

El periodismo fotográfico en la transición de la prensa carioca

En este artículo se discute la relación entre el fotoperiodismo y la modernización de la prensa de Río de Janeiro a mediados del siglo xx.

En este proceso de transformaciones, conocido como “reformas”, los diarios de Río de Janeiro pasan por profundas transformaciones del lenguaje, tales como la adaptación de normas organizacionales y las técnicas de investigación y redacción utilizadas por la prensa norteamericana, e innovaciones lingüísticas inspiradas en el movimiento modernista.

Aquí hace un breve recuento histórico de las reformas experimentadas por tres periódicos (*Diário Carioca*, *Última Hora* y *Jornal do Brasil*) y discute el proceso de transformación en las rutinas periodísticas y en los códigos deontológicos de la profesión, buscando pistas para entender por qué la nueva generación de reporteros fotográficos no pasa, como ocurre con los periodistas de texto, por un proceso de entrenamiento específico administrado por las salas de redacción de los diarios, por la creación de cursos en las facultades y por la exigencia de un diploma de nivel superior.

Palabras clave: fotografía, periodismo fotográfico o fotoperiodismo, reformas, objetividad, prensa brasilera.

Recepción: 5 de octubre de 2005

Aceptación: 10 de noviembre de 2005

*Silvana Louzada es Magíster en comunicación, imagen e información de la Universidad Federal Fluminense y candidata a Doctor en comunicación de la misma universidad. Es profesora de la Universidad Estácio de Sá. Correo electrónico: silvanalouzada@yahoo.com.br. El presente artículo hace parte de su investigación doctoral.



Photojournalism in Brazilian's press transition

The paper deals with the relation between photojournalism and the modernization of Brazilian's press over the middle of the 20th Century.

In this process, known as “reforms”, Río de Janeiro's newspapers suffer deep changes in language, such as the adaptation to organizational norms, writing and digging techniques used by the US press, and innovations in language inspired by the modernist movement.

This article traces a short description of the reforms in three newspapers (*Diário Carioca*, *Última Hora*, and *Jornal do Brasil*) and discusses the process of changes in journalistic routines and the deontological codes of the profession, seeking clues in order to understand why the formation of the new generation of photographic reporters isn't related with, as happened with text journalists, specific formation such as training done in the newspapers, creation of university courses and the requirement of university diploma.

Keywords: , photojournalism, reforms, objectivity, Brazilian press.

Submission date: october 5th 2005

Acceptance date: november 10th 2005

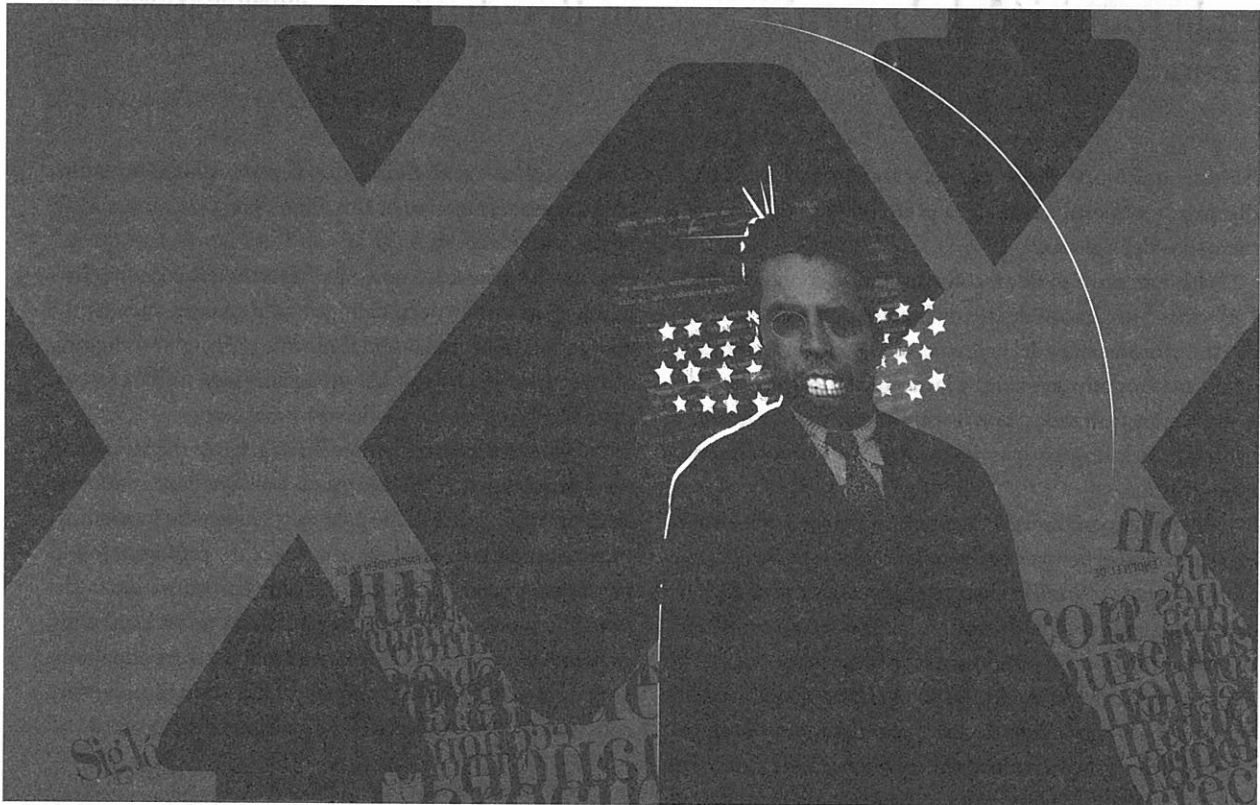
Pickford, 2008, p. 24 de citat.

El Correo Nacional (1890, 16 de septiembre),
— (libro, 19 de febrero)

SILVANA LOUZADA

TRADUCCIÓN DEL PORTUGUÉS AL ESPAÑOL
CRISTINA KITTY MONTAÑA R.¹

El periodismo fotográfico en la transición de la prensa carioca



Samper Pizano, D. (2001), *Antología de grandes reportajes*.

— (2002), *Antología de grandes reportajes colombianos*, Bogotá, Aguilar.

— (2003), *Antología de grandes reportajes brasileños*, Bogotá, Aguilar.

— (2004), *Antología de grandes reportajes argentinos*, Bogotá, Aguilar.

— (2005), *Antología de grandes reportajes mexicanos*, Bogotá, Aguilar.

— (2006), *Antología de grandes reportajes chilenos*, Bogotá, Aguilar.

— (2007), *Antología de grandes reportajes cubanos*, Bogotá, Aguilar.

— (2008), *Antología de grandes reportajes venezolanos*, Bogotá, Aguilar.

— (2009), *Antología de grandes reportajes ecuatorianos*, Bogotá, Aguilar.

— (2010), *Antología de grandes reportajes peruanos*, Bogotá, Aguilar.

— (2011), *Antología de grandes reportajes bolivianos*, Bogotá, Aguilar.

— (2012), *Antología de grandes reportajes paraguayos*, Bogotá, Aguilar.

— (2013), *Antología de grandes reportajes uruguayos*, Bogotá, Aguilar.

— (2014), *Antología de grandes reportajes argentinos*, Bogotá, Aguilar.

— (2015), *Antología de grandes reportajes colombianos*, Bogotá, Aguilar.

El inicio del proceso de transformaciones de la prensa, conocido como “reformas”, por el que atraviesan algunos diarios de Río de Janeiro a mediados del siglo xx está, en general, asociado con las innovaciones estilísticas del *Diário Carioca*. Los cambios en este periódico fueron dirigidos por Danton Jobim y su asistente Pompeu de Souza, profesores de Técnica de Diario y Periódico del curso de periodismo de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de Brasil, actualmente Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) (Lage & Faria & Rodrigues, 2004). Consistían en la adaptación de normas organi-

zacionales y de técnicas de investigación y redacción utilizadas por la prensa norteamericana, además de innovaciones del lenguaje literario iniciadas por el movimiento modernista responsable de la Semana de Arte Moderno de 1922. Las técnicas de investigación y redacción buscaban permitir a los reporteros escribir con imparcialidad, siguiendo los patrones de objetividad de la prensa norteamericana. La objetividad ya se había convertido en la principal norma ocupacional del periodismo norteamericano, norma ésta que históricamente y aún hoy distingue el periodismo estadounidense del modelo dominante en Europa.

Los rituales de objetividad utilizados por los periodistas en la construcción de la noticia tienen como función legitimar su quehacer profesional y garantizar su estatus de actores socialmente reconocidos, siendo una construcción histórica que depende de historicidades propias.

El concepto de objetividad como ideología profesional fundadora del periodismo surge al final de la década de 1920 en Estados Unidos. En este país y en este período histórico emerge lo que Michael Schudson define como “subjetivación de los hechos”. Al final de la década de 1930 y gracias principalmente al uso de la propaganda durante la 1ª Guerra Mundial, al surgimiento de la profesión de relaciones públicas y a la ruptura de la confianza en la democracia y en el progreso económico, los periodistas norteamericanos asumen una actitud de sospecha. La desconfianza y la constatación de la posibilidad de vehicular diferentes versiones de un mismo acontecimiento los lleva a desarrollar una visión subjetiva y a buscar procedimientos profesionales que los resguarden de posibles manipulaciones, surgiendo entonces la objetividad periodística como modelo y método de trabajo (Schudson, 1978).

Dos décadas después, estos rituales de objetividad y estas técnicas organizacionales comienzan a ser apropiados por la prensa brasilera, teniendo como entrada los diarios cariocas. Río de Janeiro, la capital del país, experimenta una creciente industrialización, una intensa urbanización y un fuerte aumento de la influencia norteamericana, especialmente a partir de 1942 cuando el presidente Getúlio Vargas, que hasta entonces mostraba simpatía hacia los países del Eje, rompe relaciones diplomáticas, declara la guerra a Alemania, Italia y Japón, y acepta una mayor proximidad con Estados Unidos.

El proyecto de capitalismo definido bajo el segundo gobierno de Vargas, iniciado en 1951, más

complejo y ambicioso que el de su primera administración², representa el primer proyecto global, comprensivo e incisivo de desarrollo del capitalismo en Brasil. El regreso del antiguo caudillo significa también retomar la “aspiración a la industrialización acelerada como condición para el progreso social y la autonomía nacional” (Draibe, 2004.167).

El proyecto económico encuentra eco en la sociedad, ávida de modernidad desde el inicio de la década, pero se radicaliza más en la segunda mitad durante el gobierno de Juscelino Kubitschek. Es un momento de gran efervescencia cultural en el cual lo moderno y lo nuevo están a la orden del día. En la música, surge el “Bossa-Nova” de Tom Jobim, João Gilberto y Vinicius de Moraes. El “Nuevo Cine” cuenta con Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra y Luiz Carlos Barreto. En literatura, despuntan nombres como Guimarães Rosa, Clarisse Lispector, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto y Cecília Meireles. En teatro, el público asiste incrédulo a la dramaturgia de Nelson Rodrigues. En arquitectura, nombres como Lúcio Costa, Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos y Oscar Niemeyer, quienes habían trabajado con Le Corbusier —uno de los exponentes de la arquitectura moderna— en el proyecto de los predios del Ministerio de Educación, erigen construcciones modernas y revolucionarias.

La arquitectura y el urbanismo sintetizan el ansia por lo nuevo y hacen surgir en la despoblada región centro-occidental del país una capital totalmente nueva. Brasilia, con el plano urbanístico de Lúcio Costa y la arquitectura de Oscar Niemeyer, materializa toda la aspiración de modernidad de la nación brasilera.

La aspiración es combinar lo moderno con lo nacional. Aunque Néstor García Canclini no exagera al afirmar que América Latina, en general, y Brasil, en particular, tuvieron un modernismo exuberante con una modernización deficiente y restringida a un porcentaje mínimo de la población que realmente vivenció

.....

2. El primer período de gobierno de Getúlio Vargas (1930-1945) se inicia con la Revolución de 1930, que pone fin a la República Oligárquica y toma la forma de una pesada dictadura populista, el Estado Novo, en el que se inicia la industrialización del país. Vargas vuelve reelegido al poder el 31 de enero de 1951; agobiado por la oposición, se suicida en 1954.



la modernidad (Canclini, 1997), el deseo por lo moderno permea todos los estratos de la sociedad y se convierte en una obsesión nacional. La prensa no tenía manera de quedarse por fuera de este movimiento y se convirtió en vitrina y portavoz de la tan anhelada modernidad.

En la década de 1950 empiezan a darse las condiciones para el desarrollo de una prensa masiva en el país (Lattman-Weltman, 1996) y el periodismo brasileiro comienza a situarse como campo autónomo (Ribeiro, 2002).

El *Diário Carioca* (DC) es pionero en las innovaciones de texto con la creación del manual de redacción (*style book*), que presenta las reglas de estandarización textual, y con la introducción del *copy-desk*, que pasó de ser el nombre del equipo de editores

a designar al periodista responsable de la uniformidad estilística de los temas de los diversos reportajes. Entre las innovaciones introducidas, la más importante fue el *lead*, el primer párrafo que organiza la información del texto en orden de importancia y actúa como pauta para que el periodista desarrolle el tema.

La reforma del DC se centró en el texto. A pesar de la intervención del ya famoso diagramador Andrés Guevara, responsable de la reformulación gráfica de los periódicos argentinos y brasileiros, no hubo propiamente innovación en el perfil gráfico como la que el propio Guevara implantaría poco después en *Última Hora*, o como la reforma gráfica de Amílcar de Castro en el *Jornal do Brasil* (Ribeiro, 2000).

3. Además de Manzon, José Medeiros, Luciano Carneiro, Henri Ballot, Mário de Moraes, Luis Carlos Barreto y Arlindo Silva son algunos de los fotógrafos importantes de la revista.

4. La revista *Veja*, con un tiraje local actual de un millón de ejemplares, sólo alcanza la cifra de 503.300 ejemplares en 1983, cuando el país tiene poco más de 100 millones de habitantes. La población brasileira en 1950 es de 51.944.397. Según la Revisión 2004 de la Proyección Poblacional realizada por el IBGE, la población brasileira sobrepasó los 180 millones de habitantes en enero de 2004.

A pesar de que el DC llegó a publicar grandes fotos, incluso en primera página, no hubo un efecto específico en el lenguaje fotográfico; en el edificio construido en 1950 y planeado específicamente para ser la sede del periódico “no había [...] ningún vestigio de laboratorio fotográfico” (Wainer, 1987).

El fotoperiodismo no es en ese momento un lenguaje desconocido para el público. Creada en 1928 por Assis Chateaubriand —quien posteriormente sería el poderoso dueño del grupo editorial *Diários Associados*—, la revista semanal ilustrada *O Cruzeiro* experimenta un salto en ventas y en prestigio editorial al adoptar este lenguaje a partir de 1943, cuando contrata al fotógrafo francés Jean Manzon, experto en publicaciones de este género en Francia e Inglaterra. *O Cruzeiro* se responsabiliza por las fotografías y conforma un excelente equipo de fotógrafos³ y reporteros encargados de cubrir temas que exploran al máximo las posibilidades del reportaje fotográfico. El éxito es enorme; la revista se transforma en un fenómeno de ventas, alcanzando tirajes de cerca de 500 mil ejemplares, proporcionalmente los mayores de la historia de la prensa en el país.⁴

Pero la puerta de entrada del periodismo moderno y la objetividad a Brasil —el *Diário Carioca*— no es el camino de implantación del periodismo fotográfico en los diarios del país.

Los grandes cambios en el uso de la fotografía en los periódicos durante el período de las “reformas” ocurren justamente en una época en la que no hay reforma alguna, toda vez que estos han sido creados desde una perspectiva modernizadora del texto, la diagramación, las estrategias comerciales, la organización empresarial y la utilización de la fotografía.

En 1951 nace *Última Hora* (UH). En la trayectoria del legado modernizador del periodismo y de la valoración del profesional inaugurados por el *Diário Carioca*, el diario de Samuel Wainer revoluciona el periodismo en Brasil.

Diseñado para ser un diario popular de calidad, UH surge innovando las estrategias empresariales, el lenguaje y contenido de la redacción, el aprovechamiento de la fotografía y el color. Andrés Guevara es el encargado del proyecto gráfico.

Wainer paga salarios que están muy por encima del promedio del mercado, atrayendo lo mejor del periodismo brasileiro y despertando la ira de los dueños de otros diarios, quienes se ven obligados a hacer aumentos salariales sustanciales so pena de perder a

sus mejores profesionales. El desafío es recompensado: seis meses después de su lanzamiento, UH alcanza un tiraje de 50 mil ejemplares y en un año llega a 100 mil en la edición de los lunes, amenazando a *O Globo*, el diario de mayor circulación en el Distrito Federal (Ribeiro, 2000).

En sus memorias, Wainer atribuye el éxito de UH a factores como la creatividad, la creación de nuevas secciones, las estrategias de mercadeo con promociones inspiradas en la prensa norteamericana y el máximo aprovechamiento de la fotografía. Entre los aspectos importantes que el periodista señala, además de la “gran foto de primera página que se convertiría en una de las marcas registradas de *Última Hora*” (Wainer, 1988. 142), está la publicación “por primera vez en la prensa brasilera, de la foto en color de un equipo de fútbol en la primera página de un diario”, donde Wainer “descubre” el color; el periodista califica el hecho como “uno de los ingredientes más picantes de la fórmula del éxito de *Última Hora*” (Wainer, 1988).

Una innovación importante de forma es la división del periódico en dos cuadernillos de ocho páginas, en contraste con uno solo de doce. El segundo cuadernillo, que posteriormente sería adoptado por la mayoría de los diarios brasileros, se rueda con antelación; trata asuntos tales como cultura y deportes, dejando los temas más inquietantes y los editoriales tradicionales en el primer cuadernillo, que ingresa a las máquinas en la mañana.⁵

Última Hora reserva la última página del segundo cuadernillo, ahora elevada al estatus de contraportada, para las fotos deportivas, generalmente en color —las famosas secuencias fotográficas de UH— que son un atractivo para los lectores. Las imágenes deportivas en secuencia, especialmente de fútbol, se convierten en una de las marcas registradas de UH y tienen gran aceptación entre el público que aún no tiene acceso a la televisión y que ya no necesita esperar los noticieros de cine para ver los goles de su equipo de fútbol.

Motivado por la preocupación de valorizar el aspecto visual de UH, Wainer invierte en una nueva rotativa, equipa la oficina y monta “un laboratorio

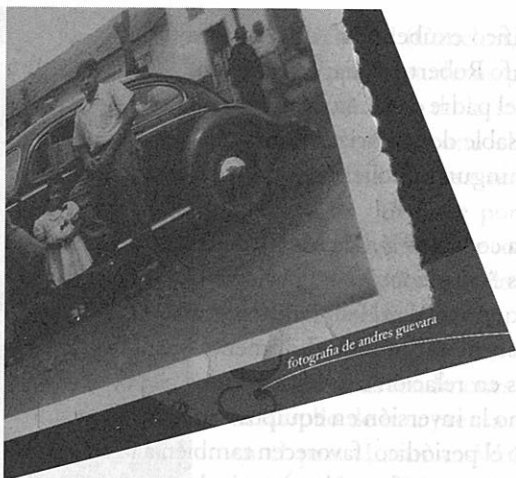
fotográfico exuberante” que deja bajo el mando del fotógrafo Roberto Maia, considerado por el periodista como “el padre de la fotografía brasilera moderna” y el responsable de “valorizar el uso de fotos periodísticas como ninguna publicación lo hiciera antes” (Wainer, 1988).

La contratación de Maia, a quien Wainer trae de Diários Associados, es un indicador más de la importancia que se le da al lenguaje fotográfico. La inversión en personal calificado, el aumento sustancial de los salarios en relación con los ofrecidos por el mercado, así como la inversión en equipos e instalaciones físicas de todo el periódico, favorecen también a la fotografía y al reportero gráfico. Al contrario de la mayoría de los dueños de diarios de la época, cuya inversión, cuando se hacía, era en la construcción de sedes imponentes, en la modernización del parque gráfico y en la contratación de algún nombre consagrado, Wainer invierte en redacción: “Yo traje al diagramador, abagué por la valoración del reportero, individualicé la función del fotógrafo, estructuré la cobertura de masas; en fin, hice una serie de cosas que implican la conformación de todo un equipo, porque nadie crea nada individualmente en un periódico.” (Wainer, 1979).

Esta individualización significa la autonomización de la profesión de fotógrafo de prensa, la cual pasa a ser una especialidad reconocida y respetada en la redacción de los diarios. La práctica común del reportero de salir a campo con una cámara o de sólo cubrir el tema y enviar a “su” fotógrafo a “hacer las tomas” va cayendo en desuso y la profesión de reportero gráfico de prensa pasa a ser valorada como ya sucedía en las revistas ilustradas.

Otra práctica de las revistas ilustradas adoptada por *Última Hora* es publicar el nombre del autor junto a la fotografía (crédito), lo que contribuye a la creación de un aura mítica en torno a estos profesionales. Es interesante anotar que el movimiento modernizador de la prensa, basado en los rituales de objetividad periodística, se da en dirección a la estandarización del lenguaje y, por tanto, al anonimato del reportero. La adopción, en el mismo período, de la práctica de firmar las fotografías va en sentido contrario en cuanto

5. Inicialmente, *Última Hora* es un diario vespertino pero, a ejemplo de los demás periódicos brasileros, se considera matutino.



al reportero gráfico, que pasa a existir como profesional individualizado, poseedor de un estilo propio.

Última Hora es, por lo tanto, pionero en la utilización del periodismo fotográfico en los diarios cariocas y en la valorización del fotógrafo de prensa, y precursor de las transformaciones que serían paradigmáticas de la modernización de la prensa y de la utilización del periodismo fotográfico en todo el país: la reforma del *Jornal do Brasil*.

En abril de 1891, se funda el *Jornal do Brasil* (JB). A sus 60 años, este diario ha pasado por diversas fases no sólo en su orientación política sino también en su forma y contenido: monarquista (1891-1893), republicano de oposición (1893), sensacionalista (1894-1918), boletín de anuncios (1918-1953) y moderno a partir de 1954 (Ribeiro, 2000).

Al contrario de *Diário Carioca* y *Última Hora*, que tienen claros marcos temporales de modernización, el JB experimenta un largo y variado proceso de transformación. En la penúltima fase, cuando el diario era peyorativamente llamado “periódico de cocineras” por dedicarse a la publicación de anuncios, especialmente de empleos domésticos, se inicia el proceso de transformación posteriormente conocido como “la reforma del

.....

6. La 1ª Exposición de Arte Neoconcreto se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro el 23 de marzo de 1959. Participaron en ella Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Sergio Camargo, Lígia Clark y Lígia Pape. El mismo día de la apertura de la muestra, el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* publica el Manifiesto Neoconcreto, firmado por los siete expositores. El movimiento fue una reacción de los artistas cariocas al concretismo paulista y pretendía una revisión crítica del movimiento al que consideraban dogmático, rígido y con potencial crítico y artístico nulo.

JB” (Ferreira, 1996); dicha transformación incluye la reestructuración del parque gráfico, la reorganización administrativa y la implementación de cambios en las prácticas de redacción e investigación, con la adopción de las técnicas pioneras del *Diário Carioca*, además de algunas innovaciones en mercadeo (Bahia, 1990).

En 1956, Reinaldo Jardim asume el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* (SDJB), el cual se convertiría en portavoz del movimiento neoconcretista⁶ y serviría de laboratorio experimental para el mismo. Jardim, Ferreira Gullar y Amílcar de Castro, figuras de gran importancia en la reforma del JB, son también parte del movimiento neoconcreto.

El SDJB se vuelve un escenario importante de experimentación formal que le apuesta a la diagramación y las ilustraciones, publica fotos y suscita discusiones y opiniones de vanguardia. Su aceptación entre el público estimula a la dirección del periódico a alzar aún más la voz. Odylo Costa Filho, jefe de redacción desde 1956, coordina la amplia reformulación del diario y contrata a un grupo de jóvenes periodistas que ya habían experimentado las transformaciones del *Diário Carioca* y la *Tribuna de la Prensa*.

La redacción se divide entre grupos de editores, los temas pasan por el *copy-desk* y se instituye la dirección de reportaje. Los temas dejan de ser manuscritos y pasan a ser dactilografiados en hojas, en un formato de 30 líneas y 72 toques o palabras —página— que sirve de guía para la diagramación de la muestra que va para la oficina.

El artista plástico Amílcar de Castro, responsable del layout del diario, suprime poco después el uso de filos en la página editorial y posteriormente en la primera página. La fotografía adquiere mayor valor, especialmente en el cuadernillo de deportes y en el Suplemento Dominical.

La primera fotografía publicada en primera página en esta etapa del periódico aparece en la edición del domingo 10, lunes 11 de marzo de 1957. Es la foto de un gran navío en la Antártida con la leyenda: “El ‘Wiantot’, atracando en el muelle Mauá, en el Océano Antártico, durante una operación de descarga de cinco mil toneladas de material para la construcción de la base ‘Wendel’”.

Aunque la fotografía no es pequeña, ocupa el vértice de un triángulo invertido, en cuyo lado superior está el logotipo del periódico; el triángulo está compuesto por una lista de referencias a los temas que hay en el interior, con cuerpos y tipos de letra variados.

Alrededor del triángulo sólo hay avisos clasificados y una imagen al final de la página. Se trata de la misma diagramación utilizada antes de publicar fotografías en primera página y conservada durante varias ediciones hasta el rompimiento definitivo y la consolidación de la reforma gráfica. La fotografía recibe un tratamiento similar al dado al texto, incluso en la primera página; sólo se expande el contenido del triángulo.

Siendo figura central en la modernización y la utilización de la fotografía en el *JB*, Odylo cae víctima de una foto. El 6 de agosto de 1958, el jefe del departamento fotográfico del *JB*, Antonio Andrade, llega atrasado a una reunión entre el presidente Juscelino Kubitschek y el secretario de Estado norteamericano, John Foster Dulles, durante su visita a Brasil. El presidente conversa distraídamente con un fotógrafo que está detrás del secretario mientras éste consulta su agenda. Andrade fotografía a Juscelino de pie, con las manos extendidas hacia el frente en postura suplicante, mientras que el secretario, sentado, manosea un objeto. La foto es publicada al día siguiente con la leyenda: “Tenga paciencia, mister”, dando la impresión de que el presidente brasileiro se dirige al secretario estadounidense mientras éste revisa su billetera.

La repercusión de la fotografía fue enorme, toda vez que la relación del gobierno brasileiro con los organismos de financiación internacional —el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo (BIRD o Banco Mundial)— era el centro de las discusiones nacionales.⁷ El propio presidente Juscelino pidió la dimisión de Odylo.

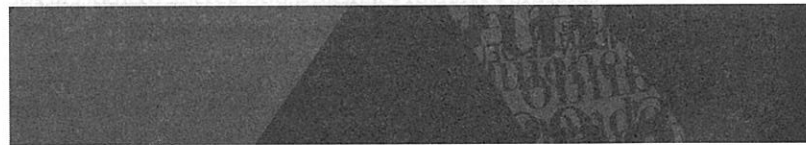
En mayo de 1959, Jânio de Freitas asume la jefatura de redacción y promueve una transformación radical de la primera página. Amilcar de Castro, quien estaba distanciado del periódico, regresó y profundizó los cambios, apostándole al contraste y a la asimetría entre los elementos verticales y horizontales que, además de romper con el antiguo equilibrio de la diagramación, orientan la lectura. Se adopta la fuente Bodoni como patrón, variando tan sólo en el cuerpo. Los filos, ya eliminados en casi todo el periódico, son finalmente abandonados y el blanco del papel marca los intervalos entre columnas y da moldura a las fotografías. Los avisos clasificados, que dominaron la cubierta por tantos años, pasan a ocupar una franja en “L” a la izquierda, reforzando la asimetría y actuando como moldura que marca la identidad del *Jornal do Brasil*⁸.

El lenguaje fotográfico, ya explorado en otras secciones del diario, se incorpora plenamente en la primera página. La diagramación se concibe en función de la relación entre el texto y la foto, dos masas interdependientes y complementarias. El discurso visual en el periodismo cotidiano, que antes incorporara el trabajo de ilustradores y consagrara diagramadores, reúne ahora en un cuerpo armónico la fotografía como recurso discursivo. El proceso de incorporación de la imagen al periodismo cotidiano brasileiro parece consolidarse finalmente.

Jânio es responsable de la contratación del fotógrafo Erno Schneider, quien llega a ser uno de los editores fotográficos brasileiros más importantes. Esto se da un poco más tarde, en el *Correio da Manhã* y *O Globo*, pero Schneider empieza a experimentar innovaciones en el uso de la fotografía en el *Jornal do Brasil*:

En la época, el *Jornal do Brasil* era osado en materia fotográfica. Siempre traía una foto diferente a los otros diarios. [...] Le apostaba a la foto diferente. [...] Publicaba la fotografía en primera página. El *JB* de la época era lo máximo en periodismo fotográfico. [...] Tenía un premio semanal para quien hiciera la primera página. Al final de cada mes, quien hubiera hecho más primeras páginas ganaba otro premio (en efectivo). (Schneider, 2003).

La valorización salarial y profesional iniciada en *Última Hora* tiene continuidad en el *JB*, donde se incentiva la producción de buenas fotografías no sólo mediante un premio en efectivo sino especialmente



7. El 16 de marzo de 1958, el FMI establece las condiciones para la concesión de préstamos a Brasil. JK no está de acuerdo con las exigencias que virtualmente interrumpirían la continuación de su programa de desarrollo y el 17 de junio rompe relaciones con el Fondo. Los sectores organizados de la sociedad se solidarizan con el presidente, se dirigen al palacio presidencial con afiches y pancartas apoyando la ruptura y pidiendo el establecimiento de relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y la China Popular.
8. Los clasificados sólo son eliminados completamente de la 1ª página en la reforma de la década de 1990.

por el prestigio que el fotógrafo conquista al publicar sus fotos libres y asignadas en primera página. La consolidación de las transformaciones en el JB se da en 1962 con el ingreso de Alberto Dines, quien sistematiza los cambios anteriores e introduce innovaciones importantes para la fotografía:

“También creamos los comités editoriales; eso no existía. [...] No había siquiera un comité editorial para fotografías; sin un departamento, era el gerente de fotografía quien controlaba el uso de las cámaras. Nosotros creamos el concepto de comité editorial⁹, que era más que una simple formalidad administrativa ya que generaba un trabajo colegiado bastante intenso y participativo. Si el sujeto es un editor, tiene que participar en el grupo y darle impulso. El editor de fotografía seleccionaba las fotos que consideraba mejores y no le dejaba esa tarea al sujeto encargado de componer la primera página”. (Dines, 2004)

En 1962, el JB gana su primer Premio Esso, el de Fotografía¹⁰ — el segundo atribuido en esta categoría y el primero exclusivo de fotografía concedido a un diario —, con la foto tomada por Erno al presidente Jânio Quadros, de costado, girando el cuerpo en dirección a la cámara y con las piernas trocadas; esta foto fue publicada en primera página con el título: “¿Cuál es el rumbo?”¹¹. El premio confiere más prestigio y es un incentivo adicional para los fotógrafos; representa además el reconocimiento por parte de la crema y

.....

9. El gerente (o jefe) a que Dines se refiere era Hélio Pontes. La Dirección Editorial de Fotografía fue ocupada en primera instancia por Dilson Martins y después por Alberto Ferreira.
10. El Premio Esso de Periodismo se instituye en 1956 y es otorgado al reportero y al fotógrafo de *O Cruzeiro* (Mario de Moraes y Ubiratan de Lemos, respectivamente). En 1960, se instituye el “Voto de Louvor” para fotografía (Campanela Neto/Revista Mundo Ilustrado) y en 1961 se crea el Premio Esso de Fotografía (Sérgio Jorge/Revista *Manchete*).
11. El presidente Jânio Quadros, electo con el significativo número de 5,6 millones de votos, substituye a Juscelino Kubitschek. Prometiéndole moralidad, gobernó tan sólo siete meses con medidas polémicas y folclóricas, y su renuncia sumergió al país en una grave crisis institucional.
12. Fundada en París por Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson y George Rodger, *Magnum* es una de las principales referencias de organización del fotoperiodismo como actividad independiente y dirigida por los propios fotógrafos, quienes pasan a apoderarse de los negativos y del control de la edición de las fotografías, además de exigir la publicación del crédito del fotógrafo en los proyectos personales de sus asociados.

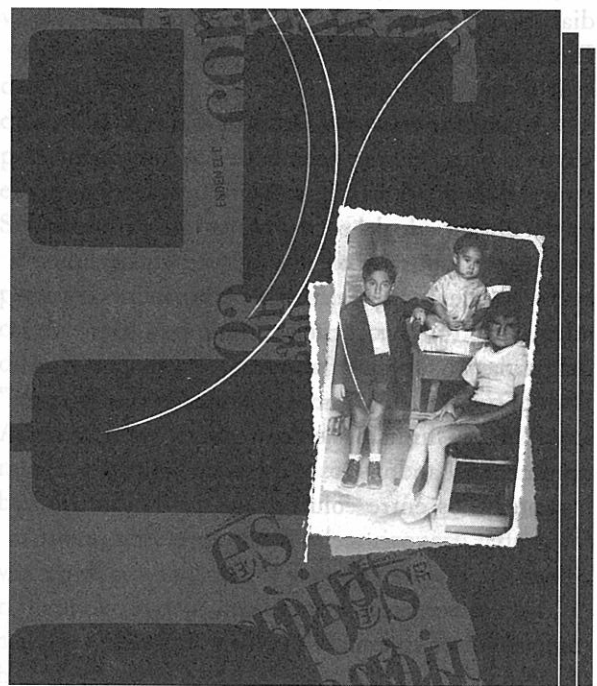
nata del periodismo nacional de la importancia que la fotografía tiene en el *Journal do Brasil*.

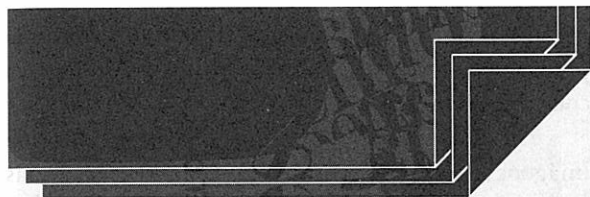
Al comentar las transformaciones en el campo de la fotografía del JB, Alberto Jacob, fotógrafo del diario en la época, señala como diferencial las competencias de los fotógrafos en la exploración de la técnica y su osadía:

“El lenguaje fotográfico del *Journal do Brasil* era completamente diferente al de otras empresas. Nosotros no usábamos flash. Yo usaba una Leica cuando comencé y hacíamos todo con luz natural” (Jacob, 2003).

La substitución de las cámaras Rolleiflex (película de 120 mm con pocos recuadros y objetivos gemelos) por la pequeña Leica (visor directo, lentes cambiables y película de 35 mm de hasta 36 recuadros) genera profundos cambios en el lenguaje fotográfico y revoluciona el fotoperiodismo. El visor directo y la calidad de los lentes posibilitan trabajar sin flash. La variedad de lentes y el pequeño tamaño de la cámara le dan al fotógrafo una libertad inédita.

Es un momento de importantes transformaciones en el periodismo fotográfico en los países centrales. Entre ellas está la creación, en 1947, de la agencia Magnum Photos¹². El éxito del trabajo cooperativo de fotógrafos de alto nivel impresiona positivamente a los profesionales nacionales quienes, aún viviendo





una realidad mucho más adversa, no dejan de soñar con la estructura y libertad que esta asociación ofrece. Además, la *Magnum* va a ejercer también una fuerte influencia en el lenguaje fotográfico a través de la amplia circulación de las imágenes producidas por sus fotógrafos y también por los principios defendidos por uno de sus fundadores, el francés Henri Cartier-Bresson, uno de los padres del fotoperiodismo moderno. Con formación de diseñador, Cartier-Bresson introduce en la fotografía la organización geométrica del espacio y el rigor formal, además de establecer nuevos parámetros teóricos.

Pero no es sólo la escuela francesa la que inspira a los fotógrafos brasileños. La revista norteamericana *Life*, creada en 1936, ya se había convertido en punto de referencia del periodismo fotográfico moderno practicado al interior de los órganos de prensa. La revista mantenía uno de los más altos estándares de calidad en fotoperiodismo. Si bien el fotógrafo tiene libertad y estructura para producir en *Magnum*, es en *Life* donde sus fotos van a alcanzar el mayor número de lectores del planeta: con un tiraje inicial de 466 mil ejemplares, la revista llega a un millón en un año y en 1972, a más de ocho millones (Sousa, 2000).

La revista y las fotografías producidas por la agencia son importantes polos difusores de un periodismo fotográfico moderno, que va a convertirse en modelo paradigmático para más de una generación de fotógrafos de países periféricos como el Brasil.

Pero ¿por qué canales llega esta información a esos profesionales? ¿Cómo se da la formación del nuevo reportero gráfico?

La reglamentación de la profesión de periodista se da en 1938 como respuesta a la antigua reivindicación de los propios profesionales que, en 1918, identifican la necesidad de cualificar su categoría a un nivel superior. En esta reglamentación se prevé la creación de cursos de periodismo, que comienzan a surgir en la década de 1940. Ya antes, en 1935, Anísio Teixeira crea la Universidad del Distrito Federal que ofrece, entre otros, un curso de “Periodismo y Publicidad”. Pero la experiencia dura poco: en 1939, la UDF es clausurada por el

gobierno (Ribeiro, 2000). En 1943, Getúlio Vargas crea un curso de periodismo en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brasil, cuya instauración efectiva se da en 1948. Los periodistas formados en estos cursos comienzan a ingresar a los grupos de redacción; entre tanto, los periódicos también invierten en formación profesional mediante la edición de manuales de redacción y la capacitación interna de sus empleados. Sin embargo, no hay ningún espacio específico de preparación profesional para la fotografía de prensa. La disciplina no figura en los primeros currículos de los cursos de periodismo y tampoco se contempla en los manuales de redacción. La formación profesional se da en la práctica, bastante valorada por los fotógrafos de esta generación.

A mediados del siglo xx surgen buenos cursos de fotografía en Río de Janeiro.¹³ Entretanto, la especificidad del fotoperiodismo exige un entrenamiento adicional para que el reportero pueda llevar al periódico la noticia en forma de imagen. Puesto que el aprendizaje sólo se puede dar en la práctica, se crea entonces una situación peculiar en la que el ingreso a la profesión no depende únicamente del talento del aspirante, sino también de la red de conocimientos que el futuro reportero fotográfico logre construir.

Una de las opciones es que el aprendiz haga una práctica, generalmente no remunerada, en un estudio fotográfico, donde pueda entrar en contacto con la profesión, comprar una cámara sencilla, comenzar a hacer fotos y ofrecerlas a los periódicos. Mostrando su trabajo, el aprendiz tiene más oportunidades de ser reconocido y eventualmente contratado. Existe también la alternativa de comenzar directamente en los periódicos, ejerciendo funciones menos calificadas como ayudante, mantenedor de equipos o auxiliar.

Las declaraciones de algunos fotógrafos activos en el período¹⁴ indican que el proceso de autonomía

13. La ABAP, Asociación Brasileira de Arte Fotográfico, fundada en 1951, fue una de las entidades responsables de la difusión de la técnica fotográfica. Posteriormente, la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, la Escuela Superior de Diseño Industrial (con los profesores Humberto Francheschi y Roberto Maia) y el Museo de Arte Moderno – MAM (profesores Afonso Beato y Georges Racz) formaron diversos profesionales, algunos de ellos encaminados hacia el fotoperiodismo.

14. Este artículo se basó en entrevistas realizadas para mi disertación de Maestría: “Fotoperiodismo em Revista: o fotoperiodismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek

de la categoría de reportero fotográfico se basó en su valoración profesional frente a los colegas de redacción, en la ampliación del espacio de publicación de sus fotos, en la modernización de los equipos y en el aumento de los salarios. El ascenso en el nivel de instrucción no se menciona, lo que lleva a creer que ni los fotógrafos, ni los directores, ni el gremio como un todo, ven la necesidad de que el profesional encargado de producir las imágenes tenga educación formal o específica fuera de la rutina periodística.

No obstante, si en los departamentos fotográficos y en las relaciones de poder de las oficinas de redacción ocurren profundas transformaciones, si los editores de fotografía tienen asiento en las reuniones de pauta, voz activa en el cierre de las ediciones y acceso directo a la dirección de los periódicos, ¿por qué no se valora la preparación académica de los fotógrafos y demás reporteros?

Los trabajos académicos sobre texto, diagramación y caricatura que contemplan este rico período del periodismo brasileiro normalmente no dejan de mencionar la importancia que la fotografía ganó entre los instrumentos que participaron de esta transformación. El fotoperiodismo y la fotografía también han sido objeto de investigaciones específicas, fundamentales para su entendimiento, aunque en escala mucho menor que el texto y las transformaciones gráficas. En términos generales, el resultado de estas investigaciones lleva a pensar que el fotoperiodismo se benefició de las reformas; en otras palabras, en un período de cambios, se abrió espacio para la fotografía, la cual se consolidó como lenguaje específico dentro de los diarios y de esa manera conquistó un espacio privilegiado.

De otra parte, aún no se ha investigado cómo la prensa se apropia del lenguaje fotoperiodístico para consolidar su modernización.

En un período en que una población ávida de imágenes ya no encuentra en las revistas ilustradas semanales —hasta entonces detentoras de la primacía de la representación visual de la noticia— la rapidez impuesta por los nuevos tiempos, y en que la televisión, introducida en el país en 1950, aún no es capaz de suplir esta creciente demanda, es el fotoperiodismo de prensa el que le da cara a la información.

Como hemos visto, las reformas en la prensa carioca hacen parte del proceso por el cual pasa la sociedad brasileira, experimentando una creciente urbanización y una industrialización acelerada que remodelan toda la estructura social. La modernización de la prensa es resultado de este proceso, en la medida en que sólo sobreviven las empresas que se ajustan a la nueva coyuntura.

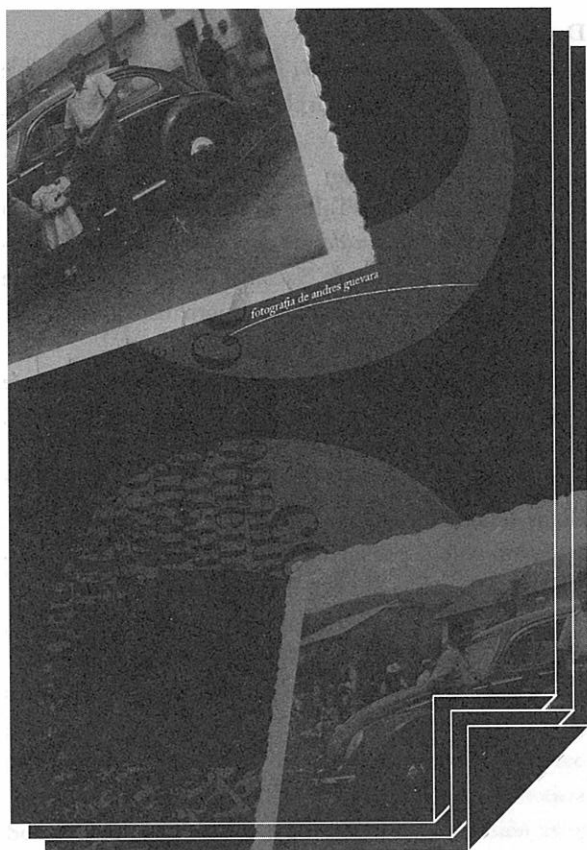
Esta adaptación consiste en la adopción de formatos que insertan el periodismo en la modernidad y se traduce en la búsqueda de técnicas que lleven al lector a creer que lo que está publicado es la verdad tal cual sucedió y no sólo una visión del hecho. La prensa abandona la tradición literaria y polémica y procura mostrarse imparcial para el lector. La modernidad no se manifiesta únicamente en el texto, sino también en el perfil gráfico y en las fotografías. El objetivo es transformar el periodismo en un actor socialmente reconocido, para conquistar así el derecho a comunicar la palabra autorizada.

Ésta es también una característica inherente a la fotografía desde sus inicios. El mito de la verdad fotográfica se basa en la capacidad de la imagen técnica para reflejar la realidad. Estas imágenes no son cuestionadas, ya que supuestamente registran el mundo tal cual es. El cuestionamiento del atributo de la fotografía de ser análoga a lo real se restringe a los medios intelectuales y sólo se populariza en la contemporaneidad, con el advenimiento de la imagen digital y la facilidad de su manipulación. La fotografía de prensa en aquel período, más que cualquier otra imagen, es más “real”, especialmente la practicada por la escuela que preconiza la no intervención en la escena fotografiada.

Este es el lenguaje adoptado por el modelo de periodismo fotográfico que se volvió hegemónico con las reformas y se transformó en un importantísimo instrumento de validación de la autoridad periodís-



.....
 e João Goulart” y en colaboración con el proyecto de investigación: *“Memórias do Contemporâneo: narrativas e imagens do fotoperiodismo no Brasil do século xx”*, que integra las actividades del Laboratorio de Historia Oral e Imagem (LABHOI) del Departamento de História de la UFF, registrados en el directorio de los grupos de Investigación del CNPq y coordinado por la Profa. Dra. Ana Maria Mauad. Fueron entrevistados los fotógrafos: Alberto Jacob, Alcir Mesquita, Erno Schneider, Flávio Damm, Luiz Pinto y Rodolfo Machado, en un total de 18 horas de grabación en fichas k-7.



tica. No es por otro motivo que los periódicos más importantes en este proceso de transición de la prensa brasilera —que se convirtieron en paradigmas de la renovación del período— fueron justamente los que apoyaron este discurso en el fotoperiodismo. El atributo de la fotografía de reflejar lo real respalda, por tanto, la objetividad periodística.

Si el mito de la objetividad periodística se apropia del mito de la verdad fotográfica para legitimar su discurso como palabra autorizada, la discusión crítica sobre la producción y circulación de esta imagen no contribuye de forma positiva a esta legitimación. Finalmente, cuando se da la discusión sobre la verdad fotográfica en los medios intelectuales años más tarde, esta va justamente encaminada a desmontar la propiedad de la fotografía de ser, en palabras de Susan Sontag, “la prueba irrefutable de la ocurrencia de un determinado evento” (Sontag, 1981).

La condición contradictoria (señalada por Vilém Flusser) que hace creer que “la imagen y el mundo se encuentran en el mismo nivel de lo real: están unidos por una cadena ininterrumpida de causa y efecto, de manera que la imagen parece no ser un símbolo

y no necesitar desciframiento” (Flusser, 1998) hace del lenguaje fotoperiodístico uno de los principales instrumentos utilizados por la parcela que conquista la hegemonía en la prensa brasilera en la construcción y defensa de su visión de modernidad.

No hay, entonces, interés en que el productor de imágenes reflexione sobre el resultado y la ejecución de su trabajo, lo cual es uno de los motivos que lleva a los responsables de las reformas de la prensa a relevar la educación formal y específica de los fotógrafos.

Entretanto, cabe resaltar que el reportero fotográfico no es un productor pasivo. El grupo que vivenció el proceso de transición de la prensa carioca está conformado por profesionales que superan las limitaciones de su formación y desarrollan una trayectoria profesional que les permite actualizar su competencia cultural, por un lado, a través de referencias que llegan de los países centrales y, por otro, por una característica propia de su trabajo profesional cotidiano: el contacto con una gama muy variada de agentes sociales.

A pesar de las contradicciones en su formación, son ellos autores de una narrativa fundamental para la modernización de la prensa brasilera, que colaboran activamente en la construcción de un ideal de modernidad de la sociedad.

Referencias

- Bahia, J. J. (1990), *História e Técnica: história da imprensa brasileira*, São Paulo, Ática.
- Cartier-Bresson, H. (1952), *The Decisive Moment*, New York, Verve and Simon and Schuster.
- Draibe, S. (2004), *Rumos e metamorfoses: Estado e industrialização no Brasil-1930-1960*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Ferreira, M. de Moraes (1996), *A reforma do Jornal do Brasil*. En: Abreu, A. Alves de (org.), *A Imprensa em Transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*, Rio de Janeiro, FGV.
- Flusser, V. (1998), *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica (Filosofia da Caixa Preta)*, Lisboa, Relógio D'Água.
- García Canclini, N. (1997), *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP.

Gullar, F. (1984), *Arte neoconcreta: uma experiência radical*, en Catálogo da Exposição Neoconcretismo / 1959-1961, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj.

Lattman-Weltman, F. (1996), *Imprensa carioca nos anos 50: Os "anos Dourados"*, en Abreu, A. Alves de, *A imprensa em transição. o jornalismo brasileiro nos anos 50*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas.

Pedrosa, M. (1981), *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Org. Aracy Amaral, São Paulo, Perspectiva.

Ribeiro, A. P. Goulart (2000), *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50*, Rio de Janeiro, tesis de Doctorado en Comunicación, Escuela de Comunicación, Universidad Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

— (2003), *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950*. Estudos Históricos, Mídia, n.º 31, CPDOC/FGV.

Schudson, M. (1978), *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York, Basic Books.

— (2001), "The objectivity norm in American journalism" en *Journalism*, n.º 2, pp. 149-170

Sontag, S. (1981), *Ensaio sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor.

Sousa, J. P. (2000), *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Chapecó, Grifos.

Wainer, S. (1988), *Minha razão de viver: memórias de um repórter*, Rio de Janeiro, Record.

Entrevistas:

Jacob, Alberto. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad y Silvana Louzada en 18/06/2003. Laboratorio de Historia Oral del Departamento de Historia de la Universidad Federal Fluminense.

Schneider, Erno. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad y Silvana Louzada en 08/05/2003. Laboratorio de Historia Oral del Departamento de Historia de la Universidad Federal Fluminense.

Documentos electrónicos:

Dines, A. (2003), *Memória da Imprensa Carioca*, disponible en: http://www2.uerj.br/~cte/download/alberto_dines.pdf

Lage, Nilson; Faria, Tales; Rodrigues Sérgio, *Diário Carioca: o primeiro degrau para a modernidade*. Memorias del II Encuentro Nacional de la Red Alfredo de Carvalho, disponible en www.jornalismo.ufsc.br

Wainer, S. (1987), *Folha de São Paulo, 14 de janeiro de 1979*, disponible en: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_10.htm

Datos demográficos:

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_imprensa.php?id_noticia=207

