamaria de empirismo quase

absoluto, certamente havia tal desnível. Mas mesmo depois, quando a fotografia passou a ser mais qualificada no processo jornalístico, ainda se preservou uma espécie de preconceito. Isso se diluiu com o passar do tempo, quando foi possível introjetar nos profissionais a idéia de que não raro uma imagem pode substituir um texto.

Como jornalista com pendores literários e poéticos, movido mais por esta sensibilidade do que pelas estreitas percepções convencionais no âmbito do jornalismo, penso que, embora não tenha me livrado de todo do preconceito, consegui me relacionar mais harmonicamente com os fotógrafos com os quais trabalhei. Ao escrever, até hoje visualizo sobretudo imagens; imagens a serem reproduzidas (tanto quanto possível), em palavras. Talvez isso tenha me auxiliado a respeitar mais a fotografia.

O fotojornalismo curitibano está cada vez mais *pasteurizado*. Com raríssimas exceções, não existe mais a reportagem, são fotografias cada vez mais *posadas*, como você acha que pode reverter esse quadro?

O problema é esse jornalismo pasteurizado, desprovido dos pulsos, conflitos e contradições da vida real, muito atento a uma ou outra declaração de figurões, ao que ecoa nos gabinetes, ao que dizem os releases, os documentos, os gráficos, às conveniências dos jogos do poder, ao meramente pitoresco, ao estranho, ao inusitado. Em outras palavras: um jornalismo desumanizado, onde sumiram as grandes reportagens, as grandes histórias, os relatos inesquecíveis, as entrevistas antológicas. Como imaginar um fotojornalismo vivo e influente num ambiente desses? O mesmo se pode dizer do texto, cada vez mais enxuto, mais primário, mais superficial.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

O grande problema, a meu ver, foi exposto na resposta anterior. A própria rotina das redações contemporâneas organizou-se para produzir esse jornalismo chimfrim que testemunhamos.

Quais foram as grandes reportagens fotográficas no jornalismo curitibano, que você lembra, nos anos 70\80\90?

Houve muitas. O Jornal do Brasil de então prestigiava muito as fotos em seu inesquecível Caderno B. Fizemos muitas na sucursal de Curitiba. O antigo Correio de Notícias também prestigiou a imagem, abrindo generosos espaços para as fotos.

Tem alguma coisa boa no fotojornalismo curitibano atual? E no brasileiro?

Penso que em todo o nosso fotojornalismo há um germe de renovação, de humanização que merece ser reconhecido. A fotografia como flagrante da vida esteticamente consistente. No mundo áspero do mercado, começa a impor-se o talento, o olho dos fotógrafos, seus cliques procuram rebentar as estreitas fronteiras da compra-venda ainda dominante, voltando-se para uma arte sensível capaz de captar o processo social, a vida humana em desenvolvimento, suas riquezas, seus encantos. E a Internet vem desempenhando papel importante na veiculação disso tudo.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em setembro de 2007 – Via email.

EDUARDO SGANZERLA

Jornalista e escritor. Trabalhou durante muitos anos na Folha de S. Paulo. Atualmente realiza projetos editoriais.

Qual foi a importância das sucursais, dos grandes jornais, para o fotojornalismo curitibano?

Acho que teve um grande papel, porque, além de abrir espaço para o trabalho de muitos profissionais, deu liberdade de expressão. Em função da censura e da atitude complacente dos donos de jornais com o regime militar, os profissionais do fotojornalismo puderam exercer sua profissão, criatividade e missão, trabalhando para os grandes jornais nacionais.

Não existe fotojornalismo sem o texto verbal, os dois se completam na informação. No entanto, sempre houve uma espécie de rivalidade entre o pessoal da fotografia e o do texto. Como você vê esta questão? Como é, e como foi, sua relação com os fotojornalistas com quem trabalha ou com quem trabalhou?

Não vejo dessa maneira tão excludente. Concorrência sempre há, nas mídias, mas, no meu trabalho diário de correspondente, houve sempre uma complementação entre as fotos e o texto. Vide as campanhas das diretas: o que adiantaria eu ter escrito, em 1980, “50.000 pessoas participam de comício na Boca Maldita pelas diretas”, se não houvesse uma foto comprovando este fato?

O fotojornalismo curitibano está cada vez mais *pasteurizado*. Com raríssimas exceções, não existe mais a reportagem, são fotografias cada vez mais *posadas*, como você acha que pode reverter esse quadro?

Acho que, infelizmente, isso faz parte do processo de desmemorização do país, onde, cada vez mais, o superficial ganha força. Acredito que isto precise de uma retomada muito forte, que comece nos primeiros anos escolares. Caso contrário, não só a fotografia vai se diluir, mas toda a cultura brasileira.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Isso, de certa forma, faz parte da rotina do trabalho. No momento de se fechar um jornal, o profissional muitas vezes não trabalha nas condições que quer e sim que lhe são impostas. Acho, no entanto, que um bom editor, com bom senso e, principalmente, noção crítica de trabalhar sob pressão, poderia se na resolver esses conflitos pelo menos amenizá-los.

Quais foram as grandes reportagens fotográficas no jornalismo curitibano, que você lembra, nos anos 70\80\90?

Posso falar da década de oitenta, na qual trabalhei diretamente. Fatos ligados à inundação da represa de Itaipu; cobertura da movimentação política pelas eleições diretas; migração rural; as transformações urbanas de Curitiba.

Tem alguma coisa boa no fotojornalismo curitibano atual? E no brasileiro?

Sim, embora limitada. Acho que a simplificação do ato de tirar fotografia, com o advento das imagens digitais, ampliou, mesmo vulgarizando, o mercado de trabalho. Se os salários são baixos e os temas mais superficiais, isto é um outro problema. Há sempre lugar para os bons profissionais. Se eles não estão aparecendo como deviam, diante da qualidade de seu trabalho, isto é uma questão de tempo (embora percamos com isso). Chegará um dia que a sociedade terá que mudar. Pois não é possível viver todo o tempo à sombra da pequenez ou da superficialidade.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em setembro de 2008 – Via email.

DIRCEU MARTINS PIO

Começou como repórter no Diário do Grande ABC (SP) em 1969, foi ali chefe de reportagem. Depois, foi repórter e chefe da Sucursal dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde* no ABC Paulista. Em 1973, assumiu a chefia da Rede de Sucursais de *O Estado de S. Paulo*. Em 1976, transferiu-se para o Paraná, onde foi chefe da Sucursal de Curitiba dos jornais *Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde* e responsável pela coordenação editorial no Paraná e em Santa Catarina.

Deixou o Grupo Estado em 1987 para implantar o jornalismo nas emissoras de TV da família Petrelli (Pr- afiliadas à Rede Manchete). Em 1.988 foi chamado de volta para o Grupo Estado, quando foi Editor Executivo e diretor de Marketing e Comercial da Agência Estado. Na Agência Estado, como executivo, trabalhou na montagem da primeira agência de informações do País e na implantação do serviço em tempo real chamado Broadcast.

Deixou a Agência Estado (1998) para ser diretor do jornal *Gazeta Mercantil* no Interior Paulista, onde foi editor e por último diretor do jornal para o Estado de São Paulo. Trabalha hoje como assessor da diretoria da RIC-Record no Paraná e em Santa Catarina.

Qual foi a importância das sucursais, dos grandes jornais, para o fotojornalismo curitibano?

O período que vai de 1976 a 1990 foi a fase que os jornais brasileiros mais investiram em qualidade da informação, com a expansão de suas redes de sucursais e correspondências e aperfeiçoamento de edição. Para citar um exemplo, os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *Gazeta Mercantil* mantiveram nesse período quase 50 profissionais a serviço da informação regional. Quando se fala em “qualidade da informação” deve aparecer implícita a fotografia, como elemento indispensável na estruturação de reportagens e notícias. Nessa época, só em Curitiba, do quadro próprio ou contratados na base de free-lancers, havia em torno de 15 bons fotógrafos permanentemente ocupados no esforço de reportagem da grande imprensa brasileira.

Qual foi o real motivo do fechamento das sucursais dos grandes jornais na maioria das capitais brasileiras?

O período seguinte (1990 até os dias de hoje) houve o maior “desinvestimento” em qualidade de informação da história da grande mídia brasileira. O único jornal que continuou a investir em unidades regionais foi a *Gazeta Mercantil*, enfim fragorosamente derrotado por problemas de gestão na primeira década do novo século. A crise se deu por várias razões: em primeiro lugar porque os grandes jornais brasileiros mudaram a prioridade da informação para o parque gráfico, numa corrida à impressão em cores, ao aumento da capacidade de impressão, que trouxe forte constrangimento ao prazo de produção da notícia; fora isso, o início da década de 90 foi também o começo da expansão dos meios eletrônicos de transporte da informação (TI) e os grandes grupos de comunicação começaram a retirar suas atenções do “core-business” para tentar pegar carona nas oportunidades de negócio que a tecnologia de informação espalhou pelo mundo inteiro. O Grupo Estado, por exemplo, se meteu em “telefonia celular”, tendo produzido com isto um tal endividamento que quase o leva à bancarrota; o Grupo Zero Hora também entrou no chamado “telefone mundial” que quase se arruinou. O Globo começou a refletir a crise de sua irmã televisiva, que havia tocado um mal planejado e ambicioso plano de TV a cabo; a Folha investiu sem muito sucesso em Internet; a Abril investiu em TV a cabo e só foi sair da crise com a entrada de um sócio da África do Sul. Os últimos 20 anos foram anos de crise para toda a grande mídia brasileira. Numa só penada, motivado por alegações fraudulentas do jornalista Augusto Nunes, o Grupo Estado liquidou com suas dez sucursais muito bem distribuídas por todo o País. Folha, O Globo, Abril, constrangidos pela crise, foram um a um desistindo de suas estruturas de cobertura regional. E isto numa fase, a atual, em que a cobertura regional poderia estabelecer grandes diferenciais aos veículos impressos que começam a perder a competição com a novíssima mídia eletrônica, representada pelos sites e portais noticiosos da Internet. Essa perda que ao que tudo indica evolui para derrota só terá uma explicação: a falta de investimento na qualidade da informação pela grande mídia impressa brasileira.

E esse negócio de “alegações fraudulentas” do Augusto Nunes, conta melhor.

Augusto Nunes, diretor de redação, alegava que era possível fazer “um bom *O Estado de S. Paulo*” com simples correspondentes, em lugar da maioria das sucursais. Por que fraudulentas? Porque essa tese – de que era possível fazer com apenas correspondentes – era injustificável. *O Estado de S. Paulo* perdeu conteúdos, perdeu diferenciais, enfraqueceu desde essa época. E a Agência Estado, que começava então a vender seus conteúdos para o mercado, ressentiu fortemente da ausência das sucursais. Seus serviços informativos se enfraqueceram sensivelmente.

Quando as sucursais foram fechadas, o Augusto Nunes já pulado fora d’*O Estadão*. Deixou, contudo, uma carta com o Julinho Mesquita (Júlio César Mesquita Neto, filho do Júlio Mesquita Neto) onde escreveu essa sua argumentação fraudulenta. O comando das sucursais era da Agência Estado e assim que esse comando foi devolvido ao *Estadão*, o Julinho sacou a carta do Augusto como argumento para efetuar o desmonte.

Há uma premissa que a *1ª Mostra de Fotojornalismo*, realizada em 1976, foi o início de uma série de ações culturais voltadas à fotografia, e realizadas em sua maioria por fotojornalistas, que motivaram mudanças na produção e na linguagem fotográfica em Curitiba. Como você vê isso?

Algo que sempre impressionou em Curitiba é a presença de grandes profissionais da fotografia, seja no jornalismo ou em outros segmentos, como a publicidade, o documentário. Com a crise na grande mídia, pareceu-me natural que a fotografia permanecesse de pé, pela sua qualidade intrínseca e pelo caráter empreendedor de vários fotógrafos.

Uma destas ações teve uma participação decisiva sua, a Exposição na Casa Romário Martins e a publicação do jornal *Arquivo*, sobre a primeira visita do Papa João Paulo II a Curitiba, em 1980, lembra como foi essa sua participação?

Eu já percebia à época essas características, qualidade e empreendedorismo, na fotografia curitibana. Dentro das minhas possibilidades, procurei incentivá-las. A idéia de fazermos o tablóide *Arquivo*, baseado exclusivamente em fotos da cobertura da visita do Papa, nasceu da constatação de que o trabalho realizado pelos fotógrafos ia bem além de

tudo aquilo que a mídia havia conseguido mostrar. Quer dizer, teria havido um grande desperdício de um grande trabalho fotográfico.

Essa ação cultural desencadeada pelos fotojornalistas não tinha motivação financeira, a partir dos anos 1990, os gestores públicos, aproveitaram para fazer marketing com os eventos e em 2000 eles deixaram de acontecer com a frequência que eram realizados. O que você acha que pode ter acontecido?

O empreendedorismo é uma dádiva e um mistério. Surgem ótimos empreendedores num determinado período e em outro desaparecem.

Faltam lideranças empreendedoras para resgatar as iniciativas do passado e recolocá-las no presente de modo ainda mais amplo, em vista de que mais fotógrafos se estabeleceram na cidade no despertar natural das novas gerações.

Não existe fotojornalismo sem o texto verbal, os dois se completam na informação. No entanto, sempre houve uma espécie de rivalidade entre o pessoal da fotografia e o do texto. Como você vê esta questão? Como é, e como foi, sua relação com os fotojornalistas com quem trabalha ou com quem trabalhou?

Tive sempre uma ótima relação com os repórteres fotográficos com quem trabalhei, tais como, Irmo Celso, Carlos Ruggi, Ivan Bueno, Alberto Viana, Lucília Guimarães, Carlos Sdroievisk, Luizinho Stingham (já falecido, muito jovem), Orlando Kissner, Renato Souza, entre outros. Sempre permiti e gostei que eles palpitasse no trabalho de apuração e ajudassem na organização da hierarquia das informações, aliás, uma das grandes qualidades da informação que se perdeu completamente na mídia atual. Não existe mais hierarquia nas informações da grande mídia. Tudo vale a mesma coisa, tem o mesmo peso. As matérias são escritas muitas vezes de baixo para cima, o que é pouco importante vem depois daquilo que é menos importante. Repórteres de texto e repórteres fotográficos têm de trabalhar juntos, de modo integrado, somar percepções e atitudes dentro do mesmo levantamento da notícia.

O fotojornalismo curitibano está cada vez mais *pasteurizado*. Com raríssimas exceções, não existe mais a reportagem, são fotografias cada vez mais *posadas*, como você acha que pode reverter esse quadro?

Acho que as conclusões introduzidas na pergunta são meio precipitadas. Curitiba transformou-se, infelizmente, numa grande cidade. Aproxima-se dos 2 milhões de habitantes. Sempre foi uma cidade que adora encobrir seus talentos com o manto do anonimato. Devem existir porrilhões de iniciativas no campo fotográfico que não estamos conseguindo enxergar. Meu filho, Eli Godoy Martins Pio, por exemplo, é fotógrafo da cidade. Inscreveu umas cinco fotografias suas num salão de arte de Vinhedo (SP), onde moro, e todas elas foram aceitas.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Edição, paginação, escolhas, são procedimentos da mídia tradicional que começam a desaparecer de nossas perspectivas com a invasão em nossas vidas dos meios eletrônicos que trazem a fantástica possibilidade de sermos nós mesmos os editores de nosso material jornalístico. Transformamo-nos em editores de uma super-mídia: tudo aquilo que publicarmos num simples blog pode varrer o mundo de ponta a ponta, ser visto lá no Chuí e ao mesmo tempo em Kuala Lumpur, na Indonésia. Temos mais é de assimilar essa nova dimensão e explorar todas as suas amplas possibilidades via talento empreendedor.

Quais foram as grandes reportagens fotográficas no jornalismo curitibano, que você lembra, nos anos 70\80\90?

Poderíamos começar com a cobertura da visita do Papa, quando os fotojornalistas deram simplesmente um banho. Todos eles saíram-se excepcionalmente bem nos diferentes eventos da construção de Itaipu. Trabalhei em duas reportagens com o Irmo Celso, hoje advogado em Apucarana, onde ele teve um desempenho simplesmente excepcional – trabalho escravo nas fazendas do Atalla, em Porecatu, e grilagem de terras na região de Assis Chateaubriand.

Tem alguma coisa boa no fotojornalismo curitibano atual? E no brasileiro? E onde estão publicados?

Posso ser extremamente injusto, mas não vejo nada de excepcional na morna imprensa curitibana, exceto algumas reportagens especiais que têm sido publicadas na Gazeta do Povo. Talvez estas indiquem que a antiga e excepcional qualidade ainda está viva e é necessário que seja catalisada e integrada.

Ainda tem espaço para as grandes reportagens fotográficas? Onde?

Vejo a grande reportagem, texto e fotografias, como o grande espaço da mídia impressa para vencer a “agilidade superficial” do meio eletrônico, inclusive rádio e tv. Acontece que os capitães da mídia impressa brasileira parecem ter saído de um sarcófago e estão longe de enxergar essas reais oportunidades competitivas. A marca da grande e da pequena mídia impressa, salvo raríssimas exceções, é a redundância. Assino em casa dois grandes jornais brasileiros – *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* – e minha impressão, como mero e anônimo leitor, é de que são feitos pela mesma redação e pelos mesmos repórteres.

Entrevista ao autor desta pesquisa, via email, em agosto e novembro de 2009.

LEANDRO TAQUES

Como foi seu início na profissão de fotojornalista?

Em 1995 comecei a trabalhar como diagramador na *Folha de Londrina*, sucursal de Curitiba. Em 1998, comecei a fotografar, como se fosse um estagiário no departamento fotográfico da mesma *Folha de Londrina*. Gostei e aí fui fazer jornalismo. Entrei na Universidade em 1998 e me formei em 2001. Depois disso fiz duas pós-graduações em Fotografia, uma nas Faculdades Curitiba e outra na Cândido Mendes, do Rio de Janeiro.

Você é, portanto, um fotojornalista que tem formação acadêmica, o que, infelizmente, não é normal no meio, como que é sua relação com os profissionais com formação empírica, mas que, no entanto, se tornam grandes fotojornalistas?

A questão da NÃO formação acadêmica é um problema que havia no passado. Hoje, só não é formado quem não quer. Só existem fotojornalistas sem graduação atuando porque os veículos continuam contratando. Os veículos deveriam ser proibidos de contratar fotojornalistas sem graduação. Aqui caímos na mesma discussão do diploma para atuar como jornalista. Podemos ter médicos que escrevam muito bem, da mesma forma que podemos ter motoristas que fotografem muito bem. No entanto, a formação jornalística deve ser obrigatória. No passado isso até era aceitável, hoje não deveria ser. Minha relação com profissionais sem formação acadêmica é a melhor possível. Nunca tive problemas com isso. O problema é que, enquanto tivermos veículos contratando “ditos fotojornalistas”, que se quer dominam o equipamento, não sabem nem escrever uma legenda e se tornam fotojornalistas porque trabalham “perto” do departamento fotográfico, estes mesmos “ditos fotojornalistas” continuarão a existir. Formação acadêmica é fundamental. Para ser fotojornalista tem que estudar. Claro que começar a fotografar, por exemplo, como aconteceu comigo, com gente gabaritada é muito mais fácil. Mas acredito que o estudo é fundamental.

Você começou fotografando com filme, ou já foi na era digital? Quais são as diferenças?

Comecei com filme. A era digital agilizou o processo e banalizou a fotografia. Hoje se faz 300 fotos de uma pauta. Na época do filme, você levava, no máximo 5 rolos (180 fotos)

para fazer um jogo de futebol. Hoje no intervalo do jogo tenho 350 fotos para editar. Hoje em dia, fotojornalismo diário, se não for digital, não há possibilidade de competição. O fator velocidade é fundamental. Não dá mais para editar o material no negativo. Hoje é tudo lap-top. Baixa o material, edita, trata e envia. Conexão wireless e já está no ar. Talvez por isso a fotografia tenha se banalizado. Na há mais aquele “romantismo” do negativo. O digital vc faz e já vê se ficou bacana. Se não, deleta e faz novamente.

Como foi sua passagem pela Gazeta do Povo? Como era a relação do fotojornalista com as editorias de texto verbal?

Minha passagem na Gazeta foi bem interessante. Primeiro pelo fato de ser completamente estranho, pelo menos para mim, a questão do fotógrafo sair fazer a pauta sem o jornalista junto. Na Gazeta a fotografia não conversa muito com o texto. Particularmente acho que isso acaba dando a possibilidade de o jornalista falar uma coisa e o fotojornalista falar outra. Mas isso também é uma questão dos jornalistas mais novos, os “jornalistas de redação”. Tem jornalista na Gazeta que liga para o fotógrafo para entrevistá-lo sobre a pauta. Isso é um absurdo. Jornalista tem que “morar” na rua. Hoje, com tanta tecnologia, jornalista tinha que passar no jornal só pra tomar um café com os colegas. Lugar de jornalista é na rua e não na redação.

Há uma premissa de que o grande problema da rotina diária do fotojornalismo está na edição, na diagramação, nas relações sociais na redação. Como você vê esta questão? Os problemas não parecem ser sempre os mesmos?

Relativo. Depende muito da motivação. Você sai, faz uma bela foto e aí essa bela foto, sequer entra no jornal. Isso é complicado. Outra, você edita teu material vertical e a foto sai horizontal. Sebastião Salgado processou a BRAVO por conta disso. Na redação do jornal não tem como discutir com o diagramador. Falo isso porque fui diagramador, na correria, a vertical vira horizontal e ponto. Para fazer fotojornalismo diário, o cara tem que ter tesão. Querer sempre fazer a primeira página, achar a melhor foto, sempre querendo emplacar a capa. Essa é a motivação do fotojornalista diário. Tem que ter uma adrenalina, querer estar na onda da história, acompanhando a história. Sem isso, a coisa fica um tédio.

Como você vê esta crise anunciada do fotojornalismo desde o início dos anos 90? Você não acha que o fotojornalismo praticado atualmente é muito pasteurizado. Muito produzido? A grande coincidência, ou não, é que tudo isso se acentua, muito mais depois do processo digital, que deu mais agilidade, mas parece se perdeu no conteúdo e no sentido das reportagens. Não lhe parece que é um momento de revisão do fotojornalismo, sob pena de perder a sua função social?

Comecei a fotografar no fim da década de 90. Acredito que essa mudança que ocorreu na década de 90, especialmente por conta do digital, é mais uma fase. Um ciclo que retorna. Historicamente o fotojornalismo brasileiro é um fotojornalismo sem academia. Quando foi que tivemos o curso de fotografia como curso superior? Há poucos anos. E ainda hoje são poucos os cursos (eu conheço o do Senac SP e o da ULBRA em Porto Alegre). Some a isso uma tecnologia que qualquer um pode utilizar. Cybershot, apontou fotografou. Ou seja, qualquer um, numa área que não há regulamentação profissional, pode ser fotojornalista. Acredito que essa “pasteurização” seja fruto de tudo isso.

Tem também os problemas econômicos que sempre afetam o fotojornalismo. Economia, no sentido de espaço nas páginas dos jornais...

O capital contra o social. E olha que estamos vivendo uma “moda” do “socialmente correto”.

Você acha que a internet e a publicação de livros\reportagens podem ser um caminho para os fotojornalistas?

A Internet é uma vitrine. Uma forma mais dinâmica de publicação e divulgação do trabalho. Imagine produzir reportagens fotográficas especiais e publicar um número bem maior de imagens que um jornal ou uma revista permitem. O problema é o retorno financeiro. Afinal, alguém tem que pagar as contas. Quanto à publicação de livros tem a questão do patrocínio. Realizar um projeto fotográfico com patrocínio é outra realidade. Inclusive, depois que realizei “O Retrato da Paz” descobri que existem inúmeras formas de captação de fomento. Acredito que a publicação de livros seja MAIS uma alternativa. Tanto para

trabalhar, como para divulgar o trabalho. Produzir um livro é muito interessante, desafiador...

Aliás você já, de certa maneira, partiu para esses meios. Fez um livro reportagem e agora tem um blog. Como foi a experiência do livro, deu resultados financeiros, por exemplo, que possa continuar neste caminho? E o blog?

O livro “O Retrato da Paz” financeiramente foi interessante pelo fato de que, durante o projeto todo, não precisei me preocupar em frilar para pagar as contas. Mas não fiquei rico, rsrsrsrsrs longe disso. Mas foi um dinheiro justo. Dinheiro público, inclusive. Acredito que muito bem aplicado. Quanto ao blog, foi uma experiência bem bacana. Nunca tinha me dedicado ao texto. Curti a experiência e o retorno foi interessante. O povo acompanhou e também gostou. Pena o blog estar abandonado. Preciso cair na estrada o mais rápido possível para reativá-lo.

Como você vê os eventos culturais ligados à fotografia para o desenvolvimento do fotojornalismo. Por exemplo, as Semanas de Fotografia, Bienal de Fotografia e as Mostras de Fotojornalismo, realizadas, de vez em quando, pela ARFOC?

A ARFOC Paraná não realiza nada, só emite a carteira para os fotojornalistas poderem entrar nos estádios durante os Campeonatos Paranaense e Brasileiro. Toda mostra de fotojornalismo é importante. Exposições, bate-papos, projeções. Oxalá tivéssemos, uma parte do Beto Batata reservada só para fotografia. Fica aqui o registro, inclusive, o que esse Beto Batata, meu camarada, incentiva a fotografia... Se tivéssemos mais uns três desses “incentivadores, fomentadores” a produção curitibana seria mais exibida. De que adianta ninguém saber o que se está produzindo? Qual a validade. Fotografia deve ser mostrada.

E a atuação da ARFOC, você não acha que poderia ser mais ativa, nos objetivos culturais que competem a ela em seus estatutos?

Com certeza.

Tem alguma coisa boa de fotojornalismo acontecendo em Curitiba, atualmente? Onde?

Hehehehe. A exposição do Jonathan Campos sobre as Olimpíadas. No Shopping Estação. É possível que tenhamos algo de fotojornalismo entre os finalistas da MOSTRA CAIXOLA, que acontece sexta-feira (21/11/2008) na Cinemateca.

Entrevista ao autor desta pesquisa, em novembro de 2008 – via email.

JOÃO BRUSZCH

Fotojornalista. Começou no jornal *O Estado do Paraná*. Atualmente é sub-editor de fotografia da *Gazeta do Povo*.

Nos últimos anos o fotojornalismo tem enfrentado muitas mudanças, tais como: a cor nos jornais diários; os processos eletrônicos; a Internet; a tecnologia digital, etc. Como você acha que isto tudo afetou o trabalho diário dos fotojornalistas?

As mudanças tecnológicas acontecem muito rápido. Precisamos nos atualizar constantemente, pois muitas coisas afetam diretamente nosso trabalho. O fotojornalista que não atualiza seus conhecimentos sobre imagem digital, e tudo que envolve a empresa em que trabalha, pode não ter um desempenho condizente e ter seu trabalho prejudicado, as dificuldades se multiplicarão, conseqüentemente a técnica sucumbe perante a mudança tecnológica.

A velocidade das informações e a necessidade de incrementar rapidez no processo de produção dos jornais diários fizeram com que o fotojornalista tivesse cada vez menos tempo para realizar seu trabalho diário, como é resolvido este problema no dia a dia de um jornal?

Hoje os repórteres fotográficos já têm consciência de que a informação impressa compete com meios de comunicação mais velozes – Internet, Televisão e principalmente o Rádio. Pautas melhor elaboradas, seleção de imagens diferenciadas, por fim serão o diferencial no confronto final a nível de informação quantitativa.

O fotojornalismo para informar depende da conciliação texto verbal/fotografia. A fotografia é incapaz, ontogenicamente, de oferecer algumas informações, daí a necessidade do texto para auxiliar na construção de sentido na mensagem. Uma fotografia é incapaz de mostrar conceitos abstratos, como a inflação, por exemplo. Como está a relação entre a redação e a editoria de fotojornalismo em seu jornal?

Com um jornal mais planejado, melhor elaborado, existe a necessidade de textos de melhor qualidade, aliados a fotos com maior valor de informação. Daí o bom relacionamento é imprescindível, discute-se a matéria e imagina-se a imagem.

O autor Jorge Pedro Souza, em seu livro *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, coloca como nova característica do fotojornalismo as tendências gráficas com a fotografia assumindo caráter ilustrativo, com a “foto bonita, aplanada, lisa a triunfar e o fotojornalismo a perder”. O que você acha que pode ser feito para resolver este problema? Se é que é um problema?

Com o jornal sendo planejado (previamente), para algumas matérias se pensa a imagem como uma mera ilustração, fotografias são produzidas conforme pensam os editores que participaram das reuniões de planejamento. É o jornalismo moderno que se funde a uma tendência de oferecer um produto diferenciado ao leitor.

A volta da reportagem fotográfica ou dos ensaios no jornalismo diário seria uma solução para este problema citado na pergunta anterior?

Sem dúvida! As matérias especiais e ensaios ainda representam o charme do fotojornalismo.

Segundo o autor Luis Humberto, existem obstáculos e limitações entre o fotojornalista e a área dos jornais que realizam a pauta, a produção e a edição de suas fotografias. Como você vê esta questão em seu dia a dia?

Para responder a esta pergunta vou citar trechos de um texto escrito por PAULO BICARATO:

- **você viu o brilho da dor nos olhos das pessoas.**
- **você pisou nas cinzas e nas brasas, e respirou a fumaça do incêndio.**
- **você quase levou um tiro enquanto fotografava um confronto.**
- **você contou os mortos, sentiu o cheiro da morte e quase pisou na poça de sangue.**
- **você levou uma porrada da polícia e foi ameaçado pelo traficante.**
- **você viu de perto a fome, o desemprego e a exclusão social.**
- **você que esteve também em banquetes nababescos...**
- **você viu, você sentiu, compartilhou emoções.**
- **VOCÊ VIVEU! E é tachado de maluco, transviado, incoseqüente, irresponsável e inconveniente. Assim também chamam os POETAS.**

Por isso não ligue para os humores daqueles que não entendem, e sentados atrás da mesa, na frieza dos monitores e do ar condicionado, arautos do DEAD LINE, aguardam impacientes sua foto.

Entenda, eles só podem viver depois do fechamento...

A CADA DIA É UMA “GUERRA DE ESPADAS”.

Fotógrafos mais antigos e experientes têm reclamado da qualidade das fotografias publicadas nos jornais de Curitiba nos últimos tempos, mesmo com muitos fotojornalistas advindos dos cursos superiores de jornalismo. Você acha que realmente isto tem acontecido? E qual, a seu ver, seriam os motivos desta perda de qualidade?

Eu faço parte dos antigos, tenho a mesma opinião. Acabou o tempo em que se dormia em banco de igreja de assentamento (citar o exemplo e publicar a fotografia), ou no meio do mato se improvisava uma cama e uma fogueira para aquecer.

Foi-se o tempo em que se levasse cacetada da polícia valorizava a fotografia. Não tínhamos direito. TÍNHAMOS PAIXÃO POR FOTOGRAFIA.

Os tempos são outros, os profissionais dos direitos estão aí.

O que você acha que é uma fotografia eficiente na imprensa? O que ela precisa ter? Qual é o algo mais?

Qualidade da sua informação, veracidade, qualidade técnica e acima de tudo a imagem deve ser ética na sua plenitude. Uma boa imagem deve ser feita na hora certa de forma certa.

Qual o papel das agências internacionais e dos bancos de imagens na produção do fotojornalismo no jornal que você atua?

Já se tornaram um ponto de referência. Quando ligam da redação ou até interessados de fora da empresa imaginam que somos um banco de imagem, acham que temos tudo. As agências fornecem material farto e de fácil alcance, disponibilizam tudo o que acontece no Brasil e no mundo.

A dependência das Agências é fato inegável, sem elas não teríamos meios de ilustrar determinados textos.

Espero que tenha ajudado. Valeu.

Entrevista ao autor desta pesquisa, através de questionário em junho de 2007

MÁRIO NUNES

Sexta feira, 13 de novembro de 2009. Por volta de meio-dia. Estava no final das revisões de minha dissertação, quando cheguei às páginas que falavam de Mário Nunes, fotojornalista ganhador do Prêmio Esso Nacional de Fotojornalismo, em 1976, já aposentado. Lembrei que ele tinha prometido, no último telefonema, que daria uma entrevista, depois de muita relutância em falar. Queria também validar algumas informações. Peguei o telefone e liguei para casa dele, atendeu sua esposa dizendo eu ele estava na praia e que só voltaria dia 17. Não tinha mais prazo para esperar caso quisesse colocar uma entrevista dele neste trabalho, ou parte da entrevista. Peguei o endereço da praia, em Pontal do Sul, uns 150 quilômetros de Curitiba. Liguei para o celular dele e falei que estava indo para entrevistá-lo, que chegaria até às 15 horas. Ele falou: “você é louco”.

Cheguei lá e encontrei o Mário sem camisa, trabalhando em sua casa de praia, onde faz de tudo, trabalho de marceneiro, de pedreiro, etc. Tudo sozinho. Ele reclama que a memória já anda falhando, mesmo com apenas 66 anos. Depois de conversarmos amenidades, liguei o gravador e foi mais uma conversa do que uma entrevista. Uma conversa de dois fotojornalistas que militaram na profissão nos anos 1970\80\90 na cidade de Curitiba. O tempo passou muito rápido. Não fiz nenhuma fotografia.

Foi, principalmente, uma conversa em torno de uma fotografia. Uma fotografia, feita ao acaso, que ganhou o maior Prêmio Nacional e que ajudou, de certa forma, no processo de redemocratização do país, naquele momento turbulento que vivíamos nos anos 70.

A conversa foi dividida em duas partes, uma primeira sobre a fotografia e depois ele resolveu falar sobre seu início de carreira no fotojornalismo curitibano até quando pediu para desligar o gravador e continuamos conversando por mais umas duas horas. Aqui está publicada uma parte da entrevista, pela impossibilidade de sua transcrição integral nesta dissertação, no entanto, servirá para a continuidade desta pesquisa com o fotojornalismo curitibano.

Mário Nunes Nascimento é natural de Florianópolis (SC). Começou no fotojornalismo no Jornal de Curitiba, em 1967, um ano depois vai para o Diário do Paraná onde ficou até 1981. Depois foi para a Assessoria de Imprensa da Câmara de Vereadores de Curitiba, onde se aposentou.

Alberto Viana – Você vai falar agora como é que foi dia da foto que ganhou o Prêmio Esso, como foi Mário?

Mário Nunes – **O dia da foto é o seguinte: eu fiz a ronda com o Algacy Túlio, e como era a delegacia da travessa da Lapa (Vigilâncias e Capturas), aquela delegacia central, que atendia todas as broncas (...) eu fiquei no carro e Algacy me chamou, mas com a política da época, fotografia de policial, num saía, eu já não estava muito entusiasmado de fazer a fotografia. O policial não me viu fotografar, esse outro que aparece na foto com o braço levantado era um policial civil, ele parece que não se enquadrava bem com a Polícia Militar, então ele deixou fotografar por baixo do braço dele, ele tava na porta com o braço assim, eu fotografei por baixo, tirei aquela série de fotografias. Fiquei horrorizado com a cena, o cara (policial) bateu com o pau no pescoço do cara, deu porrada...**

AV – ...quer dizer que não foi só aquele tapinha que aparece....

MN – ...**não foi uma surra no cara, ele deu vários tapas...**

AV – ...e essa parte aí você não conseguiu pegar porque...

MN – ...**do pau, não porque...**

AV – ...tava feia a coisa...

MN – ...**eu tentei me esconder. Tinha uma agente na delegacia que foi pegar o pau em cima de um guarda roupa, de um armário, pra bater nele, no cara lá, porque o cara não quis tirar o anel do dedo. Ele (o preso) era um motorista de ônibus que tava bêbado e bateu na mulher.**

Ai dentro do carro depois que saímos da delegacia, perguntei: Algacy e daí? Algacy me falou o seguinte: essa foto não vai sair, eu não vou nem... não fez matéria o Algacy,

AV – ...achando que ia ser censurado...

MN – ...**é, não porque achava que ia ser censurada e eles já tinham matado um irmão dele, a polícia... parece... coisa parecida... ele tinha um problema...**

AV – ...o Algacy tinha um problema (risos)...

MN – ...**o irmão dele tinha sido morto pela Polícia e falou olha eu não quero bronca, meu irmão já teve bronca com a polícia, e eu não quero me envolver com essa raça não.**

Eu não fiz a matéria, não fiz a fotografia. Chegou lá pelas 7 horas da noite, o chefe de redação (não lembrou o nome) pediu: cadê as fotos da primeira página? Olha, eu não tenho. Tenho só uma fotos da polícia batendo, lá, mas o jornal não vai publicar, era época de ditadura, um cara batendo num preso! Ele disse: - Eu quero ver a foto. Quero ver essa fotografia. Cadê a matéria, não tinha matéria (risos). Chama o Algacy lá (tava ferrado). E a matéria da delegacia? – Não sei que, não sei que lá, disse ele. Foi lá e inventou o coice de mula, o que veio na cabeça, aquela besteira de coice de mula, o cara não tinha nada a ver com coice de mula, não sabia o nome do cara, do policial, nada, aí fez aquela matéria pequena e eu fiz a fotografia. Põe na minha mesa lá, pediu o chefe de redação. No outro dia saiu a foto. Aí eu comecei a receber telefonemas, recados do policial que mandava recados que ia me acertar...

AV – ...mandava recado ou telefonava...

MN – ...**ele falou para o chefe de reportagem, João José, que ia me acertar, ia me esperar na saída. Aí falei com o redator chefe, (não lembra, pausa), era... como é o nome daquele cara, foi pra Tribuna, ficou muito tempo na Tribuna, não me lembro o nome dele, aquele que depois montou o jornal do...**

AV – ...Cícero Catani...

MN – ...Cícero, deu risada da minha cara, e falou: ah ele não fazer coisa nenhuma... (pausa). Aí eu andava armado lá, com aquele trabuco quando saía do jornal, que até caía a calça, que nem aguentava...vou fazer o que com o policial... aí fiquei em casa uns três dias, troquei de horário... ficava de manhã, a tarde, não ficava a noite lá. Essa fotografia foi esquecida no começo lá né. Foi esquecida não falaram mais nada. O policial foi preso, andou metido com ladrão de carro. Aí fiquei tranqüilo, todo mundo esqueceu. Isso foi... a data qual foi a data aí...

AV – ...foi julho...

MN – ...aí, em setembro, teve o concurso do Prêmio Esso, me convidaram para entrar lá, o pessoal perguntava: você não vai entrar com aquela fotografia? Vou entrar com a fotografia, mandei no último dia, e esqueci também do assunto. Passou... aí quando saiu o resultado do Prêmio Esso, foi em setembro se não me engano...

AV – ...mais pro final do ano... novembro... não dezembro...

MN – ...eu encontrei parece que foi o Adherbal Fortes... que falou: você ganhou o Prêmio Esso... Ah! Não brinca... Ganhou... (pausa) E antes disso aí também veio um cara do Rio, um jornalista que trabalhava no *Diário do Paraná*, não me lembro mais o nome dele, e disse: - olha lá no Rio, n' *O Globo* lá, tem uma foto tua, dessa do policial, que foi publicada pelo *New York Times*, está pregada lá no mural d' *O Globo*...

AV – ...segundo Aramis Millarch, na revista italiana *Progresso Fotografico* saiu com o nome de outro fotógrafo, você confirma isso...

MN – ...não estou lembrando.

AV – Quando você fez a fotografia e foi publicada, estava em curso a organização da Primeira Mostra de Fotojornalismo, que iria acontecer no mês de outubro, na Fundação Cultural de Curitiba, aí os organizadores resolveram colocar a sua fotografia...

MN – ...eles me convidaram para entrar na exposição (...) era época da ditadura, a situação era complicada...

AV – ...e daí a Fundação não quis, como foi esta história? A Fundação não queria que a foto entrasse na exposição?

MN – Foi o seguinte: é... (pausa) ... quando a foto começou ser montada... o Enio Marques me ligou... - Mário aqui é da Fundação, sou diretor, e você sabe aquela fotografia, não tô te proibindo, mas você sabe é chato ficar lá, você sabe como é que é o regime, meu emprego aqui, não sei o que... Eu disse, não sei, eu não conversei com ninguém, mas se você acha que vai te prejudicar, não coloque. Tudo bem ficou nisso, pode tirar fora então. Aí mais tarde o pessoal da exposição me ligou e perguntou, como é que você vai tirar a fotografia? Disse que o cara (Ennio) falou que tinha que tirar porque não estava legal, não sei que, não sei que... Não, nós temos um acordo e esse acordo não tem censura na exposição e se não tem censura vamos manter a fotografia. Aí mantivemos a fotografia. Eu sei que até o prefeito da cidade, como é que era o nome dele...

AV – ...era o Saul Raiz...

MN – ...veio falar comigo ...o presidente da fundação ...tinha um deputado ...como é o nome do cara ...(pausa para pensar e não lembra) não sei como é o nome do deputado ...veio falar comigo...

AV – ...o pessoal da ARENA...

MN – ...é da ARENA. Ele (o deputado) se dava comigo, sabe ...o Fernando Paola que era meu amigo e era chefe de reportagem e era assessor dele me chamou para falar com o Saul (Raiz) – Pô você me ferrou, (risos)...na brincadeira sabe...

Eu sei que o negócio mexeu com eles. A fotografia mexeu com eles. O deputado era um grandão que falou, pôxa não deu pra tirar a foto, você tá dando uma complicação do cão pra nós lá, tive que administrar essa bronca sua lá. E a foto entrou na exposição.

Depois o deputado veio falar comigo, num restaurante, estava com o Saul Raiz, que disse, você complicou a nossa vida. (risos). Então é isso.

AV – Aí no ano seguinte ela foi o cartaz da Segunda Mostra de Fotojornalismo...

MN – O negócio é o seguinte esta fotografia ela deu assim vamos dizer matéria pra ser discutida por muito tempo, até o fim da ditadura...

AV – ...até hoje né...

MN – ...neste período da exposição e da censura, deu um movimento na Câmara Federal e vários deputados deram discurso combatendo a censura da fotografia...

AV – ...a censura e o combate a violência policial também...

MN – ...aproveitaram...

AV – ...o ensejo da foto...

MN – ...para combater a ditadura, vários deputados de quase todos os partidos deram discurso, inclusive nesta mesma época foi censurada uma bandeira em Minas Gerais que um cara fez, não sei bem o que tinha, era uma bandeira do Brasil com alguma modificação, que, um pintor ou um ator, fez nessa bandeira. Aproveitaram os dois casos para combater o regime, sabe...

AV – ...isso durante o ano de...

MN – ...na época da Exposição (1976) ...que foi proibida ...em seguida estourou no Brasil inteiro ...aí essa fotografia saiu na imprensa novamente... em todos os jornais do Brasil... todos quase, os grandes jornais do Brasil... pela censura que houve... a repercussão dessa foto.... o Ennio fez um trabalho excelente para combater (risos) a liberação do regime, muito grande... ele era um funcionário que obedecia ordens. Então aquela fotografia foi assim um símbolo de batalha para combater a ditadura.

AV – E financeiramente você ganhou alguma coisa?

MN – Nada. Me deram uns trezentos reais que significava um free-lancer, parece que veio na minha conta...

AV – ...de quem?...

MN – ...da Esso, só...

AV – ...do Prêmio Esso...

MN – ...era uma mixaria, o resto trezentos reais, trezentos cruzeiros, veio do *New York Times*. Do resto não recebi nada.

AV – ...de nenhuma das outras publicações... inclusive uma publicando com o nome de outro autor...

MN – ...foi pirateado né. Pra *Stern* o cara vendeu a foto... tinha um free-lancer que tava na Europa... ele vendeu a fotografia.

Quando saiu a fotografia o jornal sofreu muita pressão, do governo. E eles ficaram até muito temerosos, por ter colocado a foto do polícia batendo no cara.
Quando saiu o resultado do Prêmio Esso, todos os dias o dono do jornal me chamava para apresentar para os publicitários, as visitas dele...

AV – ...era o José Carlos Martinez...

MN – ...como é que você tá de máquina? Ele falou pra mim. Olha tô ruim de máquina. E ele disse: vou mandar buscar em Manaus uma máquina boa pra você. Até hoje estou esperando a máquina boa do Martinez... (risos)

AV – ...e nunca mais vai ter...

MN – ...é, nunca mais vou ter. Ele me explorou ao máximo, o Martinez, nessa história do Prêmio Esso. Chegava uma autoridade lá ele me chamava...

AV – ...você acha que a empresa estava ganhando com isso...

MN – ...estava fazendo media em cima de mim...

AV – ...alguma coisa estava ganhando...

MN – ...é os publicitários chegavam lá e ele me chamava lá pra apresentar os caras...

AV – Você acha que a fotografia deu uma credibilidade maior ao jornal, junto às agências de publicidade?

MN – ...claro, o jornal, quebrado como tava, ganhar o Prêmio Esso...

AV – ...virou notícia nacional de uma hora pra outra...

MN – ...é. O jornal com pagamentos atrasados, precário de material...

AV – Aí você ficou no jornal Diário do Paraná até quando?

MN – Fiquei até 1981. Dois anos antes de fechar.

O jornal caiu na mão daquele picareta lá, o Chimeli (Bento), e ele começou a fazer pressão para tirar os antigos, aí a chefia do departamento começou fazendo acusação que eu estava roubando material, aí eu entrei com uma ação contra ele, aí ele entrou com um processo de incompetência, nunca vi daquilo... trabalhei lá durante 10 anos... aí não voltei mais... nunca recebi indenização do jornal...10 anos sem ser optante do Fundo de Garantia (FGTS). O processo tava na justiça e nunca deram solução.

Entrevista gravada, em Pontal do Sul, município de Pontal do Paraná, em 13 de novembro de 2009.

JULIO COVELLO

Histórico do fotojornalista

Cheguei do Rio de Janeiro em 73 na cidade de Curitiba. Já tinha uma experiência em diagramação, quando arrumei um emprego no jornal *O Estado do Paraná*, no Estadinho. Eu peguei os últimos três meses do Estadinho na Rua Barão do Rio Branco, ainda sendo impresso a chumbo. A diagramação também era diferente. E na virada do ano de 73 para 74, (ou de 74 para 75) o Grupo Paulo Pimentel, mudou pro alto da cidade da comunicação, e ali começou a aparecer o off-set. Então tinha as máquinas, você tinha que ir lá saber qual era desse novo equipamento para extrair a novidade. Fiquei mais um ano como diagramador e depois passei para a fotografia. “Eu fugia da diagramação e ia fotografar com o pessoal”. Grandes fotógrafos foram meus “professores” como: Haraton Maravalhas, Ito Cornelsen, Carlinhos Sdroievski, entre outros. Daí eu sai de férias, e quando voltei quiseram que eu voltasse para a diagramação, e eu não quis, saí e fui trabalhar fora porque eu queria fotografar...

Como foi a sua descoberta como fotógrafo, a transição entre a diagramação e a fotografia?

Isso ai foi muito legal. Eu já tinha um pouco no sangue, meu pai era um fotógrafo amador. Uma vez ele ganhou um concurso da Secretaria de Cultura e o prêmio era uma câmera. Ele colocou o equipamento na minha mão e eu saía fazer fotografias noturnas com um tripé.

Eu estive no Indústria&Comércio. Então eu parei momentaneamente com a fotografia porque eu comecei a trabalhar como programador visual na Diretriz Empreendimentos, fiquei um tempo lá com eles, mas...de repente eu tava na Exclan Propaganda e queriam que eu fizesse fotografia. Eu adorei, montei laboratório. Foi uma grande escola, aprendi muita coisa sozinho, tive que fazer várias campanhas. Elas eram feitas com vinhetas, que é um desenho que se fazia do produto em cima da foto. Isso eu fazia para o Prosdócimo que era a conta principal da Exclan. Depois teve a Volvo, logo que eu entrei na Exclan a Volvo virou conta da empresa, uma das maiores do país.

la ao Prosdócimo e fotografava os produtos, fazia cópias no ampliador e aí passava pro estúdio e lá colava um papel vegetal em cima e desenhava, então eu re-fotografava o

desenho em filme ortocromático e eles faziam as ampliações e montavam a página de ofertas do Prosdócimo, que era semanal.

Essa foi uma das coisas que eu fiz em publicidade, eu fiquei na Exclan até o começo dos anos 80, depois disso eu fui para a revista *Quem*, com o Almir Feijó que era o editor. E lá a experiência foi bem bacana.

A *Quem* foi uma revista quinzenal da cidade que começou com carnê social, enfim, era ligada a comunidade mais chique da cidade. Mas ao mesmo tempo tinha algumas inovações, era o único lugar onde se entrevistava políticos, era muito bem escrita, contava com uma equipe muito boa. Começou com o Almir Feijó que é um grande editor e fez altas capas maravilhosas, mas ele ficou pouco tempo. Depois entrou a Rosirene Gemael e novas inovações surgiram nas campanhas políticas Ninguém acompanhava o dia inteiro dos candidatos nas campanhas e a gente começou a fazer isso. Pegávamos todos os partidos, cada candidato de cada partido, reservava um dia para esse candidato, ia atrás e fazia.

Quem era a equipe de fotógrafos da revista *Quem*?

Era uma equipe de uma pessoa só, eu trabalhava sozinho lá. Eu tinha laboratório em casa, e eu fazia muitos trabalhos no estúdio.

Voltando um pouco...quando eu estava na Exclan eu já tinha esse estúdio, e fazia muitos trabalhos, eu estava me jogando na área da fotografia e tinha outros trabalhos, dava pra fazer algum dinheiro legal e além de tudo adquirir experiência. Fiz muita foto de modelo nessa época, ai de repente aparecia também formaturas, eu ia lá e fotografava 70 formandos, ficava aquela loucura em casa. Isso aconteceu na época da Exclan. Quando eu fui pra *Quem*, continuei com o estúdio em casa e fazia todo esse trabalho lá. Ai entrou a Rosirene Gemael, e ela começou a chamar outros fotógrafos, e pedir capa para outras pessoas, ela começou a diversificar mesmo porque a revista tava crescendo, o Carlos Jung que era o dono (o empresário) começou a ficar meio ambicioso, e fez uma filial em Florianópolis, resolveu depois fazer uma em Porto Alegre e depois ainda em Brasília, só que aí ele começou a perder o controle das coisas. Ele teve que começar a fechar, diminuir os gastos, porque ele teve muitos problemas. Eu fiquei lá de 80 a 84, deu três anos cheios. Ai em 84, o Pablito Pereira me chamou para a equipe do *Correio de Notícias*. Eu fui tentando ficar nas duas, daí a *Quem* "me liberou". Fiquei só no *Correio de Notícias*, onde fiz três anos de experiência braba de fotojornalismo diário. Era bacana, era bem vibrante a coisa, tinha todo tipo de dia-a-dia como policial, política...

Alguma história marcante nessa fase do *Correio de Notícias*?

A eleição do Roberto Requião foi uma coisa muito louca. O Jornal se envolveu na campanha, foi uma história marcante, mas não foi lá muito jornalística em termos de ética. Mas o Jornal assumiu esse envolvimento, e quem via da rua isso era ruim, as pessoas que passavam e viam o carro do jornal faziam sinal negativo.

Teve também o enterro do Savagin, que foi violentíssimo. Antes disso teve uma rebelião do Savagin com seu grupo na Penitenciária Central. Essa eu fui com o Alberto Viana (Baiano), a gente viu bastante presunto, foi bem assustador ver as pessoas mortas e tudo mais.

Eu trabalhei no *Correio de Notícias* de 84 a 86. Nessa mesma época acontecia a abertura do Atelier de Fotografia (AF). Eu sai, fiquei sócio do Ivan Bueno, e dali quinze dias o Alberto Viana pulou fora também e entrou na agência.

A agência foi muito bacana, foi muito legal. A gente começou a atacar as sucursais, a fazer fotojornalismo de sucursal. Cobríamos muitas eleições. Eu fiz (com Almir Feijó) a campanha do Senador Afonso Camargo e do Neivo Beraldin. Para as condições da época, era impressionante, porque eu só chegava, jogava oito, nove filmes para o laboratorista, e saía para continuar a fazer mais, ele fazia os contatos, em duas, três horas, eu voltava e assinalava as fotos e os contatos que eu queria. Isso aí eu terminava e a noite eu fazia os comícios, muitas vezes fora da cidade os do Afonso Camargo e depois eu ia para os showmícios do Neivo Beraldin que era empresário da área, ele trazia Sidney Magal, Moraes Moreira, Vanderléia, tinha shows desse tipo por toda cidade, todo dia, era um negócio absurdo. Então eu chegava de madrugada, largava os filmes lá, o cara revelava, eu chegava as dez e pegava as fotos, ainda fazia outras coisas, daí meio dia e meia eu voltava pegava as cópias e ia entregar e distribuir o material. O tempo passava muito rápido.

E fizemos também áudios visuais, por exemplo, para Umuarama do Banco Bamerindus. Então eles contratavam a gente para algumas viagens, a gente ganhava bem, e fazia materiais muito bons, a gente viajava pelo Brasil, para visitar as agências pioneiras do Bamerindus no interior do país.

Essa viagem foi incrível, a gente chegava em lugar como Castanheira, Pará, o banco ficava numa casa cheia de castanheira e o avião parava na frente do banco, meio da rua. Então eram coisas bem legais que você podia fazer, a gente fotografava em preto e branco e em slide (cor), tudo. Então eu tenho um arquivo legal dessas coisas, que consegui manter, consegui guardar.

Uma coisa que eu fiz logo antes de acabar, foram as Sete Quedas, que está fazendo 25 ou 30 anos agora em novembro. Era para ter uma exposição comemorativa. Mas não houve a exposição. O Macachera (Carlos Aguiar) juntou o material de todo mundo que fez as fotos, o prefeito juntou todo o trabalho, mas acabaram não fazendo. O material ficou muito legal, escaneei o material em alta. As fotos pesando 45 mega, fechada, então as foto de 75 mega é um tif praticamente. Dá pra fazer bem grandão. Eu tenho esses arquivos guardados. Fiz um armário lá em casa para arquivar tudo isso. Como acabou a produção de negativos, é legal guardar tudo isso em ordem temporal e fui engavetando. Tenho 30 gavetas com o tamanho certinho. De três em três meses tenho que comprar naftalina para conservar esse material.

Você como fotógrafo e diagramador que foi o que acha da edição de imagens nos jornais diários atualmente?

Atualmente eu não consigo pegar um veículo e analisar. Por exemplo, eu sei que a primeira página da *Folha de S. Paulo* é planejada. Então o cara sai, já tem um croqui da página e vai cobrir o show de rock. O editor diz: “quero que você traga uma foto em alta pra eu colocar em tal lugar”, “cuidado que são oito pessoas no conjunto e você vai ter que rebolar para fazer essa ‘alta’”.

Então, eu não consigo mais ter essa percepção porque é muita loucura. Eu leio a FSP, a *Gazeta do Povo* todo dia, leio os jornais do interior, mas não tenho observado esse tipo de coisa, ou seja, já não tenho mais a cabeça de diagramador. Mas na época eu lembro que eu cortava com muito critério as fotos, bolava páginas gráficas e sempre prestava atenção naquilo que o fotógrafo queria, ou o que dizia a matéria.

Eu acho que isso também faz parte do dia-a-dia. Às vezes você tem que perder uma parte da informação em função da prensa, e da coisa gráfica. Em alguns jornais você encontra erros de português na manchete, o cara assassinou a manchete ali na cara! E isso é um ruído que todo jornal tenta acabar, tem departamento que lida com isso. A *Folha de S. Paulo*, por exemplo, nos domingos vem cheia de anúncios. As imobiliárias estão em “boom”, o jornal faz mais caderno porque tem anúncio de imobiliária.

Ai você vai ao ouvidor, no crítico Ombudsman e o cara desce a lenha, as cartas também. Hoje mesmo escrevi um email, porque a *Gazeta do Povo* pegou uma foto minha e nomeou o cara errado, uma figura importante foi com o nome errado! Tudo hoje concorre para que esses erros fiquem menores, está tudo tão claro. E o cara só tem o trabalho de vir na página da internet e downloadear. Mas eu acho que o erro ainda faz parte. São coisas que são passíveis de acontecer.

Depois da AF você foi para a Konexão, é isso?

O Atelier de Fotografia rachou e nós (eu e o Alberto Viana) fomos, em 1989, para outro lugar, fizemos a Konexão (ver anúncio no final dos anexos). Nós estávamos ali, naquela das Diretas Já...ah, não, começaram as eleições, a primeira eleição do Lula...estávamos do lado da praça Osório, da Avenida, do calçadão, cheio de coisas acontecendo e a gente com o atelier ali do lado, mandávamos fotos para as sucursais. Trabalhamos muito com as sucursais, com o Bamerindus, com a prefeitura de Antonina, depois a prefeitura de São João do Triunfo, com esta fizemos um dos primeiros orçamentos participativos do país, com o José Maria Pardim, primeiro prefeito do PT no Paraná. A Konexão também teve a importante atividade de ação cultural, que era feito pelo Alberto Viana, como o Jornal de Fotografia, o Encontro Nacional de Fotojornalistas e a Semana de Fotografia de Curitiba. Era um lugar fomentador da fotografia documental na cidade.

Depois da Konexão qual foi a sua trajetória até chegar ao atual trabalho com a assessoria do governo Requião?

Antes, nós mudamos de endereço, o dono do ponto da Rua Senador Alencar Guimarães (hoje funciona uma casa de sinuca) queria fazer uma reforma e tivemos que mudar. Era 1993. Fomos para a Rua Saldanha Marinho, bem ao lado da Catedral. Eu passei a trabalhar como freelancer e, continuei com o espaço. O Alberto Viana e eu nos separamos, foi uma separação amigável, rsrs..., me lembro que eu também estava me divorciando da minha ex-mulher, então separei geral!

Comecei a trabalhar sozinho. O fotojornalismo começou a morrer e eu tive que criar uma nova clientela baseada em Assessoria de Imprensa. As fotos passaram a ter uma nova linguagem, deixar todo mundo bonito.

Sobre assessoria, não posso emitir uma opinião. É claro que é uma coisa diluidora, não existe mais o jornalismo investigativo de ir pro interior, descobrir e mostrar para a população os acontecimentos... hoje é um mercado de capital, é uma coisa de elite, tá na cara....

Nessa fase começaram as assessorias, você pega uma escola, um cursinho da cidade e faz assessoria, eles pagam bem e você fica a disposição para fazer esse tipo de trabalho também.

Ai chegou 96, e as coisas começaram a ficar ruim, eu não ganhava muito e a tecnologia e os novos melhoramentos surgiram.... Fiquei frilando até 2002 quando fui trabalhar na campanha de Requião para o governo, ganhamos e estou no governo até hoje...

Qual a importância das sucursais no fotojornalismo de Curitiba?

É uma coisa que não existe mais hoje. Era o levantamento de problemas do interior. O Paraná era responsável por Santa Catarina. Então você saía e ficava fazendo matéria por uma semana e depois voltava, era mais demorado para enviar uma foto, era uma máquina que era cheia de ruídos, demorava quase sete minutos, sem que acontecesse nenhum problema.

Você saía fazer uma viagem, passava três dias na estrada, dirigindo, e quando voltava tinha que trabalhar mais um dia, no laboratório, na edição, etc. e saía uma fotinho 'desse tamanhinho' lá no *Jornal do Brasil*, no *Estadão*....era um trabalho incrível, você chegava numa cidade não tinha laboratório e como é que você vai revelar? Fazia assim, alugava um quarto fechava o banheiro e ali montava o ampliador no chão, fazia a foto de joelho e saía correndo passar no aparelho de telefoto.

Nos últimos anos o fotojornalismo tem enfrentado muitas mudanças, tais como: a cor nos jornais diários; os processos eletrônicos; a internet e a tecnologia digital e etc.. Como você acha que isso tudo afetou o trabalho diário dos fotojornalistas?

Bastante, muita gente trocou seis por meia dúzia e muita gente ficou desempregada. O começo do processo foi difícil, porque você tinha que comprar o computador e aprender a usar a máquina. E por enquanto não tinha máquina digital era máquina analógica e então você escaneava os negativos.

Antes da foto digital houve a fase das máquinas auto-focus, que foi uma fase que eu pulei, eu tinha máquina mecânica e fazia do mesmo jeito, só que eu fazia foco, não repetia, e com a auto-focus você já tava naquela do programa automático e não precisava medir nada. Eu estava com minha máquina e fazendo tudo no manual. E pulei essa fase, não por uma razão especial, mas porque não tinha dinheiro para comprar.

Com relação à tecnologia, eu já estava sentindo a coisa, porque eu atendendo o sindicato dos bancários, eu atendo desde 93, começou a história de demitirem gente por causa de equipamento... a máquina fazia coisas que o ser humano não fazia, que só a máquina faz...eu estava me preparando para isso...mas ainda assim tinha uma clientela legal. O mercado tá ficando muito ruim mesmo...

Depois eu me engajei na campanha do Requião em 2002, e ai fui aceito e por aqui fiquei. Com relação ao tempo, o processo é seco, tudo bem, tudo certo... mas outro dia encontrei com um colega que eu encontrava direto na Ticolor para revelar os negativos, que outro dia me disse assim: "estraguei meus olhos para olhar no computador, gasto muito mais tempo do que ampliando as fotos no ampliador, o mercado ficou horrível porque hoje qualquer um é fotógrafo"... e por ai vai...

Tecnologicamente falando é um negócio muito bacana, você tem um instrumento que numa fração de segundos mobiliza oito milhões de pixels que recebem a mensagem da lente e acaba imprimindo isso.

Quando eu vim pra cá (governo) eu não entendia nada de site, agora eu já sei, entendo como é alimentar um site, banco de imagem, etc...ou seja, aprendi essa linguagem.

Qual a importância do texto / imagem para a construção de sentido na mensagem?

No caso aqui é total, é super necessário, você tem a informação como um carrinho de mão, é o Estado inteiro mandando notícias, então você tem que repercutir as coisas que acontecem no Estado. Então é muito importante, vem pessoas de fora que são desconhecidas, quem olhar reconhece, então tem que ter lá um lead, e aí da esquerda para a direita, porque a maior parte das fotos que a gente faz são assim de pessoas no palanque, discursando, sentadas à mesa...

Tem trabalhos em diferentes secretarias que são vasos comunicantes, são misturados e tem que falar que 'fulano de tal de secretaria tal, com fulano de tal de secretaria tal', etc...

O autor Jorge Pedro Souza, em seu livro: *Uma História Crítica do Fotójornalismo Ocidental* coloca como nova característica do fotójornalismo as tendências gráficas com a fotografia assumindo caráter ilustrativo, com a 'foto bonita, aplanada, lisa a triunfar e o fotójornalismo a perder'. O que você acha que pode ser feito para resolver este problema? Se é que é um problema?

Acho que não é um problema, e sim um processo. É bacana porque é rico, é criativo, estamos mudando de anteparo, no qual a linguagem antiga é aceita, é uma linguagem universal, fotójornalismo, Magnum, Cartier-Bresson, entre outros...

Agora entre as novas linguagens e cada um precisa ter a sua base lingüística para poder criar em cima dela. É isso que a imagem digital está proporcionando agora.

Quando entraram os computadores pessoais nas agências de publicidade, eu lembro de ir visitar os amigos que eram diretores de arte e que ficavam "viajando" na frente do computador, o que ele fazia e como podiam criar em cima daquilo, aí todos os anúncios do Brasil ficaram iguais, então até eles pegarem o computador e explorar tudo aquilo que ele oferece, e cada um criar a sua linguagem com sua personalidade leva um tempo...

Fotógrafos mais antigos e experientes tem reclamado da qualidade das fotografias publicadas nos jornais de Curitiba nos últimos tempos, mesmo com muitos fotójornalistas adventos de cursos superiores de jornalismo. Você acha que realmente isto tem acontecido? E qual, a seu ver, seriam os motivos desta perda de qualidade?

Eu sempre fui um bom crítico, eu olho alguma coisa e critico, mas eu não quero criticar essa situação porque está tudo em aberto, estamos no meio do processo, está tudo acontecendo. No momento eu não consigo criticar nada. Eu estou com a cabeça cheia de computador...rsrsrs... Mas eu vejo boas fotos nos jornais que eu costumo acompanhar, e vejo fotos que podem ser pinçadas sempre. Mas eu vejo que cortaram, tem muito menos fotógrafos, mas que tem bons estilos... O pior é ter secado o mercado, isso realmente é ruim. Mas toda essa transição pela qual a imagem está passando é uma crise.

E a fotografia como crise é uma coisa que é limitada, a crise acaba e a fotografia é um negócio complicado, como dizia Roland Barthes é "a crise da morte" e a gente está lidando direto com ela, porque você fotografa uma coisa e depois ela não existe mais, nunca mais volta aquele momento, estou indo pra frente, e a foto retratou aquilo, e você está lá com o cadáver daquele momento, na tua mão.

E acho que daí pode sair mil resultados, a fotografia pode evoluir.

O que você acha que é uma fotografia eficiente na imprensa? O que ela precisa ter? Qual é o algo a mais?

Ela deve ser sintética (em cima do assunto), bem composta, e contar com o elemento instantâneo. Não tem mistério, fotografia é o negócio mais simples do mundo, rsrs...

Qual, em sua opinião, o papel das agências internacionais e dos bancos de imagens na produção do fotójornalismo atual?

Fica tudo mais fácil para encontrar material, tem programas que você usa de e-mail que facilitam você chegar a qualquer tipo de imagem com uma busca em de palavra chave. E agência internacional age da mesma forma.

Entrevista concedida a Anaterria Viana e Bruno Bazzo, em novembro de 2007, especialmente para este trabalho.

LUCÍLIA GUIMARÃES

Trabalhou no jornal Correio de Notícias e com free-lancer para os principais jornais e revistas do País. Durante um período de 10 anos afastou-se da profissão. Depois volta e trabalha na Fundação Cultural de Curitiba documentando shows e atualmente trabalha para o IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba).

Como foi o início de sua carreira com fotojornalismo?

Comecei muito menina no jornal Correio de Notícias, e acho que foi muito bacana pra mim, principalmente porque naquela época o fotojornalismo era diferente de hoje. Eu vendo hoje o trabalho que eu fiz antigamente. Se eu começasse hoje eu não faria fotojornalismo, porque na época a gente fazia com um repórter, era uma dupla. Existia uma cumplicidade entre os dois, a gente se envolvia e à medida que a entrevista era feita a gente entendia que foto seria feita, pelo conteúdo da matéria, coisa que hoje não acontece. Hoje, o fotógrafo sai com uma pauta, o repórter de texto sai com outra, depois se encontram e às vezes nem se encontram, nem conversam sobre o assunto. E eu acho que o emocionante do fotojornalismo é você viver a reportagem.

E o tempo das sucursais, com foi?

Em Curitiba existiam várias sucursais, coisa que hoje em dia não existe mais. Então tinha bastante trabalho de freelancer. O trabalho com as sucursais era mais valorizado, fazia coberturas nacionais. Os jornais eram de grande porte, então era prazeroso ver sua foto publicada em jornal grande, e a remuneração também era muito boa. Eu fiz trabalhos para o *Estado de S. Paulo*, pra *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil*, pra revista *Manchete*, que não existe mais.

Como eram as reportagens naquele tempo?

Aconteceu uma grande greve de pedreiros na qual o Lula estava envolvido e era um movimento nacional, rolava muita pancadaria na rua e só paravam a pancadaria quando os fotógrafos começavam a trabalhar. E especificamente nessa greve, dos pedreiros, eu

lembro que a gente saiu em uma Brasília (carro) que era do Hélio Teixeira, da revista *Veja*. Saímos em vários jornalistas dentro da Brasília. Quando tinha pancadaria me arremessavam para fora da Brasília para parar com a briga. Então isso é uma coisa que me marcou mesmo.

Porque você deu uma parada com a fotografia?

Eu estava com filhos pequenos e muito envolvida com a fotografia e passei uma semana sem vê-los. Eu saía de casa eles estavam dormindo, quando eu voltava pra casa eles já estavam dormindo novamente. Eu senti a necessidade de criar meus filhos, esse foi o motivo de eu ter me “separado” da fotografia por um tempo. Porque com fotografia você não tem tempo. Hoje eu trabalho com jornalismo cultural, trabalho no fim de semana. Quando você está no jornalismo você não tem tempo pra você. Então eu dei esse tempo, até meus filhos crescerem e logo que eles cresceram, eu fui atrás da fotografia de novo. E eu peguei uma mudança muito grande na fotografia, porque eu fiquei 10 anos fora e quando eu voltei já estava na era digital. Estava começando, pra mim foi assustador. Eu não acompanhei a evolução da fotografia.

Como foram as dificuldades enfrentadas na era digital?

Eu acho a fotografia digital fantástica, o defeito que eu vejo é porque hoje todo mundo fotografa. A fotografia já não é uma coisa complicada, de laboratório em que você passa horas fazendo. Eu, por exemplo, fotografei um show e na primeira fila todo mundo estava com máquina fotográfica. Então você tem que fazer um trabalho diferenciado para sua foto aparecer. Você tem que ser melhor, estar tão concentrado no olhar, porque a foto se tornou muito popular e quase todo mundo tem uma foto boa pra mostrar. Você tem que fazer uma foto diferenciada pra ela valer alguma coisa.

Como você vê todas essas mudanças tecnológicas que houve na fotografia e como isso afetou o seu trabalho no dia a dia?

Eu acho ótimo, a rapidez só facilitou o trabalho. Quando freela, antigamente existia uma máquina chamada teleprinter, que você encaixava no fio telefônico e uma foto, depois de revelada levava um tempão pra passar. Hoje em dia em segundo, por e-mail, você passa uma foto, então eu acho ótimo. Acho que só facilitou a vida da gente

A velocidade das informações e a necessidade de incrementar rapidez no processo de produção dos jornais diários fizeram com que o fotojornalista tivesse cada vez mais menos tempo para realizar seu trabalho diário, com é resolvido esse problema no seu dia a dia? **Quanto mais rápida a informação mais agilidade você tem que ter. “Ontem eu fiz um trabalho de noite hoje já está nos jornais, já passei todo o material pela manhã”. Você tem que acompanhar a velocidade tecnológica**

Você acha que a “volta” reportagem fotográfica e os ensaios no jornalismo diário é uma solução para o problema de uma “crise” anunciada no fotojornalismo?

Eu adoraria que isso existisse. Esse é um espaço que não existe mais nos jornais, até porque está tudo tão comprometido com publicidade que não tem mais espaço, mas se voltasse seria fantástico, porque é a foto documentário, é a fotorreportagem que é o que envolve tratar o momento que estamos vivendo, porque o fotojornalismo tem essa responsabilidade.

Eu sinto, também, muita falta do trabalho do fotógrafo junto com o repórter, apesar de eu já estar adaptada com esse sistema, eu sinto falta de ter um repórter do meu lado, pra trocar figurinhas sobre o assunto.

Fotógrafos mais antigos e experientes têm reclamado da qualidade das fotografias publicadas nos jornais de Curitiba nos últimos tempos, mesmo com muitos fotojornalistas com cursos superiores de jornalismo. Você acha que realmente isso tem acontecido? E qual seriam os motivos desta perda de qualidade?

Nós, fotógrafos mais antigos, tínhamos tanto amor pela fotografia, lutávamos tanto, era uma necessidade. Então era uma coisa mesmo sentimental. Eu acho que a diferença está aí. Hoje o pessoal acha bacana ser fotógrafo. Estuda e quer ser fotógrafo, mas não tem aquela garra que a gente tinha antigamente.

Qual é o papel das agências internacionais e dos bancos de imagens na produção do fotojornalismo atual?

Eu acho uma piada. Esses dias fui numa reunião com um pessoal dos Estados Unidos que estava aqui, em Curitiba, para fazer um banco de imagens. O rapaz queria que eu cedesse para ele 20 imagens e depois a partir dessas 20 imagens, o que ele vendesse eu teria 20 dólares. Quer dizer, eu estou dando 20 imagens pro cara pra entrar no banco de imagens dele, na agência. Não, eu prefiro ficar fora dessa. Também acho que é muita panelinha, agência é panelinha, banco de imagens é panelinha, pra mim é uma piada. Se precisasse disso pra viver eu tava ferrada. Distribui seu material e você não sabe para onde vai, não tem controle disso.

Você acha que a fotografia perdeu o romantismo com a tecnologia digital?

Não dá mais pra ser romântico, acabou o romantismo faz tempo, em tudo. Acho que hoje a fotografia é descartável.

Como vê a diagramação nos jornais hoje em dia?

Eu acho que hoje os jornais não sabem aproveitar o material que têm, é tudo feito muito de dentro da sala, então para eles tanto faz se cortam ou não a fotografia.

Entrevista concedida a Anaterria Viana e Bruno Bazzo, em novembro de 2007, especialmente para este trabalho.

Texto de Luis Humberto, fotógrafo e professor de fotografia na Universidade Nacional de Brasília (UNB), publicado no caderno Anexo, do jornal Diário do Paraná, numa página com um ensaio fotográfico de João Urban, em 5 de abril de 1977

MANIFESTO

A fotografia é antes de tudo, uma deliberada organização da percepção, obtida pelo uso ordenado de uma linguagem essencialmente visual. É através dela que se transmite a maioria da informação visual veiculada no mundo inteiro, diariamente.

Sendo uma forma de comunicação e que, portanto, se faz por meio de uma organização intencional de linguagem, pressupõe alguém responsável; a existência de um autor, no caso, o fotógrafo.

Sua responsabilidade é imensa porque o resultado do seu trabalho não pode ser decorrente da observação fria e impessoal das coisas, mas sim a consequência de uma atitude consciente, apaixonadamente participante e, sobretudo, honesta, traduzidos em imagem.

Apesar de tudo, a fotografia nem sempre é reconhecida plenamente como uma forma de comunicação autônoma que, por força de sua linguagem NÃO VERBAL, está liberada de qualquer compromisso literário ou de explicações adicionais. Este fato faz com que permaneça na indigente condição de informação complementar, submetida aos textos. A falta de um perfeito entendimento de suas potencialidades, não permite que seja dada ao fotógrafo a importância que deveria ter, tornando-o um profissional marginalizado e pressionado de modo permanente, por graves problemas: a autoria não é considerada coisa importante; os créditos, principalmente em jornais, quase nunca são atribuídos e o autor é, constantemente, alijado da edição de seus próprios trabalhos que têm seguidamente seus propósitos essenciais destruídos, para se tornarem simples elemento de composição de páginas, nas mãos de diagramadores que os utilizam, transfigurando-os de acordo com suas tendências individuais.

A falta de preocupação, no sentido de ser estabelecida uma sistematização da formação profissional, faz com que essa se desenvolva de modo empírico, fundamentada no autodidatismo sofrido,

nas superstições e preconceitos da pior espécie, e que seja alicerçada em base cultural e tecnológica abaixo do suficiente. Tudo isso é agravado por uma remuneração que teima em ser permanentemente baixa contrapondo-se a um custo operacional sempre crescente.

Por outro lado, falta aos fotógrafos um apoio realmente eficiente por parte dos laboratórios, cujos técnicos, além de padecerem das mesmas deformações básicas, têm tido sua formação negligenciada de modo mais acentuado. A pesquisa não é estimulada de nenhum modo. Nada ou quase nada, que se deva ser considerado em matéria de informação técnica, é editado no país e quando isso milagrosamente acontece, de um modo geral não passam de traduções de antediluvianos originais estrangeiros pois as firmas produtoras ou representantes de material estão apenas interessadas no maior volume de venda de seus produtos.

A inconstância da solicitação de trabalhos de bom nível dificulta reformulação da linguagem em curto prazo, o que faz ocorrer, com frequência, a adoção de soluções estereotipadas e a repetição apressada de padrões amaneirados. O resultado desses agravantes é não só a liquidação de reais talentos que não podem continuar trabalhando seriamente por absoluta falta de condições estimulantes, mas também a manutenção de um nível médio baixo, que dá a todos os fotógrafos, quase que indistintamente no consenso geral o status do profissional de segunda classe.

Enquanto isso ocorre numa época em que, a cada dia e de modo mais intenso os veículos de comunicação, por força de suas próprias características, tornam as fronteiras culturais do mundo uma abstração e fazem com que o nível máximo a ser buscado seja melhor padrão internacional, o fotógrafo brasileiro continua a experimentar a amargura da mediocridade compulsória. Ao colocar esses problemas, acreditamos que apenas a partir de uma tomada de consciência conjunta por parte dos fotógrafos, editores, diretores de arte e demais profissionais, que de um modo ou de outro estão ligados às formas visuais de comunicação, será possível encontrar o encaminhamento honesto de soluções que poderão vir romper o círculo vicioso, gerado por essa série de fatores esterilizantes que tornam a fotografia no Brasil uma subprofissão.

LUIS HUMBERTO

A gente queria fazer um anúncio ultra-moderno que passasse à distinta clientela esta simples e eloqüente mensagem: Curitiba pode contar com os serviços fotográficos da mais nova central de fotos da praça. A Konexão. Imaginamos então um layout com algumas das melhores imagens de um arquivo que hoje anda pela casa das dezenas de milhares de fotografias, contendo o registro das personalidades, acontecimentos e manifestações contemporâneas da vida da cidade, do Estado e, num plano mais geral, de todo o Grande Sul.

Zoom-in, zoom-out: o excesso de alternativas estava trazendo a maior perplexidade. Até que o consenso formou-se, cristalino, de que desta vez aquela velha idéia de uma imagem valer por mil palavras teria que ser virada pelo avesso. Para dar uma idéia dos campos de atuação profissional da equipe da Konexão, não seria possível dispensar as mil palavras. Entre elas, os nomes da dupla fundadora, é claro! Que são os do Julio Covello e do Alberto Melo Viana. Com as câmeras a tiracolo, estamos de prontidão, afinados a este nosso tempo de porrocas e de pe-restróikas.



Tancredo visitava Curitiba: 06.12.1984 / Foto Julio Covello / KONEXÃO

KONEXÃO
FOTOJORNALISMO & COMUNICAÇÃO

Rua Senador Alencar Guimarães, 61 Sobreloja
Curitiba, Paraná 80010
Tel: (041) 233-6575

FOTOJORNALISMO • DOCUMENTÁRIO • PORTRAITS • MODA • PUBLICIDADE • FOTOGRAFIA INDUSTRIAL • FOTOGRAFIA INSTITUCIONAL • AUDIOVISUAIS • VÍDEO
Laboratório P&B de alta qualidade. Cópia de longa duração.

Anúncio de lançamento da Agência Konexão. Texto de Jaques Brand. Coleção do autor.