

O “DNA da Fotografia”: fotojornalismo de Paulo Moreira – uma história de pai para filhos

El ‘DNA de la Fotografía: el fotoperiodismo de Paulo Moreira - una historia de padre a hijos

Soraya VENEGAS¹

Resumo: Sem formação específica, começa-se na profissão de fotógrafo de imprensa geralmente pela direta inserção no mercado. Para muitos, os “verdadeiros” profissionais não vem da universidade, mas são forjados nas redações, aprendem “na marra”, na “escola da vida”. Vários deles começaram como aprendizes, na reportagem ou no laboratório fotográfico. Ainda é comum a existência famílias de fotojornalistas e, assim, a atividade passa de pai para filho, quase como herança genética. Paulo Moreira, nascido em 1940, é um dos representantes da geração marcada pela falta de formação, pela luta pelos direitos profissionais e pela resistência ao regime militar. Atuante entre 1960-1990 é pai de três repórteres-fotográficos com mais de 20 anos de atividade profissional. Seu estilo, muitas vezes questionado pela “criatividade” e interação com o fotografado, tem seguidores até hoje. E o cotidiano de sua família é transpassado por clicks que contam a história do fotojornalismo e do país.

Palavras-chave: História do fotojornalismo, Fotojornalismo carioca, Paradigmas da fotografia de imprensa, Paulo Moreira.

Resumen: Sin una formación específica, se empieza en la profesión de fotógrafo de prensa generalmente por la inserción directa en el mercado. Para muchos, los “verdaderos” profesionales no vienen de la universidad, sino que se forjan en la sala de redacción, aprendiendo “a pecho”, en la “escuela de la vida”. Varios de ellos co-

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com Pós-doutorado em Teorias do Jornalismo pelo PPGCom-UFF. Professora titular dos cursos de Fotografia e Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá, onde coordena o curso de Jornalismo do campus Niterói. Avaliadora do INEP-MEC para cursos nas áreas de Comunicação e Artes. E-mail: sosovenegas@yahoo.com.br

menzaron como aprendices en el reportaje o en el cuarto oscuro. Todavía es común encontrar familias de foto-reporteros y así, la actividad pasa de padre a hijo, casi como una herencia genética. Paulo Moreira, nacido en 1940, es uno de los representantes de la generación marcada por la falta de formación, la lucha por los derechos profesionales y la resistencia al régimen militar. Activo entre 1960-1990 es el padre de tres foto-reporteros con más de 20 años de actividad profesional. Su estilo, a menudo es cuestionado por la “creatividad” e interacción con los fotografiados, tiene seguidores hasta hoy. Y el cotidiano de su familia es atravesado por los clics que cuentan la historia del fotoperiodismo y del país.

Palavras clave: Historia del fotoperiodismo Fotoperiodismo carioca, Paradigmas de la fotografía de prensa, Paulo Moreira.

A partir da vivência profissional como repórter-fotográfica e da constante pergunta “você é filha de quem?”, parte-se do pressuposto que, pelo menos no Rio de Janeiro, o fotojornalismo já foi uma atividade passada de pai para filho. Em termos de escolaridade, a maior parte dos repórteres-fotográficos atuantes entre 1960 e 1990 não tinha nível superior. Os poucos graduados, geralmente, não possuíam formação específica em jornalismo ou em fotografia; mas, por sua atuação cotidiana, definiam o *ethos* profissional. Aprendizes de laboratório, motoristas de reportagem ou contínuos dos jornais viam na aquisição e no domínio técnico do equipamento fotográfico analógico uma oportunidade de ascensão profissional e social.

Paulo Moreira, Alaor Barreto, Brás Bezerra, Luiz Pinto, Alberto Jacob, Wilton de Souza, Evandro Teixeira, Sebastião Marinho, entre outros, foram forjados como fotojornalistas no cotidiano das redações. Nelas, criaram seus filhos(as), uma geração de repórteres-fotográficos, hoje entre 45 e 55 anos. O século XXI vê chegar ao mercado poucos representantes de uma nova geração que já começou usando câmeras digitais, como é o caso do repórter-fotográfico de *O Globo*, Pablo Jacob, neto de Alberto Jacob. Como apontado por Silvana Louzada, em sua tese de doutorado, as famílias de fotojornalistas eram comuns nos anos 50, sendo o “componente genético ou DNA da fotografia” mencionado por muitos dos profissionais por ela entrevistados.

A primeira geração descrita nesse estudo não tem formação escolar específica, é marcada pela luta pelos direitos profissionais e pela resistência ao regime militar. Uns já faleceram, outros estão envelhecendo e correm o risco de morrer na obscuridade. A segunda,

com poucos graduados, testemunhou a inserção da fotografia colorida nos jornais diários cariocas e a gradual substituição do filme pelos cartões de memória. Alguns já começam a deixar a profissão e, assim como a primeira geração, tende a não ver sua história contada. A terceira, composta por jovens fotojornalistas, tem poucos representantes no Rio de Janeiro.

Paulo Moreira, objeto desse estudo, nasceu em 1940, participou de relevantes modificações no fazer jornalístico nos jornais e revistas cariocas, por onde passou entre os anos 60 e 90. É pai de oito filhos, três deles, fotojornalistas: Paulo Araújo, Pauty Araújo e Robson Moreira, nascidos, respectivamente em 1962, 1964 e 1969. O primeiro começou o curso de jornalismo em 1983, mas, devido às demandas profissionais como repórter-fotográfico do jornal *O Dia*, só conseguiu concluí-lo em 2009. Numa tentativa de registrar a memória da família, escolheu a obra do pai como tema da monografia, orientada pela professora Soraya Venegas, doutora em Comunicação e Cultura e sua ex-editora de fotografia no Jornal *O Dia*. Pauty Araújo e Robson Moreira terminaram apenas o nível médio e, como o irmão mais velho, ingressaram cedo na profissão.

O patriarca permaneceu só com o nível primário de escolaridade. Mas, por sua trajetória profissional, representa a geração de repórteres-fotográficos que, muito premiada, deixou ensinamentos sobre o que é ser fotojornalista. Seu estilo mescla “criatividade”, interação com o fotografado e estética do flagrante e mantém seguidores. Os filhos de Moreira foram fortemente influenciados pelo pai. A matriarca, Maria da Conceição dos Santos Araújo, aprendeu a fotografar com o marido e chegou a ganhar algum dinheiro como fotógrafa de casamentos e aniversários. O cotidiano da família é, até hoje, marcado pelo debate sobre a fotografia contemporânea e merece ser contado numa perspectiva que o relacione com aspectos conceituais e históricos do fotojornalismo brasileiro.

Do jornalismo ao fotojornalismo: desafios conceituais

Se para muitos já é difícil definir o campo jornalístico e o que deve ou não ser valorizado na atividade, o que dizer do fotojornalismo, menos tradicional e fortemente ligado à evolução dos equipamentos? Ciro Marcondes Filho, por exemplo, apesar de historicizar o jornalismo, admite essa dificuldade. Em seu *Comunicação e Jornalismo: a Saga dos Cães Perdidos* (2002), o autor divide a história da atividade em cinco fases: da pré-história, que começa no século XVII, e se caracteriza pela produção

artesanal, até o Quarto Jornalismo, iniciado na década de 1970 e marcado pela informação eletrônica e interativa e pela alteração nas funções do profissional. O jornalismo é mostrado como uma atividade múltipla tanto em relação aos tipos de tarefas quanto aos meios de difusão das mensagens.

Marcondes Filho pontua que para compreender o campo é preciso distinguir funções, meios e veículos, e entender as “classes” numa redação: dos jornalistas com grande visibilidade e detentores de altos salários até os que o autor chama de “massa-suporte”, composta pelos repórteres, cinegrafistas, repórteres-fotográficos e profissionais iniciantes. Deve-se ainda levar em conta a estratificação por gerações: dos antigos comentaristas, movidos pelo posicionamento político-ideológico e sem formação universitária específica aos recém-saídos da universidade ou ainda àqueles que não passaram por ela e que aprenderam a atividade “na prática”. No caso dos repórteres-fotográficos, muitas vezes, tanto a técnica quanto os valores profissionais foram passados de pai para filho.

O professor Nelson Traquina conta que a noção de “campo jornalístico” ganhou forma nas sociedades ocidentais no século XIX, quando as notícias tornaram-se ao mesmo tempo mercadoria e serviço; o jornalismo transformou-se em negócio e em elemento vital para teoria democrática; e os jornalistas empenharam-se num processo de profissionalização que buscava cada vez mais autonomia e status social. Desse processo decorre a noção de “comunidade interpretativa”, proposta por Dell Hymes e apropriada por Traquina ao definir jornalistas como uma “tribo”. Para ele, os jornalistas têm maneiras de agir, falar e ver que lhes são específicas.

Entre os valores profissionais citados estão a liberdade, independência e autonomia em relação aos outros agentes sociais; a credibilidade, que leva ao constante trabalho de verificação dos fatos e à avaliação das fontes de informação e o compromisso com a verdade e com a objetividade no relato noticioso. Mas, como os jornalistas de imagem se posicionaram historicamente em relação a esses valores profissionais?

Com relação à formação profissional do jornalista brasileiro, nota-se que historicamente as estruturas curriculares e as exigências para emissão de registros profissionais tenderam a privilegiar aspectos ligados à competência para apuração e redação das notícias, deixando de lado questões ligadas à imagem fixa ou em movimento. Mesmo no período em que o diploma de jornalista era requisito para o exercício profissional, essa exigência era flexível em relação aos diagramadores, cinegrafistas

e fotojornalistas, cujas funções eram vistas como eminentemente técnicas. Mesmo na vigência do decreto-lei 972/69, Moreira e seus três filhos conseguiram seus registros através da comprovação do exercício profissional.

Muitas vezes, social e salarialmente desvalorizados em relação aos colegas do texto, alguns repórteres-fotográficos se definem mais como fotógrafos do que como jornalistas, pois não cabe a eles a decisão sobre o que será publicado. Assim, tendem a oscilar entre a auto-imagem de “apertadores de botão”, centrada no domínio técnico, e a de “artistas da imagem”, cerceados em sua criatividade pelo “compromisso com a verdade”, imposto pelos valores do campo jornalístico. Jorge Pedro Sousa, em seu *História Crítica do Fotojornalismo Ocidental* (2004) mostra as dificuldades de se delimitar conceitualmente o fotojornalismo, e para tal, o define em sentido *lato e stricto*.

O fotojornalismo em sentido *lato* vai do fotodocumentarismo às fotos “ilustrativas” e às *feature photos*, imagens peculiares encontradas cotidianamente pelos repórteres-fotográficos. Ao ser definido prioritariamente com base na intenção e não no produto, pode englobar as *spot news*, (definidas pelo autor como fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e seu significado) e reportagens mais elaboradas e planejadas. Já em sentido *stricto*, fotojornalismo e fotodocumentarismo seriam coisas diferentes, uma vez que o primeiro viveria das *feature photos* e das *spot news*, enquanto o segundo seria temático. Além disso, enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, e em que condições realizará o seu trabalho; o fotodocumentarista atua em termos de projeto e já possui um conhecimento prévio do assunto e um plano de abordagem do tema que anteriormente traçou como projeto. Nesse contexto, Paulo Moreira e seus filhos, em seu cotidiano na imprensa carioca, trabalharam muito mais como fotojornalistas do que como fotodocumentaristas.

Do mundo para o Brasil: um pouco da história do fotojornalismo

Alguns autores situam em 1880 nos Estados Unidos a publicação da primeira fotografia pela imprensa, mas não é com ela que começa o fotojornalismo. Outros sustentam que, já em 1842, um daguerreótipo das consequências de um incêndio em Hamburgo, realizado por Carl Fiedrich Stelzner, foi o marco do início do uso da fotografia como meio de documentar um acontecimento. Esse também foi o ano em que nasceu *The*

Illustrated London News, a primeira revista ilustrada e que prometia imagens realistas. Mas, por quase 60 anos, entre a imagem capturada pela câmera fotográfica e a impressa nos jornais, existiam os desenhistas e gravuristas, que muitas vezes abusavam da criatividade ao construir as ilustrações baseadas em fotografias.

Com a invenção do *half-tone*, por Carl Carleman, tornou-se possível imprimir diretamente fotografias. Em 1871, o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* publicou a primeira fotografia impressa conjuntamente com o texto. Sousa pontua que, “somente dessa forma que a fotografia poderia penetrar massivamente no público e tornar-se o meio mais poderoso para elevar culturalmente a humanidade” (SOUSA, 2004:42). A impressão direta de fotografias colaborava para o mito do realismo fotográfico, que atravessou o século XX quase sem fissuras. No Brasil, apesar de tentativas isoladas, o marco do início do uso cotidiano da fotografia na imprensa foi a publicação da foto da comemoração dos 400 anos do descobrimento, pela *Revista da Semana*, em 1900. Para Joaquim Marçal de Andrade, esse momento representou “acima de tudo, a transição de uma realidade editorial em que a fotografia era – salvo algumas exceções – primordialmente ilustrativa ou decorativa para uma nova realidade em que a fotografia passa a ser, efetivamente, a notícia” (ANDRADE, 2004: 234).

Numa visão histórica do século XX, Jorge Pedro Sousa propõe três momentos de “revolução” no fotojornalismo ocidental. O primeiro pontua o surgimento do fotojornalismo moderno, no qual há destaque para Erich Solomon e seu conceito de *candid photo* e para Cartier-Bresson, com o de momento decisivo. O segundo avalia a evolução do fotojornalismo entre os anos 60 e 80, com o declínio das revistas ilustradas e o crescimento das agências de fotojornalismo. O terceiro contempla o advento da digitalização e do tratamento de imagens. No início do século XXI, é possível constatar que, sob a impressão de que o ato fotográfico não implica em dispêndio financeiro, fotografa-se cada vez mais e, os meios digitais permitem a publicação de inúmeras imagens que povoam sites e redes sociais.

Nesse contexto, marcado pela banalização do click e consequente excesso de fotos, cenário no qual atuam Robson Moreira, Paulo e Pauty Araújo, é necessário refletir sobre a profissionalização pela qual a geração de Paulo Moreira tanto lutou e sobre o papel do repórter-fotográfico contemporâneo. É possível que seus ensinamentos sejam necessários para que hoje o fotojornalista profissional se diferencie do “cidadão repórter” que age de modo “colaborativo”,

Para melhor entender os profissionais que atuaram entre os anos 60 e 90 e dimensionar a importância de famílias como a de Paulo Moreira, devemos nos voltar à Primeira Revolução do Fotojornalismo, que compreende, em termos internacionais, uma geração mítica de fotojornalistas, que até hoje funciona como paradigma para as premiações das fotografias de imprensa. Erich Solomon foi um dos primeiros a defender a mística da foto única, em 1931.

A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter. (...) É preciso lutar contra (...) a administração, os empregados, a polícia, os guardas (...). É preciso apanhá-las [as pessoas] no momento preciso em que elas estão imóveis [por causa dos tempos de exposição]. Depois é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem um deadline ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, um repórter fotográfico tem de ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e horas onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas. (SOLOMON apud SOUSA, 2004 78).

Cartier-Bresson, por razões semelhantes às de Solomon, é apontado por alguns como pai do fotojornalismo moderno. Ele defende o conceito de momento decisivo. Além de usar a câmera Leica e buscar a “invisibilidade”, Bresson propõe a “caça ao referente”, para num mesmo momento reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais para expressar o seu significado. Já Robert Capa enfatiza a importância da proximidade entre o fotojornalista e a ação fotografada.

Entre os anos 20 e 50 do século XX, há vários avanços, como o flash com lâmpada (em substituição ao flash de magnésio) e a comercialização de um modelo compacto de câmera Leica com objetivas cambiáveis. O desenvolvimento tecnológico permite essa nova proposta de linguagem. Mas, a transição não foi pacífica.

A revista *Life*, em 1936, ainda negava o uso da Leica e insistia em que seus fotojornalistas usassem câmeras de grande formato. No Brasil, esse mesmo embate aconteceu em *O Cruzeiro* nos anos 40. Com a câmera 35 mm, o profissional ganhava mobilidade, passando mais facilmente despercebido, além de ter à sua disposição lentes variadas. Depois de algumas décadas priorizando a pose, a fotografia jornalística buscava o flagrante e, pela primeira vez, foi privilegiada em relação ao texto. Assim, o fotojornalismo passou a ser respeitado como um gênero no campo da fotografia.

No fim dos anos 50, o modelo de jornalismo baseado no *lead* e na busca pela isenção chegou ao país através do *Diário Carioca*, onde Paulo Moreira iniciou sua carreira como estagiário. O fazer jornalístico se consolidou no Brasil a partir daí e a postura testemunhal do fotojornalismo ia ao encontro dos ideais de objetividade. Nessa época, fotos mais dinâmicas e seqüências fotográficas passaram a ser publicadas. Samuel Wainer, um entusiasta da imagem, começou a usar fotos de página inteira como manchete-fotográfica no jornal *Última Hora*, onde Moreira estagiou no início dos anos 60. Em 1952, Adolpho Bloch lançou a *Manchete*, revista ilustrada, com destaque para apresentação gráfica das fotos. Por lá, Moreira só passaria no início dos anos 70.

A fotografia de imprensa também ganhou destaque na paradigmática reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, em 1957. Segundo RIBEIRO (2000), o *JB* antes utilizava poucas imagens, sendo as fotos de flagrantes praticamente inexistentes. No fim dos anos 50, o número de fotos publicadas era quatro vezes maior do que no início da reforma e muitas elas eram destacadas na primeira página como foto-manchete. Essa valorização demoraria ainda algumas décadas para chegar ao *Jornal O Globo*, onde Moreira trabalhou por mais de 20 anos. Mas, o fotojornalista jamais se contentou apenas com o flagrante. Suas imagens oscilavam entre a captura do momento decisivo e a produção criativa da cena a serviço da informação.

Do filme preto e branco aos arquivos digitais, entre as décadas de 60 e 90, período mais relevante da obra de Paulo Moreira, a fotografia jornalística passou por transformações efetivadas em dois grandes eixos evolutivos: equipamentos de captação e transmissão de fotos e estrutura dos departamentos fotográficos quanto à formação acadêmica e ao perfil socioeconômico dos fotojornalistas. Segundo Milton Guran, várias agências de fotojornalismo surgiram no Brasil no final dos anos 70, o que contribuiu para a profissionalização e conscientização dos fotógrafos em relação ao direito autoral e comercial sobre as imagens produzidas. As agências mar-

caram “a entrada em cena de um novo tipo de profissional, com informação cultural mais ampla e, muitas vezes, formação universitária”. (GURAN, 2002:46)

Até a década de 90, as rotinas de produção noticiosa previam equipes de reportagem formadas por repórter, motorista e repórter-fotográfico e a publicação de fotos vendidas (ou cedidas) por leitores era fato raro. A disputa por postos de trabalho e por espaço para publicação era assunto para fotojornalistas profissionais: das mais diversas idades, com ou sem formação universitária. Com a popularização e a facilidade de manuseio das câmeras digitais, os filhos de Paulo Moreira tem que lidar com a situação cada vez é mais comum de repórteres exercendo também a função de fotógrafos fotojornalistas e o crescente espaço dado ao “jornalismo colaborativo”.

Realismo da estética do flagrante x produção da informação contextualizada

Mesmo tendo inspirado muitas gerações, e ainda ser considerado por muitos profissionais como o “verdadeiro fotojornalismo”, a postura testemunhal, baseada no flagrante e na mínima relação entre fotojornalista e fotografado, proposta na Primeira Revolução do Fotojornalismo (SOUSA, 2004) já não é a única e, talvez, nem sequer numericamente a mais relevante maneira de se fazer reportagens fotográficas. Nos anos 60, a revista *Realidade*, assim como fizera antes a Revista *O Cruzeiro*, apostava na integração imagem-texto. Com fotógrafos estrangeiros na equipe, essas publicações preocupavam-se menos com as fotos flagrantes e mais com a interpretação e elaboração técnica, características muito exploradas por Paulo Moreira.

No domínio profissional, mesmo quando se busca a não intervenção na cena e o contato com o referente fotografado é mínimo, há várias escolhas a serem feitas: ângulo de tomada, luz, enquadramento, objetivas, ponto de foco, velocidade de obturação e abertura de diafragma. Mais que puramente técnicas, as opções implicam diferenças significativas em termos de linguagem e conferem autoria a cada registro. Nesse sentido, Lucia Santaella comenta sobre a importância do olhar do fotógrafo na construção da cena.

Atrás do visor de uma câmera está um sujeito, aquele que maneja essa prótese ótica, que a maneja mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, por

si mesma, cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado. O sujeito busca antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo. (SANTAELLA, 2005:165)

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

Sabendo disso, Moreira tentou tirar proveito tanto da estética do flagrante quanto das intervenções pré-fotográficas, buscando o procedimento mais eficiente em termos expressivos e informativos de acordo com a natureza da reportagem e com o veículo para o qual estivesse trabalhando. A fotografia de caráter editorial (FERREIRA, 2002) profissionalmente vista como “foto produzida” começou em revistas, pois nelas o fotógrafo tem mais tempo para conceber e executar uma imagem. Com a proliferação de suplementos semanais temáticos, nos anos 80, esse modelo chegou aos jornais. A fotografia editorial nasce já na reunião de pauta, quando texto e imagem começam a ser concebidos. O tipo de periódico, a editoria em que será usada, sua função em conjunto com o texto, localização e formato na página são alguns dos aspectos a serem considerados ao se “encomendar” uma foto.

A viabilidade da produção editorial nos jornais deu-se graças a alterações nos equipamentos. Se nos anos 50, havia a disputa entre Leica e Rolleiflex; nos anos 80, câmeras monorreflex automáticas e equipamentos de estúdio eram comuns nos jornais.

Câmeras autofocus, filmes de alta sensibilidade e flashes com controle de exposição automática são alguns avanços que vieram para ficar e obrigam os fotógrafos a uma reciclagem para se adaptar

aos novos tempos. Poucos, no entanto, se dão conta de que paralelamente a estas transformações surgem outras de cunho estético. O exemplo é a utilização crescente pelos veículos de informação jornalística de fotografias realizadas com recursos anteriormente restritos aos profissionais de publicidade. Retratos posados, flashes de estúdio, fotos produzidas, sombrinhas e rebatedores são expressões e equipamentos familiares a um número cada vez maior de fotojornalistas. Nem todos, porém, vêm com bons olhos (ou boas lentes) estas novidades. O uso de equipamentos sofisticados de iluminação que descaracterizam a luz real e o arranjo de cenas para ilustração de matérias jornalísticas são, com frequência, considerados a atualização de uma velha prática: a foto cascata. Uma espécie de armação high-tech". (Rodrigues, C. Paparazzi n.2, 1992:3)

Nesse contexto, Ferreira aponta os desafios de conceituar o que, no cotidiano profissional, é conhecido como "armação" ou "foto cascata", pois para identificar esse "procedimento", que levanta questões relativas à ética profissional, é necessário conhecer as intenções do fotógrafo no sentido de falsear o flagrante. Para obter mais impacto nas imagens e consequente destaque nos periódicos, há fotojornalistas interferem e rearrumam cenas ligadas ao *hotnews*. A "armação" pode ir desde a solicitação de reposicionamento de um personagem e repetição de gestos até a completa "produção" da cena. O limite entre a foto produzida e a "armação" é uma discussão recorrente entre os profissionais de imagem e está ligada a dois pontos que norteiam a fotografia de imprensa: informação e ilustração. As imagens factuais, datadas e informativas foram aos poucos cedendo lugar a fotos pré-concebidas, idealizadas e, por vezes, *layontadas* nas redações e editorias de fotografia. Cada vez mais, o repórter-fotográfico vai a campo com uma imagem encomendada.

Paulo Moreira é o retrato desse terreno movimento. Começou como aprendiz de laboratório, e assim como vários motoristas da reportagem ou contínuos das redações, viu na compra e no domínio técnico da câmera fotográfica a possibilidade de ascensão profissional. Embora tenha convivido com os programas de tratamento de imagem em *O Globo*, Moreira não precisou da cap-

tação digital para que seus registros oscilassem entre a criatividade (representada por arranjos pré-fotográficos) e o flagrante, marcado pela não intervenção nos acontecimentos.

Paulo Moreira: entre a criatividade e o flagrante

Paulo Moreira de Araújo, fotojornalista carioca, nascido em 1940 representa bem os conceitos, a história e as práticas profissionais apresentadas nesse estudo. Em depoimento ao filho, o pesquisador e também repórter-fotográfico Paulo Araújo (ARAÚJO, 2009), conta que foi folheando a revista *O Cruzeiro* que passou a ter contato com o fotojornalismo. Ensinado a ser torneiro-mecânico pelo pai, aos 14 anos, foi convocado a ajudar no sustento da família. Mas, foi atraído pelo *glamour* da profissão, apaixonou-se pela fotorreportagem e passou a perseguir o sonho de tornar-se repórter-fotográfico.

Aos 17 anos, com o dinheiro que ganhou como torneiro-mecânico, comprou sua primeira câmera profissional, uma *Start B*, que logo trocou por uma *Frexalet*. No mesmo ano, montou um laboratório fotográfico no quintal da casa dos pais. Passou então a fotografar eventos sociais e, com os recursos da nova "profissão", pode aperfeiçoar-se no curso do laboratório Meira. Em 1961, quando terminou o curso, tinha um novo emprego: laboratorista do Meira. A partir daí, foi contratado pela Mesbla, para fotografar suas vitrines e registrar eventos da loja de departamentos.

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

Em 1964, foi contratado como fotojornalista do *Diário de Notícias*. No início do regime militar, cobriu, pelo *Diário*, quase todas as passeatas e revoltas populares,

o que lhe rendeu várias prisões. Para ele, segundo o depoimento a Paulo Araújo, a pior lembrança foi quando em 1968, durante a missa pela morte do estudante Edson Luis, fotografou o colega Alberto Jacob, do *Jornal do Brasil*, sendo espancado. Jacob, outro legítimo representante do “DNA da fotografia” é pai de Roberto Jacob, ex-fotojornalista de *O Dia* e de Alberto Jacob Filho, repórter-fotográfico *freelancer*, presidente da Associação de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro (ARFOC-RJ), além de avô de Pablo Jacob, fotojornalista de *O Globo*.

Uma das maiores frustrações de Moreira foi não ter guardado os negativos e fotos das manifestações populares, pois todo o seu acervo, bem como os de outros fotojornalistas, desapareceu dos arquivos do *Diário de Notícias*. Alberto Jacob, entrevistado para a pesquisa de Paulo Araújo, destacou o estilo do colega.

Na revista era um tipo de jornalismo diferente, o acontecimento já havia acontecido, era entrevista e você tinha que pegava a pessoa e levava para perto de uma árvore ou andando na praia para fazer uma foto. No jornal o que chamam de armar, não é armar. O Moreira pegava, talvez, destas matérias que você tem que ilustrar. É ilustração. Realmente ele tinha um poder de ilustração muito bom (...) Às vezes você pede a pessoa: cruza as pernas ou vem andando. (Depoimento a Paulo Araújo em 14 de maio de 2009)

Como nos anos 60, os salários eram ainda mais baixos do que os atuais e não havia equivalência salarial entre com os profissionais de texto e de imagem, Moreira chegou a trabalhar simultaneamente para os jornais *O Dia* e *A Notícia*, pertencentes ao então governador Chagas Freitas. No início dos anos 70, passou a fotografar ao mesmo tempo para o *Correio da Manhã* e para revista *Manchete*, onde avalia que suas imagens tenham ganho traços mais expressivos, inspirando-se na obra de Jean Manzon, da concorrente *O Cruzeiro*. Moreira passou, então, a produzir fotos mais elaboradas, fator preponderante para aguçar a sua criatividade. Neste período, havia uma forte corrente que se baseava no trabalho de outro veterano, José Medeiros, também de *O Cruzeiro*, que defendia um fotojornalismo focado no real, no instante decisivo, a quem Moreira procurou seguir nas cobertu-

ras factuais. Carlos Mesquita, fotojornalista falecido em 2012, ressaltou a importância da geração de Paulo Moreira para a consolidação da profissão.

Ele era um repórter-fotográfico. Naquela época, já estava acontecendo um movimento de mudança profissional no mercado. Antes o fotógrafo era considerado um “lambe-lambe”, era destrutado pelos repórteres. E isso mudou com a geração do Paulo Moreira, que juntamente com outros companheiros como Adir Vieira, Joel Maia, Alberto Jacob, Eurico Dantas e a nova geração que surgiu na década de 70, quando começamos a ser considerados repórteres fotográficos. (Depoimento a Paulo Araújo em 16 de maio de 2009)

Em 1972, Paulo Moreira passou a fazer parte do Departamento Fotográfico de *O Globo*, onde trabalhou até se aposentar em 1993. Lá consolidou sua linguagem e obteve prêmios internos e também internacionais, como o *Nikon* em três edições (1974, 1975 e 1976). Em sua trajetória profissional, cobriu pela editoria de política de *O Globo* os principais chefes de Estado do mundo além de Presidentes do Brasil, tendo atuado nas editorias de esportes, cultura, economia, cidade e polícia. Em *O Globo* sofreu os principais questionamentos quanto ao limite de suas intervenções. Enquanto alguns colegas o encaravam como “cascateiro”, outros valorizavam a sua criatividade na construção de imagens interpretativas da pauta. Dez fotojornalistas foram entrevistados por Paulo Araújo para sua monografia e destacaram simultaneamente a criatividade de Paulo Moreira e seu compromisso com a pauta. Entre os mais veementes, está Hipólito Pereira, com mais de 40 anos de profissão.

Tem que ter muita competência para montar uma foto. Só que tem um detalhe, hoje é quase impossível fazer fotos que não sejam armadas. É preciso lutar muito para deixar uma foto acontecer normalmente. Com isso, a interferência do fotógrafo em qualquer foto hoje é muito grande. Na época do Moreira tinha que saber fazer para que os outros não perceberem que era ‘cascata’. Hoje,

isso é normal só que não temos a qualidade de um Paulo Moreira. (Depoimento a Paulo Araújo em maio de 2009)

Durante a pesquisa, a cada depoimento, o fotojornalista entrevistado era convidado a apontar a foto mais marcante do trabalho de Moreira. Além dos dez contemporâneos e do próprio Paulo Moreira, foram ouvidos ainda os três repórteres-fotográficos, filhos do fotojornalista. A imagem mais indicada mostra características de uma “foto negociada”, retratando uma vítima de estupro praticado por um taxista, cuja imagem é refletida em seus óculos espelhados. Através da engenhosidade na construção da foto e do aceite da pose, a imagem consegue sintetizar vítima e algoz (figura 1).

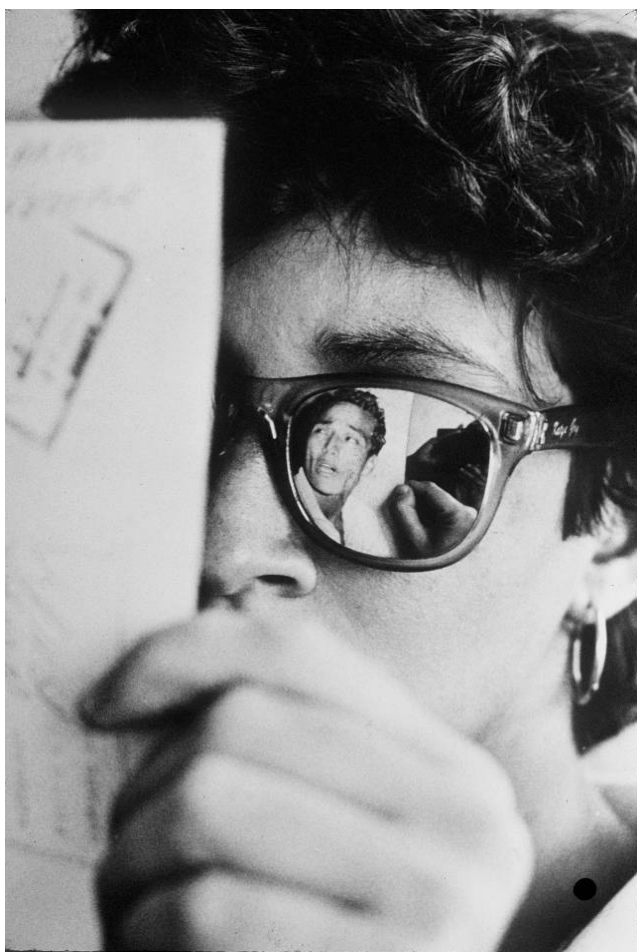


Figura 1 – “Nos olhos da vítima, o estuprador” foi a mais votada pelos fotojornalistas entrevistados como representativa do estilo de Paulo Moreira.

O DNA da fotografia: a profissão de pai para filho

Dos oito filhos de Paulo Moreira, três seguiram a profissão do pai e hoje são experientes repórteres-foto-

gráficos: Paulo Araújo, Pauty Araújo e Robson Moreira. Entre os homens, apenas um ficou fora do jornalismo. O mais velho, Paulo Araújo, nascido em 1962, foi o único a concluir a graduação em jornalismo. Escondido do pai, que não queria que ele fosse repórter-fotográfico, Araújo começou a fotografar aos 16 anos, com uma câmera amadora (Olympus Trip). Com o apoio de Rufino Borba, ele começou na profissão como estagiário em *A Gazeta de Notícias*, onde trabalhou por dois anos, até conseguir o registro profissional e uma vaga em *O Fluminense*, por onde também passariam seus dois irmãos. Borba também foi decisivo para iniciação profissional de Pauty Araújo, nascido em 1964, que ainda menor de idade, começou na *Gazeta*. Paulo Araújo evitava encontrar o pai nas reportagens externas e, para isso, contava com o apoio de Borba para escondê-lo.

Pauty não teve que enfrentar o pai e inclusive aprendeu muito sobre a técnica e a prática fotojornalística diretamente com Moreira, que o ensinou a ter calma e antes de chegar ao assunto observar o que “está por fora”. Robson Moreira, nascido em 1969, foi beneficiado pelo caminho aberto pelos irmãos. Do pai, ele ganhou sua primeira câmera, uma monorreflex Nikon FM2 e uma tabela de diafragmas para algumas condições de luz, semelhante as encontradas nas caixinhas de filme. Robson começou na profissão como laboratorista do jornal *O Fluminense*, onde depois passou a repórter-fotográfico. Os três irmãos seguiram caminhos próprios e poucas vezes atuaram simultaneamente no mesmo jornal. Já como concorrentes, encontraram-se diversas vezes.

Pauty Araújo, em depoimento a Soraya Venegas, lembra de uma reportagem sobre o corpo de uma criança encontrado enterrado no quintal de uma casa em Alcântara, em Niterói. “Eu estava pelo *Fluminense*, meu pai, pelo *Globo* e o Paulinho (sic), pelo *Dia*. Quando pisei na terra muito fofa, achei estranho e acabamos descobrindo o corpo junto com a polícia. Cada um fez uma foto com estilo próprio” (ARAÚJO, 2013).

Em termos de trajetória profissional, Paulo Araújo, saiu de *O Fluminense* por estar envolvido em ações sindicais. A partir daí, passou anos fotografando assuntos diversos como *freelancer* para vários veículos noticiosos (Revistas *Afinal*, *Cláudia*, *Contigo* e jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, entre outros) até ser contratado, em 1984, pelo jornal *O Dia*, onde está até hoje. Quanto à formação universitária, Araújo começou o curso de Comunicação Social em 1983, mas só conseguiu concluí-lo em 2009.

Comecei o curso, mas tive que interrompê-lo diversas vezes devido às fre-

quentes trocas de horário no jornal. Resolvi retornar quando fui convidado para dar aulas numa universidade e tive que contar para a coordenadora do curso, uma ex-colega de trabalho, que ainda não estava formado. Levei uma bronca e resolvi voltar a estudar. Apesar da exigência formal do diploma ter caído no dia em que defendi minha monografia, hoje faço pós-graduação e pretendo, um dia, dar aulas de fotojornalismo. (depoimento de Paulo Araújo a Soraya Venegas em 02 de abril de 2013)

Pauty Araújo, depois da *Gazeta e d'O Fluminense* passou também por diversos jornais, entre eles *O Dia*, como *freelancer* e *Jornal do Brasil*, onde permaneceu cinco anos como funcionário. Atuou como autônomo para assessorias de comunicação, como a do repórter fotográfico Octales Gonzales e para empresas como Embratel e Petrobras até se estabelecer, há doze anos, no semanário *Folha Universal*, onde está até hoje.

Robson Moreira começou como laboratorista em *O Fluminense*, onde depois passou a repórter-fotográfico. Depois foi para o jornal *Hoje*, de Nova Iguaçu, onde ficou por três anos, até atuar como *freelancer* em vários jornais cariocas e se especializar em fotos de artistas e celebridades instantâneas (para revistas como *Contigo*, *Tititi*, *Chega Mais*, *Chiques e Famosos*, entre outras). Desde 2009, Robson trabalha para editora portuguesa Impala. Suas fotos de artistas são enviadas para Portugal, grande mercado consumidor das novelas brasileiras. Ele conta em depoimento a Soraya Venegas, que concluiu apenas o nível médio e justifica: “Em *O Fluminense* já fui picado pelo bichinho do fotojornalismo. Essa profissão é uma cachaça!”. (MOREIRA, 2013)

Os três filhos de Moreira também foram convidados a escolher o que há de mais representativo na obra do pai e, que conseqüentemente os inspira no cotidiano profissional. Para Paulo Araújo, a foto mais marcante é a que retrata um grupo de freiras em Paraty, em 1979. Ele destaca a simetria entre os planos e o equilíbrio da cena (figura 2). Pauty Araújo destacou o bom-humor do pai numa foto de um outdoor, que rendeu-lhe o Prêmio Nikon em 1975 (figura 3). Moreira conta que fez o instantâneo, quando estava a caminho do trabalho, o que, para o filho, demonstra que o pai “estava sempre atento ao que acontecia a sua volta, era um jornalista *fulltime*” (ARAÚJO, 2009:69).

Robson Moreira, o mais novo, tem como primeira foto escolhida a mesma dos contemporâneos de Moreira – *Nos olhos da vítima, o estuproador* – para, logo em seguida, destacar um registro doméstico (figura 4). Nela, está o próprio Robson, ainda menino, olhando por debaixo da saia da empregada. Com essa imagem, Moreira ganhou o Prêmio Nikon Contest de 1974. “Ele atuava como fotojornalista nas 24 horas do dia, não se separava de sua câmera fotográfica nem nos dias de folga em família” (ARAÚJO, 2009:71)



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Paulo Moreira, ao contrário de seus contemporâneos e de seu filho mais novo, ao selecionar as imagens mais representativas de sua trajetória profissional, optou por fotos calcadas na estética do flagrante. A predileta mostra um suicídio que ocorreu no Bairro da Usina, no Rio de Janeiro. Na imagem, Moreira flagra o momento em que o suicida bate no beiral de telhas após ter se atirado de uma mureta logo acima. Segundo o fotojornalista, não foi possível fazer uma sequência, por não dispor do motor drive na época. Com isto, registrou um único fotograma, publicado em *O Globo* na década de 80. (figura 5).



Figura 5

É curioso notar que, para seus pares, o que se destaca na obra de Moreira é sua interação com o fotografado no sentido de fornecer uma imagem criativa de fatos cotidianos, mesmo que dramáticos, sendo essa pos-

tura aceita, e até valorizada. Contudo, para o próprio fotojornalista e seus filhos, as fotos apontadas como mais relevantes correspondem a estética do flagrante, que o reconcilia com o paradigma proposto na Primeira Revolução do Fotojornalismo.

Referências bibliográficas:

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

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

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. RJ: Nova Fronteira, 1984.

FERREIRA, Soraya. *Do testemunhal ao Virtual – 40 anos de Fotojornalismo Carioca*, tese de Doutorado, ECO-UFRJ, 2002.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.

LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro*, tese de doutorado, PPGCom – UFF, 2009.

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

RODRIGES, Cícero. *Luz de Estúdio para fotojornalismo*. Rio de Janeiro. *Jornal Paparazzi*, n.2, 1992.

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

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

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Florianópolis: Argos, 2004.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo – Volume II*. Florianópolis: Insular, 2008.

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

Recebido: 11/04/2013

Aprovado: 24/05/2013