

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**CONFRONTANDO VISUALIDADES NO FOTOJORNALISMO DE *VEJA* E *ISTOÉ*:
PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS E FOTORREPORTAGENS NA SEGUNDA METADE
DOS ANOS 1970**

Porto Alegre

2017

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**CONFRONTANDO VISUALIDADES NO FOTOJORNALISMO DE *VEJA* E *ISTOÉ*:
PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS E FOTORREPORTAGENS NA SEGUNDA METADE
DOS ANOS 1970**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em História da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2017

Ficha Catalográfica

P964c Proença, Caio de Carvalho

Confrontando visualidades no fotojornalismo de Veja e IstoÉ : práticas fotográficas e fotorreportagens na segunda metade dos anos 1970 / Caio de Carvalho Proença . – 2017.

327 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. História. 2. Cultura Visual. 3. História do Fotojornalismo. 4. Ditadura Militar. 5. História da Imprensa. I. Monteiro, Charles. II. Título.

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**CONFRONTANDO VISUALIDADES NO FOTOJORNALISMO DE *VEJA* E *ISTOÉ*:
PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS E FOTORREPORTAGENS NA SEGUNDA METADE
DOS ANOS 1970**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: ____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro - PUCRS (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus – UFF

Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro – UNIJUÍ

Porto Alegre

2017

Para Adão, Iara e Matheus.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Adão e Iara, pelo seu apoio irrestrito antes e durante a escrita desta dissertação. Vocês foram fundamentais para o meu desenvolvimento profissional e pessoal. Ao meu irmão, Matheus, pela parceria e carinho de sempre.

Ao professor Charles Monteiro, que me ensinou e orientou no uso da fonte visual e na escrita da História. A sua participação na orientação deste trabalho foi fundamental para sua finalização. Agradeço sua atenção, tempo, revisão minuciosa e pela amizade e parceria.

A professora Núncia Santoro de Constantino (*in memoriam*), que calmamente me apresentou a importância das fontes orais na escrita de um trabalho historiográfico. A partir das orientações informais da Núncia, conheci diversos profissionais do fotojornalismo e imprensa. Agradeço a oportunidade e atenção.

Agradeço aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e de outras instituições, que atenciosamente me ouviram, debateram e sugeriram abordagens para meu trabalho. A participação em eventos acadêmicos me possibilitou uma troca grande de conhecimentos com alunos e professores. Agradeço a todos que conversaram comigo neste período, propondo trocas e críticas construtivas.

Ao CNPq. A Biblioteca Central da PUCRS e quase todos os seus funcionários. Ao grupo *Abril*, pela disponibilização do Acervo Digital *Veja*. Aos funcionários da Hemeroteca Mário de Andrade e do Museu da Comunicação Hipólito da Costa.

Às equipes editoriais das revistas acadêmicas *Oficina do Historiador (PUCRS)* e *Estudos Ibero-Americanos (PUCRS)*, que me deram a oportunidade de trabalhar voluntariamente nas suas equipes editoriais. Agradeço em especial a Prof^ª. Dr^ª. Tatyana de Amaral Maia, ao Prof. Dr. Leandro Pereira Gonçalves, ao Prof. Dr. Charles Monteiro, ao Prof. Dr. Vinícius Liebel e a querida Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina dos Santos.

Ao MAC-Lima e a Revista Kaypunku, pelos convites de participação em congressos e palestras em seus eventos no Peru, Chile e outros países. Gracias Kike! Agradeço também a José Luis Falconi (Harvard), Juan Pablo (PUC-Chile), Sergio Rojas (Universidad de Chile), Alex Schlenker (Universidad Andina Simon Bolívar) e Blake Stimson (University of Illinois Chicago).

Ao fotógrafo Ricardo Chaves, pelas conversas, cafés, risadas e vinhos de 2012 até hoje. Obrigado por compartilhar suas memórias, pela acessibilidade e pela humildade imensa.

Ao fotógrafo Hélio Campos Mello, que me recebeu sem burocracias na sede da revista Brasileiros. Obrigado pela conversa, pelo constante contato e pela disponibilidade.

Ao fotógrafo Irmo Celso, que atenciosamente me recebeu em Apucarana, no seu atual escritório de advocacia. Obrigado pelas constantes trocas via Facebook, conversas sobre fotografia e envio de imagens.

Ao fotógrafo Walter Firmo, pela paciência de receber um gaúcho desconhecido no Rio de Janeiro, conversar por um bom tempo, e ainda mandar mensagens dizendo que um dia faz uma nova visita a Porto Alegre.

Ao fotógrafo Wagner Avancini, que conversou brevemente comigo, mas com um entusiasmo bastante forte sobre suas lembranças nas ruas de São Paulo e na região do ABC Paulista nos anos 1970.

A fotógrafa Thays Bittar, que rapidamente me respondeu se disponibilizando para ajudar no que fosse necessário para escrever sobre a atuação de seu pai, João Bittar, na revista *IstoÉ*. Por disponibilizar com antecedência um mini-doc ainda não lançando a público com depoimentos do João e de uma dezena de fotógrafos que trabalhou com ele.

Ao fotógrafo Juca Martins, que desde o início do meu mestrado manteve-se disponível para conversar via telefone, Skype, Facebook e pessoalmente em São Paulo. Pela atenção e disponibilização de suas fotografias para uso no trabalho e em apresentações em Congressos.

Ao fotógrafo Américo Vermelho, que também conversou por algumas horas comigo sobre sua atuação em jornais e revistas ao longo dos anos 1970 e 1980. Obrigado pelas risadas e pela conversa sincera.

Ao fotógrafo Sergio Sade, que me recebeu em sua casa em Curitiba. Obrigado pelo conforto, pelo café e pelos doces maravilhosos de sua filha. Gostei muito de conhecer sua história, assim como as suas *brigas* para dar mais espaço para os fotógrafos na *Veja*.

Aos fotógrafos Pedro Martinelli, Luz Bittar, Delfim Martins, Egberto Nogueira, Carlos Carvalho, Eneida Serrano, Luiz Achutti, Ivan Lima, Juvenal Pereira, Marcos Santilli, Ricardo Giraldez, Luiz Abreu, Rogério Assis e Zeka Araújo pela disponibilidade de conversar e me receber pessoalmente. Todos eles foram contatados, e consegui conversar com alguns deles pessoalmente. Todos ficaram entusiasmados com a ideia de poder colaborar com a escrita deste trabalho. Infelizmente, por questão de tempo e dinheiro, nem todos puderam ser contatados com calma e com a devida atenção. Mesmo assim, obrigado pelas respostas e pela disponibilidade de todos vocês! Por fim, agradeço imensamente aos meus amigos Felipe, Maciel, Eduardo, Lidiane, Luísa, Marília, Diego, Rafael, Carolino, Carolina, Vitorio, Jaguarão (Victor), Bruna, Gustavo e Everton. Obrigado pelas parcerias, risadas e emoções! Vocês colaboraram para o ânimo da escrita desse trabalho, e também na leitura de trechos, críticas construtivas e pelas conversas sobre fotografia, história e vida.

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. (SONTAG, 2003, p. 23).

RESUMO

Impulsionados pelos ânimos dos movimentos estudantis e greves de trabalhadores, fotógrafos contratados e *freelancers* buscaram ocupar espaços e conquistar direitos trabalhistas dentro de jornais e revistas nas principais cidades do Brasil ao longo da segunda metade da década de 1970. O objetivo deste trabalho é analisar a prática fotográfica, a organização interna das equipes, e como pautas semelhantes foram publicadas nas revistas *Veja* e *IstoÉ* de 1976 a 1979. Com base no uso da fonte visual e oral, apresento ao leitor a proposta de cada revista, focando nas semelhanças e diferenças das práticas fotográficas e dos posicionamentos editoriais dos dois periódicos. O confronto visual existente entre as duas equipes marcou o ambiente vivido pelos fotógrafos na segunda metade dos anos 1970. A vontade de ter mais espaço nas páginas, a criação de editoriais de fotografias, a busca por liberdade de escolha das fotografias publicadas, de melhores condições de trabalho e do controle e posse de sua produção autoral começou a ser debatido pelas duas equipes neste período. Compreender como se deu a formação das duas equipes fotográficas nas revistas possibilita entender as diferentes práticas fotojornalísticas dos anos 1970, que compreende desde a ida do fotógrafo às ruas, a revelação dos negativos, escolha da fotografia, diagramação nas páginas da revista e acompanhamento de um alinhamento editorial com o uso da imagem. A dissertação explicita detalhes deste processo a fim de apresentar ao leitor como se define o fotojornalismo de *Veja* e *IstoÉ* neste período, qual o formato destas duas revistas e quem ali trabalhou para a produção de uma visualidade dos centros urbanos no Brasil em processo de abertura política na segunda metade dos anos 1970.

Palavras-Chave: História e Fotojornalismo. Prática Fotográfica. *Veja*. *IstoÉ*. Ditadura Militar.

ABSTRACT

Driven by the mood of student movements and workers' strikes, freelancers and contracted photographers sought to occupy spaces and conquer labor rights within newspapers and magazines in the main cities of Brazil during the second half of the 1970s. The objective of this work is to analyze the photographic practice, the internal organization of the photographic staffs, and how similar photo reportages were published in the magazines *Veja* and *IstoÉ* from 1976 to 1979. Based on the use of the visual and oral source, I present to the reader the proposal of each Magazine, focusing on the similarities and differences of the photographic practices and editorial positions of these two journals. The visual confrontation between the two teams marked the atmosphere experienced by photographers in the second half of the 1970s in Brazil. The desire to have more space on the pages, the creation of photo editorials, the search for more freedom of choice of published photographs, better working conditions and the control and ownership of its authorial production began to be debated by the two teams in this period. Understanding how the two photographic teams formed in the magazines makes it possible to understand the different photojournalistic practices of the 1970s, ranging from the photographer's journey to the streets, the development of the negatives, the choice of each photograph, the layout of the magazine pages and the editorial alignment with the use of the image. This dissertation explains the details of this process in order to present to the reader the definition of photojournalism in this period, the format of these two magazines and who worked there to produce a visuality of urban centers in Brazil in the process of political opening in the second half of the 1970s.

Key-words: History and Photojournalism. Photographic practices. *Veja*. *IstoÉ*. Military Dictatorship.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Imagem 1 - Exemplos da mudança da presença da fotografia nas páginas da reportagem de capa da revista	86
Imagem 2 - Recorte da seção pequenina no Editorial de <i>Veja</i> , 1970, n. 82	91
Imagem 3 - Recorte da seção de Departamento e Informações no Editorial de <i>Veja</i> , 1971, n. 148	91
Imagem 4 - Recorte da seção de Fotografia no Editorial de <i>Veja</i> , 1971, n. 168	91
Imagem 5 - Recorte da seção de Fotografia no Editorial de <i>Veja</i> , 1975, n. 386	92
Imagem 6 - Sergio Sade e sua coleção de equipamentos fotográficos em sua casa	94
Imagem 7 - Recorte do editorial da revista <i>Time</i> , 29 de agosto de 1977	95
Imagem 8 - Recorte do editorial da revista <i>Time</i> , 7 fevereiro de 1977	95
Imagem 9 (esq.) e 10 (dir.) - Fotografias de Sergio Sade, publicadas em <i>Veja</i> , 23 de maio de 1980	97
Imagem 11 - <i>Portfolio</i> de 12 páginas e 26 fotografias feito pela equipe de arte de <i>Veja</i>	100
Imagem 12 - <i>Portfolio</i> da visita do Presidente Geisel ao Japão	102
Imagem 13 - <i>Portfolio</i> conflito no Líbano, <i>Veja</i> , 374, 5 de novembro de 1975	103
Imagem 14 - Recorte da Carta do Leitor de <i>Veja</i> , ed. 420, 22 de setembro de 1976	104
Imagem 15 - Reportagem de <i>Newsweek</i> sobre a mineração na Amazônia, 15 de janeiro de 1979	106
Imagem 16 - Capa de <i>Newsweek</i> 15 de janeiro de 1979	107
Imagem 17 - Reportagem de <i>Newsweek</i> sobre a mineração na Amazônia, 15 de janeiro de 1979	108
Imagem 18 - Ricardo Chaves falando sobre a sua experiência na <i>Veja</i>	108
Imagem 19 - Irmo Celso Vidor, em seu escritório de advocacia, folheando suas antigas revistas <i>Veja</i>	110

Imagem 20 - Editorial de <i>Veja</i> , n. 515	114
Imagem 21 - Ao fundo, de óculos e bigode, Sergio Sade sentado à mesa da chefia de fotografia em 1976	118
Imagem 22: Sala da Chefia de fotografia em 1977	118
Imagem 23 - Espaço dedicado à Fotografia da revista <i>Veja</i> em 1978	119
Imagem 24 e 25 - Walter Firmo, em seu ateliê no Rio de Janeiro, folheando suas fotografias do período em que atuou em <i>Veja</i>	122
Imagem 26: Fotografias de Carlos Namba e Salomon Cytrynowicz em <i>Veja</i> , ed. 590, 1979	125
Imagem 27 - Da esquerda para direita, Heitor de Afonso Aquino (secretário de Figueiredo, porta-voz de Golbery do Couto e Silva), Elio Gaspari (gesticulando, na época Diretor Adjunto de Redação da revista), Robert Civita (com um copo na mão), Persio Pisani e João Baptista Figueiredo (de costas)	126
Imagem 28 - Fotografia de Martinelli não publicada na revista <i>Veja</i>	130
Imagem 29: Fotografias de Susan Meiselas premiadas no <i>World Press Photo</i> de 1978	131
Imagem 30: Fotografia de Larry Burrows, Vietnã 1965, publicada na capa da edição da <i>Life</i> em 16 de abril de 1965	133
Imagem 31 - Newsweek, junho e outubro de 1979	133
Imagem 32 - Fotorreportagem de 8 páginas, 14 fotografias, realizado pela editoria de fotografia e arte de <i>Veja</i>	135
Imagem 33 - Imagens dos <i>frames</i> da filmagem do momento do assassinato de Bill Stewart	137
Imagem 34 - <i>Portfolio</i> de 4 páginas, 13 fotografias coloridas e 2 em preto-e-branco, realizada pela equipe de arte e fotografia de <i>Veja</i>	138
Imagem 35 - Reportagem de Tão Gomes Pinto em <i>Isto É</i> , n.4, 1976	154
Imagem 36 - Capas da <i>Isto É</i> , n. 1, n. 3, n. 4 e n. 6, respectivamente	155
Imagem 37 - Capas da revista <i>Esquire</i> . De 1976: Janeiro, Março e Junho. De 1977: Março	158
Imagem 38 - Conjunto de reportagens da <i>IstoÉ</i> mensal, publicada nas primeiras 6 edições de 1976	160
Imagem 39 - Conjunto de fotografias de Antônio Augusto Fontes, publicado na <i>Isto É</i> n. 4	164

Imagem 40 - Fotografia de Antônio Augusto Sales Fontes, <i>Isto É</i> , n. 4, 1976.	165
Imagem 41 e 42 - Fotografias de Antônio Augusto Sales Fontes.	166
Imagem 43 - Reportagem de <i>IstoÉ</i> n. 2, com fotografias de David Drew Zingg	167
Imagem 44 - Capa e reportagem de capa com fotos de Geraldo Guimarães em <i>Veja</i> , ed. 62, 1969.	168
Imagem 45 - Fotografia de Jânio, feita por Geraldo Guimarães para <i>IstoÉ</i> n. 2, 1976.	169
Imagem 46 - Capas de <i>Veja</i> e <i>IstoÉ</i> em perspectiva.	174
Imagem 47 - Capas de <i>IstoÉ</i> n. 11, n. 19, n. 89 e n. 150, respectivamente.	175
Imagem 48 - Páginas do índice de <i>Newsweek</i> , 20 Junho 77, e <i>IstoÉ</i> , 30 Março 77.	180
Imagem 49 - Hélio Campos Mello na redação da revista <i>Brasileiros</i> , na qual é Diretor, enquanto conta suas experiências na <i>IstoÉ</i> durante os anos 1970.	185
Imagem 50 - Hélio Campos Mello manuseando suas folhas de contato da época da <i>IstoÉ</i> durante os anos.	186
Imagem 51 e 52 - Recortes dos <i>frames</i> do documentário de Thays Bittar, onde aparece cenas de João Bittar	188
Imagem 53 - Juca Martins falando sobre o seu início de carreira como <i>freelancer</i> na <i>IstoÉ</i> .	190
Imagem 54 - Recorte da página de índice da revista <i>IstoÉ</i> , n. 14, 1977.	192
Imagem 55 - Recortes da página de índice da revista <i>IstoÉ</i> , n. 30, 1977.	193
Imagem 56 - Recortes da página de índice da revista <i>IstoÉ</i> , n. 36, 1977.	193
Imagem 57 e 58 - Capa e página de índice da <i>IstoÉ</i> , n. 22 de 1977.	194
Imagem 59 - Páginas iniciais da seção <i>Política</i> da <i>IstoÉ</i> , n. 22, 1977.	195
Imagem 60 - Fotografias de Leonid Strealiev, Juca Martins e João Bittar nas páginas de <i>IstoÉ</i> , n. 22, 1977.	196
Imagem 61 - Página de <i>Veja</i> , sobre a reportagem do retorno aos estudantes.	198
Imagem 62 - Fotografia da <i>IstoÉ</i> , n. 32, 1977.	200

Imagem 63 - Recorte da página de índice da revista <i>IstoÉ</i> , n. 67, 1978.	200
Imagem 64 - Fotografia de Luís Humberto. Palácio do Planalto, 1979.	202
Imagem 65 - Recorte da página de índice de <i>IstoÉ</i> , n. 78, 1978.	202
Imagens 66 e 67 - Capa e página índice com fotografias de Luís Humberto, <i>IstoÉ</i> , n. 70, 1978.	203
Imagem 68 - Fotografias de Orlando Brito sobre o mal-estar de Geisel, <i>IstoÉ</i> , n. 70, 1978.	204
Imagem 69 - Fotografia de Luís Humberto, com Geisel desfilando após passar mal, <i>IstoÉ</i> , n. 70, 1978.	205
Imagem 70, 71 e 72 - Fotografias de Luís Humberto nas páginas da seção <i>Política</i> da revista <i>IstoÉ</i> , n. 146, 70 e 157, respectivamente.	206
Imagem 73 - Recorte da página de índice de <i>IstoÉ</i> , n. 141, 1979.	207
Imagem 74 e 75 - Capas de <i>IstoÉ</i> e <i>Veja</i> durante a greve dos trabalhadores e operários em São Paulo, 1978.	209
Imagem 76 - Reportagem de capa de <i>IstoÉ</i> , ed. 117, 1979.	210
Imagem 77 - Capas de <i>IstoÉ</i> com Lula, fevereiro/78 e março/79 fotografado por Hélio Campos Mello, Luís Humberto e Ricardo Giraldez, respectivamente.	211
Imagem 78 - Capa da ed. 128, <i>IstoÉ</i> 1979.	212
Imagem 79 - Lula e Marisa posando com fotojornalistas.	213
Imagem 80 - Mino Carta passando a mão na cabeça de Lula	213
Imagem 81 e 82 - Retrato de Ricardo Chaves no dia das Manifestações e fotograma de pose 6, 6 ^A da folha de contatos de Ricardo Chaves	220
Imagem 83 - Fotografias sobre as manifestações estudantis no Brasil. <i>Veja</i> , 31 de agosto de 1977.	221
Imagem 84 - Folha de contatos de Ricardo Chaves, com o bilhete de Sergio Sade	223
Imagem 85 - Fotografias de Ricardo Chaves publicadas na sequência em que Sergio Sade não havia conseguido publicar em 1977. <i>Veja</i> , 4 de janeiro de 1978.	224
Imagem 86 - Folha de Contatos de Ricardo Chaves, do dia 25 de agosto de 1977.	226
Imagem 87 - Fotografia do <i>frame</i> 13 da folha de contatos de Ricardo Chaves, não publicada em <i>Veja</i> na edição de agosto de 1977.	227

Imagem 88 - Capa da ed. 11 de <i>IstoÉ</i> , 1977.	228
Imagem 89 - Recorte da fotografia de Olívio Lamas, publicado na revista <i>IstoÉ</i> , ed. 36, 1977.	229
Imagem 90 - Recorte da página da reportagem de <i>IstoÉ</i> , na fotografia de Hélio Campos Mello.	231
Imagem 91 - Recorte da reportagem de <i>IstoÉ</i> , com a fotografia de Olívio Lamas.	231
Imagem 92 - Reportagem de <i>IstoÉ</i> , n. 36, 1977.	232
Imagem 93 - Fotografia de Evandro Teixeira, durante a <i>sexta-feira sangrenta</i> em 1968, Rio de Janeiro.	233
Imagem 94 - Fotografia de Evandro Teixeira, Rio de Janeiro, 1968.	234
Imagem 95 e 96 - Capa da ed. 89 de <i>IstoÉ</i> e página de índice da edição. Fotografias de Juca Martins.	238
Imagem 97 e 98 - Fotografia original de Juca Martins, e a fotografia recortada para ser reenquadrada na capa da <i>IstoÉ</i> .	239
Imagem 99 - Fotografia feita em cima da escadaria da Catedral da Sé, ao lado dos manifestantes.	240
Imagem 100 - Reportagem de capa da ed. 89, com as fotografias de Juca Martins, Wagner Avancini e José Luz Bittar.	241
Imagem 101 - Fotografia de Juca Martins.	242
Imagem 102 - Fotografia de Juca Martins.	242
Imagem 103 - Fotografia de Juca Martins.	243
Imagem 104 - Fotografia de Juca Martins.	243
Imagem 105 - Fotografia de Juca Martins.	244
Imagem 106 - Fotografia de Juca Martins.	244
Imagem 107 - Fotografia de Wagner Avancini, no momento em que os manifestantes entram na Catedral da Sé.	246
Imagem 108 - Fotografia de José Luz Bittar, dentro da Catedral da Sé.	247
Imagem 109 - Fotografia de Juca Martins.	248

Imagem 110 e 111 - Capa da <i>Veja</i> , ed. 522 e página referente ao Movimento Contra a Carestia.	249
Imagens 112 e 113 - Página da reportagem sobre as greves em São Paulo.	251
Imagens 114 e 115 - Página da reportagem sobre as greves em São Paulo.	252
Imagem 116 - <i>Brucutu</i> fotografado por Juca Martins, no centro de São Paulo, em 1978.	255
Imagem 117 - Reportagem de <i>Veja</i> , 19 de setembro de 1979, sobre a greve dos bancários.	257
Imagem 118 - Recorte das últimas páginas da reportagem de <i>Veja</i> , 19 setembro de 1979. Fotografia em preto-e-branco de Pedro Martinelli.	259
Imagem 119 e 120 - Fotografia de Irmo Celso e Wagner Avancini publicadas em <i>Veja</i> e <i>IstoÉ</i>	261
Imagem 121 e 122 - Reportagem do dia 19 de setembro de 1979 de <i>IstoÉ</i>	264
Imagem 123 - Fotografia do carrinho de pipocas e do cofre	266
Imagens 124 e 125 - McCullin, Caron.	268
Imagens 126 e 127 - Susan Meiselas (esq.) e Robert Banks (dir.).	268
Imagem 128 e 129 - Fotografias de Wagner Avancini e José Luz Bittar, respectivamente, dos <i>office-boys</i>	269
Imagem 130 e 131 - Fotografia de Bresson na posse do Rei George VI e fotografia de Juca Martins na visita do Papa.	273
Imagem 132 - Reportagem da posse de Figueiredo de <i>IstoÉ</i> , 21 de março de 1979.	274
Imagem 133 - Reportagem de <i>Veja</i> , 21 de março de 1979.	276
Imagem 134 - Continuação da revista <i>Veja</i> , ao fim da revista, quase 100 páginas após o <i>Portfolio</i> da posse de Figueiredo	278
Imagem 135 - Continuação da revista <i>IstoÉ</i> , ao início da revista, logo na página depois do índice.	278
Imagem 136 - Fotografia do bispo Dom Claudio Hummes, no Estádio da Vila Euclides em São Bernardo do Campo	279
Imagem 137 - Sequência fotográfica em <i>IstoÉ</i> , 21 de março de 1979.	281
Imagem 138 - Capas de <i>IstoÉ</i> e <i>Veja</i> , 28 de março de 1979.	282

Imagem 139 - Fotorreportagem de <i>Veja</i> , 28 de março de 1979.	285
Imagem 140 - Fotorreportagem de <i>IstoÉ</i> , 28 de março de 1979	285
Imagem 141 - Continuação da fotorreportagem de <i>IstoÉ</i> , 28 de março de 1978	286
Imagem 142 - Fotografia de Juca Martins	287
Imagens 143, 144, 145 e 146 - Fotografia de Juca Martins; Fotografia de Irmo Celso; Fotografia de Hélio Campos Mello; Pintura de Tarsila do Amaral	289
Imagem 147 - Irmo Celso Vidor e Ricardo Giraldez na Fotogaleria Fotoptica	294
Imagem 148 - Ricardo Giraldez e Pedro Martinelli (de costas) na Fotogaleria Fotoptica	297
Imagem 149 - Fotógrafos e fotógrafas reunidos em frete a Foto Galeria Fotoptica depois das discussões. Fotografia: Ricardo Chaves.	298

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Presença de Fotomontagens e Fotografia Única nas capas da revista <i>Veja</i> (1970-1980)	113
Gráfico 2 - Média de fotografias por página com publicidade na revista <i>Veja</i> (1974-1979).	116
Gráfico 3 - Média de fotografias por página sem publicidade na revista <i>Veja</i> (1974-1979)	116
Gráfico 4 - Endividamento externo do Brasil, 1964-1983 (em bilhões de US\$)	143
Gráfico 5 - Tamanho da população rural e urbana no Brasil, 1940-1980 (em Milhões)	146
Gráfico 6 – Número de aparelhos de televisão em uso no país por ano	149
Gráfico 7 – Média de páginas de reportagens e de publicidade em <i>IstoÉ</i> (1977-1979)	182
Gráfico 8 – Média de fotografias contando e não contando as páginas de publicidade de <i>IstoÉ</i> (1977-1979)	183
Gráfico 9 - Variação anual do Custo de Vida na cidade de São Paulo, 1973 - 1983	236

SUMÁRIO

CONFRONTANDO VISUALIDADES NO FOTOJORNALISMO DE *VEJA* E *ISTOÉ*: PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS E FOTORREPORTAGENS NA SEGUNDA METADE DOS ANOS 1970

INTRODUÇÃO 21

CAPÍTULO 1

A HISTORICIDADE DO FOTOJORNALISMO: SUAS ORIGENS, PRÁTICAS E MUDANÇAS AO LONGO DO SÉCULO XX 31

1.1. Nascimento do fotojornalismo no Ocidente (1880 – 1920) 32

1.2. Fotojornalismo em revista no Brasil (1930-1960) 43

1.3. O fotojornalismo nas revistas dos anos 1970 57

CAPÍTULO 2

A CONSOLIDAÇÃO DO *STAFF* FOTOGRÁFICO EM *VEJA*: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA EDITORIA DE FOTOGRAFIA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PRÁTICAS 72

2.1. Os modelos e métodos de imprensa apropriados por *Veja* 73

2.2. *Veja*: seu formato, seus funcionários e sua memória fotojornalística 84

2.2.1. A organização inicial do staff fotográfico de *Veja* – 1970 a 1976 90

2.2.2. Sobre a capacidade financeira e o parque gráfico da *Veja*: a consolidação do Portfolio fotográfico (1976-1979) 96

2.2.3. O formato e as mudanças visuais da revista: a implementação da editoria de fotografia em *Veja* (1977-1979) 111

2.2.4. As consequências práticas da implementação da editoria de fotografia em *Veja* 120

CAPÍTULO 3

A REVISTA <i>ISTOÉ</i> : SUA CONSOLIDAÇÃO DE MENSAL PARA SEMANAL E SUA EQUIPE FOTOGRÁFICA	141
3.1. Um breve panorama social e político: ambiente que <i>IstoÉ</i> foi fundada	142
3.2. O surgimento de <i>IstoÉ</i> : uma revista mensal, “anódina e inodora”	146
3.3. “A ditadura começou a piscar”: surge a <i>IstoÉ</i> semanal	172

CAPÍTULO 4

VISUALIDADES DE <i>VEJA</i> E <i>ISTOÉ</i> (1977 – 1979)	217
4.1. O <i>III Dia Nacional de Lutas</i> de 1977: Os estudantes voltam às ruas	218
4.2. O Movimento Contra o Custo de Vida: “podemos conviver com isso?” e “uma semana que a rua foi da polícia”	235
4.3. A Greve dos Bancários em São Paulo: visualidades semelhantes, posicionamentos em diálogo	255
4.4. Figueiredo e Lula - Entre a imagem da resistência e do fracasso	271
4.5. <i>Exposição de fotojornalismo das revistas IstoÉ e Veja</i> : discussões sobre a profissão e a visualidade das equipes de <i>Veja</i> e <i>IstoÉ</i> na Foto Galeria Fotoptica em 1979	292

CONCLUSÕES	302
-------------------	-----

REFERÊNCIAS	311
--------------------	-----

ANEXOS	325
---------------	-----

APRESENTAÇÃO

Meu interesse pela pesquisa em fontes visuais, mais especificamente pela fotografia, surge em 2010 com a participação em projetos de pesquisa ao longo do período da minha graduação em História. Me tornei bolsista de iniciação científica no projeto *A construção da imagem das elites e da modernidade urbana de São Paulo na revista ilustrada 'A Cigarra' nos anos de 1920* (BPA/PUCRS 2011-2012). Em 2012, participei como bolsista em um segundo projeto, que dialogava diretamente com o anterior. Porém, desta vez, pesquisaria as fotografias de uma revista carioca no mesmo período, no projeto intitulado *A representação das novas práticas sociais e a nova visualidade urbana moderna na imprensa carioca dos anos 1920 na revista ilustrada Careta* (PROBIC/FAPERGS 2012-2013).

Ao fim destas duas primeiras experiências, propus ao Prof. Dr. Charles Monteiro uma pesquisa que relacionasse as imagens publicadas na revista *Veja* com o que se definiu como fotojornalismo pela bibliografia da época. A pesquisa iniciou em 2013, com um terceiro projeto de pesquisa de iniciação científica intitulado *A reorganização do campo e o novo estatuto da fotografia no Brasil dos anos 1970: imagens do fotojornalismo e fotodocumentarismo* (PROBIC/FAPERGS 2013-2014).

O trabalho como bolsista de iniciação científica, neste último projeto sobre fotojornalismo e fotodocumentarismo, possibilitou o conhecimento mais aprofundado do fotojornalismo da revista *Veja*, em um projeto que iniciei com orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro, tendo como fruto meu trabalho de conclusão de curso em História, apresentado em 2014, e a esta Dissertação. Esta trajetória foi decisiva na minha formação e na escolha dos rumos da minha pesquisa. Durante muito tempo tive orientações dos professores Dra. Núncia Constantino Santoro, Dr. Charles Monteiro, Dra. Maria Lúcia Bastos Kern e Dr. Luis Carlos dos Passos Martins. Principalmente com base nas aulas e conversas com estes profissionais comecei a dar base no que gostaria de preparar e estudar no mestrado: as relações das fontes visuais, orais e impressas. A convivência constante com outros bolsistas do LPHIS e LPHO¹ para o tratamento geral com fontes orais e visuais foi fundamental para a concretização deste

¹ Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som e Laboratório de Pesquisa em História Oral da PUCRS atua como arquivo de depoimentos orais e de suas respectivas transcrições, como espaço de discussão sobre o estudo da Imagem e Cultura Visual, assim como espaço de pesquisa de diversos pesquisadores da pós-graduação, aberto ao público das demais universidades.

trabalho. Especialmente para a fonte oral, com a realização de um roteiro de entrevista; gravação da entrevista; conferência de dados citados; transcrições; produção da ficha técnica e depósito no acervo do LPHIS² e LPHO. Durante a produção do meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) sobre *Veja*, conheci pessoalmente os fotógrafos Ricardo Chaves, Eneida Serrano, Luiz Carlos Felizardo e Luiz Abreu.

Este trabalho foi resultado de um recorte desta última atuação como bolsista de iniciação científica. Surgiu, em forma de texto, a partir de questionamentos que realizei enquanto escutava, gravava e conversava com fotógrafos de Porto Alegre – assim como, quando observava e fichava diversas fotografias da revista *Veja*. Pude perceber de perto o cotidiano de profissionais da imagem e da academia. Dessa forma, delimito um recorte temporal de 1978 a 1980, selecionei as fotografias de Ricardo Chaves, de quem já havia entrevistado em 2012, 2013 e 2014, e Olívio Lamas, sobre o sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz em Porto Alegre, durante a Operação Condor. Um caso muito estudado por pesquisadores da Comunicação e História aqui da região Sul, porém visto com um olhar da produção textual e editorial sobre o sequestro. Dessa forma, propus uma interpretação das diferentes funções e da importância da fotografia para o caso, com um olhar que procurava dialogar com diversas referências bibliográficas que lia durante meu período da graduação.

A partir do contato de Ricardo Chaves, conversei com Irmo Celso Vidor, que vive hoje em Apucarana (cidade próxima a Londrina, no interior do Paraná) e foi fotógrafo contratado da *Veja*; Sergio Sade, que vive hoje em Curitiba, e foi editor de fotografia e fotógrafo contratado da *Veja*; Walter Firmo, que vive hoje no Rio de Janeiro, e foi fotógrafo contratado da *Veja* e de uma diversidade de outras instituições federais brasileiras; Américo Vermelho, que também vive no Rio de Janeiro e foi contratado pela revista *IstoÉ*; Juca Martins, que sempre atuou como fotógrafo *freelancer* em São Paulo, onde mora hoje, e fotografou principalmente para a revista *IstoÉ* nos anos 70; Hélio Campos Mello, que hoje é Diretor da revista *Brasileiros* em São Paulo, e foi editor de fotografia e fotógrafo da revista *IstoÉ* nos anos da sua fundação; Wagner Avancini, que vive hoje em São Paulo e foi fotógrafo contratado da revista *IstoÉ* e Thays Bittar, filha de João Bittar que foi fotógrafo contratado da *IstoÉ*. Thays Bittar me auxiliou na produção de parte da escrita deste trabalho com o uso de um mini-documentário sobre seu pai, que faleceu a poucos anos atrás.

² Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som atua como arquivo de vídeos e músicas, com apoio técnico de Luís Lima da Rosa até 2015. Assim como, a partir do projeto de pesquisa mencionado, realizamos o início de um trabalho de coleta de fotografias de diversos fotógrafos da região sul do Brasil, catalogando-as e organizando no sistema do Laboratório. Para consulta de professores e demais acadêmicos voltados ao tema.

Outros fotógrafos não foram citados diretamente neste trabalho, porém contribuíram indiretamente para a sua escrita e aprofundamento sobre o fotojornalismo nos anos 1970: Luiz Eduardo R. Achutti, atualmente professor da UFRGS e vive em Porto Alegre; Luiz Abreu, fotógrafo *freelancer* e vive em Porto Alegre; Eneida Serrano, que trabalhou para a *Folha da Manhã* e fundou junto com Jacqueline Joner, Luiz Abreu e Genaro Joner a *Agência Ponto de Vista* (1978) em Porto Alegre e Carlos Carvalho, que atuou sempre como fotógrafo *freelancer*, publicando na *Newsweek* e uma miríade de jornais e revistas no Brasil, organizador do *FestFotoPOA* e vive em Porto Alegre. Consegui o contato de Pedro Martinelli, Luis Humberto e Ricardo Giraldez no último momento da pesquisa, já em 2017. Entrei em contato com todos eles, porém seus depoimentos não foram utilizados neste trabalho por questões de tempo para análise.

Este trabalho foi escrito sempre acompanhado de café preto e de uma trilha sonora que passou por *Charles Mingus*, *John Coltrane*, *Miles Davis*, *Art Blakey*, *Rolling Stones*, *Led Zeppelin*, *Black Sabbath*, *Deep Purple* à *Tim Maia*, *Jorge Ben*, *Chico Buarque*, *Dingo Bells*, *Skank*, *Red Hot Chili Peppers*, *Elis Regina*, *Caetano Veloso*, *Cartolas*, *Hibria*, *Black Rio*, *Cartola*, *Iron & Wine*, *Joy Division*, *Dinosaur Jr.*, *The Smiths*, *Pink Floyd* e *Nando Reis*. No mesmo espaço ocupado pelos blocos de anotações, notebook e xícaras de café, existia uma pilha de livros que me perturbaram durante algum tempo, pois toda vez que lia mais e mais, outras perguntas pipocam na minha cabeça. Procurei deixar este trabalho organizado no limite de questionamentos cabíveis

Ao longo de 2015 e 2016, quando começo meu período de mestrado na PUCRS, tive a oportunidade de complementar a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso e iniciar uma trajetória no sentido de debater o cenário fotográfico no Brasil da segunda metade dos anos 1970. O resultado parcial deste trabalho foi publicado em quatro artigos científicos nas revistas *Maracanã* (UERJ), *Memória em Rede* (UFPEL), *Mouseiom* (LaSalle) e *Oficina do Historiador* (PUCRS). No início de 2016 fui convidado pelo *Museo de Arte Contemporânea de Lima* (MAC-Lima), no Peru, para dar uma palestra sobre o contexto do fotojornalismo e fotodocumentarismo brasileiro na década de 1970.

Durante os eventos nacionais, consegui realizar a conversa com os fotógrafos citados anteriormente. A conversa com todos estes profissionais foi feita pessoalmente, com exceção de Wagner Avancini e Américo Vermelho (via Skype), e isto marcou a minha vida profissional até então. A possibilidade de conversar com estes fotógrafos fez com que esta pesquisa desenvolvesse um caráter de trabalho prático muito forte. Para isto, a fonte oral se mostrou a

mim uma ferramenta quase que essencial no trabalho com fotojornalismo contemporâneo. Deixar de fora as memórias de quem ajudou a construir as fontes com que eu trabalho, seria, no mínimo, contraditório, porém uma escolha por parte do pesquisador. A minha escolha foi utilizá-las.

A partir desta compreensão básica da importância da luz, é possível começar a falar sobre quem a aprisiona. Quais seus motivos? Quais luzes são mais fortes que outras, e, nestes acontecimentos diante de seus olhos, quais fotografias são feitas e publicadas em jornais e revistas? Porque umas são publicadas, e outras ficam no esquecimento? A partir deste tipo de questionamento, desenvolvi a vontade de responder diversas outras perguntas que motivaram a escrita deste trabalho. Quando conversei com toda essa turma da fotografia, citada anteriormente, já havia sido aprovado na seleção de Mestrado do PPG em História da PUCRS. Meu projeto iniciou com a proposta de responder uma questão grande sobre o trabalho desenvolvido por eles: Qual a aproximação e o distanciamento visual existente entre as equipes fotográficas de *Veja* e *IstoÉ* de 1976 a 1980? É uma pergunta que vai ser respondida, ao menos parcialmente, no Capítulo 4 desta dissertação. Porém, ao folhear as revistas *Veja*, *IstoÉ*, *Time*, *Newsweek*, *Der Spiegel* e *Der Stern* pude perceber que em todas elas havia uma construção de sentidos em suas páginas. E a mensagem de cada fotorreportagem ali publicada era oriundo do *link* existente entre a prática do fotógrafo, jornalista, diagramador e diretor da revista. Ao perceber isto, comecei a questionar minha pergunta inicial, e reformula-la para chegar em uma nova questão: **Como se organizou as primeiras equipes fotográficas em *Veja* e *IstoÉ*, tanto na sua prática fotográfica, organização das primeiras editorias de fotografia na imprensa semanal brasileira, na construção de visualidades que dialogam, quanto no que se conceitua como fotojornalismo durante os anos de 1976 a 1979?** As respostas a esta pergunta irão ser desenvolvida ao longo deste trabalho. Ao mesmo tempo foi um desafio trabalhar com uma fonte nova, ainda desconhecida por mim: a revista *IstoÉ* a partir de suas publicações mensais durante 1976 e semanais a partir de 1977.

Algumas destas perguntas foram feitas por ouvintes de minhas comunicações ao longo de 2015 e 2016. Outras, foram perguntas que desenvolvi enquanto lia as duas revistas, e quando escutava as falas dos fotojornalistas com quem conversei. Assim, eu passei 2 anos em um processo rico na busca de responder a essas questões. No momento em que encontrava respostas, conseqüentemente outras dúvidas surgiam. Ao fim do trabalho, tenho certeza que existe uma dezena de outras perguntas sobre *Veja* e *IstoÉ* que ainda não foram respondidas, e renderiam outros trabalhos sobre o tema. Não houve espaço nem tempo para responder todas

elas neste trabalho. Deixei aqui, citadas acima, apenas as essenciais para responder à questão principal da Dissertação, explicar em miúdos a prática fotográfica e o desenvolvimento do que se conhece por fotojornalismo em *Veja* e *IstoÉ* de 1976 a 1979.

O recorte temporal desta pesquisa foi definido com base nas trocas de equipes de fotógrafos das duas revistas. A parte que é dedicada para a revista *Veja* neste trabalho, se expande um pouco, vindo desde uma análise que inicia em 1974, quando a revista publicou as primeiras fotorreportagens maiores na revista, até 1979, quando o editor e alguns fotógrafos da *Veja* acabam se demitindo ou saindo da revista em solidariedade à Mino Carta e contra as mudanças editoriais feitas pelo *Grupo Abril*. *IstoÉ* é fundada como uma revista mensal em 1976 (marcando de fato o início do recorte temporal do trabalho), e passa a contratar fotógrafos e jornalistas da revista *Veja*, até formar uma equipe mais consolidada em 1977, quando a revista passa a ser semanal. Ela acaba sendo vendida no início dos anos 1980, e já em 1979 passa por crises financeiras, representando também o fim do recorte temporal do trabalho. Além destas mudanças internas das revistas, o panorama social e político brasileiro passou por diversos momentos agitados na segunda metade dos anos 1970.

As fontes e o objeto deste trabalho são fundamentalmente as revistas *Veja* e *IstoÉ*, disponíveis no *Acervo Digital VEJA* e no *Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS*. Além do acervo digital da *Veja*, tive acesso a ambas revistas em seu formato físico na Biblioteca Central da PUCRS e também no Acervo do Museu da Comunicação José Hipólito da Costa, que infelizmente está em um estado extremamente precário para pesquisa, devido principalmente ao desleixo do Governo Estadual atual, encabeçado por José Ivo Sartori.

Os editoriais e as cartas dos leitores foram usadas de forma complementar na compreensão das fotorreportagens no trabalho. Dentro destas revistas, faço uso da proposta metodológica de Lorenzo Vilches (1997), que propõe uma análise do posicionamento da *imagen periodística* dentro do espaço físico das páginas da revista em contato com textos, legendas, manchetes e outras páginas do periódico – inclusive com as propagandas inseridas próximo às fotografias. Vilches (1997) ainda propõe uma contagem das fotografias por página do periódico, mostrando, a partir da quantificação de uma série de revistas, a densidade da fotografia do veículo. Isto é importante, pois é possível perceber a dedicação voltada à fotografia em cada periódico, assim como quais foram seus usos e seus significados dentro de suas páginas, algo que é feito ao longo dos Capítulos 2, 3 e 4.

Além da compaginação ser compreendida, é possível perceber os elementos de conteúdo e expressão nas fotografias diagramadas. Quais suas relações visuais existem entre si, e suas

relações de primeiro e segundos planos, algo também abordado no trabalho de Ana Maria Mauad (2008). A partir desta proposta, Vilches (1997) aponta que este é um passo metodológico para a análise da imagem jornalística em relação ao que a circunda, suas propagandas, que podem ancorar sentidos diversos às fotos; as legendas, que buscam sempre impor significados para as fotografias; textos e manchetes, que preconizam significados dos jornalistas nas imagens; e a diagramação e ordem de leitura da fotografia na página de um jornal/revista – que pode ser diagramado para possibilitar uma leitura narrativa e lógica das imagens, ou uma leitura intercalada de textos e legendas, direcionando o olhar do leitor e carregando de sentidos as fotorreportagens.

As revistas *Time*, *Newsweek*, *Der Spiegel* e *Der Stern* foram lidas, de 1975 a 1979, em sua íntegra na Hemeroteca Mário de Andrade, em São Paulo, a fim de compreender quais os modelos físicos e de estrutura existiam nestas revistas internacionais. Tanto *Veja* quanto *IstoÉ* podem ser lidas como apropriações brasileiras destas revistas. Dessa forma, não utilizo diretamente as fontes adquiridas na pesquisa na Hemeroteca Mario de Andrade, porém realizo nos Capítulos 2 e 3 considerações sobre o modelo da revista semanal de informação e suas apropriações históricas já realizadas na imprensa brasileira desde 1920, especialmente no Capítulo 1.

O uso da fonte visual também é problematizado a partir dos conceitos de Visual, Visível e Visão, de Ulpiano B. T. Meneses (2003), que se define como eixos de leitura para imagens e para a sua compreensão dentro da chamada *iconosfera*, que são “imagens-guia de determinados momentos”, chamadas comumente como imagens icônicas de determinado período. Os conceitos de Meneses (2003), de Visual, Visível e Visão, serão desenvolvidos no Capítulo 1 desta Dissertação, assim como o conceito de fotojornalismo e prática fotográfica. Adianto, porém, que tais conceitos são chaves de interpretações sobre o panorama fotográfico de ambas revistas, e eu pretendo desenvolver até o fim dos capítulos um olhar mais geral sobre a formação do *staff* fotográfico em ambas revistas, as características de sua prática fotográfica e algumas visualidades produzidas pelas duas equipes.

Acredito não ser possível utilizar o termo *ler nas entrelinhas* neste trabalho pois, cada fala possui uma centena de significados caso observado mais atentamente. Tanto dos desejos de cada fotógrafo, que falam na atualidade sobre um passado já construído, tanto por uma vontade de construir seu passado a partir de uma fala do presente. O que realizo aqui é o uso da oralidade como uma fonte que explicita experiências, acima de tudo. A partir disto, compreendo que as conversas possuíram uma narrativa profissional desde o princípio. Não se caracteriza

como entrevista, pois as questões em sua maioria são abertas, e o fluxo da fala é contínuo e sem interrupções e direcionamentos mais fortes. Também não são falas biográficas e de vida, pois o assunto tratado com todos os fotógrafos sempre foi a sua atuação na revista *Veja* ou *IstoÉ*, contemplando um período anterior e posterior a esta experiência. Portanto, a fala de cada fotógrafo é a partir de uma narrativa profissional e circunda os anos 70 e 80, algumas chegando nos anos 1990.

O espaço do local de emissão das falas sempre foi ou doméstico ou institucional. Apenas nos casos de Hélio Campos Mello e Irmo Celso Vidor que conversei em um ambiente de trabalho, seu escritório da sucursal da revista *Brasileiros* e seu escritório de advocacia, respectivamente. Isto significa que, nestes locais, não pude perceber artefatos que pudessem me dar informações extras sobre seu passado, como fotografias de família, álbuns ou máquinas fotográficas. Este também não foi um dos objetivos do trabalho no tratamento da fonte – as conversas que foram feitas no âmbito doméstico, na casa dos fotógrafos, possuíam, obviamente, diversos itens que pudessem falar sobre sua vida. Porém, não trato aqui de entrevistas biográficas, mas sim de períodos profissionais delimitados. E neste sentido, poucos foram os casos que outros itens fora as máquinas fotográficas, folhas de contatos e revistas antigas me auxiliassem no trabalho.

Os objetivos das entrevistas com os fotógrafos foi compreender as práticas fotográficas determinadas por cada espaço institucional: em *Veja* e *IstoÉ*. A partir disto, o discurso possuía tanto temas específicos, como citado acima, e a fala era feita a partir de memórias espontâneas na sua grande maioria das vezes (ALBERTI, 2004). O registro destes depoimentos foi feito com um equipamento próprio: utilizando um gravador digital *Tascam DR-05*, a limpeza de ruídos pelo *software Final Cut Pro*, assim como o uso de gravações de vídeo com uma filmadora *Sony Handycam* e *Canon 5D Mark II*. O uso destes equipamentos só foi possível a partir da minha prática fotográfica anterior à pesquisa, caso contrário teria de depender do uso da mão de obra de profissionais da área do áudio e vídeo, dificultando ou até impossibilitando a realização da pesquisa. Os registros de vídeo foram feitos todos como forma a ter um *back-up* visual dos depoimentos dos fotógrafos, que eram sempre acompanhados pela gravação do áudio digital, portanto, feito ao vivo e sem direções e cortes.

Assim, o uso da fonte oral foi feito aqui para auxiliar na construção das memórias sobre *Veja* e *IstoÉ*, e, sobretudo, na construção das memórias da prática fotojornalística dos anos 1970. Os relatos de todos os fotógrafos foram feitos no presente, memorando e reconstruindo os seus próprios passados a partir da fala de hoje. Por isso, acredito que o meu trabalho não é o

de *salvar-memórias*, mas sim o de construtor de uma memória bastante específica – a da prática fotojornalística de 1976 a 1979 nas revistas semanais de informação *Veja* e *IstoÉ*. Esta construção de memórias pode ser estendida para o início da década de 1970 e o início dos anos 1980 também, pois a prática fotográfica não mudou de maneira tão abrupta neste período.

Dessa forma, acredito ter desenvolvido um trabalho que propõe um diálogo entre a fonte oral e a fonte visual, pois ambos *corpus* documentais possuem uma relação bastante próxima. Para isto, o texto *Fragmentos de Memória*, de Mauad (2001), foi fundamental como uma busca de prática na escrita, e aprendizado constante no uso da fonte oral e visual para a construção de memórias sobre *Veja* e *IstoÉ*.

O trabalho intertextual, com fontes de memória visual e oral, impõe como imperativo a busca de outras evidências, em diferentes tipos de registro histórico, tais como anúncios, crônicas e notícias vinculadas na imprensa, fotografias, etc. No entanto, esta premissa não tem como objetivo a busca de uma verdade que estaria oculta no entramado histórico ou ainda que evidenciasse que o que foi dito “realmente aconteceu”. O que se coloca como fundamento epistemológico desse tipo de trabalho é o caráter transindividual das memórias sociais construídas a partir da oralidade e da visualidade (MAUAD, 2001, p. 168).

Antes de finalizar o assunto sobre como encaro o uso da fonte oral, gostaria ainda de explicitar que considero o diálogo entre depoente e receptor uma prática que pressupõe a aceitação explícita do papel de que se o depoente estava lá inserido na trama do próprio acontecimento. É referendando a confiança do ouvinte àquele que estava lá. Em nenhum momento duvidei que os fotógrafos não eram fotógrafos, ou que seu trabalho fosse neutro, objetivo, sem engajamento e posicionamentos (PORTELLI, 1997). A construção da fala e da recepção de todos os depoimentos possuem um fator importante na escrita histórica: todos que participam desta história possuem posicionamentos, tanto quem fala, quem escreve quanto quem lê. Se o leitor está inserido na trama narrativa, também o receptor faz parte do encontro com o depoente. Por mais que se tente controlar a condução de uma conversa através de uma série de procedimentos técnicos, buscando uma neutralidade ou objetividade, “o resultado será sempre o de um rico painel polifônico” (BARBOSA, 2016, p. 19).

O trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro capítulo busco apresentar ao leitor um panorama e o contexto do surgimento do fotojornalismo no Ocidente. Aqui estão também as definições sobre o que considero *prática fotográfica* o conceito de fotojornalismo e de *verdade midiática*. A partir disto, posso falar mais propriamente sobre os conceitos de

Ulpiano Meneses (2003), *Visual, Visível e Visão*, que serão utilizados ao longo da Dissertação. Ao fim deste capítulo apresento o contexto do fotojornalismo brasileiro desde 1960, apresentando ao leitor as *práticas* fotográficas neste período, e sua respectiva tensão com a televisão na imprensa semanal.

No segundo capítulo, apresento os modelos norte-americanos apropriados por *Veja*, assim como a definição do método de *jornalismo investigativo* e suas respectivas consequências quando aplicado nos países latino americanos. Após compreender isto, defino para o leitor o formato da revista semanal de informação e início, em ordem cronológica, o desenvolvimento da organização da equipe fotográfica da revista *Veja*. Neste ponto, divido a parte sobre *Veja* em quatro momentos: a organização inicial da equipe fotográfica de 1970 a 1976; a capacidade financeira, o parque gráfico do *Grupo Abril* e a consolidação do *Portfolio* fotográfico na *Veja* de 1976 a 1979; as mudanças visuais e a implementação da editoria de fotografia de 1977 a 1979; e as consequências práticas da implementação da editoria de fotografia na *Veja*.

No terceiro capítulo inicio a escrita sobre a revista *IstoÉ*. Aqui, o leitor irá encontrar um breve panorama político do momento em que a revista foi fundada, motivando futuramente a sua transformação de mensal para semanal. Apresento o formato da revista mensal, sua proposta, formato e quem ali trabalhou. Este ponto é extremamente importante, pois a partir da revista mensal, diversos fotógrafos e jornalistas migram de *Veja* para *IstoÉ*. Neste momento, a revista se transforma em semanal, e escrevo sobre seu formato, a presença da fotografia na revista, sua prática fotográfica, quais eram seus fotógrafos e como eles atuavam dentro da sucursal da revista. Finalizo o capítulo apresentando uma breve retrospectiva das principais pautas de cada ano da revista, de 1977 a 1979.

No último capítulo, escrevo sobre quatro pautas com o mesmo assunto, publicadas por *Veja* e *IstoÉ* em 1977, 1978 e 1979, respectivamente. A partir deste momento, finalizo a dissertação com a interpretação das fotorreportagens, a partir da metodologia de Vilches (1997), Meneses (2003), Mauad (2008) e dos usos dos conceitos de Ulpiano B. Meneses. Defino aqui as principais diferenças e semelhanças entre as revistas, que dividiram espaço de mercado e de leitores no Brasil dos anos 1970. Neste capítulo faço uso da fonte oral e visual de maneira mais extensiva, assim como busco rememorar um momento que ambas equipes fotográficas se reuniram pessoalmente, para realizar uma exposição em São Paulo com fotografias feitas pelas duas equipes durante os anos 1970. A reunião das equipes gerou diversas discussões verbais, físicas e também foi simbólica para apresentar o panorama profissional vivido pelos fotógrafos no fim dos anos 1980. O capítulo finaliza preconizando o que aconteceria após a venda da *IstoÉ*

e a mudança editorial de *Veja* no início dos anos 1980, acompanhado pela fundação de órgãos de nível Federal para ensino e divulgação da fotografia, assim como a fundação das primeiras agências fotográficas independentes no Brasil.

Desejo que este trabalho possa fazer com que o leitor ou leitora reflita sobre o potencial da imagem fotográfica enquanto formadora de opinião e construtora de realidades midiáticas, que circulam ainda hoje com uma força tremenda, despercebida por muitos. Talvez, lendo com este olhar, notícias espalhadas pelas redes sociais, jornais e revistas, possam ser lidas com outros olhos. Com um olhar mais atento à imagem e seu poder persuasivo.

Boa leitura!

CAPÍTULO 1 – A HISTORICIDADE DO FOTOJORNALISMO: SUAS ORIGENS, PRÁTICAS E MUDANÇAS AO LONGO DO SÉCULO XX

Pretendo apresentar ao leitor que tanto *Veja* quanto *IstoÉ* possuem um fotojornalismo próprio de seu tempo, em consonância ao seu contexto da fotografia no Brasil dos anos 1970 e 1980. Um período inicial da transição da *fotografia documento* para a *fotografia expressão*. A *fotografia documento* seria aquela com características informativas por princípio, que busca sintetizar acontecimentos a partir das máximas de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, por exemplo, onde a proximidade do sujeito fotografado é importante, e o instante é decisivo para informar melhor o leitor é uma busca constante. A imagem voltada para a informação, em primeiro lugar, e menos para expressividade e uma estética do belo – que seria visto pelo fotógrafo de imprensa, até o fim dos anos 1970, como uma qualidade que pode nublar a intenção principal desta *fotografia documento*, que procura informar e chegar próximo à uma realidade visualizada pelo fotógrafo. A *fotografia expressão*⁶ seria a que possui margem para que a subjetividade do fotógrafo esteja muito presente na imagem, uma foto com margem para construções mais brandas, com direito à pose e sem pensar em uma busca da verdade midiática; sem procurar o instante decisivo; uma imagem que dialoga com a arte e tange uma expressividade de mais importância que a informação, conforme a terminologia de André Rouillé (2009, p. 143).

Após ter, durante quase um século, proclamado a total dependência da reportagem diante do real, sua submissão absoluta à atualidade; após ter reivindicado o confronto direto e abrupto com o acontecimento, e proclamado as virtudes do “instante decisivo” e do instantâneo; após ter instituído a ação e o contato imediato com as coisas em critério absoluto de verdade; após isso tudo, cada vez mais, os repórteres adotam, atualmente, uma atitude inversa. [...] Como se o voyeurismo perverso, as cenas de apocalipse, a escalada mórbida não fizessem sucesso, ou... a partir de agora, estivessem reservados à televisão. Muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-las ou comentá-las; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito da pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la.

⁶ Para mais leituras sobre estes termos, cf. Rouillé (2009), principalmente o capítulo *Entre documento e expressão* (pp. 25-230).

Este processo descrito por Rouillé (2009) ocorre também no Brasil. De certa forma, este percurso de transição da fotografia *documento* para *expressiva* ocorre, de maneira branda, desde o fim dos anos 1930 até o início dos anos 1990. Para compreender como este *desgaste* dos princípios fundantes da fotografia de imprensa ocorreu no Brasil, é necessário repensar a história recente do fotojornalismo brasileiro – que é visto pela grande parte da literatura sobre o assunto como possuidor de seu auge durante os anos 1950 a 1960, até chegarmos ao ponto cerne deste trabalho: a segunda metade da década de 1970. Compreender o processo de construção do fotojornalismo de *Veja e IstoÉ* (1976-1979), que priorizou o instante e o ensaio dirigido, que situou-se em transição para um fotojornalismo baseado em uma narrativa fotográfica; em sequências de imagens que contrastam assuntos sociais e políticos do Brasil em pleno processo de abertura política, é um dos objetivos desta Dissertação. Compreender, principalmente, a atuação dos profissionais deste campo – que transitaram de uma área prática e intuitiva, para a construção de visualidades sobre assuntos diversos sobre o Brasil.

Neste capítulo, proponho debater a formação dessa linguagem ao longo do fim do século XIX e da primeira metade do século XX, parte da história da fotografia e da imprensa no Ocidente. Foi neste período que houve a consolidação da fotografia na imprensa; a formação de uma linguagem pautada na fotografia *roubada* e da proximidade com seu sujeito; até chegarmos ao período de ascensão das revistas ilustradas – marcando o que se conhece hoje como o momento de *ouro* do fotojornalismo, para compreendermos logo em seguida a sua crise – nos anos 1970. Uma crise que modifica a linguagem da fotografia de revista, e abre espaço para uma grande difusão de outras práticas fotográficas fora da imprensa convencional. Ao fim do capítulo, um debate sobre o conceito do fotojornalismo será realizado, para compreendermos sua historicidade e suas características enquanto prática e linguagem construtora de visualidades.

1.1. Nascimento do fotojornalismo no Ocidente (1880 – 1920)

Diversos autores procuraram apontar o nascimento do fotojornalismo. Vários deles acabaram chegando à década de 1880, que representaria o momento mais aproximado para o nascimento desta linguagem fotográfica. Seria o ato de “fazer fotografias isoladas, para ilustrar uma história, a tarefa dos primeiros repórteres fotográficos”⁷. Este homem, que era habilitado

⁷ Tradução livre do original: “hacer fotos aisladas para ilustrar una historia” de Freund (2009, p. 99).

a utilizar a máquina fotográfica, esperava que sua foto se convertesse em uma história, ou que ela sintetizasse notícias e informações nas páginas de revistas e jornais. Para que isso fosse possível, os veículos de comunicação e a própria fotografia passaram por um processo longo de modificações tecnológicas, estéticas e linguísticas.

O nascimento do fotojornalismo é acompanhado e fruto do desenvolvimento inicial das tecnologias das máquinas fotográficas, das lentes – com seus complexos sistemas óticos – e dos aparelhos de impressão simultânea da fotografia e texto no papel. Estas mudanças tecnológicas seriam melhores desenvolvidas na região da atual Alemanha, França e Inglaterra das décadas de 1840 a 1880. É importante reconhecer o desenvolvimento destas tecnologias, pois a partir delas é que a fotografia aparece com mais ênfase nas páginas de jornais, revistas e livros, ocupando, assim, um espaço considerável dos veículos de comunicação ao longo de todo o século XX e XXI. Um dos precursores da chamada “democratização da imagem fotográfica” (BENJAMIN, 1991, p. 219) foi William Henry Fox Talbot (1800-1877), ao conseguir reproduzir pela primeira vez uma fotografia em papel sensibilizado, em escala de produção maior que as fotografias feitas até então – ao passo em que neste mesmo período Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) desenvolvia sua fotografia em uma chapa de metal polido, compondo uma imagem única e impossível de ser duplicada e reproduzida em larga escala – mais voltado a realizar uma imagem com uma estética próxima às imagens aristocráticas do século XVIII e XIX⁸.

Este processo de reprodução fotográfica, de sua matriz física (o negativo ou positivo), se desenvolve constantemente até o momento atual⁹. Neste contexto do fim do século XIX e início do século XX a fotografia passaria a ter diversos suportes: em metal polido, papel sensibilizado, madeira, pedra, gelatina e uma série de outros materiais orgânicos e industrializados. A partir deste suporte inicial, começa-se a cogitar as suas formas de publicação na imprensa diária, semanal, quinzenal e mensal pelas principais empresas de comunicação na Europa. Para isso, seria necessário um suporte fotográfico de fácil reprodução, e nesse sentido,

⁸ Neste sentido, há uma vasta bibliografia referenciando as aproximações entre a fotografia e a arte durante o século XIX. Ler mais em Newhall (2002, p. 250), Rouillé (2009, pp. 236-448); Benjamin (1991, pp. 219-240), Freund (1976, pp. 67-94) e a obra de Fabris (2011).

⁹ Com empresas como Ilford (Inglaterra), Agfa (Bélgica), Rollei (Alemanha), Adox (Alemanha), Kodak (Estados Unidos), Arista (Estados Unidos), Kentmere (Inglaterra), Fujifilm (Japão), entre diversas outras que ainda produzem filmes e papéis fotográficos de diversos formatos (135, 120, 40, etc).

a invenção do calótipo¹⁰ e das formas de revelação e fixação da imagem de W. H. Fox Talbot se sobressaem das demais deste período.

Somente algumas décadas depois, em 1880, no norte dos Estados Unidos, que seria desenvolvido a película fotográfica com gelatina fotossensível que conhecemos: os filmes da Eastman Kodak Company, produzidos pela George Eastman House, fundada por George Eastman (1854-1932). Seria a partir deste suporte fotográfico que a indústria cinematográfica tomaria suas formas iniciais (e se desenvolveria, inclusive, até os dias de hoje a partir do uso deste formato de película, a pesar da fotografia digital) – principalmente utilizado pelos primeiros cineastas Eadweard Muybridge, Louis Le Prince, Thomas Edison e pelos irmãos Lumière (Auguste Marie Louis Nicolas e Louis Jean).

O desenvolvimento de um processo de fotografia de Fox Talbot, que possibilitou a reprodução de centenas de fotografias iguais com apenas um negativo, facilitaria o trabalho de processo de impressão de imagens na imprensa. A década de 1880 será um dos pontos iniciais da inserção da fotografia na imprensa, pois será neste período que a invenção da placa de autotipia ocorrerá. Ela possibilitou passar em uma prensa a imagem fotográfica simultaneamente com o texto, organizado pelos diagramadores do periódico – imprimindo tanto imagem quanto texto de uma só vez. Contrário ao que era realizado anos antes, onde a fotografia deveria ser impressa posteriormente ao texto, devido à impossibilidade técnica do suporte fotográfico e das prensas da época ¹¹.

Esta possibilidade da impressão simultânea da imagem de fácil manipulação simultânea com o texto possibilitou que a presença da fotografia na imprensa se expandisse, ao longo das próximas décadas. Freund (1976, p. 96) destaca que um tempo considerável passaria, antes que as implicações deste processo de impressão fossem compreendidas e mais exploradas pela sociedade.

¹⁰ Conhecido também como talbótipo, em homenagem ao W. H. F. Talbot. É um processo de reprodução da imagem em papel sensibilizado. Talbot desenvolveu quimicamente uma forma de sensibilizar um pedaço qualquer de papel (a princípio não necessariamente um papel, mas qualquer superfície de fácil manuseio e sensível aos químicos utilizados), utilizando Nitrato de Prata diluído – pincelado sobre o papel e exposto à luz dentro de uma câmera fotográfica durante alguns minutos/segundos. Após este processo, se obtinha uma imagem negativa (as sombras em tons de branco e marrom claro, e as luzes em tons de preto e marrom escuro), Talbot realizava a fixação da imagem exposta no papel com o uso de uma solução de Hipossulfito de Sódio – mantendo a imagem exposta fixa (ou seja, sem que houvesse qualquer mudança de exposição do papel em contato com a luz direta). Após este processo, realizava-se uma segunda exposição em um papel também sensibilizado, tornando a imagem exposta pela primeira vez (um negativo) em uma imagem positiva (com os tons de sombra escuros, e de luz claros, finalmente).

¹¹ Ver mais em Newhall (2002, p. 251) e Morel; Gervais (2009, p. 308).

Em 15 de março de 1884, a revista ilustrada *Illustrierte Zeitung* publicou fotografias instantâneas em suas páginas, salientando a velocidade de todo o processo: “A fotografia abriu novos caminhos. Seu lema é agora a velocidade em todos os sentidos, tanto para realizar como para produzir fotografias. As antigas técnicas têm se tornado tão superadas como a charrete foi pela locomotiva”¹².

Apenas em 1904 surgiria um periódico que dedicaria um espaço mais privilegiado à fotografia, o *Daily Mirror*, marcando “uma mudança conceptual: as fotografias deixariam de ser secundarizadas como ilustração do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante quanto a componente escrita”, conforme salienta Jorge Pedro Sousa (2004, p. 17). Outros veículos de comunicação são citados por vários autores que abordam este assunto, chamo a atenção para alguns que considero significantes nesse período de transição da fotografia, dos espaços de galerias e exposições, para revistas e jornais (acessíveis ao público de maneira mais ampla).

Freund (2002, p. 102) cita alguns periódicos da região da atual Alemanha de grande circulação: *Berliner Illustrierte* e *Münchener Illustrierte Presse*. Duas revistas ilustradas que, antes deste período de transformações do aparato de impressão, publicavam fotografias de modo esparsas, junto com ilustrações e textos. Após o período de censura de imprensa e circuitos culturais no período de 1914 a 1918, a imprensa se renovaria, passaria a utilizar a fotografia com muito mais força. Segundo a autora, este seria o momento que “se inicia a idade de ouro do jornalismo fotográfico e da sua forma moderna”, conforme veremos com mais calma a seguir¹³. As páginas com ilustrações diminuem, dando mais espaço para as fotografias neste fim do século XIX e início do séc. XX.

O estatuto do fotógrafo, neste início de século XX, seria repensado. Ao longo de todo século XIX raras vezes a autoria da fotografia era mencionada, enquanto as ilustrações vinham assinadas pelos seus ilustradores. Isso aponta certa hierarquia de imagens dentro das revistas e jornais, dando espaço autoral para imagens ilustradas manualmente, enquanto as fotografias não acompanhavam autoria alguma. Este ponto foi sendo modificado ao longo do início dos anos 1900, quando fotógrafos tomam um espaço maior dentro das revistas e jornais, assim como

¹² Traduzido livremente do original “La fotografía ha abierto nuevas sendas. Su lema es ahora la velocidad en todo sentido, tanto para realizar como para reproducir fotografías. La santiguas técnicas han quedado tan superadas como la diligencia lo há sido por lo ferrocarril”, a partir de Newhall (2002, p. 252).

¹³ Traduzido livremente do original “Se inicia la edad de oro del periodismo fotográfico y de su fórmula moderna”.

coletivos fotográficos começam a reivindicar sua autoria dentro das páginas impressas das revistas¹⁴.

Ao utilizar o sentido visual, os periódicos ilustrados se consideravam mais acessíveis que jornais e revistas com muito texto. Por razões técnicas e culturais, “a fotografia é, a princípio, uma representação a mais dentre as demais, cujo formato deve demonstrar virtudes pedagógicas que legitimem sua utilização em um periódico”, conforme aponta Morel e Gervais (2009, p. 308). Nesse sentido, as fotografias eram vistas como um suporte moderno e capaz de explicitar diversos sentidos em contato com textos (manchetes, colunas, legendas, propagandas) e outras imagens (ilustrações, pinturas, acabamentos de páginas).

A partir de 1910, aproximadamente, fotógrafos começaram a surgir na Europa, como precursores de uma visão diferenciada. Estes fotógrafos procuraram se distanciar da produção quase industrial de estúdios e pequenos ateliers espalhados pelas cidades europeias – local onde as revistas normalmente compravam suas fotografias para serem publicadas. Eles foram trabalhar sozinhos, com algumas pautas próprias, procurando vender suas fotografias para jornais e revistas interessados de maneira autônoma. A sua autonomia e a sua visão diferenciada dos coletivos de ateliers e estúdios, que já possuíam um olhar normatizado pelos tipos de fotografias vigentes do séc. XIX, fazia deste fotógrafo um exemplo a ser seguido no que se conheceria por fotojornalismo, anos mais tarde.

Formaram-se visões peculiares sobre o real, a partir do uso da técnica fotográfica (com a surgimento de uma tecnologia nova, com lentes mais claras¹⁵ e máquinas mais portáteis),

¹⁴ Este assunto será traçado na Dissertação em alguns momentos, pois a autoria da imagem é debatida desde os anos 1900, repensada ao longo dos anos 1940 e 1950, e problematizada nos anos 1970.

¹⁵ Este é um termo já descrito em diversos livros que abordam a história da fotografia. Porém, antes de ser um termo adotado por historiadores e pesquisadores da fotografia, ele é um termo técnico. Invariavelmente, leitores desconhecedores da prática fotográfica podem pensar que as lentes eram antes pintadas de pretas e passaram a ser pintadas de prata ou branco. Neste caso, não seria no sentido literal que as lentes passaram a ficar “claras” em sua cor, mas claras no sentido de possibilitar a maior passagem de luz pelo seu sistema ótico. Ou seja, o diâmetro da lente/vidro aumentou consideravelmente (durante o séc. XIX era comum ver lentes com o diâmetro do tamanho de uma moeda de 10 centavos, por exemplo – já essas lentes claras do início do séc. XX passaram a ter aproximadamente o diâmetro da base de uma xícara pequena de café, por exemplo). Consequência direta disto foi o aumento da abertura do diafragma das lentes. Este aumento ótico significa, na prática, a possibilidade de realizar fotografias com velocidades de exposição super-rápidas (cerca de 1 centésimo de segundo, em contraste com as lentes escuras – que eram necessários minutos de exposição e o uso do tripé), dessa forma foi possível se fotografar durante a noite com mais facilidade – evitando, muitas vezes, fotografias borradas de pessoas que se movimentavam em frente a máquina fotográfica. Isso porque a quantidade de luz que sensibilizaria o filme ou papel seria tão grande, que a velocidade do obturador da máquina deveria compensar a entrada de luz para não “queimar” a imagem, evitando uma superexposição da emulsão fotográfica (papel, chapa de vidro ou metal polido, ou negativo em gelatina sensibilizada). Além disso, esse tipo de lente criaria uma estética fotográfica bastante diferente das lentes menos claras que eram comercializadas até então (lentes pequenas, com um sistema ótico de diâmetro pequeno). As fotografias com uso de uma abertura de diafragma bastante grande criaria fotografias com

assim como houve a percepção de que a fotografia permitia colocar em luz estratégias de sedução, revelar discursos de legitimação e de elaboração de uma memória coletiva. Estas características começam a surgir logo nas décadas de 1920 e 1930 na Europa.

Pode-se explicar este momento a partir de dois olhares distintos, que se aproximam do desenvolver desta Dissertação ao chegarmos à década de 1970 no Brasil: as características técnicas de impressão e utilização das fotografias pela imprensa; e a história das práticas fotográficas em revistas, jornais, coletivos ou agências. O histórico dos fotógrafos enquanto personagens atuantes na sociedade passaram por diversas metamorfoses ao longo dos anos¹⁶. Inicialmente ele era considerado uma figura excêntrica nas cidades e espaços de sociabilidade, notado rapidamente por olhares curiosos de quem chega a algum salão de um clube, ou caminha por alguma avenida principal das grandes cidades do fim do século XIX e início do XX. Normalmente, era percebido pela sua máquina fotográfica em apoio ao tripé, ou com grandes acessórios para acoplar o flash. A máquina era de grande e médio formato, para conseguir alocar as chapas de metais ou vidro sensibilizados, ou até mesmo o papel fotográfico. Até o início dos anos 1900, utilizava flash de magnésio em ambientes fechados e com pouca luz – chamando a atenção de todos por um segundo momento, devido ao clarão e ao cheiro forte. O flash era composto de pó de magnésio e um agente oxidante, que quando acionado, entrava em ignição – produzindo luminosidade ao ambiente, estouros e fumaça. Normalmente trabalhava em estúdios e ateliers, com equipes de um ou até cinco fotógrafos e assistentes. Eram contratados diretamente por famílias, burgueses e periódicos que necessitavam de fotografias de eventos que os fotógrafos possivelmente documentaram.

Logo este profissional começa a ter outras características no modo de vestir, em seus espaços de sociabilidade e no uso de equipamentos fotográficos menos chamativos. Com o avanço técnico das máquinas fotográficas e lentes, o fotógrafo conseguiu realizar as primeiras fotografias sem ser percebido¹⁷ pelas pessoas que o cercavam no ambiente que estava. O motivo

pouco foco – ou pelo termo técnico: com uma pequena profundidade de campo –, sendo possível isolar pessoas do segundo e primeiro plano – gerando fotos com fundos desfocados, mais conhecido como *bokeh*, que são círculos desfocados ao redor do sujeito fotografado. Este tipo de fotografia é bastante comum nos dias de hoje, principalmente pelas lentes de distância focal 50mm, que possuem aberturas de diafragma $f/1.8$ (esta é representada uma lente clara).

¹⁶ Faço uma ressalva a este ponto, pois as apresentações destas metamorfoses são apenas ilustrativas. Lembro que o papel de cada fotógrafo ao longo dos anos possui suas peculiaridades, e necessitaria um trabalho mais aprofundado sobre este tema. Portanto, não seria o caso de criar arquétipos, mas sim de exemplificar atitudes e modos práticos assumidos por estes profissionais ao longo dos anos.

¹⁷ Este é um ponto relativo, na história da fotografia. Normalmente os fotógrafos quase sempre são percebidos em meio ao espaço público. Porém, com a diminuição do tamanho das máquinas fotográficas, tornou-se possível realizar fotografias sem haver a pose, ou com que as pessoas mudassem atitudes que antes eram naturais, e se

foi a diminuição do tamanho das máquinas, que antes eram maiores que uma caixa de sapato, feitas de madeira e aço, e pesando cerca de 2 a 4 quilos. Já no início dos anos 1920 elas passam a ter o tamanho aproximado de um palmo, pesando não mais que 700g e com lentes mais claras. O exemplo presente na literatura sobre este assunto é de Erich Salomon e Felix H. Man¹⁸, dois fotógrafos que iniciaram a realização da fotografia autônoma, capturando instantes enquanto raramente eram percebidos durante o ato fotográfico.

Compreender a tecnologia utilizada por este fotógrafo do início do século XX nos trará informações para entender quais prerrogativas de trabalho os fotojornalistas dos anos 1950 a 1980 (quicá até os nossos dias) se inspiraram. A primeira máquina mais portátil descrita por historiadores da fotografia foi a *Ermanox*, surgindo em 1925 nos anúncios de jornais e revistas, propagandeando a possibilidade de pessoas não conhecedores profundos da técnica fotográfica conseguirem fotografar sozinhas. E mais, dentro de ambientes fechados e escuros, como teatros em plena apresentação, fotografando com exposições curtas (rápido acionamento do obturador, devido às lentes claras que vinham com a máquina)¹⁹. Ou seja, havia agora a possibilidade de se fotografar sem uso de flash, em ambientes escuros, e sem chamar a atenção e forçar poses dos sujeitos presentes no ambiente²⁰.

A prática fotográfica modificou-se, naturalmente, devido ao surgimento desta tecnologia. Assim como, por consequência disto, a estética das fotografias transformou-se completamente. A fotografia protocolar, posada e carregada de sentidos de ordenamento de corpos e rostos, passa a dar lugar à fotografia não protocolar, a fotografia instantânea, despercebida. A *candid photography*²¹, a fotografia que tenta surpreender o sujeito fotografado, nos instantes que a vigilância já se abranda – deixando máscaras sociais caírem e abandonando rituais comuns de cada tempo –, assumindo posições naturais, conforme Sousa (2004b, p.74),

tornam modeladas e pouco naturais quando percebem a presença de um fotógrafo no local. Por isso, os fotógrafos algumas vezes utilizam o termo de “passar despercebido”, fazendo fotografias do instante em espaços públicos. Em sua significação literal, eles poucas vezes não são notados. Porém, existe uma diferença clara em ser notado por uma pessoa em uma multidão, e ser notado por centenas de pessoas neste mesmo local. Esta seria diferença inicial do fotógrafo do fim do século XIX, e do fotógrafo do início dos anos 1920 – que procuraria fazer fotografias “roubadas”, do instante “decisivo”.

¹⁸ Cf. Sousa (2004, p. 74), Freund (1976, p. 101-107), Newhall (2002, p. 259) e Morel e Gervais (2009, p. 317-322).

¹⁹ Citado por FREUND (1976, p.103) lendo *Münchener Illustreirte Presse*, n. 9, 1925.

²⁰ Acredito que a história da fundação da marca *Leica* já seja bastante debatida na historiografia recente da história da fotografia. Cf. FREUND (1976), que realiza uma bela retrospectiva da fundação da marca, seus objetivos principais e um levantamento da importância desta empresa para a formação da fotografia cândida – que modifica a visualidade da fotografia no século XX.

²¹ Do termo citado por SOUSA (2004b, p. 74), ou fotografia cândida, que apresenta pureza, inocência.

seria essa um tipo de fotografia que procura retratar o cotidiano na sua pureza que nossos olhos percebem, seria conhecida também pela fotografia *roubada*.

Assim, com o uso desta tecnologia e estética nova, alguns fotógrafos vão começar a tomar frente para explorar as possibilidades deste tipo de máquina. Na Alemanha, após um período de censura na imprensa, diversas revistas ilustradas começam a surgir – renovando o cenário da comunicação impressa até o início da Segunda Guerra Mundial. O fotógrafo aqui, por formação diversa, seria um *gentleman* por sua educação e maneira de vestir²². Erich Salomon, exemplo trazido por diversos autores, não se distinguiria dos seus sujeitos fotografados. Portanto, seria neste período que o fotógrafo muitas vezes é oriundo da sociedade burguesa e aristocrática desta Europa em transição social e política pós-Primeira Guerra Mundial. Salomon procuraria, ao circular em ambientes sociais de aristocratas, fotografar sem com que o percebessem, iniciando uma das qualidades máximas do fotojornalismo, muito celebrada durante os anos 1930 e 1940 – que seria profundamente questionado durante os anos 1970 e 1980, principalmente por outras linguagens fotográficas como o documentarismo. O instante torna-se o aspecto principal deste modo de *fazer* fotografia, e a imprensa se interessaria muito neste tipo de foto. Não essencialmente o instante do flagra, mas o instante natural do tempo dos acontecimentos mais banais, que antes eram muito difíceis de serem fotografados, devido à presença irreconhecível do fotógrafo e da tecnologia fotográfica ser mais lenta que o processo de fotografar instantes²³.

A possibilidade de realizar fotografias cândidas modificou a qualidade informativa da imagem. Ao invés de se valorizar a nitidez de uma imagem, em planos abertos e panoramas de cidades, agora o que marcaria valor para a imprensa ilustrada seria o seu tema e a emoção que estas imagens suscitariam ao leitor²⁴. Salomon tornou-se importante para historiadores da fotografia por ser percebido como um precursor, de certa forma, deste processo de formação do olhar de leitores, assim como abriu espaço para um novo tipo de fazer fotografia. As revistas ilustradas começariam a criar suas próprias equipes de fotógrafos neste período, a fim de formar verdadeiras escolas de fotógrafos em cada revista, priorizando um olhar atento aos instantes do

²² FREUND (1976, p. 102).

²³ No caso da fotografia que precede as tecnologias da Leica e Ermanox, as máquinas fotográficas possuíam lentes escuras, impossibilitando fotografias com uma exposição rápida o suficiente para que as pessoas despercebessem o clique. Muitas vezes, o fotógrafo utilizava tripés e fotografava ambientes sem pessoas, pois o tempo de exposição passaria mais de 1 segundo – deixando fotografias de pessoas ou borradas (no seu caráter de instante), ou necessitando a pose estática das pessoas (evitando a fotografia borrada, devido ao movimento dos sujeitos fotografados).

²⁴ Sousa (2004, p.78) e Freund (2002, p. 103).

cotidiano. Foi nesse momento em que houve a primeira grande colaboração entre o jornalista textual e o jornalista da imagem (o fotógrafo), trazendo às páginas das principais revistas ilustradas francesas, alemãs e inglesas grandes reportagens visuais, assim como ocorre no Brasil dos anos 1940, visto mais à frente neste texto.

Além de Solomon, outros fotógrafos vão surgir em textos sobre a história da fotografia. Alfred Eisenstaedt será um deles, ele cobriu para revistas alemãs a guerra da Etiópia, trabalhando também para a *Associated Press* de Berlim, quando cobre o primeiro encontro entre Adolf Hitler e Benito Mussolini na Itália. Félix H. Man também se aproximaria da figura de Mussolini, cobrindo um dia com Mussolini para as revistas *Berliner Illustrierte Zeitung* e *Münchener Illustrierte Presse*. James H. Hare (conhecido como Jimmy Hare) é chamado de repórter-fotográfico, ou *photojournalist*, pela equipe da revista francesa *L'Illustration* já em 1904, salientado em legendas e no texto das reportagens os “graves perigos” enfrentados pelo fotógrafo para realizar uma foto durante um conflito russo-japonês²⁵. A proximidade do acontecimento em contato com situações de perigo enfatizam um argumento de peso sobre as notícias deste período. Algo que será marcado futuramente pelas falas de fotógrafos como Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, repetindo muitas vezes algo que já era comum desde o início dos anos 1900. De certa forma, eles eternizaram essas características, algo já repetido em propagandas de máquinas fotográficas Kodak²⁶ – que salientavam o instante e a proximidade de situações do cotidiano a serem fotografados. A fala de alguns profissionais da imagem se aproxima, não por acaso, de chamadas de marketing em anúncios de máquinas fotográficas, equipamentos fotográficos e até mesmo de estratégias de vendas em revistas, como foi o caso da *L'Illustration* citado anteriormente.

Enquanto esta prática fotográfica era desenvolvida e amadurecida, a imprensa começou a se modificar em alguns países da Europa e das Américas. Alguns anos antes da Guerra Civil Espanhola, por volta de 1928, Lucien Vogel²⁷ cria a revista *Vu*, inspirando-se nas revistas alemãs que haviam sido fechadas devido à ascensão do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Nesta revista havia a proposta de uma inter-relação entre fotógrafo e jornalista, privilegiando a imagem na maioria das vezes, criando um *mise en page* extremamente moderno para época, com fotografias sobrepostas e compondo diagramações que

²⁵ Morel e Gervais (2009, p. 318).

²⁶ Cf. a tese de doutorado de Livia Afonso de Aquino (2014), que problematiza, dentro de tantos outros tópicos, a influência da propaganda da Kodak na prática fotográfica.

²⁷ Lucien Vogel (1886-1954) foi editor, criador e diretor de vários jornais franceses. Um dos pontos altos de sua carreira foi a criação da revista ilustrada *Vu*.

amplificavam o trabalho dos fotógrafos. Alguns dos profissionais que vieram para a equipe, fugindo do nazismo, foram Robert Capa e Felix H. Man, juntando-se com André Kertész e outros nomes reconhecidos na posteridade do fotojornalismo e documentarismo europeu²⁸. Este tipo de revista começou a influenciar a imprensa brasileira nos anos 1930, com suas diagramações e propostas editoriais. Neste contexto, a imprensa semanal brasileira já vinha tomando corpo nas principais cidades brasileiras – procurando sempre atualizar-se com base na imprensa europeia e norte-americana.

A fotografia publicada na imprensa brasileira do início dos anos 1920, até o fim de 1930, foi percebida como um avanço tecnológico grande para o público leitor no país. Para quem estava acostumado a ler jornais e revistas com diversas ilustrações, o surgimento da fotografia nestes periódicos teve um impacto interessante, pois apresentou uma nova forma de ler e ver pessoas e espaços de convivência das principais cidades. A fotografia, diferente da ilustração, era impressa em um papel *couché* nas páginas centrais das revistas²⁹. Neste espaço, era diagramada de forma a procurar dar um movimento ao olhar dentro das páginas, acompanhando rostos em retratos, espaços públicos e privados em fotografias de paisagens; fotos essas que eram colocadas lado a lado nas páginas das revistas ilustradas. Algumas revistas ilustradas de 1920, que se expandiram e modificaram-se, como a revista *Careta* do Rio de Janeiro, *A Cigarra* de São Paulo, *Fon-Fon* do Rio de Janeiro e as porto alegrensenses *Máscara* e *Madrugada*. As fotografias ainda não se caracterizavam como fotorreportagens, e nem ainda como um tipo de

²⁸ Ver mais em Sousa, 2004, p. 95.

²⁹ Alguns trabalhos importantes sobre a história da imprensa ilustrada no início do séc. XX, produzidos por profissionais da área da História aqui no Brasil, são relevantes para um aprofundamento do tema caso o leitor se interesse. Indico cinco obras, sem procurar hierarquizar-las, pois acredito serem todas elas fundamentais para iniciar uma leitura sobre as principais revistas ilustradas do início do séc. XX, o contexto do período e os principais temas da imprensa aqui no Brasil. A primeira, de Nicolau Sevckenko (2009) apresenta o impacto das novas tecnologias nos processos de metropolização de São Paulo, porém podendo ser visto como um estudo sobre o Brasil urbano dos anos 1920 – que apresenta uma leitura profunda sobre o cotidiano urbano e seus diversos temas pautados por crônicas, fotografias, rádio e discursos políticos. A segunda obra que indico é de Cláudia Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Vera Lins (2010), onde estas autoras apresentam as representações do Rio de Janeiro na imprensa ilustrada dos anos 1920, formando assim uma leitura sobre o que se considera a vida moderna no Rio, e como se desenvolvem as revistas ilustradas nesse período. Um terceiro livro, de Cláudio de Sá Machado Júnior (2012), também dialoga com a obra das autoras citadas anteriormente. Cláudio realiza no seu trabalho um estudo sobre a revista ilustrada *Careta* (do Rio de Janeiro), aprofundando a questão das representações da sociabilidade carioca pela fotografia desta revista. Compreende aqui padrões visuais do período, e como códigos culturais de 1920 surgem nas páginas da revista. O quarto trabalho que indico é a tese de mestrado de Ana Maria Mauad (1990), que aprofunda o tema da produção fotográfica e o controle dos códigos de representação social no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Este trabalho, além de importante por sua arguição das revistas ilustradas *Careta* e *O Cruzeiro*, propõe uma metodologia de interpretação da imagem fotográfica em revistas e incentiva o debate sobre a prática fotográfica e sua relevância para o seu estudo na área da História. O quinto trabalho é de Ana Luiza Martins (2001), que realiza a definição do gênero de revista, e analisa diversos periódicos ilustrados do Brasil no fim do séc. XIX e início do séc. XX. Aponta neste trabalho, os principais temas pautados por estas revistas, e seu contexto de produção e circulação.

fotojornalismo, porém eram muito presentes nesses periódicos, que tinha como objetivo central mostrar essa sociedade urbana e burguesa dos anos 1920, conforme aponta Monteiro (2014, p. 166).

A presença de grande quantidade de fotografias no periódico se devia à compreensão de que a vida urbana, recriada pelas técnicas fotográficas, tornara-se espetáculo para seus leitores. As imagens do periódico conferiam aos temas urbanos sentido semelhante ao do cinema, e essa foi uma das razões pelas quais o caráter mundano, ainda mais do que literário, era o grande atrativo das revistas nos anos 1920.

A diagramação nestas revistas possuía uma característica narrativa interessante: raramente havia uma relação forte da imagem com o texto escrito. Muitas vezes, fotografias impressas nas páginas destas revistas estavam ali para apresentar pessoas de renome na sociedade local aos leitores da revista, e de ilustrar vistas sobre clubes e avenidas das principais cidades. Enquanto alguns textos que acompanhavam essas fotografias muitas vezes eram de assuntos variados, como poemas, colunas sobre o cotidiano, e notas sobre acontecimentos locais.

Este período de transição dos anos 1920 e 1930, será marcado pelo *boom* de revistas ilustradas no Brasil e em diversos países da Europa e América Latina. Período que se estende com uma produção vasta até o início da Segunda Guerra Mundial. Conhecido como a *Primeira Revolução do Fotójornalismo* (SOUSA, 2004, p.69-97), será o momento que o fotójornalismo se consolida como linguagem nos principais veículos de comunicação.

Após a Primeira Guerra, durante a República de Weimar (1918/1933), e beneficiando do seu clima liberal, floresceram na Alemanha as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa e, assim, entre os anos vinte e os anos trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotójornalistas modernos. Estas tinham tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para uma audiência estimada de 20 milhões de pessoas. Posteriormente, influenciadas pelas ideias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam a *Vu*, e a *Regards*, a *Picture Post* e a própria *Life*, entre várias outras publicações. (SOUSA, 2004, p. 72).

O florescimento deste *fazer* fotográfico dos anos 1920 a 1930 se deve à alguns desenvolvimentos, tanto tecnológicos quanto expressivos. A aparição dos novos *flashes*, compactos e simples de utilizar facilita a fotografia em ambientes fechados; a diminuição do tamanho das máquinas fotográficas, assim como o surgimento da *Ermanox* e *Leica*, conforme

já mencionado anteriormente, facilitaram a prática fotográfica e propiciaram o surgimento da *candid photography*; a colaboração intensa entre profissionais de editoria, diagramação e fotografia em jornais e revistas propicia tanto a experimentação (vistos principalmente nas fotomontagens que fazem parte deste período) e o amadurecimento da fotografia na imprensa; o interesse em fotografar o humano e suas atividades (alguns chamam este tipo de fotografia de *fotografia humanista*³⁰), integrando as suas atividades cotidianas como um dos principais temas da fotografia do período; e o ambiente cultural e econômico vivido na Europa, principalmente, e no Brasil para que o trabalho da imprensa fosse feito com uma liberdade expressiva ampla – ainda não aos moldes empresariais e dirigidos por grandes corporações. Estes são alguns dos motivos que propiciaram o florescimento da fotografia na imprensa deste período – que logo irá se modificar e ampliar sua linguagem e suas características como fotografia de imprensa, propriamente dita, durante os anos 1940 a 1960.

1.2. Fotojornalismo em revista no Brasil (1930-1960)

De certa forma a imprensa brasileira procurou acompanhar o desenvolvimento técnico da impressão de revistas ilustradas da Alemanha e França, principalmente. Porém, procurou utilizar a fotografia ainda de modo ilustrativo nestas revistas do início do século XX. Apenas com o início da II Guerra Mundial, quando o panorama da imprensa europeia e americana começa a se modificar, é que revistas ilustradas começam a se transformar com mais ênfase aqui no Brasil, ainda em um mercado editorial em desenvolvimento – que se tornaria com

³⁰ O termo de fotografia humanista possui sua origem nos anos 1930, a partir do trabalho dos *concerned photographers*, ou àqueles profissionais que possuíam um engajamento social ou político mais amplo que os profissionais da imprensa diária e semanal. Trabalhavam para agências do governo; atuavam próximo a redes de apoio da saúde ou alimentação em países em crise; eram atuantes próximos de programas de auxílio aos mais necessitados (tanto após conflitos armados, quanto populações em risco de vida extremo, vivendo na miséria, na fome ou na falta de acesso básico de alimentação, água, suprimentos, etc.). Estes fotógrafos realizavam uma fotografia profundamente estética e expressiva, e menos informativa (quando percebemos o trabalho do fotojornalista ao lado do *concerned photographer*). Seu trabalho final era, muitas vezes, publicado em livros fotográficos – se aproximando do caráter do livro de artistas. Por seus temas serem voltados à humanidade como um todo, que abarca diversas etnias e rompem barreiras nacionais, seu nome ficou conhecido como *fotógrafo humanista*. Porém, de certa forma toda fotografia que foca o ser humano, em qualquer situação, pode ser considerada *humanista*, e seu tema não qualifica um fotógrafo pela sua maior ou menor dramaticidade; maior ou menor expressividade. O termo *humanista* é comumente utilizado ainda hoje, possuindo já diversos sentidos para a mesma palavra, confundindo quem lê e quem estuda sobre isto. De maneira a deixar claro, não ignoro sua potencialidade, porém acredito que o termo poderá dificultar o entendimento maior sobre a fotografia deste período quando utilizarmos este tipo de definição – que a meu ver, se apropria muito melhor da fotografia de caráter documentária a qualquer outra linguagem. O termo faz parte de uma vasta gama de termos no campo da fotografia, que busca muitas vezes se aliar ao marketing, procurando promover ou salientar um fotógrafo renomado condecorando-o com o título de fotógrafo *humanista*.

moldes empresariais no fim dos anos 1960. Essas revistas se reinventam, procurando ser mais críticas e pautando temas considerados polêmicos para a época, conciliando fotografia e texto com mais profundidade e realizando um trabalho de apuramento estético e expressivo nos trabalhos fotográficos. Também iriam se inspirar nas antigas revistas francesas e alemãs (que neste período já haviam sido fechadas), assim como na imprensa dos Estados Unidos e Inglaterra, com as revistas *Life*, *Time* e *Picture Post*, por exemplo.

A prática fotográfica da primeira metade do século XX se modifica, portanto, da fotografia do fim do século XIX. Este *fazer* fotografia em ambientes fechados; fotografando sujeitos conhecidos publicamente; arriscando sua vida por uma fotografia; estando próximo do acontecimento; são algumas das características iniciais do que se desenvolve nas revistas ilustradas europeias até o desenvolver da Segunda Guerra Mundial. Eram características para seleção de fotografias em reportagens, aquelas que elegiam um objeto com o uso de lentes grande angulares, muitas vezes.

que capte la mayor cantidad de datos posibles al tiempo que reduce los riesgos de desenfoque, y tratar de captar instantáneamente el momento decisivo se convierten en las normas de los fotógrafos para sacar fotos, quienes muy pronto encarnan el imaginario colectivo al aventurero de los tiempos modernos. La publicación de esas imágenes en la prensa ya no se legitima por las virtudes pedagógicas de la imagen, sino por el valor de autenticidad de la fotografía. Sin embargo, esta justificación debe entenderse en función de los usos que se da a la imagen, que evidencian retoques casi sistemáticos y en ocasiones incluso audaces montajes fotográficos. (MOREL; GERVAIS, 2009, p. 322).

Durante os primeiros anos de 1930 diversos fotógrafos, diretores e editores de revistas vão se deslocar na Europa, a fim de fugir da perseguição política em países dominados pelo Eixo. Revistas ilustradas na Alemanha vão fechar suas portas, dando margem para o mercado editorial francês e inglês absorver alguns destes profissionais, que se deslocam para estes países até aproximadamente a metade da guerra.

Conforme Margarida Ledo (1998, p. 65), a “aceitação da foto como documento, como parte da verdade histórica, localizável e comprovável é o primeiro aspecto através do que se inicia a imprensa da segunda metade do século XIX”, bastante diferente do que ocorreria anos mais tarde, quando a fotografia passa a ser percebida como um agente de mudanças perceptivas em capas e páginas de jornais e revistas. A fotografia, com suas intervenções diversas, tomam corpo de revistas como *Vu*, *Regards*, *USSR Im Bild*, *Picture Post*, *Münchner Illustrierte Presse*

e diversas outras revistas – que se consolidam como “propostas mais além das regras do realismo, propostas com fotomontagens³¹, codificando o real através da fotografia, como um material expressivo e como parte do ato de comunicação” (LEDO, 1998, p. 83). Neste período, diversas revistas inauguram seu trabalho, acompanhado por agências de informação, e tornam-se exemplo para as revistas dos anos 1940 no Brasil, Argentina, Peru, Chile, Uruguai, México, Estados Unidos e diversos outros países das Américas.

Formaram-se também, na mesma altura, agências fotográficas independentes (como a Deuphot) para sustentar as exigências das revistas. Entre estas últimas relevam-se a *Berliner Illustrierte Zeitung* (fundada em 1890), a *Munchner Illustriert Presse* e a *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (uma “correligionária” da *USSR im Bild* alemã e que, como esta última revista, começou a usar uma série de imagens para cobrir um tema). Com base nas ideias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam a *Vu* (França, 1928) e a *Regards* (França, 1931), entre outras. (SOUSA, 2004, p. 72).

Seria durante o início dos anos 1940 que dezenas de profissionais deixaram a Europa em rumo aos países das Américas. Os Estados Unidos passaria a abarcar a maioria destes fotógrafos e jornalistas, inaugurando um novo olhar sobre a imprensa. Iniciar-se-ia aqui o momento dos ensaios fotográficos, do documentarismo encomendado e aprofundamento das características formadoras do fotojornalismo ocidental e das revistas ilustradas. Este foi um momento de mudanças e de reflexões no campo da comunicação ocidental.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial se dá num momento que as condições tecnológicas e a linguagem fotográfica são favoráveis a coberturas mais dinâmicas que podem prescindir da iluminação artificial e captar a rapidez do movimento. Fotógrafos vindos de toda parte, capacete na cabeça e câmera na mão, invadem os campos de batalha arriscando a vida e contribuindo para criar a mítica figura do intrépido fotógrafo de guerra. A extensa lista tem como destaque Henri Cartier-Bresson (1908-2004) que, capturado pelos nazistas em 1940, escapa do campo de concentração em 1943, após diversas tentativas frustradas. (LOUZADA, 2013, p. 77).

³¹ Um dos expoentes neste campo é John Heartfield, que expunha o seu ódio contra os fascistas, particularmente Adolf Hitler e seu Terceiro Reich pelas suas fotomontagens. De 1930 a 1938, Heartfield produziu ilustrações para publicações como o AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), uma revista publicada pelo *New German Press*, que foi dirigido pelo ativista político Willi Münzenberg. O AIZ teve um público significativo na era-Weimar da Alemanha. Pode facilmente ter sido o segundo maior veículo de circulação na Alemanha no início dos anos 1930. Após os nacional-socialistas assumirem o controle, o AIZ foi publicado para os leitores alemães na Tchecoslováquia, Áustria, Suíça e Leste da França.

Assim como afirma Silvana Louzada (2013), este momento será marcado por mudanças na linguagem e na prática fotográfica. Tanto pelo princípio da institucionalização da fotografia em alguns espaços, como o surgimento das primeiras agências de fotografia, consolidação de equipes de fotógrafos em revistas e jornais e a formação de coletivos de artistas e fotógrafos.

No Brasil, a revista ilustrada *O Cruzeiro* seria um dos exemplos de uma mudança fotográfica na imprensa brasileira – que atrelava o trabalho da imprensa com a experiência do campo jornalístico e fotográfico de profissionais oriundos de países europeus. O surgimento desta revista no país segue uma lógica de mudanças sociais, estruturais e políticas do Brasil, conforme aponta Ialê Menezes Leite Costa (2014, p.73),

As décadas de 1940 e 1950, no Brasil, foram marcadas por intensas mudanças estruturais, como o aceleração da industrialização e urbanização. O projeto de nação iniciado por Vargas trazia esses elementos como mote, influenciado pela expansão do capitalismo em escala global, configurando, em última análise, a vontade de incluir o Brasil no jogo de forças internacional, através do fortalecimento de sua economia. Para que tal projeto fosse levado a cabo um novo processo entrou em gestação no país: a criação de uma sociedade de massa, capaz de desenvolver uma cultura de massa. De fato, foi a partir de Vargas que a “massa” começou a ganhar espaço no jogo político, se tornando parte da equação da nova nação em construção.

O surgimento das revistas ilustradas no século XX possui uma relação estreita com o desenvolvimento urbano, a noção de estilo de vida e apropriações de gênero a partir de uma propaganda que visava apontar caminhos modernos para a vida burguesa³². *O Cruzeiro* chega no Brasil também com estes objetivos. Helouise Costa e Sergio Burgi (2012) apresentam esta revista como um veículo de comunicação que modificou as publicações semanais no Brasil e, com mais ênfase, o trabalho apresenta como o fotojornalismo surge na história da imprensa do país.

Era uma revista que possuía impressão de alta qualidade gráfica, idealizada por Assis Chateaubriand, onde um sistema de retrogravura em quatro cores era feito nas seções mais lidas da revista, impressa em Buenos Aires em papel couché³³. A impressão de fotografias e páginas coloridas era algo inovador, para os periódicos dos anos 1930 no Brasil, definindo quem utilizava este recurso como um periódico moderno e atualizado neste período. *O Cruzeiro*

³² Cf. COHEN (2011).

³³ Cf. COSTA; BURGI (2012, p. 13).

possuía, assim como as revistas ilustradas alemãs, francesas e inglesas³⁴, fotografias impressas em suas páginas com uma diagramação que visava o dinamismo da leitura³⁵. Eram páginas onde as fotografias eram diagramadas em posições que procurassem dar um rumo ao olhar do leitor, diagramadas em eixos horizontais ou diagonais que cruzavam as páginas da revista, muitas vezes acompanhadas de manchetes e legendas com angulações que se conformavam à fotografia. Eram diagramações bastante usadas nos anos 1930, que se tornaram modelos de uma visualidade em movimento também dentro das páginas das revistas. Este período do início do século XX é marcado pelo sentimento de modernidade, de rapidez do desenvolvimento de tecnologias (como o carro, o avião, as comunicações por rádio, a televisão), dando um sentimento de fluidez e a sensação da rápida passagem do tempo fazia parte do horizonte de expectativa de quem viveu este período (SEVCENKO, 2009, p. 34-48). Durante o período de surgimento da revista *O Cruzeiro*, a revista francesa *Vu* servia como um modelo a ser apropriado pelo periódico brasileiro – este seria o crescimento inicial da revista *Cruzeiro*, que se modificaria nos anos 1940, período onde o processo de migração de editores e fotógrafos ocorreria na Europa devido à Segunda Guerra Mundial.

Neste momento de transição interna da revista, chamado pelos autores como a *Segunda Geração de Revistas Ilustradas no Brasil*, que se estende de 1945 a 1960, o *fazer* fotográfico na imprensa brasileira começa a ser problematizado por fotógrafos e editores de fotografia – que observam do Brasil publicações surgindo nos Estados Unidos e em alguns países da América Latina e Europa. Helouise Costa (2012, p. 18) afirma que a fotografia na imprensa seria pensada de uma maneira diferente do que se era feito até os anos 1940 quando “o advento do fotojornalismo não dependia apenas do aperfeiçoamento das câmeras”, como era uma norma do fim do século XIX e início do século XX, “mas dependia também de transformações profundas no modo de entender a fotografia e seu papel social, o que no Brasil ocorreria só alguns anos mais tarde”.

O trabalho de Costa e Burgi (2012) é importante aqui ao historicizar o termo fotojornalismo, assim como pelo seu rico estudo sobre este periódico, que serviu como exemplo de jornalismo semanal no Brasil até os anos 1960. O fotojornalismo aqui é visto como um conceito que possui sua história própria e que, por conta disto, não é único e estável ao longo

³⁴ Algumas das revistas que eram modelo para a equipe de *Cruzeiro*, que coletavam charges e modelos de diagramação, foram: *Vu* e *Match*, ambas francesas; *Simplissimus*, da Alemanha; *Le Rire*, da França, *Carlino*, da Itália; *Photoplay* e *Life*, ambas dos Estados Unidos.

³⁵ Cf. COSTA; BURGI (2012, p. 14).

dos anos e ao longo da grande variedade de periódicos (o suporte³⁶ essencial do fotojornalismo). Duas concepções de fotojornalismo surgem no trabalho sobre *O Cruzeiro*: o fotojornalismo do cenário internacional, difundido principalmente pela fundação agência francesa *Magnum* em 1947, que foi uma das inspirações dos trabalhos ensaísticos publicados pelos fotógrafos d' *O Cruzeiro*, onde eles procuraram situar-se como autores de um trabalho comprometido com sua pauta pré-estabelecida. E por outro lado, os fotógrafos que integravam revistas, jornais e estúdios, visando atender às demandas de um sistema de comunicação para as massas, algo que Jorge Pedro Sousa (2004) chamaria de *funcionário da imagem*. Ambos tipos de fotógrafos atuaram para veículos de comunicação nos anos 1940 a 1960, publicando suas fotos em jornais e revistas. Utilizavam a fotografia como uma linguagem carregada de sentidos sociais e políticos, ao enquadrar sujeitos e situações do cotidiano em grandes cidades e no interior do país.

O conceito de fotojornalismo para Wendy Kozol (1994), utilizado no trabalho de Costa e Burgi (2012), busca definir o fotojornalismo em sua historicidade, levando em conta que este termo possui uma certa fluidez temporal e de seu suporte. Considerar o conceito de fotojornalismo como um mero uso de fotografias e textos relacionados, para representar acontecimentos da atualidade de acordo com certas estruturas narrativas, é o passo inicial, mas insuficiente para uma análise mais profunda. Para isso, Costa e Burgi (2012, p.31) inicia sua problematização sobre a historicidade do conceito fotojornalismo:

Cabe considerar o fotojornalismo uma forma de representação social historicamente determinada, portanto em constante transformação. Trata-se de um fenômeno ativo da vida social, como conformador de visões de mundo e orientador de atitudes concretas dos indivíduos. Nesse sentido, cada sociedade terá uma perspectiva particular do que constitui o terreno do fotojornalismo, das condições materiais de sua prática e das potencialidades de seu uso. [...] O entendimento do fotojornalismo como fenômeno histórico leva a perceber a inutilidade de tentar estabelecer definições generalizantes e a necessidade de situá-lo no contexto do sistema que lhe confere legitimação social.

Dessa forma, buscar compreender que o fotojornalismo de determinado período histórico é diferente de outros momentos (no passado e no futuro), é um dos objetivos a serem alcançados para se entender a historicidade do conceito. Caso esta etapa de compreensão não ocorra, o conceito de fotojornalismo será, no mínimo, mal compreendido – visto como imutável

³⁶ Cf. sobre o suporte e a distribuição da fotografia em FLUSSER (1985, p. 26-29).

e atemporal, algo que não existe em uma prática social e profissional. Existe uma diferença entre uma imagem icônica, pressuposta que seja atemporal, e uma prática social imutável e atemporal. O processo de construção de um conjunto de imagens, a sua seleção para publicação, a sua prática social e a sua impressão no jornal ou revista norteiam o que constitui o fotojornalismo – de uma intenção e prática ao produto material publicado em um suporte atrelado à imprensa.

Um exemplo bastante básico para entendermos melhor isso, seria o ato de folhear uma revista ou jornal dos anos 1950, percebermos quais funções e objetivos das fotografias nas páginas deste periódico, e realizarmos o mesmo ato com um jornal ou revista de nosso tempo. A fotografia é o objeto em comum dos dois periódicos, assim como sua relação com manchetes, legendas, textos e notas nas páginas. Porém, sua relação de prática fotográfica (estética utilizada, escolha de fotografia, linguagem fotográfica escolhida pelo fotógrafo, seu engajamento, seu espaço social, dentre outros aspectos de expressão fotográfica e da vivência do fotógrafo); os objetivos almejados pela equipe de cada revista/jornal; a mensagem atribuída ao ato de visualizar as fotografias, são experiências com fins diferentes nesta relação temporal dos dois veículos de comunicação. Obviamente, algumas questões da prática fotográfica coexistem neste pulo temporal entre um veículo de comunicação e outro, mas isto não significa que a prática fotográfica continua a mesma de 1950 até hoje, nem menos que a linguagem e o uso da fotografia pelos veículos de comunicação permanecem os mesmos. Existe, porém, continuidades práticas e continuidades visuais³⁷, porém há uma drástica mudança de sentidos e de organização visual de um fotojornalismo passado para o atual.

Ainda sobre o fotojornalismo de *O Cruzeiro*, dois tipos de fotografias são percebidas ao longo dos anos 1940. A *fotografia ágil*, e a *fotografia posada*. Estes termos são apresentados pelos autores quando percebem que o fotojornalismo de *Cruzeiro*, e também de outros veículos de comunicação deste período³⁸, era moldado tanto por ensaios sensacionalistas – com fotografias posadas e dirigidas pelos fotógrafos –; quanto por um fotojornalismo voltado ao inusitado, ao instante e ao flagra – carregado principalmente pela fotografia francesa da escola dos fotógrafos da agência *Magnum*, que acabam publicando em revistas como *Paris Match*,

³⁷ Para citar apenas duas práticas almejadas, as máximas de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa: O instante decisivo e a proximidade do objeto fotografado significariam, para diversos fotógrafos, uma fotografia boa para o campo fotojornalístico. São máximas que perduram desde os anos 1940 até hoje, e são inclusive problematizadas desde uma geração de fotógrafos que percebe que estas máximas são falas muito mais de aspecto propagandístico do que real, como nas fotografias pós-Robert Frank, Paul Strand e Alfred Stieglitz.

³⁸ Como na revista ilustrada *Manchete*; jornal *O Globo*, jornal *Última Hora*, dentre outros.

Life, *Vu*, e também publicam seus trabalhos em *O Cruzeiro* no ano de 1947, 1948 e 1950³⁹. O trabalho de estar atento à linguagem fotográfica e sua temporalidade, assim como compreender sua historicidade, é relevante ao historiador atento à fotografia, imprensa e fotojornalismo.

As agências de informação fazem parte deste contexto dos anos 1940 e 1950. Elas atuavam como um suporte institucional ao trabalho textual, ao enviar aos jornais que assinam suas pautas, textos e informações sobre diversos acontecimentos ao redor do globo. A dificuldade de enviar fotografias para diversas partes do mundo ainda era um dos empecilhos para o maior florescimento da fotografia na imprensa diária, mas para as revistas mensais e semanais isso é visto de outra forma – conforme aponta Louzada (2013, p. 64).

Grande parte da imprensa assinava os serviços de agências internacionais, mas o telégrafo só transmite as notícias, não as fotografias. Estas eram geralmente enviadas por avião, o que não é problemático para uma revista com fechamento semanal, que pode até se dar ao luxo de chegar às bacas com algumas horas de atraso. Da mesma forma, o fotógrafo da revista semanal tem a possibilidade de enviar os negativos de uma reportagem feita numa cidade distante por via aérea, muitas vezes, contando com a boa vontade de passageiros prestativos.

Silvana Louzada (2013), em sua obra *Prata da Casa: fotógrafos e fotografias no Rio de Janeiro (1950-1960)*, aponta que no Brasil deste contexto existia uma geração de fotógrafos homens⁴⁰, de origem familiar de renda baixa. Esses fotógrafos, conforme a autora, são oriundos de um período entre guerras que afetam gerações em uma escala internacional, como a Grande Depressão nos Estados Unidos, a Guerra Civil Espanhola e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Aponta também que neste período a legislação brasileira colocava o fotógrafo em uma posição “menor” que o jornalista, devido à sua formação prática e técnica e não institucionalizada, como os jornalistas, que possuíam ensino superior. Porém, salienta que mesmo com a situação legal os colocando como à margem da profissão, “esse arranjo hierárquico [entre o profissional com ensino superior e o profissional com ensino prático] não

³⁹ Henri Cartier-Bresson publica em *O Cruzeiro* com a reportagem “O Thaipusam em Singapura”, com fotografias e textos de sua autoria. Robert Capa irá publicar na revista suas fotos, com textos de John Steinbeck, sobre a vida na União Soviética entre julho e agosto de 1947 em reportagem chamada “Diário russo – Stalingrado”. Gisèle Freund também publica suas fotos em *O Cruzeiro* em 1950, com matéria sobre o mural que Diego Rivera realizou no México, Cf. COSTA; BURGI (2012, p. 31).

⁴⁰ Conforme a autora, “os fotógrafos atuantes na imprensa carioca nas décadas de 1950 e 1960 não há mulheres, e quase todos são nascidos nas décadas de 1920 e 1930. [...] a maior parte (72%) tem origem familiar modesta, o que os deixa sem capital simbólico para conseguir uma profissão com distinção tradicional” (LOUZADA, 2013, p. 75).

representa a verdadeira relação de forças dentro dos jornais, onde jamais um arquivista teria status superior ao fotógrafo” (grifos nossos, LOUZADA, 2013, p. 95).

Os anos 1950 são marcados pela criação da imagem da geração dos *fotógrafos-míticos*, conhecido também como imagem do *fotógrafo soldado*, que cobriria guerras junto com as tropas, vestido de soldado e muitas vezes com a possibilidade de pegar em armas e atuar tal como um, vivenciando o perigo constante de situações de conflito e adulado por seus pares⁴¹. Essa associação da fotografia, a guerra e o perigo, conforme salienta Louzada (2013, p. 115), “está na gênese da fotografia de imprensa”.

O fotógrafo de guerra tem sua figura mítica forjada com a construção de uma narrativa imagética inédita, proporcionada pelo dinamismo que ele ganha em campo a partir da modernização dos equipamentos. A fotografia de imprensa se moderniza técnica e discursivamente, ajustando-se assim a uma nova dinâmica temporal. (LOUZADA, 2013, p. 118).

Neste período é exaltado por concursos, capas de jornais e revistas a estreita relação que a fotografia possui com a morte. Este tipo de fotografia é também conhecida como foto-choque⁴². Ela constitui a linguagem do fotojornalismo a partir dos anos 1940, consolidando ainda mais esta construção da imagem do *fotógrafo soldado*.

⁴¹ Uma das personalidades, que talvez representem bem esse olhar sobre o *fotógrafo soldado*, é Robert Capa. Capa, que cobriu diversas guerras, viveu sua vida sem preocupações institucionais e de enraizamentos familiares ou sociais. Ficou famoso por cobrir o Dia D, durante a invasão dos Aliados à Normandia (hoje essa cobertura é problematizada por pesquisadores do Internacional Center of Photography, ver mais em: <http://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-capa-entrevista-coleman/>, acesso em 22 de junho de 2016) e diversos outros conflitos. Uma de suas imagens icônicas é *Death of a Loyalist Militarman*, feita no momento em que um soldado espanhol leva um tiro na cabeça durante a Guerra Civil Espanhola em 1936 (que também gerou diversas polêmicas – acusado por realizar uma encenação da fotografia, e não ser o ‘instante decisivo’ propriamente dito). É considerado, por sua estética e sua obra, um dos maiores fotógrafos de guerra do século XX. Atualmente, sua herança estética e de princípios é carregada pelos fotógrafos ganhadores do prêmio *Robert Capa Gold Medal*, uma homenagem criada para fotógrafos que se enquadram no seu perfil de atuação fotográfica. Esta comparação com a figura mítica, boêmia e livre, também é vista na literatura – com um dos personagens mais emblemáticos da literatura do século XX: Ernest Hemingway, que não por acaso, era um dos melhores amigos de Robert Capa. Para ler mais sobre sua biografia, indico a obra autobiográfica de Robert Capa, *Ligeiramente Fora de Foco*, com Introdução de Hélio Campos Mello, fotógrafo e jornalista que atuou como fotógrafo e editor de fotografia da *IstoÉ* dos anos 1970. Este perfil do fotógrafo é percebido por André Rouillé (2009, p. 139) como uma espécie de Dom Quixote – pois, em analogia, seria um fotógrafo que ainda pensa carregar características importantes para seu tempo, porém atua muitas vezes em descompasso com este tempo.

⁴² Termo *foto-shock* utilizado por Sontag (2003) e Sousa (2004), é oriundo do que Margarita Ledo (1998, p. 99-100) define como “a foto traumática, e de maneira mais global a *foto-shock* organiza o discurso visual dos meios de comunicação. Na denotação pura, é a imagem que suspende a linguagem e bloqueia a significação, a imagem que, em um ponto de vista antropológico, nos conduz às leis de proximidade psico-afetivas, em relação a ideia da morte com a crença determinista de submissão as forças da natureza. Se a vinculamos com a categoria *castigo*, é uma das que mais têm êxito quando se conjuga com situações depressivas e de desamparo”.

O fotógrafo, além de se representar de maneira diferente do que era feito no período que vai dos anos 1890 a 1920, possui em suas mãos uma ferramenta de trabalho com um poder gigantesco para a sociedade. Muitas vezes a máquina fotográfica também é percebida com suas representações próprias, assumindo diversos papéis – tanto devido ao manejo do fotógrafo, que a aponta para temas que priorizam imagens da felicidade, da paz, da situação econômica, do trabalho, da degradação humana e da morte.

Os critérios para o uso de câmeras no front com fins não militares tornaram-se muito mais restritivos, ao passo que a guerra tornou-se uma atividade levada a efeito com a ajuda de equipamentos óticos de precisão crescente, para localizar o inimigo. Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: “disparar” a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano⁴³. Guerrear e fotografar são atividades congruentes: “É a mesma inteligência, cujas armas de aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros e de segundos”, escreveu Jünger, “que se empenha a fim de preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos”. (SONTAG, 2003, p. 58).

Pode-se perceber que a representação de si mesmo, enquanto fotógrafo, modificou-se ao longo do fim dos anos 1890 a 1920 – do fotógrafo *gentleman*, como eram Erich Salomon e Felix H. Man, com um círculo social aristocrático bastante definido –, para o fotógrafo do início dos anos 1930 aos anos 1950, que ainda assim mantém certa postura de prestígio social, mas já se constrói socialmente como um profissional livre, ousado, aventureiro e, de certa forma, dialoga com a imagem mítica de sobrevivente de guerra. Uma imagem mítica se constrói em torno deste sujeito, que circula como um profissional carregado de experiências traumáticas e do horror.

Esta geração de fotógrafos, com características particulares bastante definidas a partir dos anos 1940, irão influenciar diretamente a formação da próxima geração de fotógrafos, dos profissionais que atuaram dos anos 1960 em diante. Enquanto a *geração-mítica*, de nascidos em torno dos anos 1920 a 1930 se consolida, a dos que nascem a partir dos anos 1940 e 1950 vão trabalhar em um contexto diferente, atuar de formas distintas da geração anterior – mas irão manter algumas premissas deste *fazer* fotográfico dos anos 1940/1950. Louzada (2013) afirma que esta *geração-mítica* é autodidata, em sua maioria, já a próxima foi formada a partir dos

⁴³ Cf. “Sobre caçadores, turistas e fotógrafos”, da tese de doutorado de Livia Aquino (2014, pp. 83-120).

ensinamentos de *mestres* (os fotógrafos *míticos*), ou por outras áreas do conhecimento. Coelho (2012, p. 119) aponta que os anos 1960 foi marcado pela geração de fotógrafos com formação universitária, quando a fotografia passa a fazer parte do currículo de alguns cursos de comunicação, arquitetura⁴⁴ e outras áreas.

A fotografia, ao lado de outras disciplinas técnicas, foi incluída no currículo das faculdades de comunicação. Até então, somente na grade curricular na Escola de Jornalismo da Fundação Cásper Líbero é que constava, desde 1962, a disciplina de fotografia. Mas tudo era muito incipiente, e os cursos, bastante introdutórios, ministrados sintomaticamente por membros do Foto Cine Clube Bandeirante, em sua sede.

Assim como a Fundação Cásper Líbero, em 1966 foi criada a disciplina de fotografia no curso de jornalismo da USP; nesta mesma década é criado o curso técnico de fotografia no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) de São Paulo. Em 1968 a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro oferecia o curso de jornalismo visual – assim como os cursos de Comunicação no fim dos anos 1960 deixam de ter uma ênfase maior em disciplinas das Ciências Humanas e passam a oferecer disciplinas mais técnicas, com a fotografia inclusa na grade curricular⁴⁵.

Conforme Coelho (2012), nesse período dos anos 1960 a 1980 surgem as primeiras agências de informação no Brasil, com intuito primeiro de comercializar textos e fotografias feitas por seus empregados em jornais. Em 1962 Flávio Damm e José Medeiros (que trabalhavam na revista *O Cruzeiro*) criam a primeira agência independente no Brasil, “*Image* – , que prestava serviços por encomenda, nos moldes do que hoje é conhecido como uma empresa de serviços de comunicação” (COELHO, 2013, p. 134). O *Jornal do Brasil* cria sua agência em 1966; Em 1969, a Agência Fotográfica Focontexto surge em Porto Alegre, dirigida por Assis Hoffmann⁴⁶. A Focontexto tinha como objetivo comercializar a produção de seus fotógrafos, e realizar a venda de fotografias para revistas, jornais e trabalhos por encomendas. No fim dos anos 60, com Walter Firmo, Klaus Meyer e Sebastião Barbosa, se cria por um curto período de

⁴⁴ Neste sentido, existem vários nomes da fotografia de imprensa com formação em Arquitetura. Um dos expoentes é Luís Humberto Pereira, que atuou na revista *Veja* e *IstoÉ* durante a década de 1970. Coelho (2012, p. 122) aponta que esta geração de fotógrafos arquitetos possui um olhar atento às linhas, formas geométricas no meio das cidades, escolha dos ângulos, enfim, um olhar crítico na composição das fotografias em geral – que adentram as páginas de revistas e jornais a partir dos anos 1960.

⁴⁵ Cf. MONTEIRO (2016) e MAGALHÃES; PEREGRINO (2004, p. 68).

⁴⁶ Ricardo Chaves será um dos fotógrafos que participam desta agência, ainda em um período de formação profissional no fotojornalismo – indo trabalhar futuramente para *Veja* e *IstoÉ* nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente.

tempo a Agência Câmara Três. Ela foi criada dentro da revista *Manchete*, onde os três fotógrafos trabalhavam na época, com intuito de fazer circular seus trabalhos e realizar a venda das imagens para outros veículos de comunicação e suportes onde suas fotos pudessem servir.

Estes grupos, que se organizaram em agências nos anos 1960, não possuíam ainda um viés político na fundação de suas agências. A princípio, serviam como pequenos negócios da imagem, e obviamente faziam circular suas fotografias com mais organização do que as sucursais de jornais e revistas se propunham. O engajamento político, a reivindicação de direitos trabalhistas para os fotógrafos, viriam a surgir apenas no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, carregado pelo clima político em pleno processo de abertura democrática e lutas sindicais e trabalhistas no país⁴⁷: Ágil Fotojornalismo (DF), Agência F4 (SP), Agência Ponto de Vista (RS), agência ASA (BA), Kamara-Ko (PA), Tyba (RJ), Geraes (MG), Extra Fotojornalismo (MG), Agência Angular (SP), por exemplo. As agências formavam uma teia de relações e uma rede de profissionais que dialogavam pautas e objetivos em comum, tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1980.

Desde a década de 1960 a *Editora Abril* vinha compondo um leque de periódicos, aos moldes de revistas internacionais, cobrindo diversos nichos do mercado publicitário da imprensa⁴⁸. Em 1952 é criada a revista *Capricho*, que iria publicar reportagens com assuntos direcionados às mulheres que viviam em centros urbanos. Esta revista dividiria espaço de mercado com revistas já antigas, como *A Cigarra* (São Paulo), *Fon-Fon* (Rio de Janeiro) e outras revistas ilustradas – que fechariam suas edições antes dos anos 1970 e 1950 respectivamente. O grupo *Abril* marcaria presença, nas décadas de 1950 e 1960, como uma mobilizadora de competição de mercado editorial na imprensa, conforme veremos.

A revista *O Cruzeiro* circulou até 1975, quando fecharia suas portas devido também a ascensão da televisão⁴⁹ e uma crise interna da equipe editorial do periódico. Seu formato era atrelado ao formato da revista *Life*, norte-americana. Uma revista de porte médio/grande, com muitas fotografias em suas páginas. Predominava, em ambas revistas, o aspecto autoral do fotógrafo. A dupla fotógrafo-repórter aparece nestas revistas como sua marca principal. Porém,

⁴⁷ Não é o objetivo deste trabalho discutir as pautas de cada agência, suas atuações ao longo dos anos 1980 e apontar suas histórias. Cf. Luciano Gomes de Souza Júnior (2015), que discute o engajamento político e a prática fotográfica no Brasil dos anos 1980, apontando questões fundamentais para o entendimento do surgimento das agências de fotografia no Brasil, principalmente as agências Ágil Fotojornalismo e Agência F4.

⁴⁸ As revistas *Capricho*; *Veja*; *Realidade*; *Quatro Rodas*; *Placar*; *Claudia*; *Pop*; *Exame*; *Manequim* são apenas alguns exemplos das publicações da Editora Abril dos anos 1960 a 1980.

⁴⁹ Cf. BARBOSA (2002).

já em 1970 a revista não faria frente ao mercado televisivo, que chamava mais atenção aos espectadores.

Além de *O Cruzeiro*, outras revistas passariam a fechar suas portas na década de 1970 e 1980 devido à ascensão da televisão. A revista *Manchete* continuaria circulando, porém o foco principal do grupo *Bloch* (fundadores da revista) seria para a recém fundada rede televisiva *Rede Manchete*, em 1983⁵⁰. Outra revista de grande importância seria a *Revista do Globo*, marcando o mercado de revistas ilustradas durante o período do auge do fotojornalismo brasileiro: os anos 1950.

O fotojornalismo conheceu o seu auge nos anos 1950 com novas narrativas fotográficas – série de imagens de tamanhos variados que contam uma história visual – ocupando cada vez mais lugar nas páginas dos jornais e revistas. A *Revista do Globo*, os jornais *A Hora* e *Última Hora* estão na vanguarda desse processo no âmbito local. (MONTEIRO, 2012, p.18).

As revistas *Manchete*, *Revista do Globo* e *O Cruzeiro* se inserem em um segmento diferenciado, conforme aponta Monteiro (2012, p.19), visando um público leitor que possuísse maior poder aquisitivo. As matérias destas revistas preconizam algo que seria visto posteriormente na revista *Realidade*: uma atuação forte do fotógrafo, com muitos ensaios ocupando espaços grandes das páginas das revistas.

A revista *Realidade* faria frente ao espaço de revistas mensais, com uma publicação que se iniciaria em 1966. Sua vida seria curta, conforme nos apresenta Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca (2012, p.216), fechando em 1976. A revista *Realidade* possuía uma grande equipe de fotógrafos e jornalistas a seu dispor. Alguns nomes marcaram a história da imprensa no Brasil, como Carlos Lacerda, Plínio Marcos, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Luiz Fernando Mercadante, dentre diversos outros nomes que escreveram para a revista. Ela chegou a vender 500 mil exemplares em um número, marcando a maior quantidade de vendas de revista mensal no Brasil.

Visualmente, a revista possuía um pouco da diagramação que era vista em *O Cruzeiro* e *Manchete*, porém utilizava-se da sua equipe de fotógrafos com maior liberdade expressiva e estética – levando a construção de pautas com fotografias em páginas duplas, ensaios fotográficos com mais de 5 páginas, enfim, um espaço privilegiado para a fotografia em um

⁵⁰ Ver mais em ANDRADE (2001).

momento em que as revistas passam a diminuir a quantidade de fotografias por página, devido à ascensão da televisão. Trabalharam para a revista *Realidade* alguns fotógrafos que hoje são consagrados no meio artístico, documental e jornalístico brasileiro, como Walter Firmo, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, Amâncio Chiodi, Jean Solari, Lew Parrella, David Drew Zingg, Juca Martins e João Bittar (estes dois últimos enquanto laboratoristas no grupo *Abril*), dentre outros profissionais.

A imagem era o ponto central da revista, em vários casos – dando margem para trabalhos autorais e documentais entrarem nas páginas do periódico. Muitos autores referenciam *Realidade* como um dos pontos do auge da fotografia de imprensa no Brasil, devido à liberdade fotográfica dos seus profissionais, e pela qualidade do material impresso durante seus poucos anos de vida.

Realidade retratou um Brasil que se transformava, tratando de assuntos que, em pleno regime militar, sob censura, não apareciam em outras revistas: a maconha, o clero de esquerda, o casamento de padres, o racismo, a fome. Mostrou um país que também não saía com profundidade na imprensa da época: as mazelas do Nordeste, uma Amazônia desconhecida, os problemas das grandes cidades. (MARTINS; LUCA, 2012, p.216).

Alguns assuntos pautados pela revista, como o caso da Edição nº 10, apresentando em sua pauta algumas questões relacionadas à mulher: “Pesquisa: o que elas pensam? ”; “Confissões de uma moça livre”; “Assista a um parto até o fim”. Esta edição fora recolhida das bancas pelo governo militar brasileiro, pois “atentava contra a moral” dos leitores. De certa forma, *Realidade* colocou diversas questões em pauta, em um momento de censura e repressão, e isso causou diversas polêmicas no fim da década de 1960 e início dos anos 1970. Algo que, de outra maneira, seria bastante explorado pela telenovela transmitida pela *Rede Globo de Televisão*, *Dancin` Days* em 1978, já com o fim do Ato Institucional No.5⁵¹ e da censura nos veículos de informação⁵².

A revista acaba fechando, quando a televisão ocupa um espaço cada vez maior na vida dos brasileiros. Assim, a equipe da *Editora Abril* procura um outro nicho de mercado: uma revista que disponha de um texto informativo, com fotografias aos moldes do fotojornalismo *Spot News*. Uma leitura rápida sobre diversos assuntos, para homens e mulheres de grandes

⁵¹ Para ler o Ato na íntegra, acesse: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm.

⁵² Ver mais em FARO (1999).

centros urbanos, interessados em conhecer mais a fundo assuntos como Política, Economia e Relações Internacionais. As revistas semanais de informação surgem na década de 1970 com a proposta de relacionar a informação rápida, com qualidade e conteúdo.

1.3. O fotojornalismo nas revistas dos anos 1970

Relacionar informação, qualidade e conteúdo era a proposta das revistas que surgiram ao longo dos anos 1970 no Brasil. Diversos fatores entram em diálogo neste processo de procurar informar o leitor. Desde o texto escrito pelo jornalista; as manchetes em letras garrafais; as sub-manchetes com letras intermediárias; os gráficos e diagramas apresentados em algumas páginas; as propagandas que entram em contato com alguns sentidos expressados em algumas pautas; as charges e ilustrações que porventura venham a surgir no meio das revistas; a qualidade do papel impresso, seu formato físico; a orientação opinativa da equipe editorial enquanto agente social; e também a fotografia impressa nestas revistas.

No caso da fotografia, que é o que importa mais neste trabalho, cabe perceber suas diferentes funções nas páginas das revistas. A fotografia impressa em qualquer periódico possui seu percurso de criação. Ricardo Chaves lembra que, quando ainda não era fotógrafo, foi avisado por seus *mestres* no jornal Zero Hora que uma fotografia não surgia por mágica nas páginas do jornal. “Exigia que alguém saísse de casa pela manhã e fosse para rua para fazer aquelas fotografias, que nós vemos nas revistas e nos jornais. E essa ficha só caiu quando eu trabalhei para um jornal.”. “Então”, lembrava o Kadão (como é conhecido pelos seus amigos), “os caras saíam para a rua e chegavam com as fotos; revelavam lá e no dia seguinte eu entrava num ônibus e estava lá impressa na página do jornal uma foto que tinha passado pelas minhas mãos”. Nesse olhar, da memória sobre o jovem Ricardo Chaves, ele percebe algo que talvez não seja comum para muitos, por mais óbvio que possa parecer para alguns: a fotografia impressa em algum periódico, qualquer que seja, possui um significado e uma trajetória. E mais importante ainda, possui uma autoria. “Eu me sentia participante daquele processo fascinante. E isso me fez a cabeça. Eu nunca mais saí disso, eu estou há mais de 40 anos fotografando, editando e trabalhando com foto”, recorda Ricardo Chaves⁵³.

⁵³ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 23 de outubro de 2012, transcrição de Caio de Carvalho Proença, Acervo LPHIS-PUCRS.

Este trabalho, da saída de casa para fotografar até a impressão dessa foto em um periódico, fica definido aqui como fotojornalismo. Cabe, porém, perceber como se define tal prática. Como ela foi chamada ao longo dos anos? Quais suas diferenças com outras práticas fotográficas? E, ainda necessário esclarecer, como se define o termo fotojornalismo para diversos estudiosos do tema? Neste último ponto do capítulo, pretendo apresentar uma arguição sobre estes assuntos, para compreendermos como operou a prática fotográfica nas revistas *Veja* e *IstoÉ* dos anos 1976 a 1979 nos capítulos seguintes.

O fotojornalismo preenche uma função bem determinada e tem características próprias. O impacto é elemento fundamental. A informação é imprescindível. O repórter fotográfico não se aprofunda em considerações estéticas, pois o seu objetivo é comunicar informações e transmitir mensagens informativas de interesse do leitor, que é objetivamente um leitor definido. (LIMA, 1989, p.16).

Neste ponto, Ivan Lima (1989) apresenta sua visão enquanto fotógrafo. O que ele faz, como profissão? Quais suas funções profissionais? Ao longo do seu texto, ele cita diversos nomes para a sua atuação – enquanto foi fotógrafo *freelancer* desde 1980. Apresenta o fotógrafo que trabalha para a imprensa como um *atuante* do fotojornalismo. Ele pode ser chamado de *fotógrafo de imprensa, repórter fotográfico*⁵⁴ ou apenas *fotógrafo*. Porém, a sua linguagem visual e atuação profissional se diferencia de um fotógrafo documental, por exemplo. Também é diferente da linguagem de um fotógrafo de casamentos⁵⁵; fotógrafo de *still*, fotógrafo de produtos; fotógrafo de moda; fotógrafo de marketing, etc. Por isso, Lima (1989) apresenta as funções, ou seja, o cargo e a atuação de um *repórter fotográfico* em algum periódico. O autor também nos apresenta a origem do termo *repórter fotográfico* nos anos 80 e 90:

A legalização da profissão de *repórter fotográfico* veio com a necessidade de a imprensa usar a fotografia, portanto muitos anos antes da legalização da

⁵⁴ No caso do repórter fotográfico, o termo procura ser utilizado ao se aproximar do cargo de jornalista. O profissional dono deste título seria aquele que realiza uma investigação, elabora e cumpre uma pauta própria, e seu produto é uma fotorreportagem – narrativa fotográfica com início, meio e fim, muitas vezes acompanhada por um texto ou legendas.

⁵⁵ Apesar de que hoje em dia existe, no meio da fotografia de casamentos, um uso do termo *fotojornalismo*. Os fotógrafos que documentam a cerimônia do casamento estão atentos aos *instantes* (o choro da família, o momento de colocar o anel nas mãos dos noivos, o beijo, a entrada na nave da Igreja, etc), assim como a proximidade do sujeito fotografado. Este tipo de fotografia de casamento é chamado hoje de *Fotojornalismo no Casamento* – criado a fim de documentar, no sentido literal, o ritual, e captar a essência dele em poucas imagens chocantes. Algo que se modificou, quando observamos as fotografias de casamento do início do século XX até os anos 1990, aproximadamente.

profissão de fotógrafo no seu âmbito geral (que ainda não aconteceu⁵⁶). Pela legalização habituaram-se todos a que a função de repórter viesse antes do meio de expressão utilizado. Essa denominação serve também para limitar a atuação do fotógrafo na redação e dificulta a legalização da fotografia como uma profissão. Ajuda também a restringir as funções dos fotógrafos, limitando-os a repórteres fotográficos e editores de fotografia. Ao contrário do repórter, a profissão de repórter fotográfico é técnica, não lhe sendo exigido o nível universitário. (LIMA, 1989, p. 23).

Entendo o fotojornalismo, no seu sentido *lato*, como a prática fotográfica que resulta na publicação de uma fotografia informativa em um suporte comum à imprensa. Ou seja, a fotografia possui um espaço dentro de um veículo de informação (em meio aos textos de jornalistas, colunistas e publicitários) que pode informar, persuadir, amplificar ou até mesmo propagandear ideias. Existem outros tipos de fotografia de imprensa, como a fotografia de propagandas; de moda; de produtos; de capa; que possuem suas características próprias – e fazem parte da fotografia da imprensa de maneira geral, compondo um leque de imagens fotográficas. Porém, a diferença entre o fotojornalismo do restante destas fotografias de imprensa é o seu estatuto dentro da página do periódico⁵⁷, o seu *link* com a informação textual (título, legendas, subtítulos, textos), a sua intenção de informar e a sua capacidade de comover o leitor – em diversos sentidos expressivos e emocionais.

No sentido *lato*, entendo por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção e não tanto pelo produto; este pode estender-se pelas *spot News* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentarismo às fotos “ilustrativas” e às *features fotos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido *lato* podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa. (SOUSA, 2004, p.12).

Ao percebermos os limites da atuação do fotojornalismo, que possui como suporte essencial a imprensa, podemos começar a realizar as diferenciações com o fotodocumentarismo

⁵⁶ Na época em que Lima escreve, a profissão não tinha sido regulamentada. Ela foi aprovada enquanto Projeto de Lei em 2011 a partir do PL 2176/11. Foi regulamentada no dia 27/05/2014 pela Câmara dos Deputados. Assim se compreender porque o tema é tão caro para o autor naquele período.

⁵⁷ Aqui comento apenas do periódico físico, e não o digital. O periódico digital hoje possui ferramentas que descontextualizam a imagem perante o texto, como os *lightboxes*. Muitos jornais hoje utilizam este meio de divulgar projetos fotográficos, como o *The Lens Blog*, do New York Times.

– que não deixa de ser uma ramificação do fotojornalismo de práticas, resultados, suportes e intenções diferentes. Compreender o que não é fotojornalismo faz parte do processo de identificação do que pode se enquadrar nesta prática fotográfica. Não pretendo aqui realizar a tarefa de adequar o termo em um limite rígido, pois compreendo que o fotojornalismo, assim como outras linguagens fotográficas, possuem uma fluidez bastante grande. Pretendo identificar qual tipo de fotografia me dirijo neste texto: àquela que tem a intenção de informar, contextualizar, narrar e problematizar visualmente questões que são novidades de uma atualidade (de curta duração, na maioria dos casos).

Dessa forma, uma fotografia no espaço da imprensa irá possuir uma função específica, seja de informar (as fotografias do campo jornalístico) ou seduzir (no caso das fotos em propagandas), por exemplo. Fora deste suporte as características de uma fotografia de imprensa muda, apesar de possivelmente a imagem continuar sendo a mesma. Caso àquela fotografia já publicada em um jornal ou revista seja exibida em uma exposição, o estatuto da fotografia se tornará outro (além de informar um leitor, ela poderá ser composta de outras características expressivas dependendo da sua organização, narratividade e comunicação com outras imagens deste mesmo espaço). Dentro de um livro-fotográfico, esta mesma foto também irá possuir outras características – seja ela de realizar um memorial de algum fotógrafo, ou de apresentar séries e ensaios em outra diagramação que a imprensa ou o museu não utilizou. Há aqui uma diferença de suportes, que deve ser compreendida. Algumas funções da fotografia de imprensa são apresentadas por Jorge Pedro Sousa (2004, p. 12), e acredito serem fundamentais para o trabalho.

No sentido restrito, entendo por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes.

No sentido restrito, Sousa (2004) nos apresenta algumas características importantes para distinguirmos o fotojornalismo do fotodocumentarismo. Ao percebermos que a linguagem do fotojornalismo depende do suporte e da sua velocidade de publicação (seja ele diário, como jornais; ou semanal/mensal como revistas), já podemos atrelar as funções do fotógrafo ao local onde trabalha e de que maneira ele trabalha.

Assim, o fotojornalismo viveria das *features fotos* e das *spot news*, mas também, e talvez algo imprópriamente, das foto-ilustrações, e distinguir-se-ia do fotodocumentarismo pelo método: enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (SOUSA, 2004 p.12).

O fotojornalismo possui diversos significados ao longo do tempo. Atualmente talvez ele não se defina da mesma forma do que era senso comum na década de 1950 ou 1970, por exemplo. Porém, em sentido restrito do termo, acredito que as suas principais características não se modificaram ao longo do tempo. Talvez tenha havido uma mudança forte após a introdução da tecnologia digital, que modifica algumas características formais – como a qualidade de cores, luzes e a possibilidade maior de manipulação e reprodução da imagem. Porém, são mudanças que somam nestes sentidos que a fotografia de imprensa procura empenhar-se. O fotojornalismo, além de ser um “fenômeno ativo da vida social, como conformador de visões de mundo e orientador de atitudes concretas dos indivíduos”⁵⁸, participa de uma atuação maior – onde faz parte do campo da comunicação, como um articulador de tensões e forças contra outros campos da sociedade (político, social, cultural, etc.). O fotojornalismo antes de ser uma prática social é uma intenção, uma vontade de informar, contextualizar, formar opinião, criar estereótipos, esclarecer, marcar pontos de vista e oferecer conhecimento. Essa intenção, ou vontade, se concretiza na maioria das vezes ao ser publicado em revistas e jornais. Porém, em muitos casos a prática do fotógrafo é redirecionada pelos olhos de editores, pelas opiniões de jornalistas e diretores de alguns veículos de comunicação – e em alguns casos a fotografia fica servindo como mera ferramenta que ancore vontades e intenções de uma equipe editorial⁵⁹.

Entendo como fotojornalismo o processo da *prática fotográfica* que resulta na construção de uma visualidade, visando informar e narrar jornalisticamente algum tema publicado na imprensa. O exercício da fotografia, como ofício adquirido ao longo do tempo por aulas, pela repetição e aprimoramento da técnica, por ensinamentos de outros fotógrafos e

⁵⁸ Conforme Wendy Kozol (1994), citado por Costa; Burgi (2012, p. 31).

⁵⁹ Este exemplo será retomado no texto. Porém, para melhor compreensão, indico a leitura do artigo *O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em Veja (1977)*, publicado na revista acadêmica Maracanan, MONTEIRO; PROENÇA (2016).

leituras, compreende o que defino de *prática fotográfica*. O *know-how* do fotógrafo de imprensa é bastante focado em um tipo de fotografia: aquela que informa, e, dependendo do seu suporte, também apresenta uma imagem esteticamente bem composta e que dialogue com sua proposta de pauta. Esta prática fotográfica é social, pois está intimamente ligada com o olhar cultural do fotógrafo⁶⁰. Cada fotógrafo, em diferentes épocas do tempo, opera conforme suas mediações culturais que a sua condição de vivência lhe impõe. Por isto, é importante compreender que existe na prática fotográfica o quesito de engajamento social e político, ou seja, uma fotografia pode vir a ser carregada de sentidos que o fotógrafo procurou expressar pela linguagem visual.

O engajamento pode ser compreendido como a relação que um ser humano possui com a realidade que o circunda e o influencia⁶¹. O termo *engajamento* pode ser definido formalmente, porém esta definição tende a ser seletiva ou normativa. O emprego comum do termo esconde uma ampla gama de sentidos, desde o inadmissivelmente restrito até o trivialmente genérico. O engajamento fotográfico se dá justamente antes do ato fotográfico, quando é possível perceber quais posicionamentos políticos, sociais, éticos e intelectuais o fotógrafo se alinha. De certa forma, é um trabalho um tanto complexo compreender isto, e muitas vezes inviável para pesquisa. Por isso, compreendo que o engajamento existe dentro das equipes editoriais como um todo, obviamente de maneira heterogênea, porém se configura como um senso comum de quais tipos de fotos devem ser feitas, com um alinhamento editorial prévio, a partir de um engajamento empresarial de fotógrafos alinhados a seu cargo dentro de um espaço social: a imprensa, no caso deste trabalho.

O espaço social pode ser entendido como um *campo de forças*⁶², onde os agentes sociais se definem pelas suas posições relativas. O mundo humano torna-se um espaço de relações construído de acordo com os posicionamentos mútuos e com a avaliação que deles fazem os atores sociais. Também pode ser compreendido como o meio pelo qual o sujeito (neste caso o fotógrafo) circula ao longo da sua trajetória. “Assim, compreende-se que a procedência de classe do sujeito-fotógrafo não determina, mas orienta o seu contato e a sua vivência com outros grupos” (MAUAD, 2008, p. 34).

⁶⁰ MAUAD, 2008, p. 34.

⁶¹ HOSBABAWN, 1998, pp. 138-154.

⁶² Oriundo do conceito de campo, de BOURDIEU (1989, pp. 133, 134, 135, 137 e 139); BOURDIEU (1989) ao considerar a “topologia social”, afirma que “pode comparar-se o espaço social a um espaço geográfico no interior do qual se recortam regiões. O mundo social em forma de um espaço (a várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que actuam no universo social considerado”.

A prática fotográfica, portanto, se define aqui como a união do engajamento social ou político do fotógrafo com a sua atuação em um determinado espaço social – além de compreender a vasta hierarquia existente dentro deste espaço social (no caso deste trabalho, dois órgãos da imprensa: *Veja* e *IstoÉ*). A forma como se fez fotografia em ambas revistas foi diferente, o espaço social de ambas revistas era diferente assim como o engajamento político das equipes fotográficas se mostrou diferente. São práticas fotográficas, “o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural” (MAUAD, 2008, p. 36) que definirá o início do caminhar da fotografia até as páginas das revistas. Porém, a prática fotográfica aqui não se define apenas no ato fotográfico, mas também no trabalho fotojornalístico como um todo (que não depende apenas do fotógrafo). Assim, a prática fotográfica aqui, além do *saber-fazer* fotografia, é também no tratamento da imagem feita até a sua devida publicação nas páginas da revista, dialogando com manchetes, legendas, textos e outras imagens e fotorreportagens que circundam o objeto de pesquisa.

Com base no entendimento do espaço social vivido pelo fotógrafo e seu engajamento, a prática fotográfica poderá ser compreendida inicialmente. O fruto desta prática, seja ela direcionada para projetos, ações, vínculos profissionais e pautas gerais, se concretizará na união de diversas práticas profissionais dentro de um periódico (revista ou jornal), concretizando um produto com linguagem textual e visual: o fotojornalismo. O fotógrafo, por vontade própria, aceitará fazer parte de situações que lhe são impostas (por questão financeiras, normalmente) e terá a capacidade de realizar projetos individuais, além do espaço social vivido (empresas de comunicação). As práticas fotográficas de *Veja* e *IstoÉ* se mostraram diferentes, por diversos fatores que vão desde a origem profissional, a idade dos fotógrafos, seu posicionamento político e também as condições de trabalho em ambas revistas (que serão visto nos Capítulos 3 e 4).

Esta prática é composta por diversas etapas, desde a saída de um profissional para a rua, até a publicação da fotografia em um periódico. Inicialmente, o fotógrafo recebe orientações sobre o assunto a ser tratado. Nesta etapa, prepara-se para saber como e o que poderá ser fotografado. No percurso de ida até o local da pauta, ele poderá conformar sua visão ao observar as periferias do acontecimento principal. O cumprimento desta pauta pode ocorrer em curto espaço de tempo (em casos de fotografias mais fáceis de serem feitas, onde o inusitado não é algo tão esperado) ou horas e dias de um acompanhamento próximo ao tema fotografado (em casos de greves, manifestações, incêndios e outros assuntos que se desenrolam em diversas

outras pautas menores, e onde o inusitado é algo mais palpável, e pode ocorrer a qualquer instante).

Após chegar no local, o fotógrafo realizar uma seleção visual do tema, marcando algo que Ulpiano Meneses (2005) comenta em sua obra sobre os conceitos de Visão e Visível. Para o autor, os historiadores e pesquisadores relacionados a Cultura Visual devem estar atentos a alguns feixes de compreensão das imagens. O Visual, para Meneses (2005, p. 35), compreende os “suportes institucionais dos sistemas visuais”, ou seja, adentram aqui as empresas de comunicação em massas, como jornais, revistas, televisão, além do “cinema, o museu, órgãos da administração pública”, que fazem as imagens circularem na sociedade. Estes suportes formam o que conhecemos como *redes de imagens*, ou o nosso repertório visual: a *iconosfera*, ou imagens-guia de um determinado momento. O Visível, para Meneses (2005, p. 36), atua na sociedade juntamente com a sua contrapartida, o invisível. Ele representa “o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não dar-se a ver”. Não só o ato de enquadrar uma fotografia é um ato inicial de controle do que será visto, como é também um ato conformador de um Visível e de uma visualidade sobre algum assunto em determinado período (DUBOIS, 1993, pp. 23-56).

De certa forma, ao enquadrar uma imagem e, por consequência, tornar visível certos objetos, também é o ato de invisibilizar um mundo de outras visualidades. Seria a “consequência do Visível”, retornando ao debate a chamada ditadura do olho. Este trabalho de seleção do quadro pelo fotógrafo deve ser compreendido, pois ele será retrabalhado posteriormente pelas mãos de um editor ou chefe de fotografia do periódico. Todas as máquinas fotográficas modernas possuem uma janela onde o fotógrafo posiciona seu olho (conhecido como *viewfinder*). Neste visor, o fotógrafo tem à sua disposição diversos sistemas de foco e enquadramento, tanto pelas máquinas fotográficas *Rangefinders* como as mais conhecidas *Reflex*⁶³, possibilitando ao fotógrafo saber o que seria focado e enquadrado com um olho, e

⁶³ As máquinas fotográficas *Rangefinders* possuem um sistema de espelhos onde o *viewfinder* não está conectado à visão direta da lente, mas apenas um telemetro que informava se a imagem estava em foco ou não (por isso o nome *Rangefinder*, pois a partir do formato de foco com uma escala desenhada nas lentes e o uso do telemetro, a máquina buscava – *finder* – a distância – *Range* – para o foco). Ou seja, é apenas uma janela que corta a máquina fotográfica de trás para frente, com linhas desenhadas no interior do visor – dando ao fotógrafo a informação dos limites do quadro. Assim, o fotógrafo não sabe exatamente o que foi fotografado, mas sim o enquadramento que ele fez. Este tipo de máquina fotográfica foi utilizada pelos fotógrafos mais conhecidos dos anos 1940 (praticamente todos da *Agência Magnum* utilizavam), e a marca mais famosa de produção deste modelo é a *Leica*. Outras marcas importantes surgiram, produzindo máquinas até mesmo superiores que às *Leicas* no quesito de mecânica e durabilidade, como as *Contax* e *Voigtänder*. Compreender como funciona uma máquina *Rangefinder* possibilita compreender porque diversos fotógrafos consolidaram enquadramentos muito bem trabalhados, pois este tipo de máquina prioriza a composição – e não as distâncias de angulação a partir de distorções de lentes. É

também perceber o que propositalmente iria ser deixado fora de quadro com o outro olho. Muitas vezes esta escolha era feita pela impossibilidade de a tecnologia fotografar em um grande ângulo de visão, mas em vários casos a seleção do quadro ocorre propositalmente. O recorte do quadro e a escolha do sujeito fotografado com foco em diferentes planos, é uma intervenção do fotógrafo *a priori*. Em outras palavras, a fotografia é um ato de criação, possui diversas camadas de subjetividades intrínsecas a imagem e a sua mensagem – e constitui na formação de uma visualidade direcionada sobre algum tema.

Este posicionamento de composição e de incluir objetos e sujeitos em um quadro, conforma visualidades sobre temas polêmicos, gerando um posicionamento visual perante o que é fotografado e o que é deixado invisibilizado pelo fotógrafo ou pelo periódico. É de conhecimento comum, por causa deste ato, que se fotografou países africanos por muitos anos apontando câmeras e filmadoras para cenas da dor, da violência e da fome, por exemplo. Obviamente outras fotografias sobre os países deste continente foram feitas, porém, o que marca as fotografias recentes sobre este exemplo são àquelas do subdesenvolvimento. São as fotos que retratam condições de risco de pessoas passando fome, com doenças graves e vivendo em estado de calamidade. Conforma-se assim uma visualidade sobre o continente africano inteiro a partir de uma centena de imagens, por uma repetição e circulação contínua de fotos que são publicadas em jornais e revistas, são vencedoras de prêmios consagrados⁶⁴ no campo

uma máquina fotográfica com uma janela, e nesta janela o fotógrafo constrói a sua imagem pensando primeiro na composição e no instante, e somente depois irá perceber os resultados. Já os modelos de máquinas *Reflex* são produzidas ao longo dos anos 1950 em diante, com a famosa *Nikon F*, *Canon F1*, *Pentax K1000*, *Olympus OM-1* e diversos outros modelos e marcas de máquinas SLR (*Single Lens Reflex*) atuais. Elas possuíam um sistema de espelho que refletia a visão que passava pela lente direto ao olho do fotógrafo (por isso o nome *Reflex*). Dessa forma, o fotógrafo tinha quase a total certeza de saber como a fotografia sairia depois de revelada. Além disso, possibilitou a tecnologia de lentes com sistemas mais complexos surgirem, como as lentes tele-objetivas (com capacidade para o *zoom*), as lentes com distorções angulares (*fish-eye* e grande-angulares), fotografia macro, e diversas outros sistemas óticos. Tudo isso devido à capacidade de o fotógrafo conseguir ver a partir de “dentro” da lente. A partir do conhecimento das máquinas *Reflex* podemos perceber o porquê da grande capacidade do uso de diferentes planos na fotografia pós-1970. O fotógrafo agora tinha uma grande certeza de como sua imagem iria sair ao ser revelada, por isso, fazia uso extenso de lentes *zoom* e grande-angulares, algo pouco utilizado antes do surgimento das SLR. A composição passa a não ser muito mais elaborada, mas sim a capacidade de aproximar objetos e conseguir realizar pequenas “montagens” que o nosso olho nu não consegue fazer. Uma lente *zoom* em uma máquina *Rangefinder* inexistia, devido à impossibilidade do fotógrafo conseguir saber à qual ponto estaria o *zoom* na imagem. Por isso, diversas marcas criaram o chamado *Visoflex*, que é um aparelho com um *viewfinder* e um jogo de espelhos que era acoplado entre o corpo da máquina fotográfica e a lente, possibilitando ao fotógrafo ter uma máquina *Rangefinder* com uso de uma tecnologia *Reflex*. Mesmo assim, era um objeto de relativo difícil manuseio, e não muito utilizado no período.

⁶⁴ Para citar apenas um prêmio, o *World Press Photo* se consolidou como um dos maiores prêmios do fotojornalismo no mundo. Todo ano uma grande seleção de fotografias é feita pela equipe do *World Press*, formada por editores, críticos e fotógrafos consagrados do meio. Desde meados dos anos 1960, quando a Guerra do Vietnã era um dos principais temas da imprensa semanal e mensal, o prêmio começou a valorizar fotografias de assuntos fortes, com imagens que muitas vezes eram carregadas de sangue, mortos, pessoas em condições críticas, situações de conflitos e outras imagens do horror. Em 1965 a pauta foi o uso de heroína nos Estados Unidos, com fotos

jornalístico e reproduzidas incessantemente. Torna-se menos visível as imagens do cotidiano, das grandes cidades capitalistas como Lagos, Cairo, Nairobi, Cidade do Cabo, Dakar, Luanda e diversas outros centros urbanos que se aproximam de uma visualidade das principais metrópoles ocidentais, apenas para citar um dos temas que são invisibilizados pela imprensa. O visualizador comum das fotografias circuladas por esta mídia, consolidada em seu repertório visual um tipo de fotografia sobre tal continente – e acaba sendo inserido em um estereótipo visual, que se desenvolve incessantemente pelo ato de enquadrar uma máquina fotográfica e publicar a fotografia feita em um veículo de comunicação.

As próximas etapas que condicionam a prática do fotojornalismo passam pela edição e seleção das imagens feitas pelo fotógrafo pelo editor ou chefe de fotografia do periódico, e a sua devida diagramação na página do jornal ou revista; concretizando assim a sua impressão, distribuição e venda para o leitor e assinantes. O fotojornalismo como prática possui diversos gêneros fotográficos, e possui também uma linguagem bastante definida, com intuito maior de informar alguém sobre algo. Portanto, este processo, na grande maioria das vezes, não é apenas o trabalho de um fotógrafo. Temos neste percurso a atuação de inúmeros profissionais⁶⁵ – que fazem parte do sistema para gerar a fotografia, sendo os que atuam diretamente na tarefa os laboratoristas (que revelam e ampliam as fotografias e folhas de contato, muitas vezes acompanhados pelos fotógrafos); os editores e chefes de fotografia (que escolhem dentre de tantas imagens feitas pelo fotógrafo menos de uma dúzia de imagens, realizando um filtro na narrativa); os diretores e jornalistas do periódico (que sugerem, procuram pressionar o uso de uma imagem a gosto de seu texto, e procuram alinhar a visualidade criada pelo fotógrafo com a linha editorial do veículo de comunicação); os diagramadores (que recortam, ampliam, alinham e diagramam a imagem na página do periódico – trabalho muitas vezes feito em conjunto com os jornalistas, editores e fotógrafos); arquivistas (que recolhem o material para um uso posterior) e a equipe gráfica.

publicadas na *Life* em 1965 por Bill Eppridge. Neste mesmo ano, Larry Burrows ganha o prêmio com suas fotografias da Guerra do Vietnã, onde soldados americanos aparecem feridos, corpos mortos em ambientes descampados, e outras cenas comuns em zonas de guerra. Em 1968 Don McCullin faz parte do prêmio com a visualidade desta mesma guerra. O tema se estende até a metade dos anos 1970, quando surgem outros conflitos na América Central. Susan Meiselas ganha em 1978 o prêmio *World Press* com imagens dos conflitos armados na Nicarágua, também mostrando corpos e feridos. Os anos 1980 são marcados por fotografias de acidentes, guerras, conflitos religiosos no Oriente Médio, com dezenas de vencedores deste tipo de foto-choque. O prêmio se consolidou como uma janela do horror, vinculando narrativas muito bem construídas por fotojornalistas, que foram publicadas nas maiores revistas de informação do Ocidente.

⁶⁵ A lista pode ser infinitamente expandida, ao pensarmos no cargo de motoristas, cozinheiros (as), secretários (as), conhecidos que dão dicas para o trabalho, recepcionistas, assessores e diversas outras pessoas que passam pelo caminho do fotógrafo, e de certa forma tocam na produção da imagem.

Compreendo o fotojornalismo como este processo de diversas práticas profissionais – que perpassa o ato de fotografar, a construção da imagem em um veículo de informação, sua diagramação, impressão e a sua venda e distribuição. Seu objetivo inicial é informar o leitor, algo que Martine Joly (2009, p. 173) percebe como:

Lo que reduce, por medio de un acto de comunicación, la ignorancia y la incertidumbre en relación con una situación dada. El grado de reducción de incertidumbre determina el tenor de la información. [...] es decir que hace saber, que da a conocer⁶⁶.

O fotojornalismo, portanto, poderia ser utilizado por uma equipe editorial a fim de reduzir incertezas em relação a sua pauta; de *comprovar* visualmente o que se estaria sendo referido pelo jornalista; de conduzir o leitor a um tipo de olhar sobre o que é informado. Esta função se concretiza como uma força centrípeta, que carrega informações para a fotografia, a partir do que a margeia em uma página (desde as propagandas, os textos, legendas, manchetes até gráficos que podem entrar em diálogo com a fotografia). Andy Gundberg (1999, p. 191) afirma que esta capacidade de diálogo com outros elementos da página é uma das potências do fotojornalismo.

By definition, photojournalism is directed toward a large audience. Consequently, a photojournalist's pictures must always be accessible, eye-catching, and even provocative. They compete with words and other images for our attention, so they need to engage us almost viscerally. They commonly accomplish this in two ways: they appeal to the eye, and they tell a story. They work visually and emotionally⁶⁷.

O fotojornalismo cria eventos dentro das páginas de jornais e revistas. De certa forma, aquilo que é afirmado pelos jornalistas e fotógrafos como o ato de ser uma *testemunha ocular dos fatos* se transforma na criação de uma realidade fotográfica e midiática nas páginas dos periódicos, ao enquadrar o *frame*, fazer a fotografia, recorta-la para publicação e organiza-la ao lado de textos e outras imagens que amplificam ou modificam sentidos da realidade vista pelos

⁶⁶ Com tradução livre: O que reduz, por meio de um ato de comunicação, a ignorância e a incerteza em relação com uma situação dada. O grau de redução da incerteza determina o teor da informação. [...] quer dizer que forma um saber, que da a conhecer.

⁶⁷ Com tradução livre: Por definição, o fotojornalismo é dirigido para uma grande audiência. Consequentemente, as fotografias de um fotojornalista devem ser sempre acessíveis, atraentes, e até mesmo provocativas. Elas competem com as palavras e com outras imagens por atenção, então elas necessitam nos envolver quase visceralmente. Elas comumente realizam isto por duas maneiras: elas apelam ao olhar, e elas contam uma história. Elas trabalham visualmente e emocionalmente.

olhos destas testemunhas oculares. “É devido à enorme capacidade de designar e exprimir que a fotografia e as mídias conseguem criar o evento a partir do que acontece de mais banal”, afirma Rouillé (2009, p.207)⁶⁸. E a fotografia de imprensa, assim como outras mídias visuais deste campo, são formadoras de uma realidade fotográfica e midiática – formadoras de uma visualidade.

Compreendo aqui como *realidade midiática* a prática jornalística textual, que carrega a perspectiva de verdade inquestionável, contextualizado no jornalismo da corrente norte-americana⁶⁹, introduzindo um discurso sobre o passado recente como narrativa privilegiada, atribuindo valores a suas ações. “Não é qualquer discurso sobre o passado que interessa”, afirma Marialva Barbosa (2016, p. 127), “mas prioritariamente o que já foi narrado pela própria imprensa. Referendam, então, o passado verdadeiro”, que seria impresso em páginas de jornais e revistas “e fixado como documento atestando o que ‘de fato’ aconteceu. Isso é construído pela própria imprensa”.

As retrospectivas, as efemérides e os jogos de lembranças e esquecimento ocupam lugar preponderante nas narrativas jornalísticas porque assim estão atribuindo o valor de ciência (e de verdade) à sua própria construção discursiva. O passado, tal como o acontecimento supra-atual, se reveste de um sentido supra-histórico que tem como função produzir também o valor de verdade para as narrativas dos meios de comunicação (BARBOSA, 2016, p. 127).

A fotografia possui um papel importantíssimo na construção de uma verdade midiática, pois atua como a informação que o texto não consegue exprimir: a visualidade do acontecimento a partir de uma determinada prática fotográfica e seleção editorial. Dessa forma, a atuação do fotógrafo no fotojornalismo dos anos 1970 ficou como um produtor e documentador de cenas diversas sobre algum acontecimento, e o fotojornalismo enquanto prática fotográfica e linguagem atuou basicamente com a função do editor ou chefe de fotografia, que representa um filtro visual e um construtor de narrativas visuais, conformando uma verdade que a revista ou jornal quer mostrar aos leitores.

São diversas as formas de construir uma verdade midiática. E por isso, a fotografia de imprensa possui diversos modelos que foram construídos ao longo do tempo para dar conta da construção visual dos acontecimentos. Em um período onde a televisão possui uma audiência

⁶⁸ Também percebido no trabalho de MONTEIRO (2016).

⁶⁹ Conhecido também pelo seu método investigativo, que será melhor desenvolvido no Capítulo 2.

maior que revistas e jornais, estes periódicos tenderam a se modificar para acompanhar os desenvolvimentos tecnológicos – e a linguagem fotográfica acompanhou este processo. Àquela fotografia do instante decisivo, a fotografia-síntese aclamada nos anos 1940, passou a dar lugar para as fotorreportagens e ensaios fotográficos em revistas dos anos 1950 e 1960 – período onde o que não podia ser visto ao ouvir um rádio, dava lugar para grandes espaços de imagens em revistas ilustradas. Nos anos 1970 e 1980 os ensaios e fotorreportagens foram tensionados pela potência televisiva. Assim, o fotojornalismo precisou ser repensado dentro de equipes de jornais e revistas para manter seu *status-quo* preservado. Muitas vezes a fotografia deu espaço para *frames* televisivos⁷⁰.

A imagem única não teria tanta importância a partir dos anos 1970, em um mundo onde a transmissão ao vivo ocorria em diversos momentos na televisão, a fotografia começou a perder sua capacidade atrativa e tornou-se menos crível que a imagem em movimento. Dessa forma, o fotojornalismo precisou apresentar ao leitor o que aconteceu além do momento televisivo. Precisou apresentar imagens que chamassem a atenção dos leitores, que fizessem revistas venderem mais e que acompanhassem o desenvolvimento da televisão. Foi o momento que as fotografias sobre cenas que não apareceram na televisão ganharam espaço. Narrativas dos restos de acontecimentos, e de um olhar mais demorado sobre temas pautados rapidamente nas chamadas de dois a cinco minutos por dia em transmissões de canais televisivos. E pautas onde os *cameraman* não podiam circular, como em manifestações e greves. Isto ocorreu, de maneira mais enfática, após a Guerra do Vietnã, conforme apresenta Rouillé (2009, p. 139).

O Vietnã foi muitas vezes vivido pelos repórteres como um corte importante, um ponto de retorno. O fotógrafo era um grande repórter mistificado, adulado, uma espécie de Dom Quixote. “Venerado no Vietnã, tornei-me um vulgar espião. Pior, perguntam-me frequentemente a que canal de televisão eu pertenço”, lamenta-se René Burri, da agência *Magnum*. Na arena da atualidade, inverteram-se radicalmente os papéis, os lugares e os meios empregados: “Antes, os fotógrafos ficavam à frente, as emissoras de tevê atrás. Atualmente, são as emissoras de tevê que estão na primeira fileira”, observa Essaias Baitel, enviado ao Oriente Médio pela Agence France-Presse (AFP) no final de 1980.

O fotojornalismo procurou se renovar constantemente, no que é chamado de período de crise do fotojornalismo (pós-1970). Uma das formas de procurar se renovar foi a partir da produção de imagens que possuíssem uma temporalidade mais longa do que a televisão, que

⁷⁰ Como foi o caso de diversas pautas sobre a Guerra da Nicarágua, em *Veja e IstoÉ* durante o ano de 1979.

durassem mais na visualidade e memória visual⁷¹ do espectador, e poderiam ser revistas em periódicos semanais e mensais. O fotojornalismo procurou manter-se atuando em meio à um período de inovações tecnológicas, de transmissões via satélites, e notícias que foram feitas com cenas em movimento. A estaticidade da fotografia foi questionada, assim como seu estatuto de informação perante o contexto da imprensa nos anos 1970 – ao pensar a televisão como transmissora de verdades mais críveis que a fotografia estática na página de um jornal ou revista.

Em um período onde o chamado jornalismo investigativo ainda tinha relevância, e o espaço para a fotografia já não era um privilégio como foi durante a época das revistas ilustradas dos anos 1940 e 1950. A fotografia possuiu tanto o status de amplificar o texto de jornalistas, quanto para criar narrativas que tencionassem visões díspares sobre pautas polêmicas. *Veja* e *IstoÉ* eram concorrentes diretas, nesta época. *IstoÉ* foi fundada por parte de uma equipe dissidente de *Veja*, com a proposta de apresentar questões mais detalhadas que a *Veja* e outros veículos de comunicação da época. Enquanto *Veja* possuía seu prestígio nacional desde o fim dos anos 1960 – carregado por grandes equipes editoriais e fotográficas, oriundas do sucesso empresarial do grupo *Abril* e de sua articulação financeira, a revista *IstoÉ* nasce com uma proposta de concorrer diretamente com *Veja* e de construir uma proposta que apresente fotografias e textos que normalmente não eram publicadas na *Veja*. Portanto, são duas concorrentes, que se aproximam e se distanciam em diversos momentos – a proposta principal aqui é definir como foi construída as suas práticas fotográficas e quais visualidades os fotojornalismos de *Veja* e *IstoÉ* consolidaram ao longo de 1976 a 1979.

O próximo capítulo será escrito com o objetivo de apresentar a revista *Veja*. Qual era seu formato? Quais suas referências externas e apropriações do fotojornalismo e jornalismo estrangeiro vistos na *Veja*? Onde apareciam suas fotografias? Como era formado sua equipe de fotógrafos e jornalistas? Quais mudanças visuais e editoriais ocorreram dos anos 1976 a 1979? Como estas mudanças alteraram a visualidade da revista? Quais os principais temas pautados pelos fotógrafos? Como lembram desta revista os fotógrafos que ali trabalharam? Como era a prática fotográfica dos profissionais que trabalharam na revista? Como esta prática se transformava em uma verdade midiática, diagramado e formatado para um leitor urbano? Estes temas serão tratados, a fim de apresentar ao leitor o formato desta revista. Posteriormente, nos Capítulos 3 e 4, apresento também o formato da revista *IstoÉ* e a aproximação destas duas

⁷¹ Cf. Josef Català (2014), que será debatido nos próximos capítulos.

revistas semanais para perceber como ambas revistas constroem visualidades sobre o processo de abertura democrática no Brasil, a partir de pautas sobre manifestações estudantis, greves, movimento operário e posse do último Presidente militar da história recente do Brasil.

CAPÍTULO 2 – A CONSOLIDAÇÃO DO *STAFF* FOTOGRÁFICO EM *VEJA*: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA EDITORIA DE FOTOGRAFIA E SUAS CONSEQUÊNCIAS PRÁTICAS

Neste segundo capítulo, procuro apresentar como se consolidou a equipe fotográfica em *Veja*, de 1974 a 1978. Assim como o formato geral da revista, durante sua circulação nos anos 1976 a 1979⁷³. Este recorte temporal é bastante específico, devido principalmente as grandes mudanças sociais e políticas ocorridas no Brasil, em plena ditadura militar. Mas também é específico, e mais interessante neste caso, pois foi o momento onde uma revista congênera de *Veja* surge nas bancas das principais cidades brasileiras: a revista *IstoÉ*. Escrever sobre *Veja* neste período, independentemente da sua linha editorial no fim dos anos 1970, me levou a pesquisar e escrever também sobre *IstoÉ*. Porém, deixo minhas reflexões sobre esta segunda revista, também de muita importância para a história recente da imprensa brasileira, para o Capítulo.

Início o capítulo apresentando algumas reflexões sobre o modelo da imprensa semanal brasileira, apropriado da imprensa norte-americana. Aponto reflexões sobre o método do jornalismo *investigativo* e do jornalismo de *denúncia*, que serão modelos utilizados por *Veja* ao longo da década de 70. Compreendendo estes modelos, suas particularidades de apropriação dos Estados Unidos para o Brasil (e América do Sul em geral), o leitor poderá compreender algumas características da imprensa perante o seu mercado editorial e a sua aproximação com os governos estaduais e federal – assim como o papel da fotografia na construção de discursos variados⁷⁴.

Um segundo momento deste capítulo será para refletir sobre o formato da *Veja*, procurando compreender quem e como se produziu a revista: seus jornalistas, fotógrafos, secretários, diagramadores e diretores. Uma grande quantidade de pessoas precisa sair de casa

⁷³ Este é o período delimitado para a realização da pesquisa. A revista *Veja* circulou de 1968 até os dias de hoje, passando por diversas reformas editoriais ao longo deste período. De 1976 a 1979 veremos uma reforma na equipe da revista: a mudança da equipe de fotógrafos e a criação da editoria de fotografia pela primeira vez na história da revista *Veja*. Isto acarretará em diversas mudanças físicas e visuais no periódico.

⁷⁴ Discutido principalmente no Capítulo 4.

e concentrar-se em um trabalho que vai desde a procura por assinantes até levar a revista para a banca – e o fotojornalismo possui um lugar importante nestes veículos de comunicação.

Este processo, no qual participam vários sujeitos, será desenvolvido ao longo deste capítulo, para o leitor compreender melhor a forma de produção da revista. Quem realizava as fotografias? Quem selecionava estas fotos? Como a *Veja* mudou visualmente ao longo dos anos 1976 a 1979? Nesta parte do capítulo concentro as informações sobre a criação de uma editoria de fotografia na revista, suas ações, consequências visuais nas páginas da revista e percepções por outros fotógrafos.

Compreender o funcionamento interno da equipe da revista possibilita compreender como era feita a seleção das fotografias pelo editor de fotografia através da memória em depoimentos dos fotógrafos. O desenvolver destas práticas, da saída do fotógrafo da redação até a escolha e diagramação da página, nos mostrará que o fotojornalismo é um processo que gera um produto midiático e uma visualidade sobre diferentes assuntos. Ao fim do capítulo⁷⁵, discutirei a pauta da cobertura da guerra da Nicarágua, fotografado por Pedro Martinelli durante semanas, e a não publicação de uma fotografia sua na revista, representando a prática da seleção, diagramação e publicação das fotorreportagens na revista *Veja* (1976-1979).

2.1. Os modelos e métodos de imprensa apropriados por *Veja*

Antes de apresentar as informações gerais da revista, como quantidade de páginas, média de fotografias por páginas, espaço ocupado pelas imagens em geral e organização dos editoriais no corpo da revista, acredito ser importante perceber o modelo de *Veja* em relação ao jornalismo nacional e internacional.

Algumas práticas e métodos jornalísticos definem o estilo discursivo de revistas e jornais, e tanto *Veja* quanto *IstoÉ* estão inseridas em uma rede de outras revistas que circularam no Brasil e no exterior do país – apropriando-se de algumas características que definem os diferentes usos da fotografia nas suas páginas. Assim como era normal que revistas dos anos 1920 aqui no Brasil se apropriassem de revistas francesas e alemãs, e as ilustradas dos anos 40

⁷⁵ Importante ressaltar que o desenvolvimento sobre a revista *Veja* não se encerra neste capítulo. Diversas questões sobre a prática fotográfica e suas relações de aproximação e distanciamentos com *IstoÉ*, na prática fotojornalística e nas suas fotorreportagens, serão discutidas até a última página desta Dissertação.

também realizaram praticamente o mesmo caminho, como em *Cruzeiro*, por exemplo – nos anos 1970 não foi diferente.

A apropriação como procedimento editorial é confirmada em depoimento de Accioly Netto. “O *Cruzeiro* publicava também contos tirados de revistas estrangeiras, incluindo até as ilustrações, sem qualquer autorização. Ninguém jamais protestou. Éramos ainda um país desconhecido do Terceiro Mundo. O mesmo sistema era usado para as páginas de caricaturas internacionais, coletadas de publicações especializadas, sobretudo *Simplicissimus*, da Alemanha, *Le Rire*, da França, e *Carlino*, da Itália. As seções de moda também eram feitas com recortes de revistas e jornais de Paris e Nova York. Tal sistema era pitorescamente chamado de “cola e tesoura”, no qual eu me tornei sem dúvida alguma um perito.” (COSTA; BURGI, 2012, p. 15).

Muito do que pode ser lido nas páginas das revistas semanais de informação no Brasil dos anos 1970 é apropriado de periódicos estrangeiros, como *Time*, *Newsweek*, *Der Spiegel*, *Der Stern* e *Esquire*, por exemplo. A criação da entrevista e da reportagem já é algo oriundo do modelo do jornalismo moderno anglo-americano. A fotorreportagem foi adquirindo um formato na atual Alemanha durante os anos 1930, e também na imprensa francesa ao longo dos anos 1930 (SOUSA, 2004, pp. 82-97; FREUND, 2002, pp. 95-122).

Após a Primeira Guerra, durante a República de Weimar (1918/1933), e beneficiando do seu clima liberal, floresceram na Alemanha as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa e, assim, entre os anos vinte e os anos trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotojornalistas modernos. Estas tinham tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para uma audiência estimada em 20 milhões de pessoas. Posteriormente, influenciadas pelas ideias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam a *Vu*, e a *Regards*, a *Picture Post* e a própria *Life*, entre várias outras publicações (SOUSA, 2004, p. 72).

A Inglaterra surge como ponto alto no fotojornalismo ao longo dos anos 1960, principalmente, quando diversos de seus profissionais começam a atuar na cobertura de Guerras e conflitos civis na Irlanda, Vietnã e diversos outros países. Porém, será nos Estados Unidos onde todas essas forças informativas de certa forma se concentram após a Segunda Guerra Mundial – quando uma leva de fotógrafos, editores e diagramadores migram, fugindo da guerra, para países americanos (LEDO, 1998, p. 86-98).

Alguns pontos referentes a área da comunicação são delicados, pois dificilmente conseguimos medir (se existe um modo) qual tipo de imprensa é mais rigorosa e bem

informada, ou mais crível segundo os parâmetros da verdade midiática. Sabemos, porém, qual delas possui mais critérios na hora de realizar seu trabalho, ou seguem alguns preceitos básicos da área do jornalismo⁷⁶.

Nestes casos, um sociólogo aponta em sua obra diversos dados que possibilitam identificar diferenças entre o jornalismo anglo-americano e francês (CHALABY, 2003, p. 31), como a grande abundância de fontes para a formação da notícia (inclusive aqui a participação de agências internacionais e do envio de correspondentes para cobrir de perto situações de risco); a constante busca por atualização que a imprensa inglesa e americana trabalhou ao longo do século XX; a tentativa de procurar uma informação mais factual (no sentido de entender o fato midiático, e não o fato criado, conforme nós historiadores compreendemos); em contraste com a formação do hábito da opinião direta e em colunas e espaços maiores em jornais e revistas francesas.

Estes dois *modelos* moldaram ao longo do séc. XX o fazer jornalístico no Ocidente, sabendo que após a segunda metade deste século o jornalismo anglo-americano começa a ter mais prestígio – tanto pela sua construção discursiva atrás de fatos, objetividades, neutralidades e da tentativa de consolidar uma verdade sobre os assuntos tratados. As revistas semanais de informação terão algumas características deste modelo americano, iniciando pelo método de investigação.

Os anos 1970 foi um período onde a imprensa norte-americana estava em processo de amadurecimento do chamado *jornalismo investigativo*. Este método de trabalho compreende a apresentação de um caso, composto por seus personagens envolvidos direta ou indiretamente, construído por um jornalista (ou uma equipe de jornalistas) que obtém por seu próprio trabalho e iniciativa as informações sobre “instituições ou pessoas que estão empenhadas em esconder do público suas formas de atuar” (ABREU, 2002, p. 48)⁷⁷. Esta investigação busca desvendar abusos de poder e feitos contra leis ou contra pessoas físicas e jurídicas, dentre diversos outros casos de maior ou menor gravidade. O caso mais famoso do início da aplicação deste método é o trabalho feito pelos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein, do *Washington Post*, que

⁷⁶ Importante compreender que estes preceitos mudam de veículo para veículo e também de tempos em tempos. Enquanto percebe-se que o modo de fotografar mudou ao longo do século XIX e XX, devido à vinda de tecnologias diferentes e também de demandas informacionais diferentes, o mesmo ocorre na área da escrita e concentração de informação dentro de jornais e revistas.

⁷⁷ Também delimitado como “watchdog journalism (and alternately, muckraking) to examine reporting that brings attention to wrongdoing through reporting information that some implicated parties want to keep hidden” (WAISBORD, 2000, p. 19).

levaram à renúncia do então Presidente dos Estados Unidos Richard Nixon. Este caso ficou conhecido como *Watergate*⁷⁸, onde a equipe de jornalistas conseguiu concentrar diversos documentos e testemunhas que acusavam e indicavam que Nixon e mais 69 pessoas que haviam atuado em atividades ilegais, como a colocação de escutas telefônicas nos escritórios de políticos concorrentes do *Democratic National Comitee* (Comitê Nacional Democrata). O caso foi publicado em diversas edições do jornal *Washington Post*, culminando na acusação de 69 pessoas e na prisão e condenação de 25 envolvidos – assim como na renúncia de Richard Nixon do cargo de Presidente dos Estados Unidos.

O caso *Watergate* serviu como pedra lapidar deste método. Porém, existe outro entendimento de jornalismo *investigativo*, que deve ser mencionado a fim de compreender onde *Veja e IstoÉ* se localizam enquanto revistas com um método de escrita e discurso.

Investigative journalism prioritizes the consequences rather than the methods. A good example of this approach is a study by a Northwestern research team, which defines investigative reporting as “the journalism of outrage”. This is “a form of storytelling that probes the boundaries of America’s civic conscience. Published allegations of wrongdoing – political corruption, government inefficiency, corporate abuses – help define public morality in the United States. Journalistic exposés that trigger outrage from the public or policy makers affirm society’s standards of misconduct.” Here the emphasis is on the impact of reporting rather than on the procedures. The main strength of this approach is that it opens a new analytical dimension that is more concerned with the linkages among journalism, public opinion, and policymaking than discussions about technique and strategies. It also calls attention to the strong moral component of investigative reporting⁷⁹. (WAISBORD, 2000, p. 17).

O método investigativo de jornalismo também possui suas fragilidades, tornando-se uma tarefa muitas vezes perigosa. Jornalistas possuem a capacidade de camuflar *verdades* do senso comum de leitores (a verdade utópica, onde se pressupõe que exista imparcialidades e

⁷⁸ O nome surge devido ao local onde as escutas telefônicas foram feitas: nos escritórios e quartos de Congressistas no complexo de edifícios *Watergate*, no bairro *Foggy Bottom*, em Washington, DC, EUA.

⁷⁹ Traduzido livremente: Jornalismo investigativo prioriza as consequências ao invés dos métodos. Um bom exemplo desta atitude é o estudo realizado por um grupo de pesquisadores do Noroeste dos Estados Unidos, que define a reportagem investigativa como o “jornalismo do ultraje”. Isto é “a forma de contar uma história que prove as fronteiras da consciência civil americana. Publicando alegações de malfeitos – corrupção política, ineficiência governamental, abusos corporativos – ajudando a definir a moralidade pública nos Estados Unidos. Explicações jornalísticas que acionam o ultraje de pessoas públicas ou políticos, reafirmam o mal conduto da sociedade”. Aqui a ênfase é no impacto da reportagem, ao invés dos seus procedimentos. A maior força desta prática é que abre uma nova forma de analisar dimensões que são dedicadas com as alianças entre jornalismo, opinião pública, e policiamento que discussões sobre técnicas e estratégias. Também chama a atenção para o forte componente moral do jornalismo investigativo.

neutralidades por parte da imprensa) com a construção de verdades embasadas em fotografias, documentos e depoimentos a partir do aval metodológico do *jornalismo investigativo*. Esta parte mais ética do *jornalismo investigativo* foi muito utilizada na América do Sul, em decorrência das diferenças entre o modelo de imprensa dos Estados Unidos e seu relativo afastamento dos governos vigentes (que foi a fonte apropriada nos países como Brasil, Peru, Colômbia e Argentina, pelos jornais *Folha da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Estado de São Paulo*, *O Globo*, *La Nación*, *La Prensa*, *Ultima Hora*, *Clarín*, *Página/12*, *El Tiempo*, *El Colombiano*, *El Espectador*, *Caretas* e *Si*⁸⁰).

Inspirado no método investigativo americano, gradualmente os veículos de comunicação brasileiros começam a adotar o *método* nos anos 1970. A consequência disto, visto a longo prazo (WAISBORD, 2000, pp. 185-209), mostrou que o *jornalismo investigativo*, que era originário de uma vontade de busca incessante de *verdades* e casos de corrupção, passou a ser escancarado como uma ferramenta para construção de verdades, como de fato sempre foi. Uma das formas de se fazer isso é a partir da denúncia.

Abreu (2002, p. 53) aponta que a geração de jornalistas que iniciou sua vida profissional durante o regime militar brasileiro (1964-1985) assumiu o *jornalismo investigativo* como prática. A escolha da profissão de jornalista, conforme a autora, segue como vontade primeira a intervenção social e a participação política direta.

Um número significativo dos jornalistas ouvidos em nossa pesquisa, 43% dos nossos entrevistados, foi filiado a partidos ou movimentos de esquerda. Desse grupo, 61% declararam sua filiação ao PCB durante os anos 60 e 70. Os outros 39% se distribuem entre os vários movimentos de esquerda que atuaram no final dos anos 60 e atraíram um grande número de jovens universitários com propostas de mudanças sociais através da luta armada.

O trabalho de *investigação* obteve espaço destacado nas revistas semanais, que procuravam denunciar toda semana um novo caso de escândalo envolvendo personalidades da vida pública, trazendo à tona revelações sobre questões da Justiça, Polícia e também do Exército. Porém, estes casos de investigações poucas vezes podem ser comparados ao *jornalismo investigativo* que se é comumente conhecido e aplicado no jornalismo norte-americano. Tanto pela influência do mercado editorial, que necessitava moldar textos e

⁸⁰ Cada um destes jornais e revistas possuíram casos investigativos orientando-se mais ou menos no exemplo de *Watergate*, com suas peculiaridades próprias de cada contexto de seu país (Brasil, Argentina, Colômbia e Peru, respectivamente). Para mais informações, Cf. WAISBORD (2000, p. 33-55).

fotografias a fim de não *pisar no próprio pé*, quanto pela proximidade e relação que a imprensa tinha com os Governos Federal e Estadual no Brasil.

To criticize a president, a minister, a mayor or even a low-ranking official is to shoot yourself in the foot. It never fails: you see the consequences when government advertising budgets are allocated. Fears of retaliation from irate government officials often resulted in editors killing stories on sensitive subjects. The journalistic merit of news stories was subjected to political calculations. [...] Without a press that kept the state minimally at an arm's length, watchdog journalism was virtually impossible. When economic survival or expansion was tied to the state, the press was generally complacent or extremely mindful of pleasing governments in military uniform or civilian clothes⁸¹. (WAISBORD, 2000, p. 25).

A maneira de realizar uma crítica direta aos governos militares no Brasil pela imprensa diária, foi tanto pela publicação de jornais de coletivos (como o jornal *Movimento*, de São Paulo, e o *CooJornal*, de Porto Alegre, por exemplo), que realizavam críticas diretas aos atos de militares, denunciavam torturas, prisões clandestinas e casos de abuso de poder em geral, como também pelo uso da ironia (AGUIAR, 2012, pp. 233-247). O *Jornal do Brasil*, O *Estado de São Paulo* e A *Tribuna da Imprensa* ocasionalmente faziam críticas diretas ao governo. Em período onde a censura ainda estava presente dentro de redações, estes jornais inseriam poemas, receitas de bolo ou imprimiam páginas em branco no local onde a censura pegou – deixando claro aos leitores onde a crítica havia sido feita e retirada pela censura. Muitas vezes realizavam a autocensura também, conforme aponta Maria Aparecida de Aquino (1999, pp. 37-117).

De modo geral, as críticas ao regime são leves e não há contestação quanto às suas origens; bem como se destacam as virtudes do desenvolvimento econômico alcançado. Em suma, tudo caminha na direção da explicitação de nossa hipótese, qual seja, a de que a censura prévia a *OESP* [O Estado de São Paulo] se insere num quadro de atrito aberto entre as duas alas militares (“linha-dura” e “Sorbonne”), assim como parte das divergências do jornal em relação ao Estado autoritário brasileiro pós-64 relacionavam-se ao recrudescimento da repressão, o que se acentua após a edição do AI-5. A

⁸¹ Livremente traduzido como: Criticar um presidente, um ministro, um prefeito ou até mesmo um oficial de posto baixo é como atirar no próprio pé. Nunca falha: você vê as consequências quando os orçamentos governamentais de publicidade são deslocados. O medo da retaliação por oficiais [políticos] do governo normalmente resultam no ato de editores cortarem e matarem histórias sobre sujeitos mais sensíveis. O mérito jornalístico fica sujeito às vontades políticas. [...] sem a imprensa que deixa o Estado no mínimo à um braço de distância, o jornalismo investigativo é virtualmente impossível. Quando a sobrevivência econômica ou a expansão empresarial está atrelada ao Estado, a imprensa geralmente se torna complacente ou extremamente agradável aos argumentos governamentais, vestindo um uniforme militante do governo, porém com roupas civis.

censura prévia se encerra no periódico no momento em que se inicia o processo de distensão/abertura (grifo meu, AQUINO, 1999, p. 90).

“Mesmo ainda no *Movimento*, nós tínhamos que enviar o exemplar antes de ser impresso e circulado para Brasília” – recorda Juca Martins⁸² - “Lá os milicos faziam a censura. Então nós mandávamos umas três ou quatro edições do mesmo número, diferentes, para ter alguma sem censura para poder circular na semana”.

A apreensão em realizar denúncias também era justificada pelos exemplos de jornais vizinhos, que tiveram de fechar suas redações devido ao boicote de acionistas e patrocinadores. *Correio da Manhã*, o jornal que foi opositor ao Golpe de 1964 no Brasil, perdeu uma quantidade substancial de publicidade em seu jornal, devido ao posicionamento de seus financiadores perante o início da Ditadura⁸³. Outro exemplo foi o *Jornal da República*, que durou apenas cinco meses, foi fundado e idealizado por Mino Carta e Domingo Alzugaray⁸⁴ (os jornalistas Ricardo Kotscho, Armando Salem e Wilson Hilário Borges e diversos outros jornalistas renomados atuaram neste jornal). Ele foi um periódico que confrontou diretamente o governo do General João Baptista Figueiredo na virada de 1979 para 1980. Ele foi outro exemplo que possuía uma proposta de oferecer uma visão contrária ao jornalismo do período, criticando abertamente as atitudes do governo militar. Dentre outros motivos, ele também foi sistematicamente boicotado por agências de publicidade, patrocinadores e pelo próprio governo como anunciante⁸⁵.

O jornal porto alegreense *CooJornal* passou por uma situação deste gênero, porém tocado diretamente pelo Exército brasileiro. “Na imprensa local, predominava o oficialismo e tudo o que ele significava: censura interna, postura acrítica, autoritarismo nas relações de trabalho e frustração”⁸⁶, e o *CooJornal* procurou realizar um trabalho oposto a este oficialismo. Publicou diversas críticas sobre o governo, os limites da abertura democrática e a atuação da imprensa em meio à censura. No seu quinto aniversário, *CooJornal* publica uma reportagem sobre dois relatórios repletos de carimbos “Confidencial”, assinados por generais do Exército – entregues

⁸² Depoimento de Juca Martins, que foi um dos editores do jornal *Movimento*. Realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015. Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

⁸³ Cf. COTTA, 1997.

⁸⁴ Ambos trabalhavam na revista *IstoÉ* neste período. Mino Carta era diretor de redação e Alzugaray foi um dos empresários que cuidava das finanças da revista, já havia trabalhado para a Editora Abril e para *Veja* como diretor comercial.

⁸⁵ Cf. LINS DA SILVA, 1986; RODRIGUES, 2004.

⁸⁶ Cf. GUIMARAENS; CENTENO; BONES (2011, p. 16-19).

por uma pessoa que se identificou como cabo do Exército à sucursal do jornal. Os documentos relatavam duas ações de combate à guerrilha em São Paulo e na Bahia. Após a publicação dos relatórios na edição n.50 de fevereiro de 1980 do *CooJornal*, o Ministério do Exército publica duas notas repudiando a impressão dos relatórios, afirmando que eram falsos. A Polícia Militar chama os associados do jornal para depor em um Inquérito Policial Militar. Em julho de 1981 quatro jornalistas da *CooJornal* são condenados a cinco meses de prisão. O processo contra a cooperativa consumiu energias e trabalho físico dos jornalistas, em parte presos, levando a extinção do jornal na sua 78ª edição, que circulou devido a um mutirão de jornalistas e escritores de Porto Alegre, que organizaram a edição em solidariedade aos jornalistas presos.

Este panorama da imprensa se estende também para as revistas semanais de informação. Estavam inseridos no mesmo contexto os jornalistas que atuaram tanto em *Veja* quanto em *IstoÉ*, porém o espaço de trabalho em uma revista era diferente dos jornais. Ambas revistas possuíam uma circularidade muito mais ampla que jornais como *Movimento*, *CooJornal*, *Jornal da República* dentre outros, e ocupavam um espaço no mercado de notícias para leitores que desejavam ler mais informações sobre o que havia lido em pequenas colunas dos diários durante os dias da semana. A revista servia também como o próprio nome do periódico já aponta, rever assuntos tratados. Rever assuntos vistos de maneira mais superficial (em alguns casos), agora com uma profundidade maior. Tanto pela sua proximidade com agências de publicidade, acionistas e patrocinadores, o jornalismo *investigativo* não possuía muita força nestes veículos, apesar de que algumas notícias tratavam buscar *verdades*, a partir de minuciosas descrições de conversas e também da publicação de documentos encontrados pelos jornalistas. Waisbord (2000, p. 23) apresenta este panorama brasileiro, a fim de esclarecer que talvez a censura era virtualmente desnecessária, pois a imprensa brasileira historicamente já realizava uma autocensura.

Although in Brazil, the military government that ousted President Goulart in 1964 maintained a relatively hands-off position in regard to the media during the first years because the leading newspapers have actively collaborated (or implicitly endorsed) the putsch. The government switched gears after a military faction gained control. Amid growing discontent and civilian opposition, it decided to silence the press (and society at large), shutting down Congress and eliminating democratic rights in December 1968. This decision marked the beginning of the “hard” stage of the authoritarian regime. Fifteen reporters were tortured to death or disappeared between 1970 and 1978. [...] Government censors were assigned to clear stories at *O Estado de São Paulo*, *Veja*, *Jornal da Tarde*, and *Tribuna da Imprensa* and self-censorship quickly became dominant in the press at large. [...] In all cases of press under

authoritarian regimes, censorship was virtually unnecessary as the big press engaged in self-censorship and suppressed stories that might enrage the military⁸⁷.

Este panorama internacional, onde o método investigativo toma força, serve para compreender também o porquê destes periódicos brasileiros não tratarem de assuntos polêmicos com mais profundidade, ou com uma ênfase próxima ao que era feito durante os anos 1970 nos Estados Unidos. Tanto a proximidade com acionistas, que eram em sua maioria contra críticas ao governo (por necessitarem dele para realizar suas atividades em território nacional, realizar negociações de impostos e liberações de licitações e indicações), quanto pela proximidade dos próprios periódicos com o governo, ao solicitar empréstimos pela Caixa Econômica Federal⁸⁸; ao tentar negociar facilidades de circulação e venda; ao negociar a retirada dos agentes de censura de dentro das redações; a diminuição de impostos da impressão e importação de equipamentos; assim como pela própria postura de apoio restrito ou irrestrito às atitudes do governo militar.

A escolha de não falar sobre alguns assuntos polêmicos envolvendo diretamente pessoas públicas, foi uma atitude tomada por praticamente toda a grande imprensa durante a década de 1970 – tanto pela censura direta, que esteve presente em redações até próximo ao fim do AI-5 (13 de outubro de 1978), quanto pela proximidade de alguns periódicos com o governo militar. De certa forma, tanto *Veja* quanto *IstoÉ* compartilham o momento de abertura democrática brasileira, e ambas revistas fazem parte do sistema de autocensura. Mesmo *Veja* tendo fama de ser mais conservadora, e possuindo mais laços diretos com o governo, conseguiu publicar

⁸⁷ Traduzido livremente: Entretanto no Brasil, o governo militar que retirou o Presidente Goulart em 1964, manteve relativamente suas mãos fora da imprensa durante os primeiros anos, porque os principais jornais estavam ativamente colaborando (ou implicitamente endossando) o golpe. O governo trocou de atitude após uma facção militar ganhar controle. Com um grande descontentamento da oposição civil, eles decidiram silenciar a imprensa (e a sociedade em geral), fechando o Congresso e eliminando os direitos democráticos em dezembro de 1968. Esta decisão marcou o início do período “duro” do regime autoritário. Quinze repórteres foram torturados até a morte ou foram desaparecidos entre 1970 e 1978. [...] Os censores do governo foram alocados para limpar histórias no *O Estado de São Paulo*, *Veja*, *Jornal da Tarde*, e *Tribuna da Imprensa*. A autocensura rapidamente se tornou dominante na grande parte da imprensa. [...] em todos os casos da imprensa sob domínio de regimes autoritários, a censura foi virtualmente desnecessária para a *grande imprensa*, que estava engajada na autocensura e suprimia histórias que poderia irritar os militares.

⁸⁸ Este é um dos pontos mencionados constantemente em entrevistas realizadas com Mino Carta, ao informar que pediu demissão de *Veja* após o grupo negociar com o Governo Federal um empréstimo de 50 milhões de reais via Caixa Econômica Federal e o fim da censura direta na revista. A negociação seria realizada apenas com a saída do Diretor de Redação, na época era Mino Carta, a pedido do Governo Militar. Por motivos de não conseguir embasar melhor esta hipótese, ela fica como motivo de especulação para o trabalho do historiador, por mais força que tenha nas falas do jornalista, e também pela proximidade que sabemos que a revista tomou com o governo de Figueiredo no fim do regime militar brasileiro. Seria necessário um aprofundamento maior neste caso, algo que não é objetivo deste trabalho.

reportagens que criticaram atuações de repressão policial em manifestações de estudantes; de sequestros clandestinos durante a Operação Condor na América Latina⁸⁹; de tortura e morte de presos políticos e denunciando a localização física de centros de detenção nas principais cidades brasileiras. *IstoÉ* não foi a revista que trouxe o jornalismo investigativo para o Brasil, nem mesmo a revista que rompeu a autocensura na imprensa brasileira⁹⁰ – a pesar de pautar assuntos com uma importância mais cara às classes trabalhadoras médias e mais baixas da sociedade. Porém, ela foi uma revista ousada, com capacidade de movimentar o cenário político e a imprensa nos anos 1970 – ao publicar extensas pautas sobre as Greves do ABC Paulista, a atuação das polícias militares nas capitais, a repressão dentro de Universidades e espaços públicos, as situações precárias no Norte e Nordeste brasileiro. Porém, pelo seu tamanho e porte de circulação, faz parte do rol de periódicos que negociou sua sobrevivência a partir de publicações moderadas, vindo a ser vendida no início dos anos 1980 para outro grupo empresarial, que realizou uma reestruturação na equipe de jornalistas e fotógrafos.

Compreender que a imprensa semanal brasileira possui uma relação de confidencialidade com os governos e grupos sociais vigentes é fundamental, pois assim o argumento comum que a imprensa semanal e diária é *vendida e conivente*⁹¹ torna-se superficial, deixando espaço para questionar seu *status quo* perante os campos econômico e político, e como estas empresas funcionaram com a dependência do mercado editorial e de patrocínios (ou facilidades de impostos e empréstimos). De fato, a maioria das empresas relacionadas a imprensa provavelmente tem casos de conivência, autocensura, dependência com acionistas e com o próprio governo em sua história, porém isto deve ser percebido *a priori*⁹², para

⁸⁹ Cf. CUNHA (2008) e PROENÇA (2015).

⁹⁰ Esta talvez nem mesmo fosse a proposta de ambas revistas, porém vale salientar que ambas estavam com modelos bastante consolidados para um tipo de jornalismo – que ao mesmo tempo que tocava em assuntos polêmicos, não foram revistas radicais em seus posicionamentos. Assim, talvez considerar a revista *Veja* foi de direita, e a revista *IstoÉ* de esquerda seja simplista. Entender as propostas e os limites que a imprensa possuía neste período já apresenta que este maniqueísmo era, na prática, impossível para revistas deste tamanho. Foi possível para jornais sem a tiragem de centenas de milhares de cópias, que possuíam circularidade regionais e focado em grupos definidos partidariamente e ideologicamente (como *Pasquim*, *Movimento*, *CooJournal*, etc.). Ambas revistas dialogaram, fizeram política para se manterem vivas em meio ao contexto político e econômico conturbado no Brasil. Elas ocuparam um espaço diferente dos jornais citados, que funcionava com uma lógica de mercado e de relações públicas também diferente.

⁹¹ Como feito no artigo intitulado *Do xá ao aiatolá: A Revolução Iraniana através de Veja (1978-1979)*, ZANONI (2015, pp. 180, 181, 184, 186 e 188) que buscou afirmar que *Veja* não pautou o caráter social e cultural do período pré-revolucionário de 1979 no Irã, mas sim o caráter econômico e político do acontecimento – como era, de fato, pauta principal da revista.

⁹² No sentido de ter consciência do histórico geral da imprensa e suas relações de proximidade com o mercado editorial e de propaganda, além das proximidades com o governo. De preferência, compreender estas relações e aprofundá-las quando houver acesso à depoimentos ou documentos que corroborem o argumento. Caso contrário, a especulação entra no discurso. No caso de *Veja* e *IstoÉ*, temos acesso a depoimentos que tocam o lado do agenciamento da equipe fotográfica e poucas citações sobre censura de fotografias por parte de diretores de

compreendermos quais são seus atos, e também perceber quando elas tentaram tencionar estes campos diretamente, realizando denúncias e modificando sua postura editorial⁹³. Estas limitações, que a própria imprensa se inseriu, foram questionadas de tempos em tempos com a bandeira de uma busca pela liberdade de imprensa.

The market rather than the state is mainly responsible for keeping the press subordinate. As South American journalists quip about liberal positions defended by press owners, “*Liberdad de prensa* (press freedom) means *liberdad de empresa* (market freedom).” The ideal of free media is hopelessly utopian or simply false when press organizations regularly succumb to market pressures or wholeheartedly embrace capitalist’s interests⁹⁴. (WAISBORD, 2000, p. 4).

Pepe Baeza (2001, p. 64-65), reflete sobre a *pressão* da publicidade e do dinheiro envolvido no campo da comunicação.

Se manifiesta en el terreno de la comunicación la brutalidad del modelo económico en el que nos desenvolvemos: las publicaciones sólo sobreviven gracias a la publicidad, que acude a ellas no solamente en función de su tirada, sino también en función de que sus contenidos respondan a los anunciantes consideren idóneo. [...] La publicidad es un barómetro de lo que el mercado premia o castiga. En países aun más sometidos al régimen de brutalidad económica, esta dinámica se acentúa: toda la publicidad se concentra en publicaciones pertenecientes a sociedades ligadas a la oligarquía local, y la prensa disidente, aunque sea magnífica, sufre una ausencia casi total de anuncios; así se perpetúa el poder económico y se silencia la contestación política.

Acredito que ter consciência da disputa interna entre ambas revistas seja importante. Porém, esta tomada de consciência do *modus operandi* da imprensa semanal brasileira deve passar pelo conhecimento de que nenhum periódico é isento de negociações, autocensura ou

redação. Dessa forma, pouco posso afirmar de proximidades reais com o governo federal ou com acionistas, apesar de vermos nitidamente esta proximidade em edições comemorativas com Presidentes Gerais em capas de revistas e como pauta de comemoração dos grupos editoriais.

⁹³ Neste caso, também é importante ter consciência que a maioria dos jornalistas não vão contra seus chefes e sua instituição de trabalho. Afinal de contas, muitos deles precisam do serviço para manter suas famílias. Algo que WAISBORD (2000, p. 6) menciona de maneira interessante: “Watchdogs do not bite their owners, as David Protess and colleagues state nor, we should add, do they chomb neighbors with whom they have amiable relationships”.

⁹⁴ Traduzido livremente: O mercado, ao invés do estado, é o maior responsável por deixar a imprensa subordinada. Como jornalistas da América do Sul brincam sobre as posições liberais defendidas pelos donos da imprensa, “Liberdade de imprensa” significa liberdade de empresa. O ideal da mídia livre é esperançosamente utópica, ou simplesmente falsa quando as organizações da imprensa regularmente sucumbem perante as pressões do mercado ou abraçam com todo seu coração aos interesses capitalistas.

que é o porta-voz de certos grupos sociais. Tanto *Veja* quanto *IstoÉ* se aproximam e se distanciam e determinadas pautas, de maneira visual e textual em suas páginas. Nos próximos subcapítulos e capítulos apresentarei o formato de ambas revistas, agora aprofundando diretamente no quesito fotojornalístico de ambas revistas, iniciando por *Veja*.

2.2. *Veja*: seu formato, seus funcionários e sua memória fotojornalística

A revista *Veja* nasce em 1968 após ter realizado uma das maiores campanhas de publicidade para uma revista no Brasil deste período. Esgota setecentos mil exemplares na primeira edição⁹⁵. Uma quantidade surpreendente, por ser o primeiro número da revista. Porém, este sucesso inicial foi decaindo, chegando abaixo das 100 mil vendas nos números seguintes – ainda um número surpreendente, mas abaixo do esperado para o lucro da empresa. Ao longo das décadas seguintes, chega a ter uma tiragem superior a um milhão de exemplares, sendo a revista semanal com maior circulação do país e a quarta maior do mundo, atrás de *Time*, *Newsweek* e *US World and News Report*.

O nome *Veja* remete diretamente ao ato de ver, olhar, observar. Pensou-se que a revista poderia ser também ilustrada, e não apenas de informação. O desapontamento chegou aos leitores, mesmo lendo a palavra & *Leia*, bem pequenina próximo ao logo grande *Veja*. Ela não começou sua história como revista ilustrada, mas sim com diversos textos para os seus leitores lerem.

Era uma revista cheia de texto, que inaugurava no Brasil o gênero das *newsweeklies*, revistas semanais de informação, na escola das americanas *Time* e *Newsweek*. Não tinha formato grande de *Manchete*, nem tantas páginas coloridas. Para um público que não conhecia o gênero, a revista era muito compacta, com muito texto para ler, e a novidade não foi muito bem entendida. (MARTINS; DE LUCA, 2012, p. 218).

Para chegarem ao formato compacto e informativo de *Veja*, tanto Mino Carta (que era neste período Diretor de Redação) quanto Roberto Civita (Diretor de Publicações) visitaram

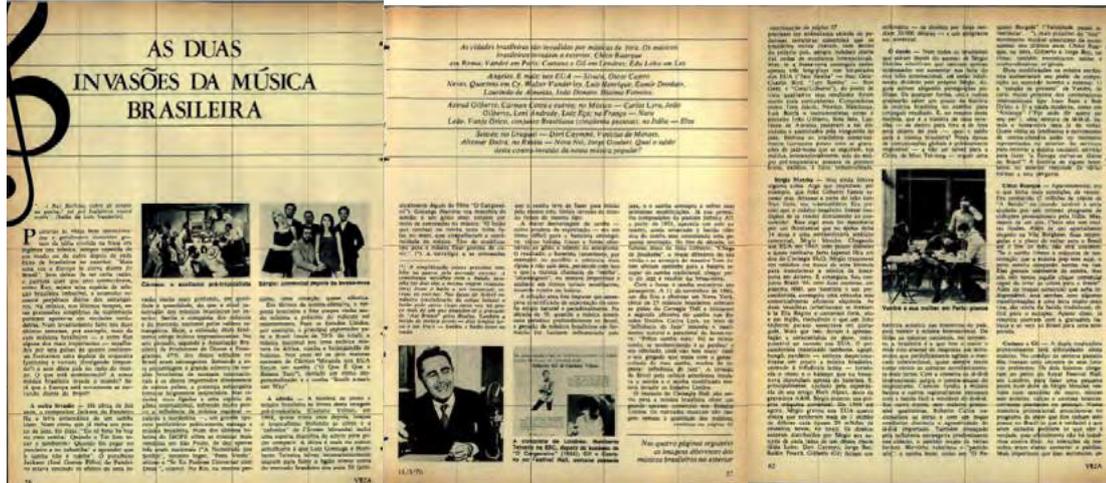
⁹⁵ A geração de revistas anterior às revistas semanais de informação, as revistas ilustradas, possuíam um histórico de circulação, que iniciava baixo e ao longo do sucesso das revistas chegava próximo aos 700 mil exemplares. *O Cruzeiro* em 1950 alcança a venda de 550 mil exemplares; *Manchete* ainda conseguiu a tiragem de 850 mil exemplares; a *Realidade*, com 10 anos, chegou ao patamar de 100 mil exemplares. (COSTA, 2012; MARTINS; DE LUCA, 2012).

diversas sucursais de revistas nos Estados Unidos e Europa, a fim de compreender o modelo a ser apropriado. Nesta época, a revista *Veja* diferia das revistas ilustradas, pois o leitor não encontraria quase nenhuma fotografia ou ilustração nela, diferente de suas congêneres. Seu primeiro editorial já demonstra, entretanto, que este não era o objetivo da revista. Antes de mostrar, queria informar o leitor.

O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, o espaço geográfico, a ignorância, os preconceitos e os regionalismos: precisa de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Precisa **saber** o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar bem informado. E este é o objetivo de *Veja*. (Grifo nosso, *Veja*, 11 de setembro de 1968, n. 1).

A diferença entre *saber* e *ver* é grande, pela lógica inicial da revista. O texto seria o fundamento principal de informação dela. A imagem poderia ser utilizada a partir de gráficos, tabelas e também pela fotografia – que neste primeiro momento seria trabalhada de forma bastante tímida. Eram fotos preto-e-branco retangulares, pequenas, espalhadas em meio a colunas. Algumas apenas com fotografias de retratos (chamado como *boneco* pelos fotógrafos) de entrevistados ou do próprio repórter. Isso se modifica drasticamente durante a década de 1970. Um exemplo básico, atuando aqui meramente como forma ilustrativa do aumento da presença da fotografia nas páginas da *Veja* são duas reportagens de capa, uma de 1970 e outra de 1980 (período onde a editoria de fotografia da revista já havia se consolidado). As reportagens possuem o mesmo tema: música, carnaval e cultura. Enquanto nas páginas da *Veja* de 1970 apenas cinco fotografias pequenas são diagramadas, ocupando menos que 1/5 do espaço das 3 páginas da reportagem; nas páginas da reportagem de 1980, dez fotos médias e grandes ocupam 90% do espaço de três páginas da reportagem. Compreender esta mudança visual na revista é um objetivo central deste capítulo, para posteriormente desenvolver uma discussão que coloque lado a lado fotorreportagens de *Veja* e *IstoÉ* (Imagem 1).

Imagem 1 – *Veja*, 11/3/1970 (cima), e *Veja* 27/2/1980 (baixo). Exemplos da mudança da presença da fotografia nas páginas da reportagem de capa da revista.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Os nomes de alguns fotógrafos já surgiam na revista, separados por estados, no espaço do editorial. No Rio de Janeiro, Antonio Andrade e Darcy Trigo eram os encarregados pela fotografia; em Brasília, Luiz Humberto; em Belo Horizonte, Guinaldo Nicolayewsky e em Recife, Clodomir Bezerra. Cinco fotógrafos, mais o auxílio das agências internacionais de informação de revistas: *Paris Match* (França), *Newsweek* (Estados Unidos), *Der Spiegel* (Alemanha), *Epoca* (Itália), *Associated Press* (Estados Unidos) e auxílio de importação de materiais via *Varig*, *Air France* e *BUA*. Isto constituiu o começo da revista, no quesito de equipe fotográfica e agências de informação.

Para sobreviver à queda de vendas após os primeiros números, o *Grupo Abril* necessitou realizar diversos trabalhos de marketing e gestão na revista. Até lá, acredito que a distância entre o *saber* e *ver* tenha diminuído para grande parte dos gestores do periódico. O ato de

informar-se nos anos 1970 passava cada vez mais pelo ato de ver (Televisão/Fotografias) e ler (Jornais/Revistas) – em um momento em que o ato de ouvir (Rádio) ainda existia na grande parte da população adulta. A comunicação entre as linguagens da leitura e da visão fundamenta até os nossos dias o status da imprensa diária e semanal no mundo. A televisão deu um *choque* em diversas revistas e jornais durante os anos 1970, transformando os usos da fotografia em revistas e jornais durante décadas – em decorrência da lógica midiática de que a imagem em movimento pudesse superar a imagem estática⁹⁶. De certa forma, o movimento iniciado pela equipe de diagramadores, fotógrafos e editores de *Veja* ao longo dos anos 1976 a 1979 demonstra a tentativa de sobreviver nesta disputa entre dois universos midiáticos, a da imagem estática e em movimento⁹⁷: ela deixou de ser uma revista quase exclusiva de textos, para se tornar uma que realiza o link da imagem, gráfico, texto e notas – incluindo algumas vezes *frames* televisivos nas suas páginas, e também séries fotográficas (chamadas de *Portfolio*) que davam movimento as histórias narradas pelos jornalistas.

Seguindo o modelo apropriado pelas revistas norte-americanas *Time* e *Newsweek*, a *Veja* procurou aperfeiçoar seu sistema de vendas – incluindo um sistema de *callcenter* atrás de assinantes para a revista a partir de 1972⁹⁸. Muito semelhante ao que já ocorria na *Time* nos Estados Unidos⁹⁹. Foi preciso, para superar a crise de vendas nestes primeiros 6 anos, constituir uma carteira de assinantes para o periódico, assim como construir um sistema logístico para que as revistas fossem enviadas sem atrasos. Em seu editorial do ano de 1979 (*Veja*, n. 551), José Roberto Guzzo (então Diretor de Redação de *Veja*) escreve que “*Veja* continua sendo um dos maiores exemplos de êxitos no campo das assinaturas já registrados no mercado editorial brasileiro: nesta semana, superamos a soma de 200.000 assinantes”.

Mais de 80% da venda de *Veja* – e isso acontece há anos – é feita por assinaturas. Em 2008, as vendas por assinaturas chegavam a um milhão de exemplares, mais cerca de cento e oitenta mil em bancas. A revista que não tinha futuro tornou-se a quarta revista semanal de informação no mundo, a única fora dos Estados Unidos. O Brasil é o único país no mundo onde a semanal de informações é a maior revista do mercado. (MARTINS; DE LUCA, 2012, p. 221).

⁹⁶ Cf. ROUILLÉ (2009, p. 137-142).

⁹⁷ Além de uma disputa histórica entre a imagem e o texto, sempre presente desde o início do uso da fotografia na imprensa, a hierarquia entre jornalista e fotógrafo perpassa a história do fotojornalismo, desde os anos 1890 até nossos dias. Em escalas diferentes, mas ainda existe o sentimento de uma hierarquia entre a informação mais verossímil com uma verdade midiática.

⁹⁸ *Veja*, n. 551, 1979.

⁹⁹ Cf. MARTINS; DE LUCA, 2012, p. 221.

Todo o discurso das vendas de *Veja* é carregado de dados sobre a quantidade de pessoas, quilos de revistas carregadas, quilômetros percorridos, dando a sensação de uma verdadeira epopeia ao envio das revistas. Em um momento em que os *Correios* ainda estavam em processo de modernização no Brasil, a *Veja* já em 1979 possuía um aparato logístico realmente grande, demonstrando sua capacidade financeira enquanto empresa de comunicação, e também reforçando uma imagem de que a revista possuía uma quantidade grande de assinantes, sendo distribuída e percorrendo o Brasil de ponta a ponta para atender seus clientes.

Para as capitais mais distantes de São Paulo, o transporte é feito por rodovia – afinal, os 300.000 exemplares semanais de *Veja* pesam acima de 90.000 quilos, o que equivaleria a seis *Boeings 737* superlotados. Rodando sem paradas, a linha exclusiva que vai até Natal, por exemplo, percorre todas as semanas 6.200 quilômetros [...]. Hoje cobrimos, literalmente, todo o território brasileiro, do Oiapoque (dois assinantes de *Veja*) ao Chuí (três). (Editorial de *Veja*, n. 551, 1979).

A inauguração de uma revista de informação no Brasil foi o passo que a imprensa tomou justamente para fazer frente à televisão, dentre os outros motivos mercadológicos, metodológicos e também para acompanhar as modificações das revistas internacionais. Seu objetivo era fazer uma seleção mais detalhada e cuidadosa dos assuntos tratados na semana pelos diversos outros meios de comunicação, porém com abordagens diversas: uso da entrevista, enviando correspondentes internacionais, pautando situações com mais profundidade e revisitando temas tratados em edições anteriores, com um espaço maior que o rádio e a televisão eram capazes de oferecer.

As revistas de informação lidam com temas de interesse geral e que tenham relevância em um contexto atual. Contam, portanto, com o conhecimento prévio que estes sujeitos possuem do contexto em que se encontram para produzir a informação que irá publicizar para seu leitor. Estes sujeitos fazem parte de um momento constituidor, reconfigurando a revista e construindo através delas um repertório próprio (FRANÇA, 2011, p. 92).

As revistas semanais de informação buscavam informar o leitor sobre acontecimentos mundiais e nacionais. Conforme a sintaxe da palavra *revista*, ler uma revista também significava realizar “ato ou efeito de revistar, de examinar detidamente alguém ou algo”, e fazer uma “segunda vista; novo exame, mais minucioso, atento; um reexame”. Também significa

“publicação periódica, destinada a grande público ou a um público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, conselhos de beleza, moda, decoração etc.” (FERREIRA, 2010). O público de *Veja* era o dos centros urbanos da classe média, em especial o empresariado interessado em assuntos econômicos e internacionais. Suas pautas sempre tocavam no assunto econômico, levando em conta quais consequências ao mercado financeiro alguns acontecimentos teriam. Não era uma revista política, apesar de pautar este assunto com profundidade algumas vezes. Era uma revista de informações gerais, pautando os assuntos da cultura, esporte, economia, política, sociedade, teatro, música e pautas internacionais. Diferentemente da revista de variedades, que procurava ter um tom mais ameno e praticamente não politizado (MARTINS; LUCA, 2012, p. 210):

O jornalismo em revistas foi visto no início como um jornalismo de segunda categoria, esquecendo – quem era dessa opinião – que se tratava de uma maneira eficiente de servir e de fidelizar o leitor, dando-lhe informações úteis para sua vida pessoal. E hoje, com raras exceções, jornais e revistas de todos os tipos, inclusive as semanais de notícias, consideram “servir o leitor” parte de sua missão editorial. Matérias sobre saúde, finanças pessoais, temas atemporais como religião e ciências passaram a ser assuntos frequentes de capa na imprensa semanal, deixando lugar para notícias quando elas tratam de temas relevantes nacionais e internacionais.

Em nível nacional, a revista era dividida por diversas equipes, que desenvolviam seu trabalho *in loco* nas sucursais regionais, com um diretor regional e fotógrafos alocados nos estados. No nível internacional, na maioria das vezes as agências de informação eram utilizadas, quando não se enviava jornalistas e fotógrafos para realizar coberturas internacionais – ou contratava-se um correspondente internacional para cobrir pautas em países da Europa e nos Estados Unidos.

Este tipo de revista, que ainda hoje segue praticamente o mesmo modelo, possuía a construção de textos padronizados, que não eram assinados pelos jornalistas, mas pela revista como um todo. Eram textos revisados por editores jovens, recém-formados nos novos cursos de comunicação criados no país.

Selecionamos 100 entre 1800 candidatos universitários de todos os Estados e realizamos um inédito Curso Intensivo de Jornalismo. Ao término do Curso, com cinquenta desses moços e outros jovens “veteranos”, formamos a maior equipe redacional já reunida por uma revista brasileira. (*Veja*, n. 1, set. 1968).

Esta proposta de seleção já nos apresenta os moldes de contratação das grandes empresas internacionais, a partir de chamadas públicas, com uma etapa de treinamento anterior (formando *trainees*), para avançar na seleção dos profissionais em uma disputa mais criteriosa ao final. Na área da fotografia o tratamento foi um pouco diferente, pois os fotógrafos não foram contratados através de uma seleção como a dos jornalistas e redatores. A contratação foi com carteira assinada ou trabalhos pagos a *freelancers*. O fotógrafo ficaria alocado em seu Estado de atuação. Com uma equipe ainda pequena, até 1974, os fotógrafos foram realizando suas pautas diárias em conformidade com as solicitações das sucursais regionais – e enviando seu trabalho direto para as mãos dos jornalistas.

Alguns autores referenciam a equipe de fotógrafos da *Veja* como uma elite do fotojornalismo, seja pelo prestígio que adquiriram ao longo dos anos, ou pelos altos salários que recebiam na época¹⁰⁰. De qualquer maneira, é importante salientar brevemente a mudança da equipe fotográfica ao longo da primeira metade da década de 70, para compreendermos a atenção que a revista *Veja* prestou – se concretizando em um remodelamento visual do periódico ao fim da década.

2.2.1. A organização inicial da equipe fotográfico de Veja – 1970 a 1976

Em janeiro de 1970, no editorial da revista, já havia um espaço para o nome dos fotógrafos. Logo abaixo da seção de *Fotógrafos* (Imagem 2), encontramos uma lista dos *Bureaux* (Sucursais), também chamado por *Departamento de Informações*, organizados por estados no Brasil e em algumas cidades estrangeiras (Nova York, Paris, Buenos Aires e Bonn), onde também surgiam alguns nomes de fotógrafos alocados por estados, à parte da lista de *Fotógrafos* neste mesmo editorial (Imagem 3). De início, noto uma desorganização, ou uma lógica diferente na ordenação dos profissionais no espaço do Editorial da revista. Mas isso logo se modifica em 24 de novembro de 1971, quando a Chefia de Fotografia surge na revista *Veja* (Imagem 4).

¹⁰⁰ COELHO, 2012, p. 121.

Imagem 2 - Recorte da seção pequenina no Editorial de *Veja*, 1970, n. 82 dedicada aos fotógrafos: Amilton Vieira, Carlos Namba, Geraldo Guimarães, Makiko Kishi.

**Fotógrafos: Amilton Vieira, Carlos Namba, Geraldo Guimarães,
Makiko Kishi**

Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 3 - Recorte da seção de Departamento e Informações no Editorial de *Veja*, 1971, n. 148. Título de Fotógrafos e diversos outros nomes de fotógrafos espalhados em cada localização do país.

Departamento de Informações
Chefe: Talvani Guedes da Fonseca
Reportagem: J. A. Dias Lopes, Guiomar Smith Vasconcellos, Maria da Penha Delia, Octavio Ribeiro (especial), Angela Zirolto, Dailor Varela, Eda Maria Romio, Eliana Machado, Luis Nassif, Nello Pedra Gandara, Renato Soares (repórteres), Maurício Benassato (produção)
Fotógrafos: Amilton Vieira, Carlos Namba
Bureaux Rio - Nelson Silva (chefe) / Joaquim Ferreira dos Santos, Gastão F. Patusco Filho, Ione Bandeira, Ismar Cardona Machado, Marcos de Sá Correa, Maria Helena Dutra, Oswaldo Amorim, Ronald Freitas / Adhemar Veneziano, Antônio Andrade (fotógrafos) - R. do Passeio, 56, 11.º andar, fone: 222-9885, Telex: 031-451 — **Brasília - Diretor:** Pompeu de Souza / Luis Adolfo Pinheiro (chefe) / J. Carlos Bardawil, Luis Gutemberg, Luis Humberto (fotógrafo) - Ed. Central, salas 1201 e 1208 - Setor Comercial Sul, fones: 43-4800, 43-4890, 43-4990, Telex: 041-254 — **Belo Horizonte - Alberico Souza Cruz (chefe)** / Durval Guimarães, Célio Apolinário (fotógrafo) - R. Espírito Santo, 466, salas 707 e 708, fone: 22-3720, Telex: 037-224 — **Porto Alegre - Paulo Totti (chefe)** / Gilberto Pauletti / Assis Hoffmann (fotógrafo) - Av. Otávio Rocha, 115, sala 511, fones: 24-4825 e 24-4778 — **Recife - Renan S. Miranda (chefe)** / Franklin Campos, Marcelo Pontes, Paulo Sotero / Clodomir Bezerra (fotógrafos) - R. da Condição, 153 - Ed. Cidade de São Salvador, salas 502 e 503, fone: 4-4957 — **Salvador - Edgar M. Catoira** — **Nova York - José Roberto Guzzo** - 11 W. 42nd Street, Telex: 423-063 — **Paris - Alessandro Porro**

Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 4 - Recorte da seção de Fotografia no Editorial de *Veja*, 1971, n. 168, quando o cargo de Chefe de Fotografia é criado.

Fotografia
Chefe: Darcy Trigo / **Fotógrafos:** Carlos Namba, Cristiano Mascaro (São Paulo); Adhemar Veneziano, Antônio Andrade (Rio); Luis Humberto (Brasília); Célio Apolinário (Belo Horizonte); Assis Hoffmann (Porto Alegre); Clodomir Bezerra (Recife)

Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 5 - Recorte da seção de Fotografia no Editorial de *Veja*, 1975, n. 386, quando nomes novos já se consolidam na revista.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Até 1975 a equipe de fotógrafos da *Veja* já se expande, passa por um período de consolidação e já realiza diversas pautas com grandes reportagens fotográficas. Na primeira edição em que Mino Carta já não faz parte da equipe de *Veja*, alguns nomes novos surgem na equipe de fotógrafos: Sérgio Sade, Walter Firmo, Marcos Santilli, Leonid Streliaev (que substituiu Assis Hoffmann) e Antonio Vieira (Imagem 5).

O fotógrafo Sergio Sade, formado na primeira turma de Jornalismo da Universidade Federal do Paraná, lembra que “como naquela época, fim dos anos 1960, não tinha curso de fotojornalismo – e a fotografia era uma coisa malvista ainda nessa época – acabei fotografando para o *Jornal do Estado do Paraná* por um ano”. Como qualquer espaço de sucursal, contatos começam a surgir para Sade, “e lá dentro trabalhava um correspondente da revista *Manchete*. Ele acabou me convidando para fazer *freela* para a *Manchete* também, pois ele gostou muito das fotos que eu fiz”. Alguns anos depois, Elmar Bones¹⁰¹ conhece o trabalho de Sade, convidando-o para trabalhar como *freelancer* na *Veja*¹⁰². Era bastante comum fotógrafos serem descobertos por jornalistas e convidados para trabalharem por algum tempo em sucursais ou realizarem algumas pautas pequenas. Isto aconteceu com Sade, que acabou trabalhando como *freelancer* para o jornal *O Globo*, a revista *Placar* (também do *Grupo Abril*), *Manchete* e para a própria *Veja*.

Eu era praticamente o único *freelancer* nestes lugares, pois todos os outros fotógrafos eram contratados! Era bem comum nesse período as revistas já formarem sua equipe, e os jornais eram que aceitavam mais o trabalho de

¹⁰¹ Elmar Bonnes da Costa foi diretor de redação dos jornais *Folha da Manhã*, *CooJornal*, *Gazeta Mercantil*, *O Estado de São Paulo* e atuou como diretor da Sucursal do Paraná na revista *Veja*. Atualmente é editor geral do jornal online *Jornal JÁ*.

¹⁰² Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

freela. Passei uns 4 anos fazendo *freela* para esses jornais e revistas, até que uma oportunidade grande surgiu, em 74¹⁰³.

Em 1974, devido à Copa do Mundo na Alemanha e seu trabalho na *Placar*, a revista *Veja* também iria levar um fotógrafo para realizar a cobertura. “O grupo *Abril* iria levar quatro fotógrafos para a Alemanha, três deles da *Placar* e um da *Veja*. A *Veja* precisava de um fotógrafo para cobrir tanto a Copa quanto a parte política”. Com Mino Carta já acompanhado o trabalho de Sade nos jornais e na *Placar*, ele “acabou me chamando para ir cobrir o que a *Veja* necessitava. Nesse momento eles resolveram me contratar para a sucursal do Paraná para o *Grupo Abril*¹⁰⁴”.

Enquanto conversava com Sergio Sade, ele me mostrou sua coleção de máquinas fotográficas, que ficam em um dos aposentos de sua casa em Curitiba. Seu material utilizado desde o período anterior da *Veja* continua guardado, e ele possui um carinho bastante grande pelas suas máquinas, em especial pela sua *Nikon SP*, uma rangefinder rara, e sua *Leica M2*, que foi comprado na Europa enquanto realizava coberturas internacionais e representa para praticamente todos os fotógrafos desta geração uma máquina fotográfica mítica, carregado pela aura da imagem de grandes fotojornalistas dos anos 1930, 1940 e 1950, como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Evandro Teixeira, German Lorca e diversos outros (Imagem 6).

¹⁰³ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹⁰⁴ Idem.

Imagem 6 - Sergio Sade e sua coleção de equipamentos fotográficos em sua casa. Na fotografia, Sade segura com orgulho sua *Leica M2*.



Fotografia: Caio de Carvalho Proença.

Esta maneira de contratar o fotógrafo, já conhecendo seu trabalho de outros jornais, deixando-o trabalhar como *freelancer* por algum tempo nas sucursais e posteriormente acabando sendo contratado – era o comum nesta área. Algo diferente da contratação de alguns jornalistas de texto. Logo no retorno de Sergio Sade da cobertura da Copa de 1974, ao fotografar o avanço da *Laranja Mecânica* (apelido dado a seleção da Holanda) e a sua derrota para a seleção da Alemanha Ocidental – acabou sendo convidado a fazer parte da equipe de fotógrafos da sucursal de São Paulo. Lá encontra diversos profissionais da área, dentre eles o Darcy Trigo, que era o Chefe de Fotografia da revista *Veja*. Darcy Trigo havia trabalhado para a revista *Realidade*, e havia sido contemporâneo dos fotógrafos David Drew Zingg¹⁰⁵, Lew Parella¹⁰⁶,

¹⁰⁵ David Drew Zingg nasceu em 1923 na cidade de Montclair (EUA), passou a morar no Brasil desde 1964. Foi repórter fotográfico da revista *Look*, colaborou para a *Esquire* e *Life*, nos Estados Unidos. No Brasil, colaborou como fotógrafo para as revistas *Manchete*, *Veja*, *Realidade*, *Claudia*, *Playboy*, *Quatro Rodas* e *IstoÉ*. Faleceu em São Paulo, em junho de 2000.

¹⁰⁶ Lew Parrella nasceu em 1927 na cidade de New Haven (EUA), e radicou-se no Brasil desde 1961. Entre 1964 a 1971 foi chefe e diretor de fotografia da editora *Abril*, trabalhando para as revistas *Quatro Rodas*, *Realidade*, *Claudia* e *Manequim*. Foi considerado por vários colegas fotojornalistas como um fotógrafo de arquitetura, pois

Walter Firmo (que trabalhava também na *Veja*). Darcy Trigo havia ganhado o Prêmio Esso de Fotografia em 1970 e estruturado o sistema de operação fotográfica na revista *Veja*. O Sergio Sade, trabalhando junto com os editores e fotógrafos, foi o profissional que acabou assumindo o cargo de Darcy Trigo, e dando continuidade a algumas de suas práticas. Ele construiu a primeira Editoria de Fotografia da revista – que mudou o *status* do fotógrafo dentro da equipe do periódico.

O cargo de Chefe de fotografia criado em 1971 passa a operar a fim de adequar a revista perante as revistas internacionais, que possuíam fotógrafos espalhados por diversas regiões do seu país, assim como um fotógrafo Editor (*Picture Editor*) e Pesquisadores (*Researchers*) para realizar a seleção das imagens (ver Imagem 7 e 8), algo que em *Veja* viria a ser implantado apenas em meados de 1978.

Imagem 7 - Recorte do editorial da revista *Time*, 29 de agosto de 1977.

PHOTOGRAPHY: John Durniak (Picture Editor); Arnold H. Drapkin (Color Editor); Alice Rose George (Assistant Picture Editor). **Researchers:** Evelyn Merrin, Gay Franklin, Francine Hyland, Rose Keyser, Rita Quinn, Carol Saner, Nancy Smith, Elizabeth Statler. **Photographers:** Walter Bennett, Sahn Doherty, Dirck Halstead, Ralph Morse, Stephen Northup, Bill Pierce, David Rubinger, John Zimmerman.

Fonte: Hemeroteca Mário de Andrade.

Imagem 8 - Recorte do editorial da revista *Time*, 7 fevereiro de 1977.

PHOTOGRAPHY: John Durniak (Picture Editor); Arnold H. Drapkin (Color Editor); Alice Rose George (Assistant Picture Editor). **Researchers:** Evelyn Merrin, Gay Franklin, Francine Hyland, Rose Keyser, Rita Quinn, Carol Saner, Nancy Smith, Elizabeth Statler. **Photographers:** Walter Bennett, Sahn Doherty, Dirck Halstead, Ralph Morse, Stephen Northup, Bill Pierce, David Rubinger, John Zimmerman.

Fonte: Hemeroteca Mário de Andrade.

Darcy Trigo, de 1971 a 1976 conduziu a mudança visual de *Veja*, ainda que não possuísse as funções de um Editor de Fotografia, mas sim de um gestor do processo de produção das fotografias, desde a entrega dos negativos pelos fotógrafos a sucursal até a sua revelação e publicação, a organização das capas, formação de *Portfólios* fotográficos e uma expansão da presença da fotografia na revista.

sua fotografia fugia dos padrões de espontaneidade do fotojornalismo. Faleceu em São Paulo, em outubro de 2014. Realizava fotografias “perfeccionistas e meticulosas”, segundo Ânjelo Manjabosco em reportagem para a Folha de S. Paulo (2014).

2.2.2. Sobre a capacidade financeira e o parque gráfico da Veja: a consolidação do Portfolio fotográfico (1976-1979)

Até o fim dos anos 1970, *Veja* já possuía um parque gráfico e uma equipe de ponta, bem como conquista uma fatia significativa do mercado publicitário do setor e um número elevado de anunciantes. Na edição comemorativa de 1980, *Veja* expressava em números a potência do parque gráfico do *Grupo Abril*, com dados que chamam bastante a atenção. Principalmente, no tocante ao uso de materiais para confeccionar suas revistas. Publicando, nesse período, cerca de 300 milhões de exemplares todo o ano. Para isso,

A cada dia, usam-se água (1,2 milhão de litros) e energia elétrica (65000 quilowatts/hora) suficientes para abastecer uma cidade de 17000 habitantes. A cada ano, a gráfica transforma 48000 toneladas de papel e 2,4 milhões de litros de tinta em mais de 300 milhões de exemplares de publicações da Abril (*VEJA*, 23 de Maio de 1980, p. 7).

Dessa forma, o aparato gráfico e tecnológico disponível para produzir a revista *Veja* e outros títulos atrelados à empresa, que é narrado nas páginas deste número da revista, com motivo de orgulho do grupo:

Em *offset*, para tiragens reduzidas ou impressão de extrema qualidade, são catorze máquinas planas e três rotativas (inclusive a “vovó” Webendorfer) para uma produção mensal de 15 milhões de folhas e 16 milhões de cadernos. Em retrogravura, para grandes tiragens e altíssima velocidade, são uma gravadora eletrônica de cilindros, quatro rotativas Cerutti e Frankenthal [...] produzindo mais de 20 milhões de cadernos e 150 toneladas de papel envoltório por mês. (*VEJA*, 23 de Maio de 1980, p. 7).

O significado dessas tecnologias, apresentadas pela revista, é problematizado por autores da área do design gráfico, como por exemplo, Juarez Bahia e Dúnia Azevedo:

A impressão *offset* é econômica, dá maior nitidez à fotografia, facilita a leitura, torna mais rápido e eficiente o aproveitamento da cor, proporciona melhor preparação e montagem do veículo. O tempo, em relação ao sistema quente, é menor porque suprime algumas fases do trabalho, como o clichê, *flan* e estereotipia. (BAHIA, 1990).

A autora ainda apresenta que, esse tipo de tecnologia, importado muitas vezes da Alemanha, Itália e Estados Unidos, possui uma historicidade. Após a década de 1950, diversos tipos de jornais brasileiros conseguiram implementar um *layout* diferente em suas páginas devido ao fim das restrições de importação de equipamentos gráficos:

Após um longo período de restrições à importação, a indústria gráfica se renovou e cresceu espantosamente na virada da década de 1950 para a de 1960, graças, principalmente, aos investimentos do governo Juscelino Kubitschek. O aumento do número de jornais, tiragens cada vez maiores com a introdução de novos métodos de composição e impressão, os contatos com agências de notícias e de publicidade, a implementação de uma rede de pontos de venda pelo país eram práticas que se tornavam mais e mais comuns nos grandes jornais diários desse período. (AZEVEDO, 2009, p. 94).

Além dos fatores de produção e qualidade gráfica, a distribuição dos exemplares pelo país era realizada também em larga escala. A revista apresenta essa distribuição com uma narrativa que nos remete à um momento de verdadeira aventura, sempre apresentando diversos dados e números, com o intuito de levar o leitor à impressão de tempo limite no processo todo da produção dos periódicos.

A missão parece impossível: chegar ao mesmo tempo em 19000 bancas de revistas espalhadas pelos 8,5 milhões de quilômetros quadrados do território brasileiro. [...] Essa epopeia começa nos armazéns da Distribuidora, em São Paulo (12000 metros quadrados de área, capacidade de 80 milhões de exemplares), estende-se aos núcleos de redespacho em Brasília, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba e Teresina. (VEJA, 23 de Maio de 1980, p. 7).

Imagem 9 (esq.) e 10 (dir.) - Fotografias de Sergio Sade, publicadas em *Veja*, 23 de maio de 1980.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Assim *Veja* apresenta seu aparato gráfico, com números e imagens importantes de um maquinário pesado. Nas fotos publicadas neste volume, Sergio Sade foca as rotativas para apresentar ao leitor o processo industrial de impressão das revistas (Imagem 9). Outras fotografias aparecem na edição comemorativa¹⁰⁷, como um caminhão de portas fechadas andando em uma rodovia, supostamente carregando as revistas às cidades, e uma terceira fotografia de uma banca de revistas em um ambiente urbano qualquer (Imagem 10). Interessante perceber a quantidade de revistas apresentadas na banca, muitas delas provavelmente do *Grupo Abril*, dando a impressão do grande volume produzido e distribuído para as cidades brasileiras. Além de procurar apresentar a hegemonia do periódico nas bancas de revistas, ocupando a maior parte de seu espaço físico.

Este maquinário representa a fase final da impressão da revista. Antes deste processo, a escrita do texto e a escolha das fotografias deveria ser feita. Após isto, diagramadores, junto com os editores e diretores da revista acompanhavam o processo. Sergio Sade aprendeu este caminhar da imagem fotográfica dentro da *Veja* junto com Darcy Trigo.

Durante o período que Trigo atuou como Chefe de fotografia, ele não acompanhava o fechamento da revista¹⁰⁸. Dessa forma a seleção, organização e diagramação das fotografias ficavam a critério dos editores de texto. “Apesar de termos bons fotógrafos, nessa época, quem acabava selecionando a foto era o editor de texto, e aí o olho não é o mesmo – a capacidade de compreender as informações de primeiro e segundo plano na fotografia se modificam”, lembra Sergio Sade.

Porém, mesmo não acompanhando o fechamento da revista, Darcy Trigo foi o profissional que iniciou o processo de criação dos chamados *Portfolios* na revista *Veja*. Um termo utilizado pelos fotógrafos deste veículo, que significa “uma página em fotos, era uma página onde se reunia diversas fotografias de vários fotógrafos – ou de um só – sobre determinado tema”, conforme lembra Hélio Campos Mello¹⁰⁹. O *Portfolio* ainda era considerado um espaço importante pelos fotógrafos.

¹⁰⁷ Cf. PROENÇA (2015b).

¹⁰⁸ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹⁰⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Ali no *Portfolio* normalmente a autoria da fotografia era ainda mais realçada. Normalmente nas páginas vinham um subtítulo informando que viriam ‘nas páginas seguintes fotografias de Pedro Martinelli’, ou ‘fotos do Ricardo Chaves’, e assim vai. Era uma ou várias páginas apenas com fotografias. Na época era até um exagero, mas funcionou durante anos¹¹⁰.

Com os *Portfólios*, a revista começou não seria mais criticada como foi nos seus primeiros anos de publicação, por possuir a partir de então mais imagens em suas páginas. Após 1974, com o *Portfolio* sobre o incêndio no Edifício Joelma (Imagem 11), em São Paulo, a revista não se preocupou em economizar espaço para a fotografia, assim como ocorreu nas páginas das pautas de capa e chamativas (como Copas do Mundo, Olimpíadas, visitas do Papa, conflitos internacionais, visitas presidenciais e pautas temáticas) ao realizar os *Portfólios* novamente.

O incêndio do Edifício Joelma foi o tema de um dos maiores *Portfolios* publicados pela *Veja* na década de 1970. As imagens eram de grande impacto, ao fotografar pessoas se segurando em janelas, pessoas se jogando do alto do edifício, corpos falecidos (algo bastante raro de surgir nas páginas da *Veja*); também existem fotografias de pessoas olhando para o céu, onde helicópteros passam e observando o alto do edifício em chamas¹¹¹.

¹¹⁰ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹¹¹ Cenas que lembram muito as fotografias de David Seymour Chim, cobrindo a Guerra Civil Espanhola em 1936 – quando fotografa pessoas olhando para cima, onde os trabalhadores estavam se pronunciando em um encontro. Esta mesma fotografia foi reutilizada pelos editores do livro *Madrid*, fazendo uma relação do olhar para o alto da mulher com bombas caindo na cidade.

Imagem 11 - *Portfolio* de 12 páginas e 26 fotografias feito pela equipe de arte de Veja, a partir das fotografias de Sergio Jorge, José Pinto, Carlos Namba, Cristiano Mascaro, Ezio Vitale, Agência Estado, Agência Folhas e Diários Associados. Chefe de fotografia: Darcy Trigo. *Veja*, 06/02/1974.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

As páginas de *Veja* dos anos de 1975 e 1976 estavam repletas de fotorreportagens. Nesse período, o então Presidente General Ernesto Geisel estava realizando viagens internacionais, e a equipe de *Veja* enviava jornalistas e fotógrafos a fim de acompanhar o General. Zeka Araújo¹¹², na época era fotógrafo correspondente do *Grupo Abril* em Londres, realiza a cobertura de Geisel ao visitar o país. Suas fotos foram publicadas na edição n. 401, junto com fotografias de Luis Humberto¹¹³.

Na edição n. 420, Sérgio Sade acompanha o General em visita ao Japão¹¹⁴, com um portfólio de cinco páginas e nove fotografias coloridas de tamanho médio e grande (ocupando de uma página inteira a meia página, ver Imagem 12). São fotografias que dialogam primeiros e segundo planos entre a imagem do presidente e as bandeiras do Japão e Brasil. Constroem uma história de uma visita formal, apresentando uma vista panorâmica da cidade de Tóquio e fotografias de Geisel desfilando próximo às tropas do exército japonês.

Na cobertura de Sade para a visita do General Ernesto Geisel no Japão, a revista apresenta em seu editorial as dificuldades enfrentadas ao enviar as fotos coloridas para o Brasil. Compreender a logística da época é importante, pois apresenta a real dificuldade da publicação de certas fotografias em jornais e revistas – e também possibilita entender as pequenas dificuldades do trabalho de fotógrafo e da organização da diagramação dos periódicos nesta época (ver Imagem 14).

¹¹² Autodidata, começou a carreira como fotógrafo do jornal carioca *Diário de Notícias*, em 1967, passando para a revista *O Cruzeiro* no ano seguinte e ali permanecendo até 1970. Trabalhou no jornal *O Globo* em 1972 e na revista *Placar*, entre 1972 e 1974, antes de se tornar correspondente da editora *Abril* em Londres entre 1974 e 77. De retorno ao Brasil, colaborou com as revistas *Isto É* e *Repórter Três*, em 1978, antes de criar no ano seguinte o *Núcleo de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)*, embrião do futuro *Instituto Nacional da Fotografia (INfoto)*.

¹¹³ O Luis Humberto é formado em arquitetura, em 1959, pela Faculdade Nacional da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), integra a equipe de professores que funda a Universidade de Brasília (UnB) em 1962, na qual leciona inicialmente arquitetura e urbanismo e, posteriormente, fotografia, tornando-se, em 1992, o primeiro professor titular desta disciplina numa universidade brasileira. Entre 1985 e 1986, é diretor executivo da *Fundação Cultural do Distrito Federal*. Torna-se fotógrafo profissional em 1966, destacando-se sobretudo nas revistas *Veja* (1968/1978) e *Isto É* (1978/1982); assim como diretor de arte e editor de fotografia do *Jornal de Brasília* (1973).

¹¹⁴ Durante esta pauta, Sergio Sade foi recebido por Huynh Cong Ut, mais conhecido como Nick Ut, fotógrafo da *Associated Press* que realizou a icônica fotografia da menina em chamas correndo durante a guerra do Vietnã. Nick Ut seria seu auxiliar durante toda a cobertura da visita de Geisel no Japão, carregando equipamentos e filmes para serem revelados. Sade lembra que foi uma lição de vida ter um fotógrafo tão renomado trabalhando como auxiliar, demonstrando que em determinadas situações o ego era deixado de lado para realizar um trabalho profissional.

Imagem 12 - *Portfolio* da visita do Presidente Geisel ao Japão. Fotos de Sergio Sade, *Veja*, 420, 22 de setembro de 1976.

BRAS

UMA VISITA DE BILHÕES

Cincenta milhões de quilômetros de Brasília, o presidente Geisel regressa, em Tóquio, a bordo de um avião que se deslocou para Paris e Londres.

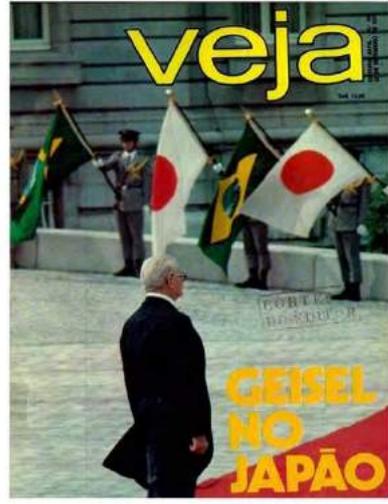
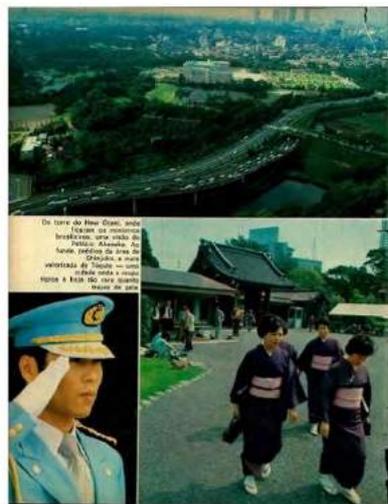
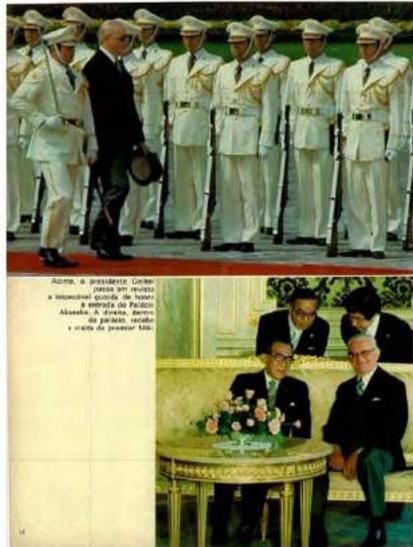
O avião decolou a partir do aeroporto de Brasília, no dia de ontem, após o fim das negociações diplomáticas de 1976 e após o término da visita do presidente Geisel ao Japão. O avião decolou para Paris e Londres, onde o presidente Geisel se encontrará com o primeiro-ministro francês e o primeiro-ministro britânico. O avião chegará a Tóquio no dia de amanhã, onde o presidente Geisel se encontrará com o primeiro-ministro japonês. O avião decolou de Brasília às 17h30, com o presidente Geisel e o primeiro-ministro japonês. O avião chegará a Tóquio às 19h30, onde o presidente Geisel se encontrará com o primeiro-ministro japonês. O avião decolou de Brasília às 17h30, com o presidente Geisel e o primeiro-ministro japonês. O avião chegará a Tóquio às 19h30, onde o presidente Geisel se encontrará com o primeiro-ministro japonês.

A chegada ao aeroporto de Tóquio, quarta-feira

Nas quatro páginas seguintes, cenas de Geisel em Tóquio.

14

VEJA, 22 DE SETEMBRO, 1976



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 14 - Recorte da Carta do Leitor de *Veja*, ed. 420, 22 de setembro de 1976. Texto de José Roberto Guzzo.

Os prazos industriais de VEJA, consagrados por velhos usos e costumes, e impostos pela capacidade física das máquinas, estabelecem, num de seus princípios mais ortodoxos, que todas as fotografias a cor devem ser remetidas à gráfica até a meia-noite das quintas-feiras — ou seja, cerca de trinta horas antes de que a revista entre em processo de impressão, nos sábados. Publicar fotos a cor de acontecimentos ocorridos nas quintas-feiras, portanto, é uma tarefa particularmente difícil. Sobretudo quando tais acontecimentos se desenrolam a longas distâncias da redação — em Tóquio, por exemplo.

Fotos a cor feitas na última quinta-feira, registrando a visita do presidente Ernesto Geisel ao Japão, estão, de qualquer forma, nesta edição de VEJA, ilustrando a reportagem de capa que começa na página seguinte. Para tanto, mais uma vez, foi necessário decifrar uma vasta charada logística, na qual se contou com a ajuda do fuso horário, da pontualidade dos jatos internacionais, da coordenação dos serviços de apoio e de um bem-sucedido esforço industrial. Enviados de Tóquio na própria quinta-feira, os filmes fizeram uma escala em Nova York na noite do mesmo dia, voaram dali para São Paulo durante a madrugada de sexta e acabaram entrando em processamento gráfico quase vinte horas depois dos prazos legais — quando exigiram um trabalho de notável rapidez e precisão para que o processo de impressão não se visse bloqueado.

Fonte: Acervo Digital VEJA.

Em 1975 a *Veja* faz, pela primeira vez de maneira grande, um *Portfolio* apenas com fotografias da agência *Associated Press*, sobre os conflitos no Líbano. Devido a impossibilidade técnica da época em enviar fotografias coloridas a tempo de serem diagramadas na semana que a revista iria para as bancas, o envio das fotos preto-e-branco era feito via telefone, por um aparelho chamado Telefoto¹¹⁵. Dessa forma, o *Portfolio* sobre os conflitos em Beirute foi todo em preto-e-branco, com fotos grandes de cenas de carros blindados e tropas em combate nas ruas da cidade (Imagem 13, na página anterior). Esta reportagem faz parte da visualidade da guerra do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 — se aproximando muito das fotografias feitas por Pedro Martinelli durante a cobertura da Guerra da Nicarágua em 1979, assim como as fotografias de Juca Martins ao cobrir El Salvador. Predominam as cenas onde os guerrilheiros

¹¹⁵ Um dos modelos mais famosos do aparelho foi utilizado pela agência internacional *United Press Internacional*, o *UPI Model 16-S*, demorando cerca de 15 a 20 minutos para transmitir uma fotografia pela rede telefônica. Os maiores problemas no uso deste aparelho eram a qualidade da ligação, que afetava a nitidez da fotografia recebida — quando a linha caía, conseqüentemente a transmissão era cortada pela metade, e apenas uma parte da fotografia era enviada. Por isso, normalmente se optava em entregar os filmes nas mãos de algum passageiro em aeroportos internacionais que tinham destino para São Paulo — entregando os filmes nas mãos de algum *office boy* que o estaria aguardando no seu destino. Algo inimaginável nos dias de hoje.

permanecem atentos, com rifles na mão atrás de barricadas, carros destruídos e tanques em chamas. Normalmente as fotografias eram feitas de longe, com uso da teleobjetiva¹¹⁶.

Diversos fotógrafos apontaram em seus depoimentos a capacidade da *Veja* em garantir bons equipamentos importados, frete de helicóptero, pagamento de passagens aéreas, deslocamento de equipes para países fora do Brasil e outros gastos grandes para realizar o trabalho fotográfico. Um caso interessante, foi a pauta sobre a descoberta do ouro e minerais na Amazônia, fotografado pelo Ricardo Chaves. Na edição de 541, de janeiro de 1979, o editorial de *Veja* realiza um elogio aos trabalhos de fotojornalistas como Chaves,

O local era o interior da selva amazônica, onde ele [Ricardo Chaves] esteve, no ano passado [1978] – mesmo tema agora abordado por *Newsweek*. Ambas revistas [*Veja* e *Newsweek*] adotam a informação como razão de ser e, embora se expressem mais através do texto, isso jamais significou descaso pela informação fotográfica – frequentemente mais esclarecedora e definitiva de palavras. Esse aliás, representa o verdadeiro sentido do bom fotojornalismo: informar e não apenas ilustrar o que está escrito. No caso de VEJA, esta se torna uma tarefa possível, a cada semana, pela atuação de profissionais da melhor qualificação na equipe de repórteres fotográficos dirigida pelo editor Sergio Sade – como é o caso de Ricardo Chaves. (Grifos meus no editorial de José Roberto Guzzo em *Veja*, 17 de janeiro de 1979).

No caso desta reportagem de *Newsweek* (15 de janeiro 1979), elogiada no editorial de *Veja* (n. 541), as fotografias de capa e da reportagem são de Ricardo Chaves, Celio Apolinário, Jean Solari (todos da *Editora Abril*) e uma foto de Claus Meyer¹¹⁷, da agência *Black Star*. O fato é que, no ano de 1978, quando estas fotografias foram feitas, o grupo *Abril* pouco aproveitou o material. Ricardo Chaves procura recordar este momento:

Não lembro bem de ter visto a *Veja* aproveitar as fotos. Elas foram publicadas, mas foi algo bastante simples, breve. Muito devido aos acontecimentos políticos do país, a pauta ficou menor perto do resto. Fomos de avião para lá, pagaram estadias, um helicóptero foi fretado para fotos aéreas e deslocamento em locais onde não chegávamos de carro, e tudo isso para fazer as fotos.

¹¹⁶ Ainda em 1975, uma fotorreportagem com um *Portfolio* grande foi feita em homenagem à imigração italiana na cidade de São Paulo e no interior do Rio Grande do Sul. Obviamente existe um interesse por parte da revista, que é de família de origem italiana, para realizar tal *Portfolio*, com cerca de 30 fotografias de Sergio Sade e Leonid Streliaev e 20 páginas no n. 337 de *Veja*.

¹¹⁷ Conforme depoimento com Walter Firmo, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/07/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS, Claus Meyer é um fotógrafo alemão, que trabalhou no início dos anos 1970 para a revista *Manchete*, após ter vindo dos Estados Unidos ao Brasil. Fez parte do a agência fotográfica *Câmara Três*, fundada por Walter Firmo junto com Sebastião Barbosa, em 1973.

Obviamente a revista tinha bastante dinheiro na época, mas quem aproveitou mais, acredito, foi a *Newsweek* – que comprou o trabalho¹¹⁸.

Imagem 15 - Reportagem de *Newsweek* sobre a mineração na Amazônia, 15 de janeiro de 1979.



Fonte: Acervo Digital LPHIS/PPGH/PUCRS¹¹⁹.

Nas páginas da *Newsweek* (ver Imagem 15), vemos o modelo clássico de diagramação, também adotado desde o nascimento de *Veja*, com uma fotografia de tamanho grande (quase meia página) ocupando o espaço inicial de leitura da página. Conforme Vilches (1997, p. 60), uma revista ou jornal sempre possui zonas de leituras, e a fotografia inicial abre a reportagem apresentando um panorama aéreo. Esta organização da diagramação apresenta ao leitor a importância da fotografia perante o texto. Ao abrir a página, a ordem de leitura normal seria de cima para baixo da página, iniciando com a fotografia e logo com a manchete e colunas. Ao meio destas colunas, uma intercalação de imagens é feita, para realizar uma mescla de imagem e texto, um diálogo que formaria o ideal de fotojornalismo.

¹¹⁸ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹¹⁹ Revista generosamente disponibilizada por Ricardo Chaves, do seu acervo pessoal, para realizar uma digitalização para o Acervo Digital do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som do PPGH da PUCRS.

A foto de Chaves, nesta página, apresenta mineradores realizando uma força descomunal para perfurar o chão. Assim como a capa da revista apresenta esta imagem, agora em foto colorida (Imagem 16), com o diálogo visual e textual, em *Opening the Amazon* – na manchete – e a fotografia com homens perfurando o chão da Amazônia, lembrando também a ação de abrir uma espécie de escotilha. Facilitando a exploração de minerais, abrir o chão da floresta e o mercado nacional e internacional de exploração de metais preciosos.

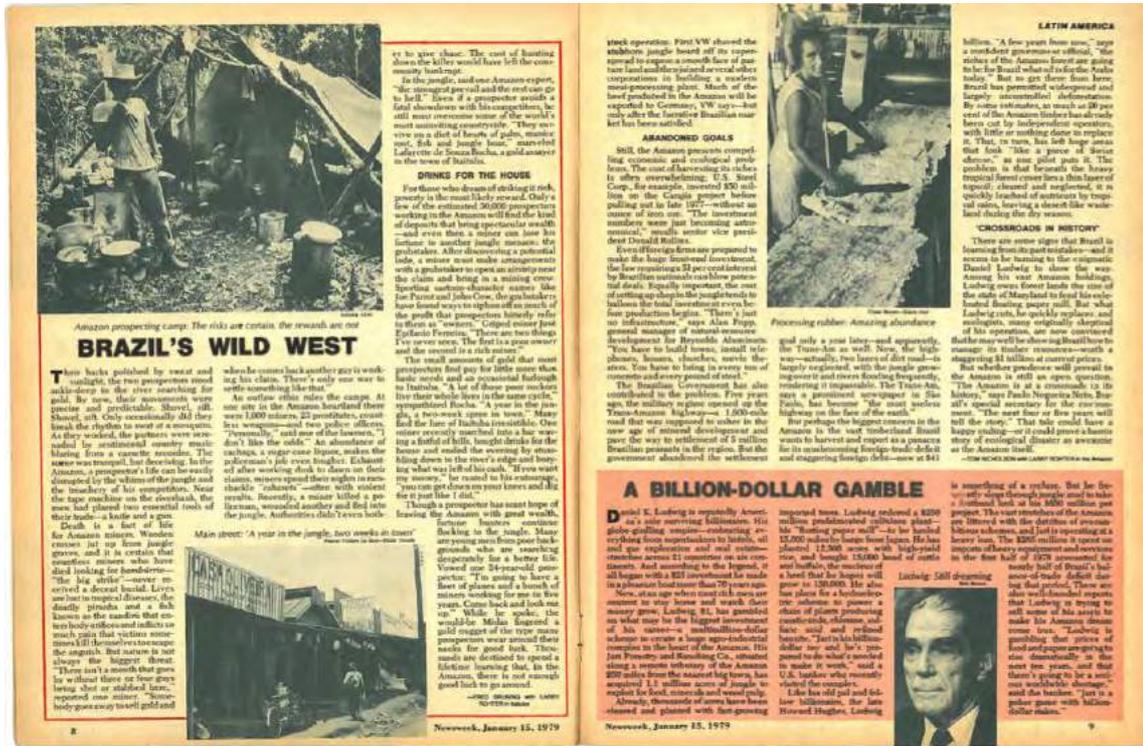
Imagem 16 - Capa de *Newsweek* 15 de janeiro de 1979 e uma segunda fotografia, que não foi utilizada pela revista. Fotografias de Ricardo Chaves.



Fonte: Acervo Digital LPHIS/PPGH/PUCRS.

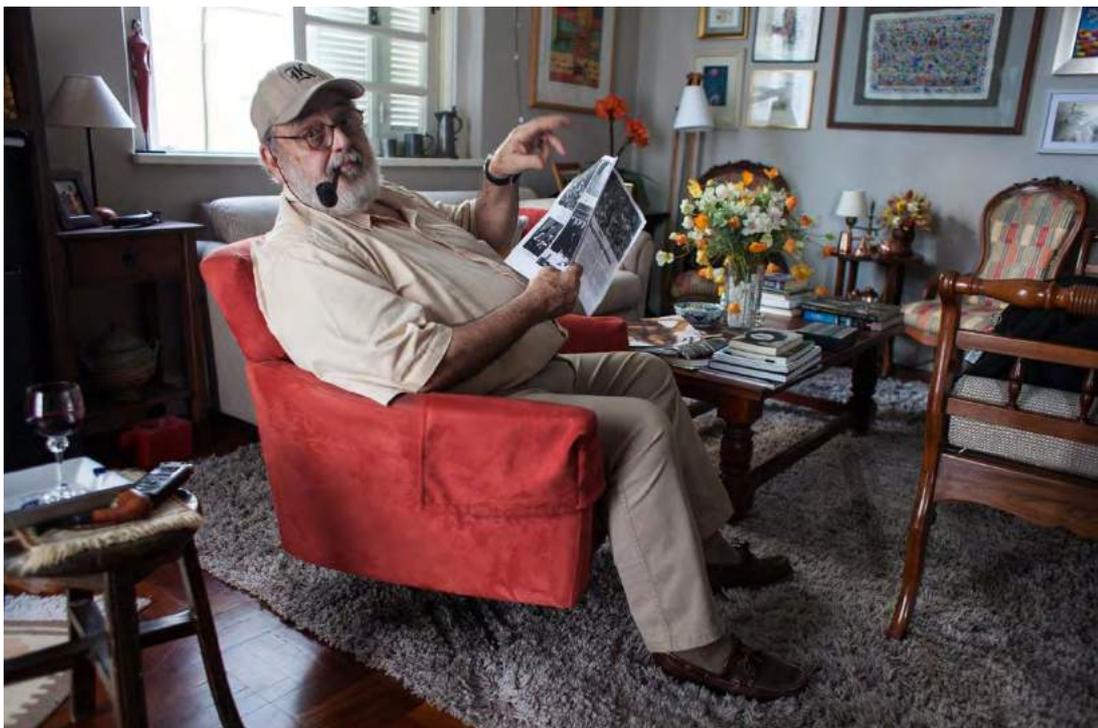
O trabalho fotojornalístico de *Newsweek* nesta edição constrói a imagem de um Brasil abandonado, comparando a Amazônia ao mítico *El Dorado*, assim como as pequenas cidades do norte do Brasil ao Velho Oeste (ou Oeste Selvagem, *Wild West*) norte-americano do século XVIII. Isto é reafirmado pelo uso da fotografia da *Editora Abril*, no acampamento dos mineradores, e logo abaixo desta fotografia, uma foto do acervo *Photo Trends* de uma rua do *Wild West* norte-americano, onde vemos bares, *Liquor Stores* e outros estabelecimentos bastante conhecidos hoje pelo cinema italiano *Spaghetti Western* de Michelangelo Antonioni, por exemplo (Imagem 17).

Imagem 17 - Reportagem de Newsweek sobre a mineração na Amazônia, 15 de janeiro de 1979.



Fonte: Acervo Digital LPHIS/PPGH/PUCRS.

Imagem 18 - Ricardo Chaves falando sobre a sua experiência na Veja.



Fotografia: Caio de Carvalho Proença.

Irmo Celso Vidor, que foi fotógrafo da *Veja* de 1978 a 1984, também se recorda de situações onde a revista não mediu esforços para conseguir uma fotografia. O respaldo financeiro após a pesquisa de visualidade foi significativo para este tipo de ação.

Eu lembro que era um acesso meio ilimitado aos equipamentos todos. Tinha que fotografar um negócio na cidade, precisava de uma teleobjetiva de 500mm e eles tinham. Poxa! Hoje já é uma raridade isso, e na época os caras já tinham! Para época era uma coisa estúpida, éramos só nós que tínhamos¹²⁰.

De 1974 a 1983 a política de importação de equipamentos fotográficos ainda se mantinha restritiva, conforme aponta Sousa Júnior (2015, p. 42).

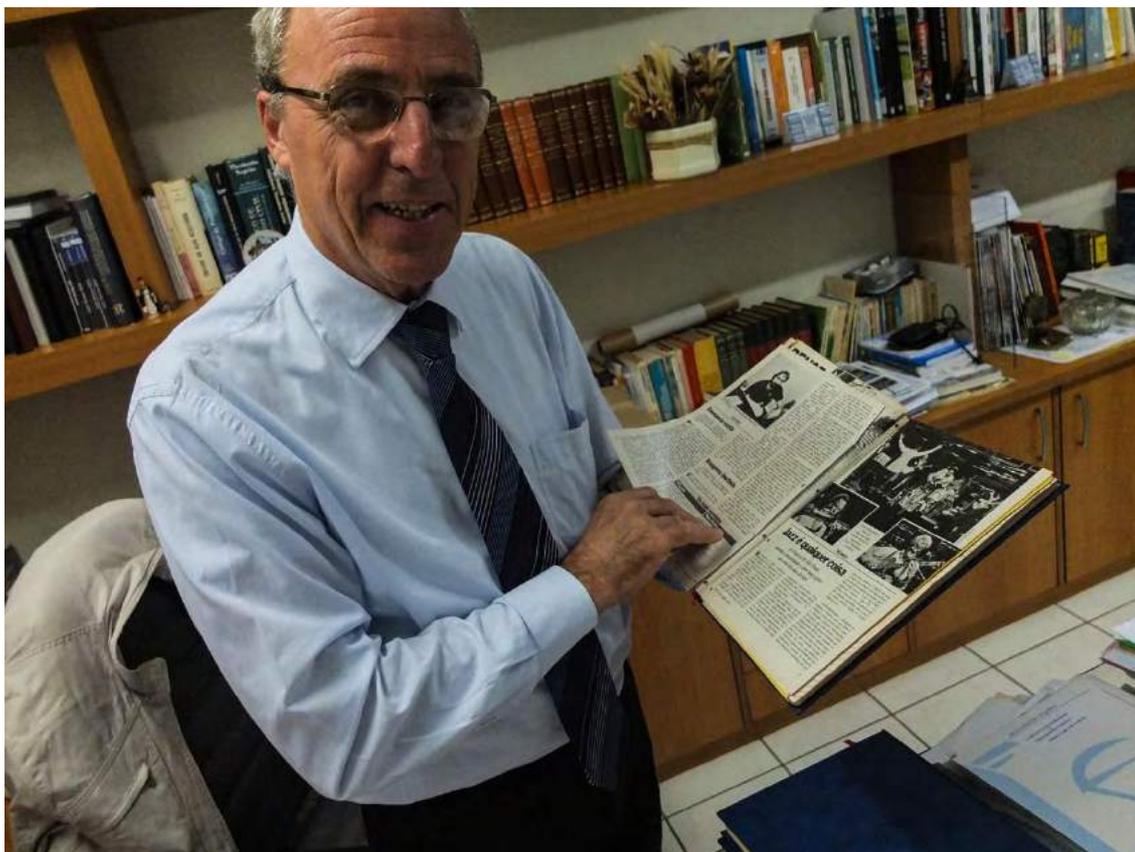
Uma das principais medidas restritivas foi a elevação em 100% das tarifas sobre mercadorias considerados não essenciais. No Decreto-Lei n. 1364, de Novembro de 1974, aquele que dispõe sobre acréscimos às alíquotas do imposto de importação, diversos materiais e equipamentos fotográficos – de foco fixo ou lente menisco e obturador para instantâneo ou instantâneo e pose (“box” e semelhante) -; aparelhos ou dispositivos para a produção de luz relâmpago em fotografia (Flash); aparelhos e materiais dos tipos utilizados nos laboratórios fotográficos ou cinematográficos; aparelhos e materiais de fotocópias por sistema ótico ou por contato; aparelhos de termocópia; telas de projeção; banheiras, tanques ou cubas de revelação; marginadores; e pegadores para filmes.

Esta limitação de importação, aparentemente, pouco tocava o *Grupo Abril*. Neste ponto, pouco sabemos se existia algum tipo de auxílio ou diminuição de taxas para o grupo *Abril* pela proximidade do Governo Federal (que começa a se aproximar após a negociação da saída de Mino Carta da direção da revista, em troca de um empréstimo de R\$50 milhões de reais pela Caixa Econômica Federal¹²¹), ou se realmente os lucros da empresa faziam frente à todos os impostos (o mais provável, devido à sua circulação e quantidade de assinantes).

¹²⁰ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹²¹ Cf. depoimento de Mino Carta, ABREU, 2003.

Imagem 19 - Irmo Celso Vidor, em seu escritório de advocacia, folheando suas antigas revistas *Veja*.



Fotografia: Caio de Carvalho Proença.

“A infraestrutura da *Veja* era espetacular, nós não podíamos reclamar. Foi devido à esta infraestrutura que conseguimos fazer as capas que ganharam prêmios, conseguimos fazer fotos boas” recorda Irmo Celso. “E isso até nos fazia concorrer mais com a *IstoÉ* e também com a *Manchete*, que saía na quarta-feira e nós ficávamos de olho nas fotos deles”.

Quase sempre fazíamos fotos muito boas, por assim dizer, devido à essa infraestrutura. Mas hoje, vendo assim, não consigo dizer quem era melhor – se tem como falar isso. Todos nós fazíamos um fotojornalismo ótimo, muito bem feito mesmo. Tinha algumas características dos fotógrafos de cá, da *Veja*, e de lá, da *IstoÉ*. Nós utilizávamos muito mais a teleobjetiva devido a orientação de trabalhar a foto mais visualmente, utilizar segundo planos com mais força, criar composição, esse tipo de coisa. Com a grande angular esse trabalho era mais difícil, mas mesmo assim a *IstoÉ* fazia fotografias ótimas nessa linguagem com essa lente. Eram trabalhos diferentes, lentes diferentes, ambos ótimos, mas diferentes. Isso até gerou brigas entre os fotógrafos, mas hoje todos nós nos damos bem¹²².

¹²² Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença, acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

O espaço físico da sucursal de São Paulo, a sucursal central da revista *Veja* durante este período, foi mudando também. Ao início da década de 1970, o espaço dedicado ao trabalho de Chefe de fotografia era apenas uma mesa, em meio as mesas de jornalistas e das outras editorias da revista. Ali trabalhava Darcy Trigo e, posteriormente, Sergio Sade.

2.2.3. O formato e as mudanças visuais da revista: a implementação da editoria de fotografia em *Veja* (1977-1979)

Neste período inicial, percebe-se que a fotografia era utilizada ainda como um instrumento anexo à função do jornalista textual¹²³, que utiliza a fotografia a fim de dar a credibilidade às conclusões do texto, conforme aponta BAEZA (2001). Ao invés de ser debatida anteriormente com os fotógrafos, e possuir um filtro visual pelo cargo de Chefe de Fotografia, as imagens eram direcionadas do laboratório fotográfico diretamente para as mãos dos jornalistas textuais, que escolhiam a melhor imagem para sua reportagem. Isto acontecia pois, na *Veja* ainda não havia funcionários especializados no uso da imagem na revista (como um Editor, Diretor de Arte, Editor de Cor, Pesquisador, Assistente de Editor, etc.).

La imagen en prensa viene siendo un recurso que facilita la producción periodística, un comodín que permite construir páginas más cómodamente, además de una marca gráfica que rompe la monotonía del texto. La imagen, sometida a la palabra, se instrumentaliza (desde la credibilidad que, a pesar de todo, aún mantiene) como mensaje que “debe” auxiliar al texto en su incapacidad, al menos aparente, para convencer al lector de que lo que se dice es cierto. (BAEZA, 2001, p. 61).

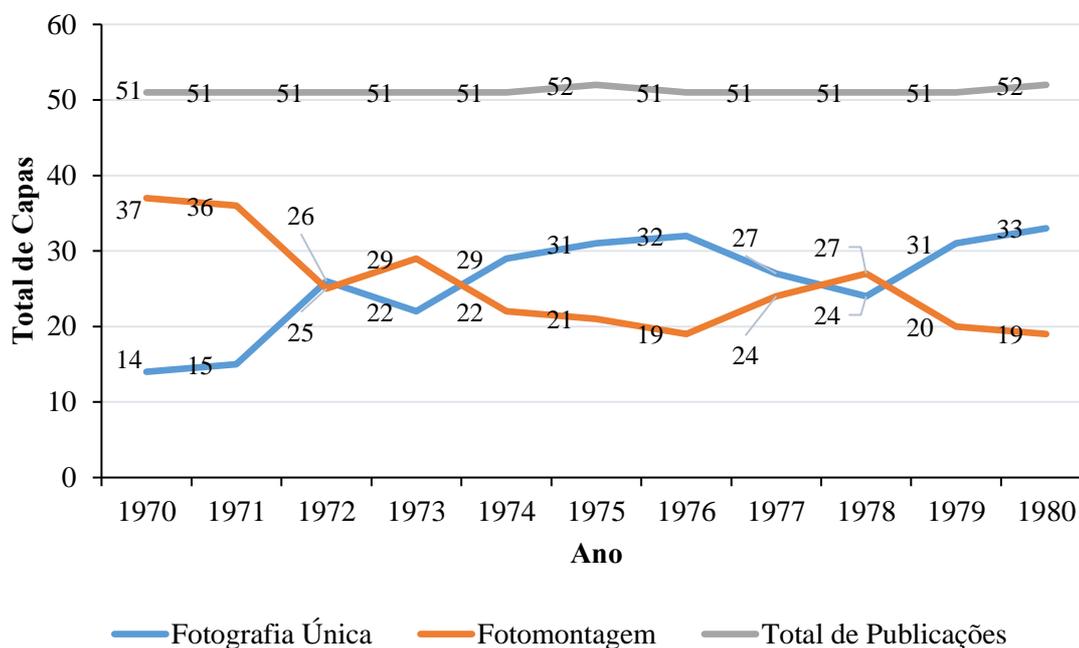
Veja iniciara uma mudança visual da publicação e da equipe da revista, que seria percebida a longo prazo pelos leitores na publicação. Referente às capas, um dos resultados da Chefia de Fotografia foi a diminuição de uso de ilustrações e fotoilustrações, em consequência do maior uso de fotografias únicas, sem cortes e edições, pela equipe da revista (Gráfico 1). O uso de fotoilustrações reforça a ideia da liberdade do artista, diagramador e fotógrafo em realizar caricaturas, utilizar sua liberdade do traço para realizar críticas à determinados assuntos, ou até a tornar mais sensacionalista algumas pautas da revista, dando uma série de significados para a imagem a partir do uso de cores, de colagens ou traços.

¹²³ Cf. PROENÇA (2015).

Podemos considerar que es fotoilustración toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en *collage* y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración. [...] La fotoilustración, según esta definición, se caracteriza por depender de un texto previo que marca y origina la imagen; ésta debe explicarlo, esclarecerlo y/o generar en el destinatario afán de aproximación a los contenidos del texto. (BAEZA, 2001, p. 39).

O uso da fotografia na capa do periódico aproximaria o formato de *Veja* do modelo das revistas internacionais (*Time*, *Newsweek*, *Der Spiegel*, *Der Stern*, *Esquire*). Com tamanho médio, contendo de 100 a 150 páginas, divididas em seções sobre a política e economia interna do seu respectivo país, e uma seção grande voltada para temas internacionais. Referente a seu conteúdo, a constante busca incessante pela *verdade*, pelo crível, em aspectos que procuravam ser apontados como reportagens neutras e objetivas, conforme aponta Marialva Barbosa (2007). O uso da fotografia pode ser percebido como um documento que expressa e atesta que a equipe de jornalistas e fotógrafos estão próximos do acontecimento, e, por isso, constrói subjetivamente um discurso de credibilidade perante o leitor.

O uso de fотomontagens é algo que se manteve na revista *Veja* até hoje, desde a sua fundação em 1968, assim como ocorre também nas revistas estrangeiras. Porém, ao longo da década de 1970, percebemos que a quantidade de fотomontagens começa a diminuir, em consonância ao aumento do uso de fotografias únicas, sem recortes e edições, conforme percebemos no *Gráfico 1*. O momento da criação do cargo de Chefe de fotografia coincide com a queda no uso de ilustrações e a substituição delas pela fotografia na capa (de 1970 a 1972). De 1974 até 1976 observou-se uma série de capas somente com fotografias. Algo bastante diferente da época em que não havia o departamento de fotografia no periódico (de 1968 a 1971). Durante os anos de 1976 e 1978 o uso da fotografia e da fотomontagem praticamente se igualara. Foi neste período que ocorreu a troca da equipe editorial da revista, e quando houve também a implementação da Editoria de Fotografia. Estendendo-se aos anos 1980, com a fotografia novamente superando as montagens e ilustrações nas capas. Portanto, o comando e a estabilidade de uma equipe focando na visualidade da revista (de 1971 a 1976 com Darcy Trigo, e de 1977 a 1980 com Sergio Sade) representa o momento em que a fotografia foi privilégio na publicação das capas, valorizando o trabalho dos fotógrafos. A fotografia única prevalecia perante à ilustração e fotoilustração.

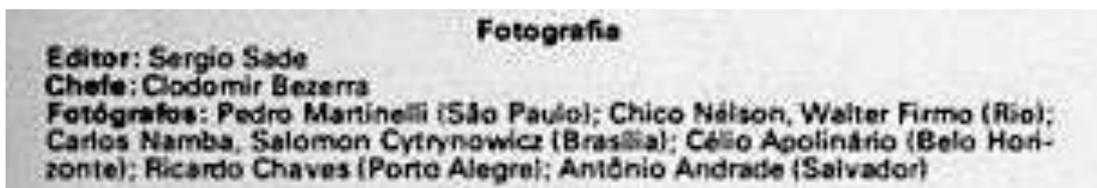
Gráfico 1 - Presença de Fotomontagens e Fotografia Única nas capas da revista *Veja* (1970-1980)

Fonte: Resultado de pesquisa de mestrado de Caio de Carvalho Proença, a partir da contagem de todas as capas de *Veja* entre 1970 e 1980.

A revista *Veja*, a partir do ano de 1977 possuía em média 110 páginas. Sua diagramação estava dividida em seções ou grupos editoriais da revista. A capa da revista era uma síntese da reportagem principal – composta por fotografias, ilustrações ou fotomontagens. No ano de 1977 as capas começaram a receber maior atenção, tanto pela criação de uma editoria de fotografia quanto pela realização pelo *Grupo Abril* de uma pesquisa com seus assinantes aos moldes das contratadas por revistas como *Time* e *Newsweek*. A partir deste ano surge no editorial da revista o cargo de Editor de Fotografia (Imagem 20), ocupado por Sergio Sade¹²⁴, e o cargo de Chefe se mantém, agora ocupado por Clodomir Bezerra – que de certa forma trabalhava junto com Sade na editoria.

¹²⁴ Darcy Trigo sai da revista *Veja* em solidariedade à saída de Mino Carta em 1975. Assim como, o jornalista Sergio Pompeu e o fotógrafo Luiz Humberto fazem o mesmo em 1976. Estes dois passam a trabalhar na revista *IstoÉ* neste período.

Imagem 20 - Editorial de *Veja*, n. 515.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

A pesquisa encomendada pela *Veja* procurou conhecer quais eram as reportagens mais lidas pelos leitores, não apenas pelo seu conteúdo e tema, mas pela sua diagramação. Com base nesta pesquisa, soube-se que as reportagens com mais fotografias eram as mais lidas pelos assinantes. As reportagens com fotografias de tamanho médio e grande (ocupando 1/3, 1/2 e até uma página inteira) possuíam uma carga de leitura maior do que as reportagens que continham poucas imagens¹²⁵. A partir dos resultados da pesquisa, criou-se a primeira editoria de fotografia da revista.

Eu já sabia que existia a função de editor de fotografia em algumas revistas internacionais, como a *Newsweek*, a *Time* e a *Der Spiegel*, que eu acompanhava. Então eu disse para o [Sergio] Pompeu e para o [José Roberto] Guzzo que topava, mas não queria ser “chefe” e sim “editor de fotografia”. Como todo o pessoal da redação, eles achavam tratar-se da mesma coisa. Eu insisti que havia uma diferença e apresentei uma proposta: queria participar das reuniões de pauta; queria que toda pauta de texto passasse pela editoria de fotografia, para que eu pudesse pautar o fotógrafo numa linguagem mais técnica e objetiva, de fotógrafo para fotógrafo; queria que as provas contatos viessem do laboratório fotográfico para mim antes de ir para a mesa dos editores, para eu selecionar o material que seria ampliado (Grifos meus, BONI, 2011, p. 241).

De qualquer forma, frequentemente ocorriam conflitos entre o trabalho do fotógrafo e do jornalista. Até os anos 1950¹²⁶ o fotógrafo de imprensa era percebido como um cargo técnico. O jornalista era mais prestigiado e reconhecido como *autor* e assim, de certa forma,

¹²⁵ Ainda há a necessidade de pesquisar melhor como fora realizada esta pesquisa. Porém, pelos documentos recolhidos do acervo pessoal de Sergio Sade, e pelos depoimentos de Sade, Ricardo Chaves, Walter Firmo e Irmo Celso Vidor (realizados em 2015 por Caio de Carvalho Proença), percebe-se uma unanimidade quanto ao assunto, referindo sempre a este período como marco para o trabalho dos fotógrafos da revista. Houve, inclusive, uma reunião geral de todos os profissionais da *Veja* em São Paulo para discutir as mudanças na redação e da fundação da primeira editoria de fotografia – contando assim, a ida de fotógrafos de cada estado do país para São Paulo, apenas para perceberem o que mudaria. Foi, para estes profissionais, um acontecimento grande dentro da redação, que nunca havia sido feito isto antes.

¹²⁶ Cf. LOUZADA (2012).

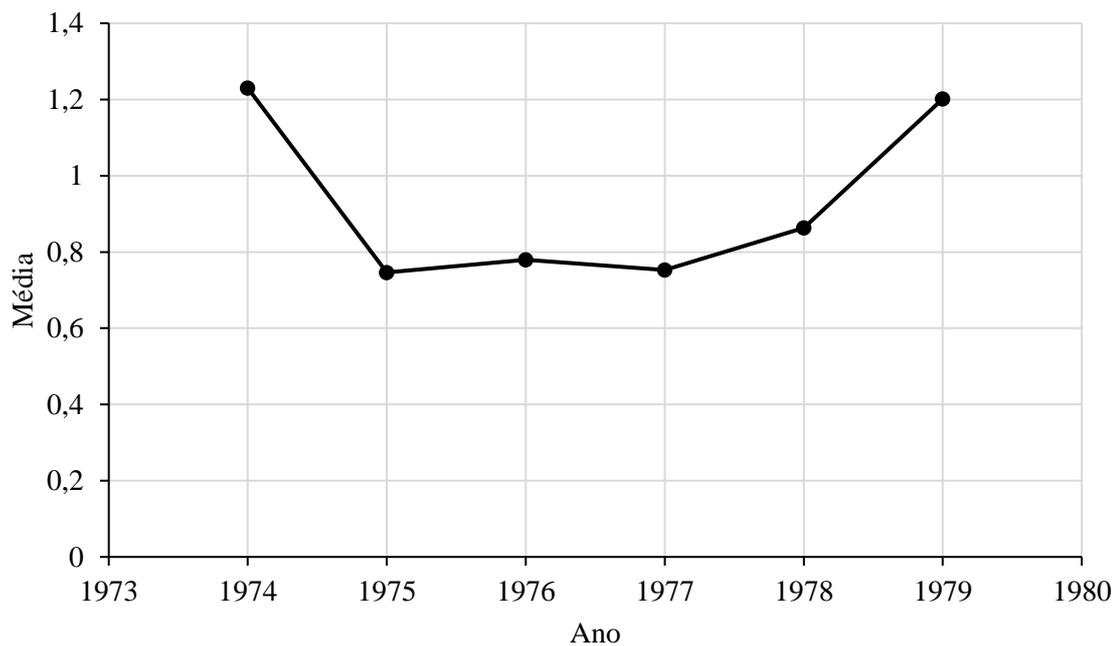
julgava-se *dono do fotógrafo*. Em vista dessa prática assentada, a criação de uma editoria voltada apenas para a fotografia era vista ainda com certa estranheza. O que acabava criando uma tensão interna na hora da diagramação das fotografias.

Algumas vezes o Pedrinho [Pedro Martinelli] comentava, “puxa, essa foto tem que entrar grande, Sade! ”, e aí que entra o trabalho do editor. Era uma foto cheia de informação! Não era apenas uma carinha, um boneco. Era o cara fotografado na sua sala, com um monte de informação no segundo plano. Você não pode, quando tem tanta informação assim, cortar só a cara do sujeito. E aí, como já existia a pesquisa de leitura feita pela *Abril*, que quanto maior e mais informação as fotos possuísem, mais as pessoas vão se interessar na leitura (...) Então algumas vezes na diagramação nós falávamos, “aumenta essa foto aí, coloca ela ali, etc.”. E o jornalista do texto ali do lado olhando. No fim se fazia um cálculo, “olha, sobraram 450 linhas de espaço para o texto”, e o jornalista “não, mas o texto tem 500 linhas”; “é por causa da foto”; “não, corta a foto”. Então nós falávamos, a foto não podia ser cortada, algumas nem para ser diminuídas na página. Daí era aquela briga, “não! Corta a foto! ”, algumas vezes vinha o [José Roberto] Guzzo e confirmava o trabalho, “tira 50 linhas, não vai cortar essa foto não”. Cortar uma foto era bem fácil para muitos, agora, tenta tirar 50 linhas de um texto (...) Era um trabalhão para o jornalista reescrever o texto, etc. Por isso que eles ficavam muito bravos¹²⁷. (Grifos meus).

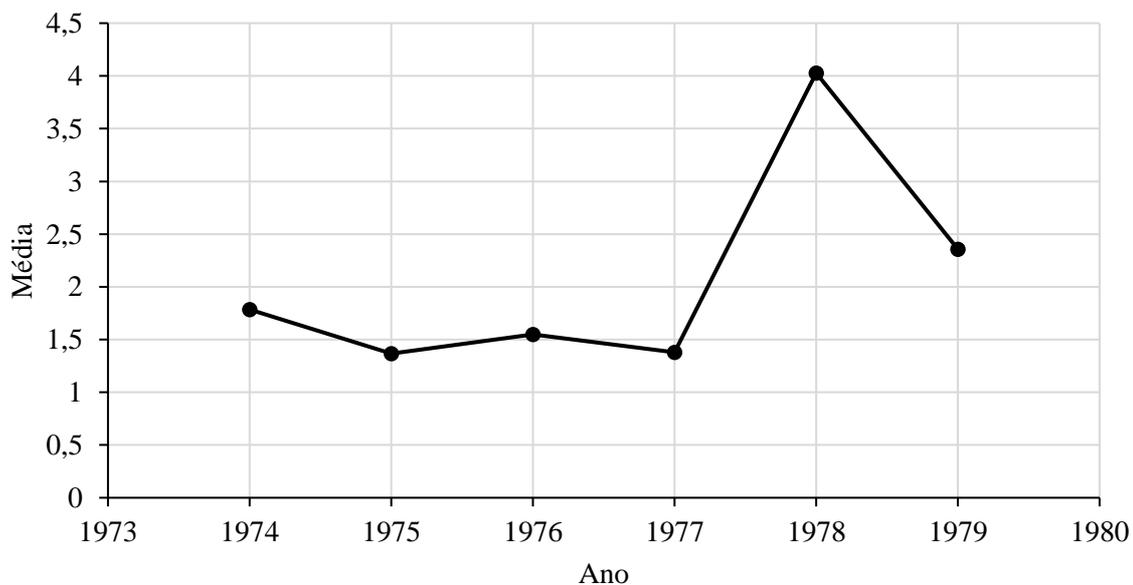
Dessa forma, com o apoio de José Roberto Guzzo e Sergio Pompeu (diretores de redação), o trabalho de Sergio Sade na editoria de fotografia começa a funcionar. Até 1983, esta editoria foi tomando corpo e participando na definição de capas, pautas, diagramação e assuntos fotografados pela equipe de *Veja*. Uma das primeiras consequências deste trabalho, foi o aumento do espaço consagrado a fotografia na revista. Pensando por duas perspectivas, uma a partir da revista e seu diálogo com a publicidade, este aumento foi relativo, pois muitas vezes uma revista de 120 páginas possuía praticamente 60 páginas apenas de anúncios¹²⁸ (Gráfico 2) – diluindo a média de fotografias por página por toda a revista, inclusive aos anúncios. Mesmo assim, percebemos o aumento da média fotográfica em 1977 e 1978, mas de forma mais suave que quando desconsideramos as páginas de publicidade da revista.

¹²⁷ Entrevista com Sergio Sade, realizada por Caio de Carvalho Proença em 18 de Maio de 2015, transcrição por Caio de Carvalho Proença acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹²⁸ Dados retirados a partir da contagem de todas as revistas de 1970 a 1980.

Gráfico 2 - Média de fotografias por página com publicidade na revista *Veja* (1974-1979).

Fonte: Resultado de pesquisa de Caio de Carvalho Proença, na contagem de todas as edições de *Veja*, de 1974 a 1979.

Gráfico 3 - Média de fotografias por página sem publicidade na revista *Veja* (1974-1979).

Fonte: Resultado de pesquisa de Caio de Carvalho Proença, na contagem de todas as edições de *Veja*, de 1974 a 1979.

Em uma segunda perspectiva de análise, quando considero apenas as páginas de reportagens (todas àquelas que não são de publicidade), percebo o aumento significativo da presença da fotografia de informação nas páginas da *Veja*. A partir de 1977, a média de fotografias por página passa de 1 fotografia para 4 fotos em 1978. Avaliando toda a década de 1970, este pico representa os resultados aplicados da pesquisa de visualidade realizado pelo *Grupo Abril*, assim como o empenho da equipe fotográfica – que obteve respaldo financeiro e editorial muito maior que nos anos anteriores (Gráfico 3).

Se considerarmos a década de 1970, a média de fotografias por página de 1974 a 1975, sem as páginas publicitárias, a presença da foto na *Veja* se manteve praticamente a mesma. Em 1974 contaram-se 1356 fotografias para 1420 páginas; em 1975, 1006 fotografias para 1348 páginas. Pensando esta média de fotografias por páginas ao longo dos anos de 1974 a 1979, perceberemos que a real mudança da presença da foto ocorre após a implementação da editoria de fotografia na revista – que acontece no ano de 1977¹²⁹. De 1976 a 1977, quando existe o início da mudança da equipe editorial e fotográfico da revista (saída de Mino Carta e de fotógrafos e jornalistas em sua solidariedade, assim como a fundação da revista *IstoÉ*), a média de fotografias por páginas salta de 1 para 4 fotos por página. Isto se deve a alguns motivos particulares, tanto de maneira de gestão dos serviços, aprimoramento do sistema criado por Darcy Trigo no início da década, e por uma pesquisa com assinantes da revista *Veja*, questionando-os quais reportagens eram mais lidas. O resultado da pesquisa ficou óbvio para a equipe: as mais lidas foram àquelas com mais fotografias.

Eles dividiam o espaço físico com os jornalistas e dialogavam diretamente com eles, ali mesmo, e nas reuniões de pauta durante a semana (Imagem 21). Após Sade assumir a Chefia de fotografia em 1977, o espaço físico para a fotografia foi aumentando, deixando de ser uma mesa única para um espaço com algumas mesas, estantes para arquivos e uma secretária (ver Imagem 22). Já no período da editoria de fotografia em 1978, na sucursal de São Paulo, havia

¹²⁹ O levantamento foi feito a partir de todas as fotografias publicadas na revista, exceto das páginas publicitárias (que quando contadas, representam 1 fotografia por página, portanto contei a página inteira e realizei dois gráficos para buscar saber a diferença das médias). As fotografias contadas foram de todas as edições de 6 meses ao ano, de 1974 a 1979, intercalando nos meses de janeiro, março, maio, julho, setembro e dezembro. Tais meses normalmente ocorrem pautas mais fortes da revista. Em janeiro a revista sempre realiza uma edição retrospectiva do ano anterior, contendo pautas extensas; em maio normalmente ocorrem as manifestações estudantis e greves dos trabalhadores; e os meses de setembro e dezembro a revista inicia suas pautas retrospectivas do ano, republicando fotografias feitas no ano inteiro. Tais contagens possuem base nas leituras de Mauad (2005) e Vilches (1997), principalmente, não seguindo exatamente à risca uma importação metodológica, mas adaptando as propostas de contagens para compreender a revista como um todo.

uma sala apenas para os fotógrafos, uma sala para a escolha das capas da revista – com projetores –, uma seção de documentação e um arquivo fotográfico (Imagem 23).

Imagem 21 - Ao fundo, de óculos e bigode, Sergio Sade sentado à mesa da chefia de fotografia em 1976. Fotógrafo desconhecido.



Fonte: Acervo de Sérgio Sade, concedido gentilmente ao autor¹³⁰.

Imagem 22: Sala da Chefia de fotografia em 1977, com uma secretária, espaço para arquivo e seleção de imagens. Em cima da mesa, centenas de slides fotográficos para serem utilizados nas publicações de *Veja*. Fotografia de Sergio Sade.



Fonte: Acervo de Sérgio Sade, concedido gentilmente ao autor.

¹³⁰ Fotografias generosamente concedidas por Sergio Sade, de seu arquivo pessoal, para o autor.

Imagem 23 - Espaço dedicado à Fotografia da revista *Veja* em 1978, com uma sala anexa para a escolha das capas da revista, um serviço de documentação, arquivo, secretaria e mesas para os editores e chefes de fotografia. Fotografia de Sérgio Sade.



Fonte: Acervo de Sérgio Sade, concedido gentilmente ao autor.

Nestes espaços da sucursal de São Paulo que a escolha das fotografias era feita. O processo de seleção da imagem era complexo, pois passava por diversos aspectos subjetivos e políticos do sistema empresarial e da hierarquia da revista. De certa maneira, tenciona diversos campos (tanto político, o mais frágil ao ser tocado por uma imagem, quanto o social e cultural). Neste ponto, acredito que exista uma certa standardização ao tratar das escolhas de uma imagem. A sua publicação faz parte de uma grande escala burocrática, desde o momento de ser feita, as escolhas éticas de cada diretor de redação, até o momento de sua recepção pelo leitor. A escolha da fotografia, para impressão e diagramação, é uma tarefa diluída em um sistema de trabalho bastante grande, que envolve desde o campo da comunicação e a sua relação com outros campos, como o político e o social. Carrega ainda a autoria de um fotógrafo, que realizou a imagem, mas que muitas vezes não participou diretamente do processo de escolha desta fotografia, e também muitas vezes não sabia como ela viria a ser publicada e utilizada na revista¹³¹.

¹³¹ Sobre este ponto em especial, será embasado o argumento mais forte da criação das agências de fotografia no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 no Brasil. Engajados tanto pela luta sindical e trabalhista, que ocorre neste período, diversos fotógrafos que trabalharam em revistas e jornais irão reivindicar seu direito de uso, posso

A partir da construção da Editoria de fotografia na *Veja*, algumas orientações aos fotógrafos começavam a ser feitas. O Sergio Sade recorda que “o espaço da fotografia era muito importante, a foto devia ser carregada de informação. Quando algum fotógrafo ia fazer uma pauta com o Ministro da Educação, por exemplo, sempre tínhamos a foto da carinha – o boneco – mas também orientava para fazer uma foto na sala dele. Ele entrando no prédio, saindo do prédio. Fazer uma foto mais elaborada, não apenas o boneco”. Este tipo de orientação vai além do enquadramento e da composição. Era indicado, por sugestão de Sade aos fotógrafos.

2.2.4. As consequências práticas da implementação da editoria de fotografia em *Veja*

Além do tipo de fotografia e sua relação com o primeiro e segundo plano, os fotógrafos de *Veja* nesse período realizavam pautas onde havia disputas entre diversos lados políticos, ideológicos e sociais em um mesmo espaço. Irmo Celso relembra os momentos que fotografou o ABC Paulista:

O que nós tínhamos eram as reuniões de pauta da revista. ‘Ah Irmo, procura dar destaque para tal pessoa, ou tal produto’, enfim. Um exemplo foram as grandes greves do ABC, liderados pelo Lula e Cia., eu tive a sorte de participar desse período todo, a começar pelas primeiras greves lá em 78 e 79. A recomendação era para documentar, a gente não devia excluir nada. Claro, quando eu fotografava as greves, incluindo as negociações na FIESP, os empresários também eram notícia. A notícia não era apenas os metalúrgicos¹³².

Percebe-se aqui que, a pesar da orientação de realizar um trabalho fotojornalístico e documentando diversos personagens e situações que se chocam (os empresários e os operários, por exemplo), na hora da seleção da fotografia algumas dessas posições eram deixadas de lado. Seria neste momento em que o fotojornalismo da *Veja* mostraria seu discurso, por maior que fosse a tentativa de documentação *imparcial* dos fotógrafos, ou dando margem para apresentar ao *staff* da revista a maior quantidade de informações possíveis (que será desenvolvido com mais profundidade no Capítulo 4). Esta seria a tarefa do fotógrafo contratado. Apresentar, de

de negativos, controle do corte da fotografia e o valor da imagem com base em uma tabela mínima de preços. Algo a ser considerado no próximo Capítulo, referente a revista *IstoÉ*.

¹³² Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

maneira profissional¹³³, uma grande variedade de fotografias para dar margem aos diagramadores, editores e diretores de redação a escolha do material a fim de construir uma narrativa visual ou significados nas páginas da revista. Apresenta também uma impossibilidade de colocar-se em prática um jornalismo isento, *investigativo*, pois muitas vezes a empresa possuía uma proximidade com acionistas e com o governo – realizando uma autocensura para não sair prejudicado¹³⁴.

Walter Firmo atualmente critica esta abordagem da *Veja* dos anos 1970, em orientar os fotógrafos na hora de realizar a fotografia. Seu trabalho, desde os anos 1960, é oriundo de uma prática fotográfica do ensaio, que ao longo dos anos 1980 adentra o campo artístico em exposições no Museu de Arte de São Paulo e outros espaços do campo artístico¹³⁵. Seu trabalho fotográfico, desde muito tempo, atua com a prática da construção da fotografia. Muitas vezes Firmo foi citado como um *engenheiro* no campo fotográfico, pois ele dirigia seus fotografados e realizava uma fotografia já elaborada em sua cabeça. Foge um pouco das premissas do fotojornalismo, que procura captar o instante e o flagra. De qualquer forma, nos anos 1970 Walter Firmo atuou como fotojornalista, e realizou este tipo de fotografia – a foto não documental, mas informativa, de curta duração.

¹³³ Algo que Irmo Celso comenta em seu depoimento, “ser profissional lá significava apresentar uma fotografia não borrada. Uma foto feita com boa iluminação. Ter uma fotografia com bastante informação, bem composta”. Sade também comenta que “as fotos eram sempre muito boas, excelentes. Elas tinham muita informação e essa direção para apresentar ao leitor uma dinâmica – a pessoa fotografada no seu ambiente de trabalho, um ensaio mais espontâneo na rua, mostrava o profissionalismo de todos”.

¹³⁴ Cf. Waisbord (2000).

¹³⁵ Antes da sua exposição, apenas um fotógrafo havia exposto no MASP: Henri Cartier-Bresson. Walter Firmo foi o primeiro fotógrafo brasileiro a entrar neste espaço com fotografias em 1984. Em 1983 já havia exposto suas fotos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Neste período, Firmo não estava mais atuando na revista *Veja*, mas sim em *IstoÉ* e trabalhou para a FUNARTE e partir de 1986, quando se tornou o Diretor do Instituto Nacional da Fotografia.

Imagem 24 e 25 - Walter Firmo, em seu ateliê no Rio de Janeiro, folheando suas fotografias do período em que atuou em *Veja*.



Fotografias: Caio de Carvalho Proença.

Ao lembrar sua atuação na *Veja*, ele percebe que já estava sentindo vontade de trabalhar com outro tipo de fotografia que não fosse esta do instante e do flagra. “A fotografia na *Veja*, e em alguns outros órgãos da comunicação, ela era muito castradora”, afirma Firmo, que continua:

É aquele tipo de jornalismo que você vira um... vira uma situação mecânica. Você é dirigido por uma equipe. E isso foi uma das coisas que me fez sair. A gente era meio teleguiado, a gente não podia fotografar uma pessoa negra em uma parede branca, não podia ser fotografado se aparecesse a tomada na parede. Porque? A criatividade não existe nisso, e eu sou uma pessoa criativa, na minha opinião¹³⁶.

Esse sentimento de não conseguir realizar um trabalho mais criativo, e menos dirigido, faz com que Walter Firmo pensasse que talvez *Veja* havia contratado diversos fotógrafos para constituir uma equipe de *legenda*. “Muitas vezes uma empresa contrata um fotógrafo, um Irmo Celso, um Ricardo Chaves, um Pedro Martinelli, um Walter Firmo, apenas para ir na legenda”. Este ato, que busca um prestígio, é criticado por Firmo atualmente, “quer contratar a legenda, mas muitas vezes não quer que a legenda faça o que sempre fez”. No caso da revista *Veja*, a equipe de fotógrafos era realmente composta por nomes que hoje são consagrados no meio fotográfico do país. Para a época, nomes como Walter Firmo, Luis Humberto, Carlos Namba, Ricardo Chaves e Pedro Martinelli – que já estavam fotografando desde meados dos anos 1960, consagra a revista como um periódico com profissionais com bastante experiência no quesito fotojornalístico.

Firmo ainda lembra que durante a segunda metade da década de 1970 algumas de suas fotos não eram escolhidas para publicação. Isso se deve tanto à seleção feita por jornalistas, antes dos anos 1977 (período da Chefia de fotografia), e também após a criação da editoria de fotografia.

É como um casamento, quando você casa e vive o dia-a-dia, talvez você perceba que não é a mesma coisa. Pode não ter uma compatibilidade de gênio, de maneira de ser. Algumas vezes a *Veja* não selecionava a foto que eu sabia que era boa, que eu havia feito em uma pauta, mas eu fechava os olhos. Se não, ia ter um treco! Primeiro, eu já trabalhava em um lugar ingrato que era uma sucursal. Toda sucursal é um fundo de quintal. Quem manda é o dono da

¹³⁶ Depoimento de Walter Firmo, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/07/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

casa. Eu me submetia por causa da questão financeira. Sabia que era um poço de aborrecimento, e eu não queria me aborrecer¹³⁷.

De 1976 a 1979 diversos fotógrafos passaram por *Veja*. Muitos deles contratados por Sergio Sade, outros bastante conhecidos de jornalistas e editores da revista. Amilton Vieira, que cobria pautas em Curitiba para a revista, mora atualmente em São Paulo. Seu trabalho como fotógrafo inicia na década de 1960, quando aprende a fotografar como autodidata nas praias Catarinenses, até entrar em contato como fotógrafos mais experientes – período em que inicia sua trajetória profissional. Nos anos 70, Amilton foi para São Paulo trabalhar como *freelancer fixo* (chamado também como *Pjota*, o fotógrafo que era pago a partir de notas fiscais com CNPJ próprio) para os jornais *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e *República*. Foi fotógrafo contratado pelo *Grupo Abril*, trabalhando para *Veja* e *Quatro Rodas*.

Carlos Namba dividiu espaço de trabalho durante muitos anos com Luis Humberto, ao cobrirem pautas políticas em Brasília. Ambos fotógrafos entram em *Veja* para fotografar de perto os militares e políticos envolvidos no processo de abertura democrática brasileira. Tanto Namba quanto Humberto preconizam nas suas fotografias sobre políticos em situações espontâneas, muitas vezes em poses caricaturescas. De certa forma, realizam a desconstrução da imagem de políticos e por consequência do poder. Essa tarefa vai carregada de opinião pública, ao fim da ditadura militar, quando as camadas sociais começam a perceber que a ditadura começou a perder força perante as crises institucionais e burocráticas. Carlos Namba hoje não atua mais no jornalismo. Ele saiu de *Veja* indicando Orlando Brito para seu cargo no início dos anos 1980, que mantém a linguagem de desconstrução de figuras políticas desde 1970. Luis Humberto passa a trabalhar para a *IstoÉ* já no fim dos anos 1970, continuando suas pautas sobre política em Brasília para esta revista.

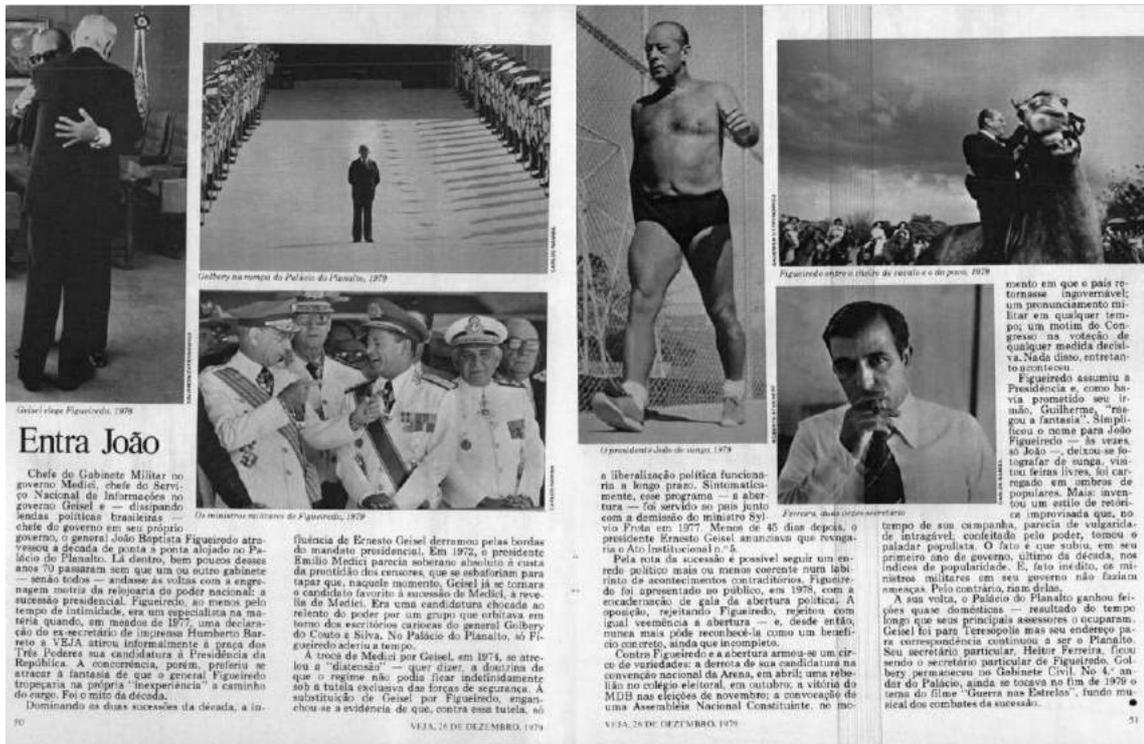
Quando Luis Humberto migrou para *IstoÉ*, Salomon Cytrynowicz passa a realizar as fotografias para *Veja* em Brasília. Assim como Luis Humberto, Salomon é formado em arquitetura. Começa a fotografar profissionalmente em 1972 quando trabalha no *Jornal de Brasília* e fica na *Veja* de 1978 a 1982. Na década de 1980 foi sócio fundador da Agência F4. Leciona fotojornalismo na PUC-SP desde 1997. Suas fotografias condensaram momentos interessantes da política em Brasília. Uma das suas fotos mais conhecidas foi publicada ao lado das imagens de Carlos Namba – com Geisel abraçando Figueiredo e Golbery do Couto e Silva

¹³⁷ Depoimento de Walter Firmo, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/07/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

aguardando Figueiredo na rampa do Palácio do Planalto sozinho, na ed. 590 de *Veja*, em 1979 (ver Imagem 26). Nesta edição, Solomon fotografa Figueiredo montado em um cavalo, e a legenda lembra que o Presidente não era tão populista quando se apresentou antes de tomar posse, afirmando várias vezes que preferia seus cavalos à população mais humilde: “Figueiredo entre o cheiro de cavalo e do povo”. Além de Figueiredo e Golbery, Heitor Ferreira aparece fumando charuto na página. Heitor Ferreira foi secretário de Figueiredo, e foi fotografado por Pedro Martinelli em 1980 – quando Figueiredo visita o Parque Gráfico da *Editora Abril*¹³⁸ para comemorar o aniversário de *Veja*, ao lado de Elio Gaspari (então Diretor Adjunto de Redação da *Veja*), Robert Civita e o publicitário Persio Pisani (Imagem 27).

Algumas alianças, ao fim dos anos 1970, junto com os ideais individuais de alguns jornalistas, acabavam interferindo no trabalho do Editor de Fotografia. Esta interferência visava, acima de tudo, construir uma visualidade alinhado com os ideais do grupo empresarial da *Abril* e também alinhado com o que os investidores (publicitários e assinantes) acreditavam ser melhor para a *Veja*.

Imagem 26: Fotografias de Carlos Namba e Salomon Cytrynowicz em *Veja*, ed. 590, 1979.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

¹³⁸ Cf. *Veja e Figueiredo: a fotografia em um exemplar comemorativo e limitado*, de minha autoria (PROENÇA, 2015b).

Imagem 27 - Da esquerda para direita, Heitor de Afonso Aquino (secretário de Figueiredo, porta-voz de Golbery do Couto e Silva), Elio Gaspari (gesticulando, na época Diretor Adjunto de Redação da revista), Robert Civita (com um copo na mão), Persio Pisani e João Baptista Figueiredo (de costas).



Fonte: Fotografia de Pedro Martinelli¹³⁹.

A partir dos depoimentos de Sergio Sade (2016) e Ricardo Chaves (2012, 2014 e 2015), pude perceber a tensão existente entre o trabalho de fotógrafo e dos jornalistas (editores, redatores e diretores). Por mais que existisse o apoio de José Roberto Guzzo corroborando o trabalho de Sade, em alguns casos a ajuda não viria. A partir de 1979, a editoria de fotografia já estaria em seu auge de funcionamento, com duas secretárias, uma sala de reuniões, diversas mesas para fotógrafos e um espaço dedicado apenas para esta na sucursal de São Paulo – algo unimaginável antes de 1976. O departamento de arquivos trabalharia junto com a editoria de fotografia, para auxiliar no trabalho de seleção de fotos de edições passadas.

Porém, ao mesmo tempo em que a editoria de fotografia estava tendo sucesso, enviando fotógrafos para fora do Brasil, realizando *Portfolios* em páginas centrais da revista, e valorizando o trabalho dos fotógrafos, isto mudaria aos poucos – chegando ao desmanche até a primeira metade da década de 1980. Um dos motivos apontados pelos fotógrafos em seus

¹³⁹ Fotografia divulgada em seu Blog no dia 18 de dezembro de 2009. Acesso em 01/03/2015 em <<http://www.pedromartinelli.com.br/blog/elio-gaspari-jornalista/>>.

depoimentos, por quase unanimidade, é a troca de diretoria da revista, assim como uma mudança da política editorial. Algumas imagens não seriam publicadas na *Veja*¹⁴⁰.

A não escolha de algumas fotografias poderia ser trabalho de Sergio Sade, que era então o editor de fotografia da revista. Porém, atento ao trabalho de Pedro Martinelli na Nicarágua, Sade comenta, também lembrando sobre o acontecido, que a partir de 1979, a direção da revista começou a influenciar na decisão da escolha de determinados materiais. Uma pessoa bastante citada por todos os fotógrafos da *Veja* que conversei, e inclusive por aqueles que trabalharam na *IstoÉ*, foi Elio Gaspari – na época diretor-adjunto da revista¹⁴¹.

Como já aconteceu num caso de uma fotografia do Pedrão [Pedro Martinelli], que tinha fotografado um repórter da ABC News, que foi morto na Nicarágua... Só o Pedro tinha conseguido aquela imagem, nem o pessoal das agências internacionais conseguiram... Mas na hora de ir publicar o Elio disse “Não, não... isso aí não é foto para o leitor da *Veja*”. Eu argumentei, “Poxa, o Pedrão tá lá, é fotógrafo da *Veja*, só ele no mundo todo tem essa foto...”, mas mesmo assim me respondeu “Não, não, não”. Foi a época em que eu comecei a desistir da função, foi o fim do período que trabalhei por lá. O Civita ainda conversou comigo, “O Elio tem uma visão, compreenda, fica aí”. Eu acabei ficando mais um tempo, mas aí começou um certo desmanche da equipe editorial de fotografia¹⁴².

Portanto, para a escolha da fotografia – em pautas importantes como a reportagem de capa, na página da “*Carta ao Leitor*” ou em *Portfolios* – o trabalho do fotojornalismo não é realizado apenas pelo fotógrafo. Pedro Martinelli ainda comenta sobre o assunto, em entrevista ao Prof. Paulo César Boni,

Ela foi censurada porque não foi publicada. Mas não foi culpa da *Veja*, e sim do Elio Gaspari que não quis publicar a fotografia. O Elio, aliás, era campeão dessas coisas, de autocensura, de censurar fotografias. Essa, a do corpo do jornalista William Stewart sendo deixado por uma camionete na frente do hotel dos jornalistas, ele achou muito chocante e censurou. Eu fui o único a fazer essa fotografia porque eu fui o único que ficou no hotel, eu fiquei no hotel para revelar os meus filmes, os outros jornalistas, todos, haviam saído do hotel para fazer suas reportagens. (BONI, 2014, p. 258).

¹⁴⁰ Obviamente, em qualquer periódico há a não publicação de fotografias, pois são muitas fotos feitas e não há espaço real para a sua publicação. Porém, no caso de *Veja*, foram fotografias deixadas de forma quase que de maneira cirúrgica pelos editores e jornalistas, apesar das tentativas de resistência e publicação por parte de Sergio Sade e dos fotógrafos.

¹⁴¹ Procurei entrar em contato com Gaspari durante 2014, 2015 e 2016. Não obtive respostas em nenhuma das tentativas. Em 2017 surgiu o contato do jornalista, a partir de conversas com os fotógrafos. Porém, nesta altura da escrita, já não obtive tempo, nem incentivos acadêmicos e financeiro do CNPq para tentar entrar em contato com ele novamente.

¹⁴² Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Pedro Martinelli ainda escreve, em seu blog pessoal, sobre esta fotografia:

Bill Steward tomou o café da manhã no Hotel Intercontinental de Manágua e saiu com o motorista e o cinegrafista para mais um dia de cobertura na guerra da Nicarágua. Era uma sexta-feira, eu estava no quarto de um fotógrafo da AP, Associated Press, revelando filmes para a transmissão de telefotos para a revista *Veja* quando alguém bateu na porta gritando: “mataram um gringo”. Desci no saguão e 45 minutos depois de ter tomado o café da manhã com Bill, em uma grande mesa com outros jornalistas, eu estava fazendo esta foto de um soldado da Guarda Nacional retirando o corpo do jornalista do carro de reportagem na entrada do hotel.

Um avião Hércules da Força Aérea Americana pousou horas depois na pista de propriedade do então presidente Somoza para deixar o caixão e retirar refugiados¹⁴³.

Existe uma seleção da fotografia por um editor, e ainda a decisão editorial da diretoria da revista algumas vezes. Novamente o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo é cerceado por ações externas. Percebo o fotojornalismo de *Veja* como um trabalho feito não apenas pelo fotógrafo, e possuindo uma hierarquia de controle do visual bem consolidada – afirmando sua construção de verdades midiáticas e seu discurso com o controle que a empresa desejava.

Para finalizar o capítulo, apresento um caso em que Pedro Martinelli teria sua fotografia cortada pelos editores da revista, quando foi fotografar na Nicarágua em 1979. O fotojornalismo, neste caso, foi feito de forma conjunta, dentro de uma instituição de cunho empresarial, que possui sua política interna de funcionamento. Além da transformação do visível, (ao enquadrar a fotografia, selecionar e deixar visível apenas um fragmento do visível), há o trabalho do editor de fotografia – que seleciona dentre tantos *frames* fotografados por Martinelli. Além da editoria, a política da revista na época iria aceitar ou não determinadas fotografias.

Portanto, o fotojornalismo é um trabalho coletivo, possui sua linguagem própria, mas não apenas a do fotógrafo, mas a da equipe que faz funcionar uma revista – que está inserida no campo da comunicação de determinado período. Este fotojornalismo de *Veja*, de 1979, provavelmente é diferente do fotojornalismo de 1960, 1950, 1940, e muito diferente do

¹⁴³ Disponível em: <http://www.pedromartinelli.com.br/blog/revirando-o-arquivo/>. Acesso em 25 de abril de 2016.

fotojornalismo de 1980 e 1990. Portanto, o próprio termo “fotojornalismo” possui uma historicidade.

A fotografia não publicada por *Veja* nos apresentaria o “invisível” de determinado assunto, conforme nos apresenta Meneses (2003), referente aos conceitos de “visível” e “visão”.

b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;

c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar”. (grifos do autor, MENESES, 2003, p. 30).

Dessa forma, o fotojornalismo de *Veja* possui o controle de um objeto de informação e observação, a revista. As imagens e textos publicados ali geram um “visível” sobre determinados assuntos. Também possui a capacidade de esconder; não mostrar; selecionar; controlar; gerar uma “ditadura do olho”, ao não publicar uma fotografia. Obviamente, por motivos externos, e, na época, com o sentido do contexto vivido pela equipe editorial. Se questiona aqui o invisível, deixado na revista, sobre o assunto. O trabalho do historiador deve compreender, além de diversos pontos da Cultura Visual, as imagens que circundam um determinado assunto. Dessa forma, a imagem não publicada por *Veja*, de autoria de Martinelli¹⁴⁴ é valiosa (Imagem 28). Apresenta ao leitor até onde vai o limite do fotojornalismo no periódico, e do trabalho do fotógrafo e editor de fotografia.

Em segundo plano, nesta fotografia, vemos Susan Meiselas, observando o corpo do jornalista ser carregado. Conforme Martinelli, Meiselas não fez nenhuma fotografia da situação.

Um sandinista juntou o Stewart pelo pescoço para mudá-lo de carro e eu fiz aquela fotografia. No fundo desta fotografia, inclusive, aparece a fotógrafa Susan Meiselas, que, chocada, não conseguiu fazer nenhuma fotografia. Eu fui o único que fez uma fotografia da chegada do corpo dele ao hotel. Depois levaram ele embora. (BONI, 2014, p. 259).

¹⁴⁴ A imagem faz parte do acervo pessoal de Sergio Sade, cedido ao autor. Após a entrevista com o fotógrafo, parte de seu acervo fotográfico foi disponibilizado para pesquisa e uso de maneira acadêmica, não visando lucro, e uso sempre citando sua devida autoria. Dessa forma, a fotografia de Pedro Martinelli foi publicada aqui, da mesma forma que fora utilizada por Sade em suas apresentações em universidades do Paraná. A autoria da imagem é de Pedro Martinelli, e foi também retirada de seu blog pessoal (<http://www.pedromartinelli.com.br/blog/revirando-o-arquivo/>) no dia 22 de dezembro de 2009.

Imagem 28 - Fotografia de Martinelli não publicada na revista *Veja*.



Fonte: Fotografia de Pedro Martinelli, acervo de Sergio Sade disponibilizado ao autor.

Nesta fotografia percebemos uma situação peculiar, pois Susan foi ganhadora do Prêmio *World Press Photo* em 1978, ao publicar suas imagens sobre o conflito da Nicarágua no *New York Times Magazine* (Imagem 29). São situações que não há a possibilidade de haver um questionamento maior sobre a fotografia não tirada, quais seus motivos. Mas é uma imagem que fora silenciada pela imprensa brasileira, pelos jornalistas e fotógrafos. Porém, o acontecimento da morte de Stewart foi muito lembrado. O motivo da morte do jornalista representou “uma primeira ameaça à segurança da imprensa”. (CHAPARINI, 2012, p. 42). E foi divulgado apenas em vídeo, na televisão, demonstrando que a imagem da morte do jornalista, em movimento, não possuiu censuras, e foi apresentada em cadeia nacional e

internacional por praticamente todas as emissoras grandes de televisão da América Latina e Europa.

Imagem 29: Fotografias de Susan Meiselas premiadas no *World Press Photo* de 1978. Conflito da Nicarágua nas páginas da revista *New York Times Magazine*, julho de 1978.



Fonte: Acervo pessoal.

A fotografia de Martinelli também dialoga com diversas outras imagens. Conforme Rouillé (2009), a interpretação de fotografias dialógica, em uma relação com uma *iconosfera* de imagens (utilizando o termo de MENESES, 2003).

A fotografia-documento não coloca frente a frente o real e a imagem, em uma relação binária de aderência direta. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. O fotógrafo não está mais próximo do que o pintor diante de sua tela. Tanto um, quanto o outro, estão separados por mediações semelhantes. (ROUILLÉ, 2009, p. 158).

A fotografia do corpo sendo retirado da *Van* dialoga, portanto, com uma “série infinita de outras imagens”. Este tipo de abordagem também nos remete às obras de Didi-Huberman (2000):

Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. Quando

estamos diante da imagem, estamos também diante do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10).

Neste caso, o diálogo com a imagem feita por Larry Burrows, no Vietnã em 1965 (Imagem 30), é tanto estético quanto temático. A guerra, o momento do choque e do pedido de socorro. A comoção e choque do rosto de Meiselas em segundo plano na fotografia de Martinelli podem ser percebidos no sentimento de pedido de socorro do soldado, dentro do helicóptero, deitado ao chão ferido – nos remetendo à imagem de diversos outros corpos na história da arte e fotografia, e ao corpo do jornalista sendo carregado para fora da *Van*. Duas coberturas internas, o conflito no Vietnã e o conflito na Nicarágua. A fotografia de Burrows dialoga mais com os sentidos do instante decisivo, propagandeado por Henri Cartier-Bresson.

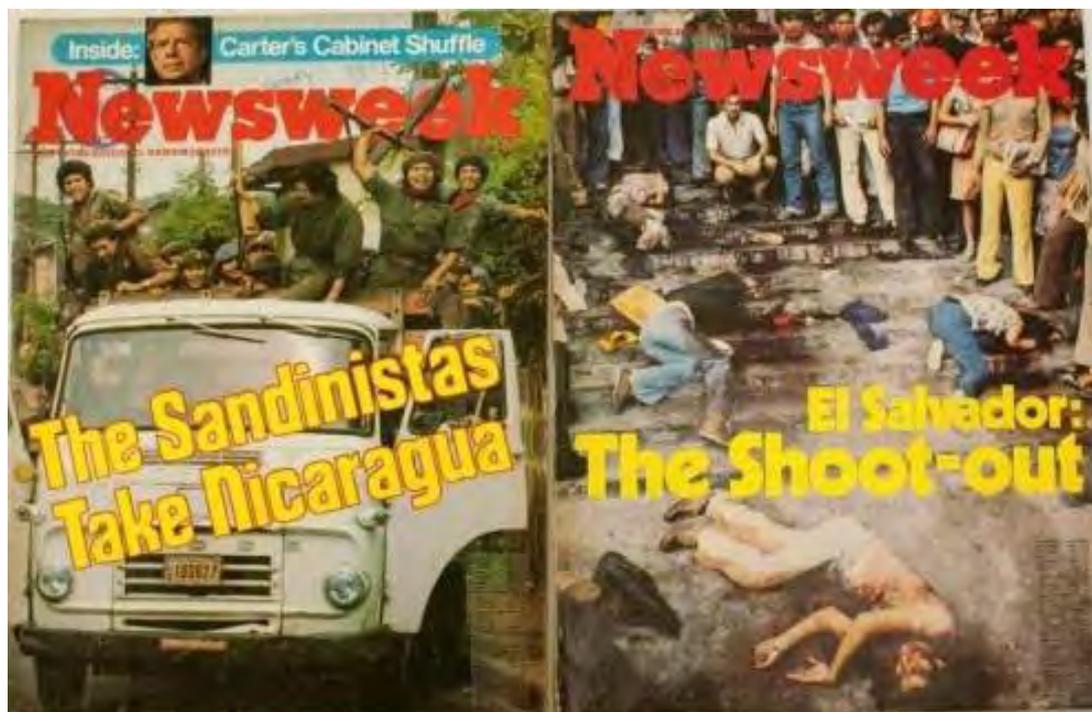
Tais imagens da morte, da guerra e do sofrimento humano foram exaustivamente publicadas em revistas internacionais no fim dos anos 1970. Ao pesquisar na Hemeroteca Mário de Andrade, em São Paulo, pude folhear as revistas *Time* e *Newsweek*, encontrando diversas pautas referente aos conflitos armados em países africanos, com fotografias do instante da morte, e também da guerra da Nicarágua e conflitos em El Salvador. Publicou-se em capas imagens de corpos decapitados e mortos em ambas revistas. Acredito que neste ponto, o argumento de que uma fotografia seria *forte* aos olhos do público brasileiro, que havia visto a morte de Bill Stewart pela televisão, não é forte o suficiente (Imagem 31).

Imagem 30: Fotografia de Larry Burrows, Vietnã 1965, publicada na capa da edição da *Life* em 16 de abril de 1965.



Acervo Time/Life Pictures.

Imagem 31 - Newsweek, junho e outubro de 1979.



Fonte: Hemeroteca Mário de Andrade.

A foto de Martinelli já nos apresenta algo que será visto em toda a sua cobertura para *Veja* (Imagem 32), um conjunto de imagens sobre os resquícios do conflito. O homem já desfalecido; as crianças em rumo a outra cidade, após o conflito; os soldados nas ruas; A bomba que já explodiu (aqui percebe-se o índice do *isso foi* Barthesiano).

A revista *Veja* irá publicar exaustivamente o conflito. O uso da fotografia será feito em conjunto com imagens de fotógrafos de agências internacionais, como *Associated Press*, *Keystone*, *UPI* e as fotos de Martinelli. Será vista a construção da fotorreportagem por Sergio Sade, unindo um mosaico de imagens que apresentem nomes, rostos, lugares e que informem o leitor em seu conjunto.

A edição 563 (Imagem 32) é diagramada com o uso de fotografias preto-e-branco. No momento do conflito, era difícil conseguir realizar o deslocamento cotidiano para enviar os filmes coloridos para o Brasil pelo aeroporto. Dessa forma, se fez uso do *Telefoto*, um método de envio da imagem utilizando um aparelho “A” que transmitia, via telefone, sinais sonoros que imprimissem (dependendo da sua frequência sonora) a imagem no aparelho “B”. Nesta edição, Pedro Martinelli aparece na seção “*Carta ao Leitor*”, apresentado por *Veja* de maneira a ambientar o leitor dos riscos tomados pelo fotógrafo e seu jornalista enviado, Wladir Dupont:

Como os demais jornalistas da imprensa semanal internacional que se encontram atualmente na Nicarágua, Martinelli e Dupont, durante toda a semana passada, trabalharam em meio a tiroteios e toda sorte de problemas para preparar a reportagem [Assinado por José Roberto Guzzo]. (grifo meu, VEJA, 20 de julho de 1979).

Imagem 32 - Fotorreportagem de 8 páginas, 14 fotografias, realizado pela editoria de fotografia e arte de *Veja*. Fotos de Martinelli sobre os “restos” do conflito. *Veja*, 20 de junho de 1979.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Posso perceber como a imagem do fotógrafo e também do repórter fazem parte do que fora chamado por Rouillé (2009, p. 139) como “mito do fotógrafo herói”. Algo que nos remete à década de 1940, quando Robert Capa pronunciava sua frase, que seria repetida exaustivamente por diversos fotógrafos pelo mundo todo (mesmo descontextualizados), “se sua fotografia não está suficientemente boa, você não está suficientemente perto” (CAPA, 2010). Dessa forma, Rouillé apresenta o seu olhar sobre o período, que ainda é mantido de 1960 a 1970, neste caso:

O fotógrafo era um grande repórter mistificado, adulado, uma espécie de Dom Quixote. [...] Na arena da atualidade, inverteram-se radicalmente os papéis, os lugares e os meios empregados: “Antes, os fotógrafos ficavam à frente, as emissoras de tevê atrás. Atualmente, são as emissoras de tevê que estão na primeira fileira”, lamenta-se René Burri. (Grifos meus, ROUILLÉ, 2009, p. 139).

Uma semana depois, *Veja* publicaria as fotografias coloridas de Martinelli. Dessa vez dando mais fôlego à pauta. Novamente um *Portfolio* seria montado pela equipe editorial, e a presença das fotografias de Martinelli viria a ser mais forte. Nesta edição um retrato de Bill Stewart irá ser publicada, na página da “*Carta ao Leitor*”, porém, conforme já visto, houve aí

uma tensão editorial e a publicação foi bastante leve – não apresentando a fotografia de Martinelli – mas sim outra de sua autoria, quando o caixão estaria sendo carregado para um avião da Força Aérea norte-americana (Imagem 33). Nada se menciona sobre o fato de Martinelli ter feito a fotografia, mas sim das imagens transmitidas pela televisão, conforme escreve José Roberto Guzzo:

O jornalista americano William Stewart, da rede televisiva ABC News, é detido por soldados da Guarda Nacional da Nicarágua, ajoelha-se com os braços abertos, depois deita-se de bruços, em seguida recebe um pontapé nas costas – e assim mesmo, rendido no chão, é assassinado com um tiro na cabeça. Exibida na televisão, a sequência é uma das coisas mais brutais que se pôde assistir nos últimos anos. (VEJA, 27 de junho de 1979).

Dessa forma, a imagem que acompanha a “*Carta ao Leitor*” simpatiza com o luto dos familiares, quando *Veja* decide não publicar a imagem de Stewart sendo carregado na *Van*. Por outro lado, há uma forte crítica de fotógrafos e editores referente ao não uso da imagem de Martinelli. Ambigualmente, nesta mesma edição, *Veja* publica as imagens dos *frames* da reportagem televisiva, filmada no momento do assassinato do repórter. Quatro fotografias das cenas transmitidas na televisão são impressas, com a legenda informando nas legendas o que aconteceu: “De joelhos, o jornalista Stewart obedece...à ordem de deitar-se, é chutado...fala com o soldado, e na cena final...é executado. Manágua, 20 de junho de 1979.”. É apresentada ao leitor a imagem da hora da morte, porém não a de Martinelli (Imagem 33). O que cabe ressaltar, portanto, é o uso que foi feito com a imagem publicada, e apresentar, ao leitor do texto, o que fora tornado “invisível”.

Imagem 33 - Imagens dos frames da filmagem do momento do assassinato. A televisão entra nas páginas de *Veja*. Nas legendas: “De joelhos, o jornalista Stewart obedece...à ordem de deitar-se, é chutado...fala com o soldado, e na cena final...é executado. Manágua, 20 de junho de 1979.”. *Veja*, 27 de junho de 1979.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

A continuação desta mesma edição apresentaria a situação precária da vida durante o conflito. Seriam apresentados ao leitor os perigos em circular fora do perímetro do *Hotel Intercontinental*, onde ambos os enviados de *Veja* estavam hospedados. Nesta edição, a presença das fotografias de Martinelli seria significativa, perante o que já fora publicado na edição da semana anterior (20 de junho de 1979). Suas fotografias coloridas chegaram a tempo em São Paulo, e foram impressas na reportagem. Elas se destacam perante o restante das pautas da revista, que cobrem desde a discussão da Anistia (reportagem de Capa) quanto à “vida moderna” dos brasileiros (Imagem 34).

Imagem 34 - *Portfolio* de 4 páginas, 13 fotografias coloridas e 2 em preto-e-branco, realizada pela equipe de arte e fotografia de *Veja*. Fotografias de Pedro Martinelli. *Veja*, 27 de junho de 1979.

León: o QG sandinista na embaixada alemã... e o coronel da Guarda, de calção, prisioneiro

O dia-a-dia da guerra

Visões da luta e da vida em Manágua e León, desertas pelos enviados especiais de VEJA

Como no mundo surrealista de Algué Carpentier ou Gabriel García Márquez, na Nicarágua do ditador Anastasio Somoza Debayle tudo é possível. Por exemplo: na semana passada, em pleno furo da guerra, a Rádio Difusora Nacional, do governo, pediu pateticamente aos funcionários públicos que voltassem ao trabalho, pois "a governa Guarda Nacional tem o controle necessário da situação e pode garantir perfeitamente a segurança de cada um". Abaixo: Na semana passada, fogueira em Manágua, fosse em qualquer outra cidade mais importante do país — León, por exemplo —, era difícil escapar aos estilhaços da guerra. E as pessoas só se atreviam a sair à rua por motivos insólitos.

Hoje, é verdade, na capital nicaraguense, na quarta-feira passada, alguns sinais de uma semi-normalidade — quanto à Guarda Nacional interna, nos bairros leste e norte, não tão atacada contra o avanço dos sandinistas. No centro da cidade, então, nas proximidades do *banco* de Somoza e do Hotel Intercontinental, pôde-se respirar mais calmamente. E muitos poucos aproveitaram para sair e comprar comida ou gasolina. A calma não enganou ninguém, porém. "Esta aparência de tranquilidade é ilusória, de repente tudo pode explodir novamente", comentou ao reporter Wade Dupont, enviado especial de VEJA, um nervoso cidadão

enquanto esperava ao lado de sua juve sua vez na fila de um congestionado posto de gasolina.

"ALVO MILITAR" — Ele tinha razão. No dia seguinte, tudo explodiu novamente na capital, com os tiros se alastrando mais uma vez pelo centro e ameaçando chegar até o hotel onde estavam hospedados os correspondentes estrangeiros. Aliás, a ameaça ao hotel seria logo tornada expressão. No fim da semana, um comunicado difundido pela clandestina Rádio Sandino, dos guerrilheiros, declarava o Intercontinental "alvo militar". No fim, a manágua lançou um apelo para que os jornalistas deixassem imediatamente o hotel. O ataque seria a qualquer momento.

Apartes em alguns poucos bairros da capital já não era possível sair à rua na semana passada — embora o risco de ser alvejado por uma bala perdida, ou mesmo por um disparo intencional, sempre existisse. Mas sair para procurar o quê? Comida, por exemplo, quase não havia mais. No Mercado Oriental, o maior fornecedor de frutas, verduras e grãos de Manágua, esses gêneros eram uma raridade. Em compensação, sobre as bancas de madeira surgiam outras mercadorias, como perfumes, cosméticos, remédios e até alguns aparelhos eletrônicos — resultado dos saques generalizados cometidos por toda a cidade nas últimas semanas. Outro

tipo de comércio novo, que surgiu nessa Manágua em guerra, foi o de refúgios rápidos, preparados com almofadas, colchões, vendidos em tendinhas improvisadas ao longo das calçadas, onde fugiamos quando equilibradas sobre pedras ou tijolos à lenha.

OS REFUGIADOS — Gás de cozinha era um artigo em falta, assim como a gasolina, raramente encontrada, e mesmo assim pelo dobro, às vezes o triplo do preço em tempos normais. De todas as consequências da guerra, de qualquer forma, o quadro mais doloroso era o proporcionado pelo tráfego, interrompido devido às famílias humildes, caminhando lentamente por entre as ruínas da cidade, à procura de abrigo. Segundo a Cruz Vermelha, o número desses desabrigados, na semana passada, chegou à casa dos 80.000. Muitos dessas famílias perambulavam pela cidade e terminavam por abrigar-se nos prédios esqueléticos de concreto dos edifícios semidestruídos pelo terremoto de 1972.

Cenas igualmente dramáticas podiam ser vistas em León, com quase 100.000 habitantes, situada a 90 quilômetros ao norte de Manágua. Lá, entretanto, chegou a noite, na quarta-feira passada, um breve momento de tregua — e de festa. Foi volta das 10 horas da manhã, os sinais de todas as igrejas da cidade começaram a repericar: era um aviso, de parte dos guerrilheiros do Frente Sandinista de Libertação Nacional, de que toda a cidade estava sob seu controle. Momentos antes, os guerrilheiros haviam conseguido tomar o Quartel-geral da Guarda Nacional na cidade, matando seu comandante, o general Ariel Argüello, e fazendo decrescer prisioneiros. Ao ouvir os tiros, a população começou a sair às ruas esburacadas da cidade para comemorar.

Os protagonistas da guerra em Manágua: o jovem soldado somoquista; o muchacho das milícias populares pró-sandinistas; os voluntários da Cruz Vermelha em busca de feridos e desabrigados; a patrulha motorizada da Guarda Nacional; e os sandinistas atrás das barricadas num bairro pobre da capital

VEJA, 27 DE JUNHO, 1979

A ocupação da cidade, de todo modo, foi dura e sangrenta, como pôde testemunhar o fotógrafo Pedro Martinelli, um dos enviados especiais de VEJA à Nicarágua. Um dia antes do assalto final dos sandinistas ao QG de León, quando dezenas de guardas somoquistas ainda resistiam no quartel e em alguns bairros, Martinelli, integrado a um grupo de seis jornalistas, estava na cidade. "Quando começaram a rotar em direção a León, eu já sabia, instintivamente, que lá me meter em fogo bravo", contou Martinelli, depois. "Só não sabia que se sa sair não era bravo". E foi. À medida que o combate se aproximava do consulado do Almirante Ocidental, um palacete situado no centro da cidade — transformado em QG da guerrilha —, tornava-se mais forte o ruído de tiros nas proximidades.

CORONEL DE CALÇÃO — O movimento era pequeno, exceto pelas camionetas, cheias de sandinistas armados, que passavam de tempos em tempos em patrulha. "Muitas dessas camionetas, os guerrilheiros traziam, sentado na carroceria, um homem gordo, de meia idade, vestido apenas com um calção: era um coronel da Guarda Nacional que acabava de se render aos guerrilheiros. Surpreendentemente, pela primeira vez, a ameaça aérea: um pequeno bimotor Piper-Paul, israelense, que atirava seus foguetes, explodindo casas aqui e ali. "Corremos e nos refugiávamos no QG dos sandinistas", contou Martinelli. "Depois que tudo se acalmou, ficamos ainda algum tempo lá, até que decidimos sair com três guerrilheiros numa camioneta, para visitar um local onde os guerrilheiros mantinham alguns soldados e oficiais da Guarda como prisioneiros."

Os jornalistas não conseguiram, porém, chegar até lá. No meio do caminho, foram surpreendidos por novo ataque aéreo, que os obrigou a abandonar a camioneta e se abrigar numa casa semidestruída por bombardeios anteriores. "Lembrei-me de que estava de alacra, protegendo o rosto e a cabeça com as sacolas cheias de lençóis e máquinas fotográficas, quando, a uns 100 metros, na rua, caiu um dos foguetes atirados pelo avião", relatou Martinelli. "O impacto atingiu-me a 3 metros de distância. Meu pelo doía, tudo tremia e meu redor, caíram pedacos do teto, as paredes da casa começaram a cair. Ao mesmo tempo, reconheciam os tiros lá fora." León, Manágua — fosse onde fosse, na semana passada, na Nicarágua, não se escapava do inferno.

Cenas da guerra: um helicóptero da Guarda Nacional recebe armamentos e munições; o hospital de Manágua, cheio de feridos; os guerrilheiros do Frente Sandinista a postos nos bairros da capital; e famílias de civis, com bandeiras brancas, deixam as zonas de combate

VEJA, 27 DE JUNHO, 1979

Fonte: Acervo Digital VEJA.

São fotos que apresentam o cotidiano dos sobreviventes dos conflitos, a situação precária dentro de hospitais. O uso da teleobjetiva se fará muito presente nesse tipo de reportagem. Demonstra a capacidade de *Veja* em termos técnicos e financeiros, pois o envio de repórteres para um conflito internacional demanda um grande investimento, e o uso deste equipamento, na época, era considerado algo de bastante prestígio entre os fotógrafos de imprensa¹⁴⁵. São fotografias feitas fora do ambiente de conflito. Predomina a estaticidade dos corpos e do ambiente. Porém, de maneira geral, o conjunto de imagens desta fotorreportagem nos apresenta movimentações de civis, migrando de cidades com crianças e mulheres. Predomina o sentimento de mudança, e dos resultados dos conflitos, ao apresentar o quadro de enfermos nos hospitais.

O fotojornalismo de 1979, na *Veja*, estaria se delineando para uma diagramação que interviria no trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia. Uma procura pela liberdade de expressão fotográfica foi realizada por parte de Sergio Sade, porém, entra em um certo declínio a partir de 1980. Conforme Simonetta Persichetti (2006):

Nos anos 80, pode-se acompanhar o surgimento de outro tipo de fotojornalismo: o engajado, o ideológico. Nele, o fotógrafo toma posição descaradamente. No Brasil, fruto também do surgimento das agências, encontra-se a famosa briga entre a teleobjetiva e a grande angular. São momentos de censura nos quais a fotografia é a única maneira de expressar por meio da imprensa. (PERSICHETTI, 2006, p. 184).

O fotojornalismo, como trabalho conjunto, e não de um homem só, irá entrar em um momento de transformações nos anos seguintes. Monteiro (2015), apresenta este caso, ao relembrar da fundação de núcleos e órgãos federais, passando de uma “fotografia-documento” para o estatuto mais aberto à disseminação de ações que desenvolvam uma “fotografia-expressão”.

Estas fotografias, exibidas pelas coberturas de Pedro Martinelli, possuem um caráter de documento para a equipe editorial da revista, em um período em que a fotografia-documento estaria sendo desacreditada paulatinamente, dando espaço para a fotografia-expressão tomar relevo¹⁴⁶. Ao fim, seria a crise do crível, da objetividade e da tentativa de apresentar ao leitor

¹⁴⁵ Também era considerada um tipo de estética que se distancia do sujeito fotografado, conforme fora visto em depoimentos de fotógrafos da *IstoÉ* e desenvolvido nos Capítulos 3 e 4.

¹⁴⁶ E aqui podemos perceber que, em fins de 1970 e início dos anos 1980, diversas agências fotográficas e órgãos fomentados pela Fundação Nacional de Artes surgiriam (*INfoto*, *Semana Nacional da Fotografia*, etc.), dando margem a uma interpretação, a partir do que afirma Rouillé (2009) em sua obra, que desde 1960 até 1990 haveria a passagem da fotografia-documento (fotografia de imprensa) para a fotografia-expressão (fotografia documental,

um tipo de realidade fotográfica, muito acreditada pelos jornalistas e fotógrafos. A fotografia de imprensa na década de 1970 estaria passando por este processo, e *Veja* utilizaria a fotografia a fim de construir seus argumentos concisamente – ignorando, algumas vezes, o trabalho de filtro visual do Editor de fotografia e também das liberdades de escolha dos fotógrafos.

Percebo os *Portfolios* de Sergio Sade como uma forma de resistência visual, perante as diversas tensões que a fotografia de imprensa viveria neste período, tanto pela televisão, quanto pelo surgimento da “crise da verdade”, da “crise da fotografia-documento”, conforme aponta Rouillé (2009, p. 157). A fotografia em *Veja* serviria, portanto, atrelada ao realismo fotográfico, para a busca de verdades midiáticas e objetividade jornalísticas, conforme aponta, também, Barbosa (2007). As fotografias destes profissionais amplificaram os textos de jornalistas e, juntamente com uma edição e diagramação de Sergio Sade, montaram diversas narrativas visuais, em formato de fotorreportagem, formando parte do panorama do fotojornalismo no Brasil. Estes fotógrafos, trabalhando com uma grande equipe de outros profissionais da imagem, construíram e ajudaram a organizar o campo da comunicação a partir da fotografia nos anos 1970.

Em meio a este panorama de construção e consolidação da equipe fotográfica de *Veja*, a revista *IstoÉ* seria criada, em 1976. Sua fundação foi feita a partir de um grupo dissidente da *Veja*, e muito por causa disto, reivindicaria maiores liberdades na área da fotografia. Remodelaria o formato da revista semanal de informação no Brasil, e publicaria reportagens com um intuito de tencionar o espaço ocupado por *Veja* no mercado editorial. Porém, a pergunta que deve ser respondida agora é: será que *IstoÉ* seria muito diferente de *Veja*, de 1976 a 1979?

fotografia e arte). Uma não excluindo a outra, mas a fotografia-documento perdendo credibilidade perante seu leitor/visualizador, enquanto a fotografia-expressão apareceria em galerias, projetos documentais, livros e exposições pelo Brasil e pelo mundo.

CAPÍTULO 3 – A REVISTA *ISTOÉ*: SUA CONSOLIDAÇÃO DE MENSAL PARA SEMANAL E SUA EQUIPE FOTOGRÁFICA

Neste terceiro capítulo, procuro apresentar o formato geral da revista semanal de informação *IstoÉ* durante sua circulação nos anos 1976 a 1979¹⁴⁸. Este recorte temporal é bastante específico, devido principalmente ao surgimento da revista *IstoÉ* no mercado editorial brasileiro, e também com a sua respectiva venda para outro grupo. Ela publicou reportagens sobre as grandes mudanças sociais e políticas que estavam ocorrendo no Brasil naquele período. A revista *IstoÉ* irá se contrapor, em diversas ocasiões, as pautas publicadas em *Veja* e na imprensa em geral. Percebo a revista, neste seu período inicial, como um veículo de comunicação que procurou se posicionar contra a repressão, contra o regime militar e a favor das lutas sindicais e trabalhistas no Brasil.

O capítulo está dividido em três grandes partes. A primeira apresenta o perfil jornalístico de *IstoÉ* no contexto da imprensa brasileira na metade dos anos 1970. Nela apresento a revista *IstoÉ* mensal, como foi recebida por leitores e colegas da revista *Veja* e suas principais características. Apresentando seu modelo inspirando em *Esquire*, passo a apresentar a sua equipe inicial de fotógrafos e como foram publicadas suas fotografias. A segunda parte trata da forma como se organizou a reestruturação da revista mensal para a semanal, a partir de 1977, e como o primeiro *staff* de fotógrafos se constituiu. Será neste ponto em que as características formais da revista serão apresentadas: editoriais, densidade de fotografias por página, quais eram os anunciantes principais da revista, qual a densidade dos anúncios em relação ao total de páginas da revista. Alguns trechos dos editoriais são apresentados para evidenciar posicionamento da revista sobre o cenário social e político do Brasil em pleno processo de abertura democrática. Neste sentido, apresento breves biografias dos profissionais que atuaram e *IstoÉ*, para permitir um contraponto com a equipe de fotógrafos de *Veja*. Para que se perceba qual linha de profissionais que *IstoÉ* contratou, tanto jornalistas quanto fotógrafos.

¹⁴⁸ Este é o período delimitado para a realização da pesquisa. A revista *IstoÉ* circulou de 1976 até os dias de hoje, passando por diversas reformas editoriais ao longo deste período. De 1976 a 1979 veremos a consolidação da revista em formato semanal, a organização da primeira equipe de fotografia e o seu formato inicial tomar forma. Este processo ocorre até meados dos anos 1980, quando a revista passa por uma reforma editorial.

Para finalizar o capítulo, na terceira parte, irei apresentar o aspecto visual da revista *IstoÉ*. Sua diagramação, sua escolha para publicação de fotografias em preto-e-branco, o estilo fotográfico mais adotado pelas fotografias publicadas e as grandes reportagens que circularam no fim dos anos 1970 na revista. Neste ponto será possível perceber um diálogo entre as pautas de *Veja* e *IstoÉ*, tanto na semelhança entre as fotos publicadas, quanto em formato de diagramação da página. Até chegar ao ano de 1979, quando Mino Carta faz uma nova proposta para Domingo Azulgaray – que ocasionou na venda da revista *IstoÉ* para outro grupo editorial – momento em que praticamente todos os fotógrafos e jornalistas que atuaram entre 1976 e 1979 saem da revista.

3.1. Um breve panorama social e político: ambiente que *IstoÉ* foi fundada

A revista *IstoÉ* surge em meio à diversas mudanças sociais e políticas no Brasil. Alguns fatores mais *isolados* do processo de abertura política devem ser salientados, a fim de compreender alguns motivos do surgimento de *IstoÉ* em 1976 e da virada editorial ocorrida em *Veja* a partir de 1976. Um destes fatores será percebido na política internacional, com figura de Jimmy Carter, na época Presidente dos Estados Unidos, sinalizando com seus discursos e visitas presidenciais que o longo apoio histórico às ditaduras militares latino-americanas havia se encerrado. Um dos avisos mais evidentes desta nova política norte-americana se dá quando Washington adverte publicamente o general-presidente Ernesto Geisel da violação dos direitos humanos no Brasil¹⁴⁹. Internacionalmente, alguns países foram orientados a não aceitarem ditaduras militares, carregados pelos discursos de Carter – que era o líder de uma das potências mundiais na economia e armamentos.

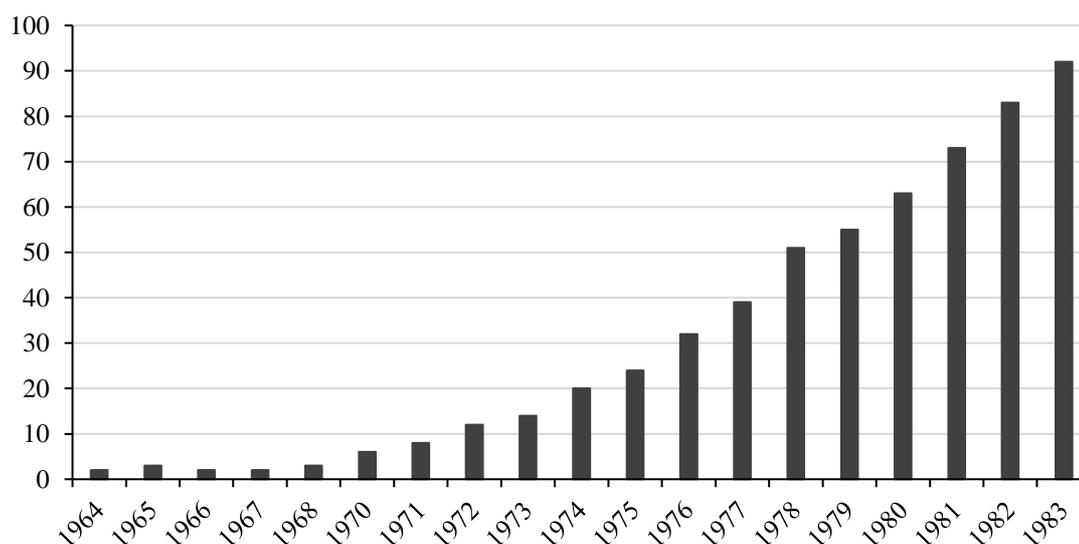
No aspecto econômico, um dos principais alicerces para a desestabilização do regime militar, a Guerra do Yom Kippur de outubro de 1973, trouxe ao Brasil o bloqueio petrolífero. Não só ao Brasil, mas para a América Latina como um todo. A crise do milagre econômico (época de crescimento econômico elevado durante 1968 a 1973) arrastou consigo a credibilidade dos militares e as bases sociais da aceitação da ditadura como uma solução aos problemas enfrentados pelo Brasil.

¹⁴⁹ A resposta de Geisel sobre a advertência de Carter se dá com o Acordo Nuclear com a Alemanha e também desprezando seus preceitos de política externa, e também ao reconhecer a China Popular, Angola e Moçambique.

O “milagre econômico” ocorreu na fase mais reacionária do regime militar. Não se admitiam críticas, nem as imparciais, que apontassem erros na política econômica. O autoritarismo permeava todos os níveis do governo, num momento em que ele promovia ampla gama de investimentos no setor produtivo (com incentivos e subsídios para o setor privado). [...] Aumentavam as distorções na economia, e a sociedade ficava mais injusta, em virtude de uma política econômica que fazia aumentar a concentração da riqueza (LUNA; KLEIN, 2014, p. 99).

Conhecida também como a *primeira crise do petróleo*, atingiu a maioria dos países importadores de petróleo do mundo. Vários deles adotaram programas recessivos. Já o governo brasileiro passou a seguir um caminho alternativo, quando desenvolveu um programa de investimentos visando o aumento da oferta interna de bens de capital e insumos básicos, procurando reduzir a dependência das importações. Este caminho gerou um grande endividamento externo ao Brasil (ver Gráfico 4), pois “a abundância de capital externo proveniente da reciclagem dos recursos gerados pelos países exportadores de petróleo possibilitava seguir o caminho para o endividamento externo”, e isso ocorre no Brasil a partir de 1973, em um crescente até 1983, gerando “um endividamento interno e externo, maior inflação e o esgotamento da capacidade financeira do governo federal” (LUNA; KLEIN, 2014, p. 100).

Gráfico 4 - Endividamento externo do Brasil, 1964-1983 (em bilhões de US\$)



Fonte: Ipeadata.

A imprensa, neste momento, usa seus meios para pressionar mais ainda os militares, e muitas vezes para condenar as ações dos envolvidos no governo – clamando por uma nova política, ou novas soluções para o país. Francisco Carlos Teixeira da Silva acredita na tese de que a crise econômica condicionou o ritmo da abertura, levando a opinião pública a voltar-se em sua maioria contra o regime militar (FERRIERA; DELGADO 2013, p. 254).

Vários atores internos também reagem à crise do regime militar, pós-1974. Tanto pelo campo da oposição representado pelo MDB, a atuação militante dos sindicatos, a Igreja, a imprensa, os artistas e a universidade desempenharam um papel fundamental na crítica ao regime e também ao projeto desenhado pelos militares sobre como deveria ser o processo de abertura política. Desde 1968, com a *Passeata dos Cem Mil* e as greves dos operários em São Paulo no fim dos anos 1970, a credibilidade do regime militar começa a ser arranhada, assim como a credibilidade de uma classe média que buscou a saída golpista.

Artistas e intelectuais produziram uma cultura da resistência neste período, tanto no teatro (com o Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro; os diversos Teatros de Arena das principais capitais; o Teatro Oficina, dentre outros¹⁵⁰) quanto na música (na chamada era da *canción de protesta* latino-americana, com a participação de Victor Jara, Mercedes Sosa, Inti Illimani, Chico Buarque de Hollanda, Geraldo Vandré, Maria Bethânia, Nara Leão, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Cartola, Sérgio Sampaio, Gal Costa, Elis Regina, Gilberto Gil, dentre outros), por exemplo.

Ao longo da segunda metade da década de 1970 atos de violência causaram comoção nacional, fragilizando mais ainda a imagem de controle social que o regime militar procurava demonstrar. Os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, e do sindicalista Manoel Fiel Filho, em janeiro de 1976 foram intensamente pautados pelos jornalistas deste período – expondo mais ainda um descontrole de parte dos militares – e revoltando a opinião pública. A morte de ambos foi fruto de operações feitas em Campo Grande, no Rio de Janeiro, e várias outras em São Paulo – que buscavam combater uma *ação organizada*, uma *estratégia central*, contra uma suposta oposição comunista que procuraria tentar desestabilizar o projeto de abertura política idealizada por Geisel. Adyr Fiúza de Castro, então chefe do Centro de Operações de Defesa Interna (Codi) em 1972 comparou a destruição

¹⁵⁰ Cf. *Diálogos sobre Teatro*, em SCHWARZ (2008).

da esquerda pelos órgãos repressivos com o uso de um martelo para matar uma mosca¹⁵¹. Para seu constrangimento, *as moscas venceram*¹⁵².

Estes casos, aparentemente isolados, incentivaram parcelas cada vez maiores da população a realizarem oposição ao regime militar nas ruas. A sociedade que vivia nos principais centros urbanos, neste período, é percebida por autores como uma sociedade exausta do imobilismo das reformas e da continuidade da impunidade dos agentes de informação. As ações de repressão se agravam nos anos seguintes. Em 1976 houve o chamado Massacre da Lapa¹⁵³ e o início de ataques a bomba em sedes de instituições civis¹⁵⁴, que se estenderam até o início dos anos 1980.

Apesar dos atos de violência e abuso de poder, algumas mudanças estruturais no país ocorreram, a longo prazo, culminando em um cenário social fragilizado durante a segunda metade dos anos 70 e início dos anos 80. De 1960 a 1970, a sociedade brasileira passou a ser predominantemente urbana, representando uma das características fundamentais deste período. Houve um crescimento vertiginoso dos principais centros urbanos e, pela primeira vez, a redução da população rural (ver Gráfico 4). Este modelo de crescimento possui seu lado negativo. Um deles é a ampliação das desigualdades de classe social e de cor. Luna e Klein (2014, p. 68) apontam que talvez em nenhuma outra época as disparidades regionais tenham se mostrado tão evidentes no Brasil. “Enquanto em algumas regiões ocorriam avanços significativos nos níveis de riqueza, saúde e educação, o mesmo não ocorria no Norte e no Nordeste”.

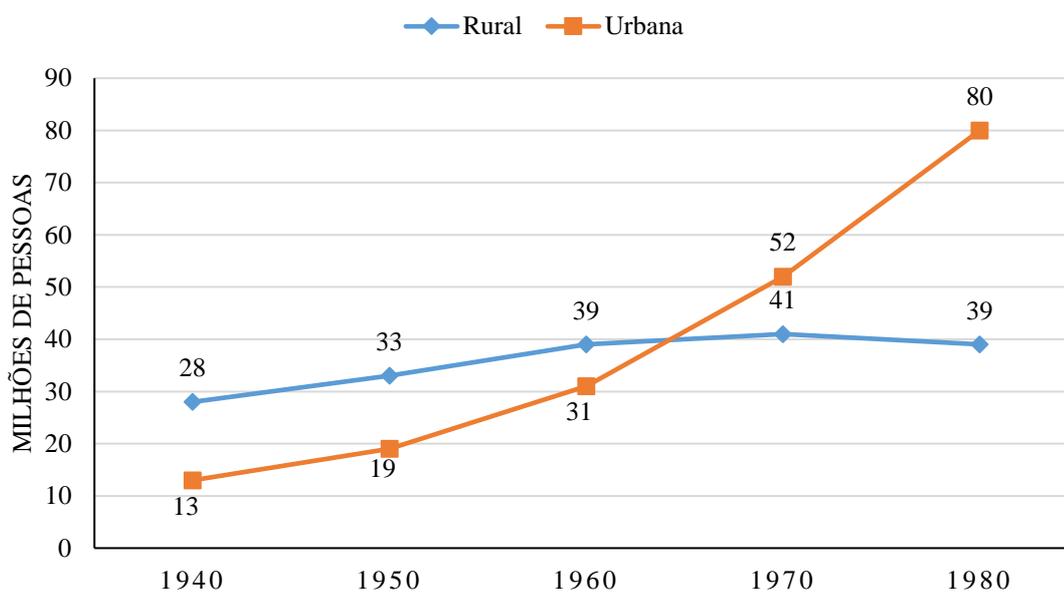
¹⁵¹ “Evidentemente, o método mata mosca, pulveriza a mosca, esmigalha a mosca, quando, às vezes, apenas com um abano é possível matar aquela mosca ou espantá-la. E nós empregamos um martelo pilão” em D’ARAÚJO (1994, p. 75).

¹⁵² Cf. JOFFILY (2008).

¹⁵³ Quando militantes do PCdoB foram mortos no comitê do partido em 16 de dezembro de 1976 durante ação policial-militar. Manoel Jover Telles, que era do PCdoB, traiu seus companheiros, entregando o local de atuação clandestina do partido na Lapa (Rio de Janeiro) para o exército em troca de dinheiro.

¹⁵⁴ Uma bomba explodiu na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI-RJ) em 29 de agosto de 1976 e outra foi encontrada na OAB-RJ. Os atentados foram atribuídos ao grupo chamado *Aliança Anticomunista Brasileira*.

Gráfico 5 - Tamanho da população rural e urbana no Brasil, 1940-1980 (em Milhões)



Fonte: IBGE, “Estatísticas do século XX”.

Este processo de migração interna no Brasil é acompanhado por uma transição demográfica – que foi também um dos desafios maiores do governo democrático instituído ao fim do regime militar. Luna e Klein (2014, p. 91) apontam que pela primeira vez na história do Brasil a taxa global de fecundidade passou a cair de forma dramática. Assim, o crescimento populacional, que fora muito alto nas décadas anteriores ao golpe, e que ainda se mostravam altos nos primeiros anos do regime, passou a declinar fortemente a partir dos anos 1970.

A desigualdade social cresceu no período da ditadura militar brasileira, muito devido também a deterioração das condições de financiamento para a habitação e o saneamento – uma das causas da rápida disseminação das favelas pelo Brasil¹⁵⁵ –, que seria mais um desafio para ser pensado pelo governo democrático instituído após 1985.

3.2. O surgimento de *IstoÉ*: uma revista mensal, “anódina e inodora”

Estas fragilidades sociais e econômicas seriam pautas exploradas pela imprensa diária e semanal no Brasil. A revista *Veja* já havia se consolidado desde o início da década de 1970 no mercado editorial e nas proximidades com acionistas e com o governo militar. Caberia a

¹⁵⁵ Cf. LUNA; KLEIN (2014, p. 107).

IstoÉ se inserir neste meio como uma espécie de contraponto, ou como um periódico que fosse diferente de *Veja* e das demais revistas mensais e semanais que circulavam no momento. Neste caso, algumas características devem ser salientadas quanto ao início de carreira desta revista.

IstoÉ começa como uma revista mensal, com uma média de 140 páginas. Seu formato é médio, como as revistas semanais atuais. Inicialmente, após folhear a capa, surge a página de *Cartas* enviadas pelos leitores à redação. Logo na primeira edição lemos um depoimento interessante de Octávio Mamede Júnior, de São Paulo (SP) onde diz:

Senhor Mino Carta:

Há alguns anos passei pelas bancas de jornais de nossa Capital e vi uma nova publicação, com um nome até certo ponto engraçado para uma revista: *Veja*. Comprei um exemplar, trouxe-o para casa e li. Gostei. [...]E, assim passei a adquirir meu exemplar semanal de *Veja* às segundas-feiras. Impressionou-me a atualidade dos assuntos tratados e o modo como eram expostos. Para dizer a verdade, algumas vezes tinha raiva de certas coisas que lia. A esta altura o senhor deverá estar se perguntando qual a razão de eu estar lhe dizendo estas coisas. É que ao ler com tal assiduidade aquela revista, passei a admirar, naturalmente, o seu então editor de redação, jornalista Mino Carta. (*Isto É*, n.1, 1976)

Esta parte inicial da primeira *Carta* de um leitor publicada na revista nos apontam alguns pontos interessantes. Qualquer carta enviada para a revista passa por uma seleção, muitas vezes subjetiva, antes da sua publicação. Esta, em especial, apresenta logo uma pequena comparação do leitor com a sua congênere *Veja*. Obviamente, a comparação se deve ao seu antigo diretor de redação, Mino Carta, que agora criava e publicava uma revista nova, como Diretor, chamada *Isto É*. O leitor aponta que não gostava de tudo o que lia na *Veja*, e acabou percebendo ao longo dos anos que gostava mesmo era dos textos publicados pelo Mino Carta em pessoa. Ele continua os elogios, comentando o nome escolhido pelo jornalista para a revista:

Fiquei sabendo, também num destes dias, que no próximo mês estará nas bancas de jornais a sua mais recente criação, a revista *ISTO É*, mensal. Confesso-lhe que este nome, à primeira vista, também me pareceu engraçado para uma revista. Passei a pensar nesse título. *ISTO É* é uma expressão que pressupõe o enunciado de uma afirmação ou tese que o seu autor se propõe a **trocar em miúdos**, a demonstrar, a provar. (Grifo meu, *Isto É*, n. 1, 1976).

Confesso que achei Octávio Mamede Júnior um leitor bastante interessado em elogiar o Mino Carta, e aparentemente bastante conhecedor do papel da imprensa em geral. Além disso,

impressiona o leitor saber, antes da revista ser publicada, o nome desta, seus significados, propostas e capacidades jornalísticas. Algo bastante interessante, pois logo neste primeiro volume, o próprio Mino Carta, em sua *Carta ao Leitor*, apresenta a revista *Isto É* com praticamente as mesmas palavras de Octávio Mamede Júnior. Mino Carta explica o título como “ISTO É, expressão afirmativa e ao mesmo tempo equivalente de ‘ou seja’, isto é: espera aí, que a gente explica, troca em miúdos, esclarece”. Antes de passar a *Carta do Leitor*, continuemos lendo a *Carta* de Octávio mais um pouco:

Pois bem, todos sabemos que uma revista mensal não tem condições de ser unicamente informativa e **concorrer com os jornais diários, o rádio e a televisão**. Não sobreviveria. Para existir, o que ela perde em quantidade, em extensão, tem que ganhar em profundidade. Uma revista mensal é necessariamente dirigida a elites. Seja qual for o seu campo de ação. Porque tem que tratar com profundidade e superioridade os temas focalizados. Tem que ser necessariamente polêmica. Uma grande olimpíada intelectual um território livre em que se trave um permanente campeonato de idéias, para a eterna procura da verdade. (Grifo meu, *Isto É*, n. 1, 1976).

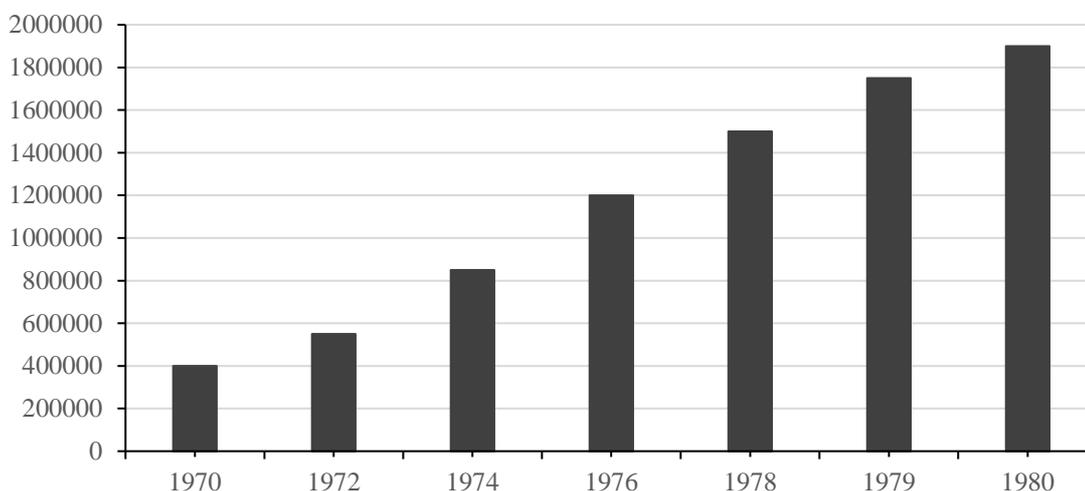
Aqui percebo que o Octávio conhecia alguns princípios básicos do mercado editorial no campo da comunicação. O próprio leitor apresentou que a revista deveria ser dirigida para as elites, e muito provavelmente não conseguiria fazer frente à televisão, rádio e diários. Ela necessitaria ser ousada. Ser diferente. A televisão, em especial, faria frente às revistas semanais e aos diários – afetando diretamente na produção fotográfica, que teria que ser repensada ao longo dos anos 1970 e principalmente nos anos 1980. Tanto no seu estatuto enquanto linguagem informativa, quanto na sua capacidade expressiva¹⁵⁶. Nesse sentido, de 1964 a 1980, quando o veículo televisão transforma-se e se massifica, “as empresas receberam o apoio fundamental do Estado, especialmente com subsídios diretos e indiretos e, com a Embratel e a conexão nacional no sistema interligado de comunicações” permitiu a formação das primeiras redes nacionais de televisão seguindo o modelo norte-americano (GRIJÓ, 2016, p.76).

A revista *IstoÉ* deveria, portanto, ser ousada, e talvez se propor como uma alternativa para leitores como Octávio, que já não gostavam tanto assim de ler *Veja*. Além de se propor uma alternativa as redes televisivas, apesar de não ser seu objetivo principal. Porém a revista conviveu com a ascensão da televisão no Brasil (ver Gráfico 6). Ao longo de 1960-1980 passou-

¹⁵⁶ Cf. COELHO (2012, pp. 107-232).

se de 598.000 aparelhos de televisão para algo em torno de 4.584.000 em 1970, e em 1980 já haviam 18.300.000 deles em uso no país¹⁵⁷.

Gráfico 6 – Número de aparelhos de televisão em uso no país por ano



Fonte: Elaborado com os dados de GRIJÓ (2016).

Estas ideias todas, expostas pelo leitor Octávio na primeira edição de *Isto É*, seguem uma lógica de quem quer inserir-se no campo editorial, muito próximas às propostas do próprio Mino Carta. Ele sai de *Veja*, em 1975, e funda a *Isto É* como uma alternativa à *Veja*. Interessante Octávio saber disto, ou, de forma bastante impressionante, prever que tais atitudes seriam tomadas, e ainda por cima descrevê-las para o próprio Mino Carta a partir de uma correspondência que foi publicada na primeira edição. O leitor continua em sua carta:

O senhor hoje é um homem maduro, experimentado, culto, sofrido, combativo e combatido. Tem uma enorme quantidade de qualidades e é desnecessário mencioná-las todas. Com *ISTO É*, o senhor provará a mim [...] que quando um homem inteligente sabe querer, o impossível deixa de existir. Se *ISTO É* for o que imagino e desejo (como anseiam tantos homens idealistas e bem intencionados nesta terra), o facho de luz que ela irradiará indicará o caminho aos homens de boa vontade, um caminho árduo, duro – porque reto e ascensional. (*Isto É*, n.1, 1976).

Octávio continua elogiando Mino Carta, como se fosse um antigo amigo que necessita de apoio emocional em um período de mudanças profissionais. Afirma que a revista muito

¹⁵⁷ Cf. MATOS (2010, p.91).

provavelmente terá sucesso e se tornará em um *facho de luz* que indicará o caminho para os *homens de boa vontade*. Esta linguagem, bastante poética e rebuscada, lembra bastante o próprio texto de Mino Carta¹⁵⁸. Ele escreve com frases longas, com intervalos entre vírgulas que fazem alguns parêntesis na história toda. Utiliza um vocabulário além do que normalmente é visto em colunas e textos deste período¹⁵⁹. Sua escrita se aproxima, como já mencionado, da escrita de Mino Carta na *Carta ao Leitor*, assinada na página do editorial da revista, conforme segue:

E volto a escrever uma carta ao leitor, embora, em jornalismo tudo devesse ter estilo epistolar, como propunha um redator chefe do *New York Times* aos jovens recém-chegados à profissão: “Não tenham medo, façam do leitor um amigo, escrevam-lhe uma carta”. Pois então, meus amigos, aqui está uma nova revista mensal. ISTO É, expressão afirmativa e ao mesmo tempo equivalente de “ou seja”, isto é: espera aí, que a gente explica, troca em miúdos, esclarece. (*Isto É*, n. 1, 1976).

Aqui percebemos inicialmente sua referência ao jornalismo norte-americano, que seria uma fonte de inspiração para diversos profissionais da área aqui no Brasil e em outros países da América Latina¹⁶⁰. Mino Carta ainda escreve no seu primeiro editorial sobre o conceito de verdade para o jornalismo.

Não é que os redatores (jornalistas que me acompanham nas minhas andanças profissionais há muito tempo), os colaboradores (alguns entre os melhores espíritos do país) e eu sejamos donos da verdade. Mas, acredito, nos esforçamos para ficar perto dela e quando a alcançamos, a cultivamos com desvelo, como flor rara. Neste nosso tempo dado a introspecções, tende-se a achar que as verdades apinham as cabeças e as almas, cada ser carrega himalaías de verdades – o que, talvez, seja verdade. Mas eu refiro à verdade factual, e esta, é bom dizê-lo é uma somente, e o seu contrário é a mentira. (*Isto É*, n.1, 1976).

¹⁵⁸ Até certo ponto da pesquisa, acreditei realmente que Octávio seria um pseudônimo de Mino Carta, que espertamente publicaria uma carta elogiando a revista e a si mesmo. Claramente isso não aconteceu, pois Octávio foi um ex-funcionário da Secretaria da Bancada da ARENA de 1976 a 1978 em São Paulo. A pesquisa foi feita para encontrar o paradeiro do leitor, e encontrada na lista de Recursos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (Secretaria Geral de Administração). Disponível para pesquisa de outros nomes, e também leitura, em < <http://www.al.sp.gov.br/geral/signa/servidor.jsp?i=94929282>>, acesso em 10 de novembro de 2016.

¹⁵⁹ Diversos editoriais de Mino Carta foram lidos durante a pesquisa, desde editoriais de *Veja*, até 1975, quanto os editoriais de praticamente todas as edições de *Isto É* dos anos 1977 a 1979.

¹⁶⁰ Cf. WAISBORD (2000).

Os próprios autores do campo da comunicação, reconhecendo que a verdade é também o primeiro e mais confuso princípio, “esboçam uma resposta que, pelo menos, remete ao campo epistemológico. Segundo eles, há dois testes da verdade – a correspondência e a coerência –, sendo a coerência o teste derradeiro da verdade jornalística” (TAMBOSI, 2007, p. 44). A verdade jornalística¹⁶¹ pressupõe ações e consequências do que se desenvolveu a partir de um fato. O fato jornalístico difere do fato dos historiadores. O primeiro é conhecido, de maneira geral, como a interpretação de uma situação que ninguém questiona, pelo menos no momento tratado. Posto isso, nós historiadores podemos compreender aos poucos que o fato jornalístico não é semelhante ao fato que conhecemos na nossa área. Muito menos o que se refere sobre o real/verdadeiro para jornalistas e o real historiográfico, conforme aponta Michel de Certeau:

A situação da historiografia faz surgir a interrogação sobre o real em duas posições bem diferentes do procedimento científico: o real que *é o conhecido* (aquilo que o historiador estuda, compreende ou “ressuscita” de uma sociedade passada) e o real que *é implicado* pela operação científica (a sociedade presente à qual se refere a problemática do historiador, seus procedimentos, seus modos de compreensão e, finalmente, uma prática do sentido). De um lado, o real é o resultado da análise e, do outro, é o seu *postulado*. Essas duas formas da realidade não podem ser nem eliminadas nem reduzidas uma à outra. A ciência histórica existe, precisamente, na sua relação. Ela tem como objetivo próprio desenvolvê-la em um discurso. Certamente, segundo os períodos ou os grupos, ela se mobiliza, de preferência, em um de seus dois polos. (CERTEAU, 2011, p.26).

O fato, aos historiadores, é criado a partir de um acontecimento. O historiador, em sua prática, enumera, classifica e hierarquiza (queira ele ou não) fatos e acontecimentos a serem levados em conta na sua narrativa textual. A escrita histórica constrói fatos ao longo de sua trajetória. O fato jornalístico é visto, pré-concebido, escrito e narrado por um profissional que crê não haver outras versões que diferem do fato, pois ele até então é imutável¹⁶². De certa forma, o fato jornalístico possui curto período de vida, pois logo se pode modificar, ou perceber que certos fatos que antes eram tidos como verdades, passam a ser compreendidos ou explicados de outras formas, por outras perspectivas.

¹⁶¹ Ela é percebida como o que vem após o fato. A verdade jornalística é percebida após ter o fato acontecido. Diferentemente do que se supõe sobre o discurso, que é criado e moldado a partir de um fato pelo jornalista. A mim, como historiador, percebo que tanto a verdade quanto o fato são construções. Construções de perspectiva, narrativa e de opinião. A verdade não é única, podendo ser percebida de uma infinidade de maneiras por diversas pessoas. Assim como o fato, para historiadores, é uma construção lógica.

¹⁶² Obviamente, este é o campo das ideias. Na prática jornalística, todos têm a compreensão de que existem diversas facetas sobre um mesmo acontecimento, assim espero.

Se possui um consenso, por exemplo, de que os militares tomaram o poder em 1964 no Brasil. Isto é um acontecimento, que se tornou fato jornalístico, porém a discussão se é verdade que foi um golpe de estado, ou uma revolução, ou um ato legítimo ao longo dos meses e anos entra no espaço da discussão de diferentes crenças em diferentes verdades sobre o mesmo acontecimento. Neste caso, a verdade torna-se múltipla. O fato jornalístico se transmuta, assim como a verdade (que não é única, e deve ser comparada aqui com o termo *versão/perspectiva*), e acaba moldando discursos e posicionamentos em diversos níveis.

Diferem as maneiras de se chegar à verdade. Por isso ISTO É não pretende manter, de fio a pavio, uma impecável e ditatorial unidade de estilo e pensamento embora ninguém, entre nós, dispense uma certa dose de graça, para o bem dos leitores e de nós mesmos, que gostamos de trabalhar sorrindo. Os nossos artigos são assinados, cada um escreve com franqueza e com as suas próprias palavras, sendo que uma harmoniosa desunião, serviria como prova, entre outras, de amor pela tolerância, pelo diálogo, pela democracia. (*Isto É*, n. 1, 1976).

Aqui Mino Carta começa a definir um estilo jornalístico para a sua revista. Em contraponto à *Veja*, *IstoÉ* terá suas reportagens e colunas assinadas por jornalistas, e não pelo nome da revista¹⁶³. Também apresenta o modo de trabalho, mais livre e democrático, dentro de *IstoÉ*, provavelmente bastante diferente do que era feito em *Veja* neste período, que realizava cortes em fotografias, textos¹⁶⁴ e na inclusão e exclusão de informações em matérias a mando de diretores de redação¹⁶⁵.

ISTO É também não pretende postar-se na linha de fogo dos fatos para cobri-los em cima, como se diz na linguagem das redações. Ela prefere que os fatos decantem para extrair-lhes os significados de perspectiva mais ampla. E não se dispõe a traçar quadros completos, mas a oferecer uma visão parcial, porém profunda, do momento que vivemos, como cidadãos brasileiros e habitantes do mundo. Uma visão vívida, às vezes inquietante, ou polêmica, ou irônica, ou simplesmente serena – mas sempre e sempre a favor dos destinatários desta carta. (*Isto É*, n. 1, 1976).

¹⁶³ Como segue ainda hoje sendo assim em *Veja*, com exceção ao editorial.

¹⁶⁴ Como foi o caso da reportagem sobre as manifestações estudantis em 1979 (Cf. PROENÇA; MONTEIRO, 2016) e da reportagem do retorno de Leonel Brizola do exílio em 1979 (Cf. PROENÇA, 2016a).

¹⁶⁵ Como foi o caso da reportagem sobre o assassinato do jornalista norte-americano Bill Stewart na Nicarágua, fotografado por Pedro Martinelli, e solicitado a não publicação da imagem por Elio Gaspari (então diretor de redação da *Veja*) em 1979. Cf. PROENÇA (2015c).

Novamente Mino Carta utiliza praticamente as mesmas palavras de Octávio, o leitor da revista que publica a primeira carta. A revista mensal, voltada às elites, deveria ser inquietante e polêmica, para superar os atrativos do rádio e da TV. Assim, ela inicia bastante irônica e polêmica, com um tom mais informal no tratamento ao leitor, que se estende nas colunas dos jornalistas também. Um exemplo disto foi visto na coluna de Tão Gomes Pinto, que cita até mesmo a mãe em uma reportagem. Nesta situação, Tão Gomes Pinto é chamado a atenção por Luís Fernando Veríssimo, que também era colunista de *Isto É* neste período, em uma *Carta* publicado na seção de carta dos leitores¹⁶⁶:

Senhor Redator:

No último número de ISTO É, Tão Gomes Pinto levanta sérias dúvidas quanto às minhas credenciais para ser um dos Homens-Vogue do Brasil.

O senhor Gomes Pinto, que cita a sua própria mãe na matéria citada, parece esquecer que a minha mãe – embora compre ISTO É só para ler o que eu escrevo – pode ter lido as suas palavras, com compreensível desgosto.

Todo homem é um Walter Clark para sua mãe.

Cordialmente,

Luís Fernando Veríssimo

Porto Alegre, RS (Isto É, n. 4, 1976).

Neste período da revista *Isto É* mensal, o tom das reportagens, colunas, editoriais e também de algumas capas era bastante informal. Assuntos como a sexualidade feminina, política interna, esporte e cultura eram intercalados de passagens bem-humoradas, ainda mantendo a seriedade dos assuntos na pauta. Um pouco de suas reportagens nivela algumas características já praticadas até mesmo na revista *Realidade*, porém de maneira mais enxuta visualmente (ver Imagem 35). Como é o caso da reportagem *Finalmente o nú posto a nú*, que apela para a o corpo feminino, percebido por Tão Gomes Pinto como um objeto que serve para ser mostrado e admirado pelos homens a partir do autorretrato.

¹⁶⁶ Uma situação bastante cômica por si só, pois além de colunista da revista, Veríssimo publica sua Carta como um leitor de seus próprios colegas.

Imagem 35 - Reportagem de Tão Gomes Pinto em *Isto É*, n.4, 1976.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central da PUCRS.

A *IstoÉ* mensal, que circulou de maio de 1976 a março de 1977, possuía uma média de 140 páginas. Suas capas eram coloridas, com o título da revista no topo da página (assim como *Veja*), e manchetes das principais reportagens enumeradas na parte inferior da capa. As primeiras edições, por suas capas (ver Imagem 36), já demonstram o caráter menos politizado da revista, e mais relacionado ao estilo de revistas de variedades, com temas como ciência, artes, comportamento, cultura e sociedade. Obviamente, os posicionamentos contra o governo militar estavam presentes, porém ainda de maneira bastante leve.

Imagem 36 - Capas da *Isto É*, n. 1 (cima esq.), n. 3 (cima dir.), n. 4 (baixo esq.) e n. 6 (baixo dir.), respectivamente.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

IstoÉ surge a partir da associação de Mino Carta, Luís Carta, Domingo Azulgaray e Cátia Azulgaray¹⁶⁷, registrada no Serviço Federal de Censura¹⁶⁸ até o seu terceiro mês. Chefiada por Mino Carta, a sua redação apresentava ainda os jornalistas como Armando Salem¹⁶⁹, Fernando Sandoval e Tão Gomes Pinto. Carta já havia se destacado profissionalmente como fundador da revista *Veja* em 1968, cuja direção deixou em 1974 por conta de pressões exercidas pelo governo militar em negociações com os Diretores da *Editora Abril*. Mino Carta ainda lembra sobre este momento da fundação da *Isto É* mensal:

Comecei a aprimorar a técnica de inventar empregos. Meu irmão Luís e Domingo Azulgaray eram sócios da Editora Três, estavam preocupados com a minha sobrevivência [após saída da *Veja*] e disseram: “Vem pra cá, vamos fazer alguma coisa juntos. Agora, nada de política!” Eles faziam revistas femininas, fascículos, uma revista chamada *Status*, e não queriam chamar a atenção da censura. “Pelo amor de Deus, você vem pra cá, mas não vai tocar em política”. Assim nasceu a *Isto É*, mensal, anódina, inodora. (Grifo meu, ABREU, 2003, p. 193).

Neste caso, *IstoÉ* não tocava em *feridas* dos militares. Levemente, falaria sobre política e economia. No caso da economia, apresentado pelo colunista Rulf Kuntz¹⁷⁰, fala muito mais sobre finanças pessoais do que das dificuldades econômicas e políticas que vivia o Brasil após as crises de 1974. Sobre política, Tão Gomes Pinto (também oriundo da revista *Veja*) escreve na coluna *Pense Grande* sobre algumas situações gerais do país – tanto no seu lado social quanto político, de maneira irônica e bastante leve, citando situações que já vivenciou em um formato quase de crônica.

Hélio Campos Mello relembra o período que atuou na revista como fotógrafo e editor de fotografia, que era ideia principal de Mino Carta criar uma revista de variedades, ao estilo da americana *Esquire*:

¹⁶⁷ A família Azulgaray, de descendência argentina, ocupa os cargos de Diretoria da revista *Isto É* e do grupo Editora Três desde 1972, quando fundam a empresa. A revista foi vendida em 1979, após uma crise econômica do grupo editorial, e comprada novamente em 1988 de Luiz Fernando Levy, da *Gazeta Mercantil*, chamando-se *IstoÉ-Senhor*.

¹⁶⁸ Conforme consta no pé de página das editorias das primeiras revistas.

¹⁶⁹ Armando Salem foi um dos jornalistas que trabalhou com Mino Carta durante o fim dos anos 1960 na *Veja*.

¹⁷⁰ Atualmente Rolf Kuntz é professor titular de Filosofia Política na Universidade de São Paulo (USP) e colunista de economia do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Na época eu comprei uma Mamiya 6x7¹⁷¹, porque a revista tinha pretensões de ser uma *Esquire*. Não tinha nenhuma pretensão em ser uma revista política. Ela decolou como uma revista mais inteligente, ou seja, mais safada, digamos assim. Como a *Esquire* era. A *Esquire* decolou lá nos Estados Unidos, no início não vendia nada, era uma porcaria. Até que o diretor de redação fez uma parceria com um publicitário. Ele pensou “me dá as capas que eu faço elas”. Ou seja, houve uma *descorporitivização* do jornalismo. Pois o jornalista fez uma parceria com um cara da publicidade. E a *Isto É* tinha um pouco essa vontade, de ser uma espécie de *Esquire*¹⁷².

A revista *Esquire* era voltada para homens. Debochava de presidentes, apresentava o corpo de atrizes e de mulheres comuns em suas capas, falava de whisky, negócios, carros, esporte e comportamento. Era uma revista masculina. Assim como a *Isto É* mensal, que publicava em suas capas fotografias feitas em estúdio de mulheres seminuas, fazia fotomontagens e acabava realizando também reportagens voltadas ao público masculino. David Granger, editor chefe da *Esquire*, reafirma este viés ao escrever:

Esquire is special because it's a magazine for men. Not a fashion magazine for men, not a health magazine for men, not a money magazine for men. It is not any of these things; it is all of them. It is, and has been for nearly seventy years, a magazine about the interests, the curiosity, the passions, of men.¹⁷³

Dessa forma, assim como *Veja* havia se apropriado do jornalismo informativo e investigativo das revistas *Time* e *Newsweek*, a *Isto É* mensal havia se espelhado em *Esquire* durante suas primeiras edições. Para isto, ela deveria acolher uma grande lista de profissionais brasileiros e estrangeiros. Muitos deles famosos, outros em início de carreira. Era uma revista que, à princípio, se manteria mensal e com um tom leve, irônico e descontraído.

¹⁷¹ Esta máquina fotográfica, de médio formato, era muito utilizada para fotografias de publicidade e moda, devido ao tamanho do seu negativo (que era muito maior que o formato 135), a sua capacidade de ampliação fotográfica e a quantidade de detalhes possíveis a serem captados em um frame. Concorrente direta da alemã *Hasselblad*, a Mamiya era uma marca mais barata, porém de muita qualidade no mercado de máquinas fotográficas de médio formato. Pesava cerca de 4 kilos, e era uma máquina de tamanho grande, comparado com as compactas 35mm.

¹⁷² Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹⁷³ Com tradução livre: Esquire é especial pois é uma revista para homens. Não é uma revista de moda para homens, não é uma revista de saúde para homens, não é uma revista de negócios para homens. Não é nenhuma destas coisas; são todas elas. É, e foi assim por mais de setenta anos, a revista sobre interesses, sobre curiosidade, sobre paixões dos homens. Disponível em *What is Esquire?* < <http://www.esquire.com/about/a2198/what-is-esquire/>>. Acesso em 15 de Novembro de 2016.

Imagem 37 - Capas da revista *Esquire*. De 1976: Janeiro, (cima esq.), Março (cima dir.) e Junho (baixo esq.). De 1977: Março (baixo dir.).



Fonte: Esquire Classic Archive.

Desde o seu primeiro número, um corpo de colaboradores era bastante vasto, com nomes conhecidos já no campo literário e da comunicação. Ele foi se modificando e ampliando com o decorrer dos anos, tais como Raimundo Faoro¹⁷⁴, Villas Bôas Corrêa¹⁷⁵, Francisco Correia Weffort¹⁷⁶, Cláudio Abramo¹⁷⁷, Bolívar Lamounier¹⁷⁸, Henfil¹⁷⁹, Millôr Fernandes, Luís Fernando Veríssimo, Elio Gaspari¹⁸⁰, Marcos Sá Correia, Plínio Marcos¹⁸¹, Paulo Sérgio Pinheiro¹⁸², Edmar Bacha, Carlos Guilherme Mota, Antônio Calado, Maurício Kubrusly, Clóvis Rossi, Maria Vitória Benevides, Paulo Caruso, Pietro Maria Bardi, Ferreira Gullar, Luís Gonzaga Belluzzo, Fernando Pedreira, Carlos Castelo Branco e Zuenir Ventura, entre outros.

No momento em que *IstoÉ* foi lançada, o governo de Ernesto Geisel dava prosseguimento ao seu projeto de redemocratização do país. Nesse contexto, *IstoÉ* procurou ocupar os espaços disponíveis para a crítica política. O posicionamento contrário ao regime vigente era visto na revista de forma sutil. Por exemplo, em agosto de 1976, quando Villas Bôas Corrêa questionou o projeto de abertura política do então general presidente Geisel, afirmando que se ele “realmente existe é o mais bem guardado segredo do país”¹⁸³. Durante a fase em que circulou mensalmente, *IstoÉ* priorizou a publicação de grandes reportagens e matérias de análise.

Neste modelo, a fotografia da revista possuía espaços exclusivos em reportagens de

¹⁷⁴ Raimundo Faoro escreveu para *Isto É* durante seu período semanal, de 1977 em diante. Neste período, atuava como presidente nacional da Ordem dos Advogados do Brasil.

¹⁷⁵ Atualmente é o analista político mais antigo do Brasil, ainda em atividade, na área da comunicação. Nasceu em 1923, e iniciou sua carreira no jornalismo em 1948 no jornal *A Notícia*. É formado em Direito pela Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro, antiga Universidade do Brasil.

¹⁷⁶ Doutor em Ciência Política pela USP em 1968, e livre docente em 1977 com tese intitulada *Sindicatos e Política*. Foi membro do Partido dos Trabalhadores, atuando como Secretário Geral do partido na segunda metade dos anos 1980. Em 1994 deixa o Partido, e é nomeado Ministro da Cultura no governo de Fernando Henrique Cardoso.

¹⁷⁷ Abramo formou-se na École des Hautes Études en Sciences Sociales em 1952. Retorna ao Brasil em 53 para trabalhar como secretário de redação do *Estado de São Paulo*, onde trabalhava também pai de Mino Carta, Giannino Carta. Ao mesmo tempo que escrevia em *IstoÉ*, trabalhava como Diretor de Redação da *Folha de São Paulo*, de 1973 a 1977. Em 1979, junto com Mino Carta, funda o *Jornal da República*.

¹⁷⁸ Sociólogo (UFMG) e Doutor em Ciência Política (University of California – EUA) em 1974.

¹⁷⁹ Henrique de Souza Filho, começou a trabalhar como cartunista em 1964 em jornais de Belo Horizonte, passando a desenhar para jornais do Rio de Janeiro e São Paulo nos próximos anos. Realizou charges ironizando o regime militar durante praticamente todo o período de sua vida. Acabou falecendo em 1988, contraindo o vírus da AIDS por uma transfusão de sangue.

¹⁸⁰ Elio Gaspari escreve logo na primeira edição de *IstoÉ*, sendo ele na época Diretor Adjunto da revista *Veja*.

¹⁸¹ Plínio Marcos foi diretor e roteirista de teatro. Escreveu diversas peças contra o regime militar, muitas delas sendo censuradas no período da ditadura. Uma das mais famosas é *Navalha na Carne* de 1969.

¹⁸² Diplomata e professor do Watson Institute da Brown University nos Estados Unidos. Trabalhou para a ONU como relator especial da situação de direitos humanos.

¹⁸³ *IstoÉ* n. 4, Agosto 1976. Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

capa. Fora isso, predominava o uso de ilustrações, charges e textos. A foto não era seu ponto alto, apesar de que, quando publicada, era em cor e de tamanho grande (uma a duas páginas inteiras, normalmente), no pouco espaço que ocupava dentro das quase 150 páginas de cada edição mensal (ver Imagem 38).

Imagem 38 - Conjunto de reportagens da *IstoÉ* mensal, publicada nas primeiras 6 edições de 1976.





Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Alianças profissionais continuavam existindo entre *Veja* e *IstoÉ*: na colaboração de Elio Gaspari como colunista em algumas edições da revista mensal, os desejos de sucesso por *Cartas* de ex-colegas de Mino Carta da *Veja*, e pelas atuações fotográficas de Sergio Sade na revista. Nesta época ele era fotógrafo em São Paulo para a *Veja* e lembra que Mino Carta havia solicitado um serviço seu, por lhe conhecer da época que era Diretor de Redação.

Isso foi gozado, se você pegar a *Isto É* n. 1 você pode ver. Eu era fotógrafo da *Veja*, e o Mino saiu para fazer a *Isto É*. Eu fui fazer uma matéria na zona de meretrícios em Vitória. Lá tinha uma gangue de ladrões de automóveis, que era sediado lá. O Octávio Ribeiro, o *pena branca*, que era um repórter policial já falecido, ele foi fazer essa matéria e o Mino Carta – que estava até pouco tempo na *Veja* – pediu se eu não poderia fazer a pauta para ele. Eu pedi licença da *Veja*, para o Darcy Trigo que era o Chefe de fotografia na época. Ele disse, porque era amigo do Mino, “pode ir, Sergio”. Fiquei uma semana na zona de Vitória fotografando aquela bandidagem. Saiu na matéria com o nome “Sergio di Túlio”, que é o sobrenome da minha mãe. Não assinei com o mesmo nome que assinava na *Veja* para não dar problemas¹⁸⁴.

As fotografias de Sergio Sade foram publicadas na primeira edição da *Isto É*. Aqui percebo que a equipe de fotógrafos ainda estava sendo formada. Mino Carta contratava fotógrafos *freelancers* e realizava a compra de fotografias neste momento. Nem mesmo na página de editoria aparecia alguma menção sobre quais fotógrafos trabalhavam para a revista, e as fotografias publicadas normalmente não eram acompanhadas do nome do fotógrafo, que aparecia ao fim da reportagem – em formato de lista de nomes, impossibilitando identificar quem era o autor de cada fotografia – ou próximo a algumas fotografias maiores.

Ainda neste período mensal, diversas pessoas conhecidas enviaram cartas para a editoria de *Isto É*. Algumas delas foram publicadas nas primeiras páginas da revista, na seção *Cartas*. Tanto atores, como Ney Latorraca, quanto ex-colegas fotógrafos de *Veja* parabenizaram Mino Carta e sua equipe pela nova revista. Neste caso, Luiz Humberto, que era fotógrafo de política para a *Veja*, escreveria à Mino Carta ao lado de Vladimir Diniz:

Mino Carta:

Finalmente sua revista nos chega às mãos. Inteligente, requintada e agradável. Afinal, reflexo de você mesmo. Desejamos um sucesso que sabemos certo. Estenda nossos votos a nossos antigos companheiros da *Veja*.

Luiz Humberto
e
Vladimir Diniz
Brasília, DF.
(*Isto É* n.1, 1976)

Esta comunicação inicial de jornalistas e fotógrafos do grupo *Abril* demonstra que não existia um muro dividindo ambas equipes, apesar dos conflitos existentes entre Mino Carta e

¹⁸⁴ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

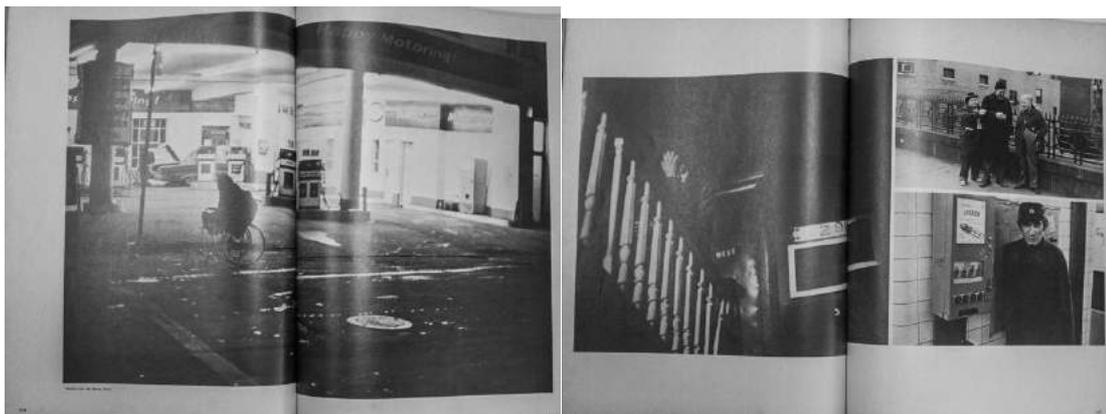
os Civitas. No fim das contas, a imprensa opera aqui como um negócio que deve ser aceito e também contemplado pelos seus pares. Ao menos no período em que *IstoÉ* era mensal. Isto se dava também pelo lado fotojornalístico, pois alguns fotógrafos que trabalharam no grupo *Abril* passariam a trabalhar para a revista *IstoÉ* ao longo dos anos 1970. Alguns dos fotógrafos que assinaram para *IstoÉ*, além de Sergio Sade, foram Hélio Campos Mello, Antônio Augusto Sales Fontes, David Drew Zing e Geraldo Guimarães. Seus trabalhos foram publicados nas primeiras edições, até o fim do período mensal da revista.

Antonio Augusto Sales Fontes nasceu em João Pessoa – PB, em 1948, e lá inicia o curso de Engenharia na Universidade Federal da Paraíba. Não chega a concluir o curso, e passa a se dedicar a fotografia. De 1970 a 1973 reside nos Estados Unidos e estuda no *New York Institute of Photography*. Em 1971 estuda antropologia e história da arte no *Manchester College*. Retorna ao Brasil, para Rio de Janeiro, em 1974. Neste momento passa a trabalhar em diversas revistas informativas, como *Veja* (1980 a 1982), *Exame* (1982 a 1984) e *IstoÉ* (em 1976 e de 1984 a 1986). De 1975 a 1980 passa a trabalhar como *freelancer* e também como consultor técnico do Arquivo Fotográfico do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (FGV) e do Arquivo Nacional. Em 1984 recebe o *Prêmio Eugène Atget*, pela Prefeitura de Paris e Paris Audiovisuel. Em 1991, o *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia* e a *Bolsa Vitae de Arte*¹⁸⁵.

Imagem 39 - Conjunto de fotografias de Antônio Augusto Fontes, publicado na *Isto É* n. 4.



¹⁸⁵ Informações coletadas a partir da Coleção MASP-Pirelli e Enciclopédia Itaú Cultural.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Estas fotografias de Antônio Augusto foram feitas nos Estados Unidos, durante o início da década de 1970 (ver Imagem 39). A segunda imagem que abre a reportagem, intitulada “A América e os Americanos: sem estrelas e sem cores”, apresenta um homem de cabelo e barba compridos caminhando, com o rosto sério, a frente de uma fileira de policiais que riem enquanto observam este homem de estilo *hippie*. Condensa, em uma imagem, um certo ar de segregação entre o *hippie* e o homem *correto*, aqui divididos entre o homem de barba e jaqueta jeans e os policiais que riem, supostamente, do jeito que o homem se veste (ver Imagem 40). Nesta edição, Antônio realiza um ensaio fotográfico, que lembra bastante da proposta de Robert Frank, ao realizar sua viagem pelos Estados Unidos nos anos 1950 (publicado no livro fotográfico *The Americans* em 1958), que retrata os tipos sociais, cenas inusitadas e o cotidiano do norte-americano. O próprio fotógrafo apresenta esta proposta na página que abre a reportagem:

“Foi uma terapia” – é assim que o fotógrafo Antônio Augusto Fontes, brasileiro 28 anos, define os anos que viveu nos Estados Unidos. Nesses três anos, Antônio Augusto fotografou a paisagem e as pessoas com um espírito crítico implacável, ainda que, em muitos casos, exercesse essa crítica de forma quase inconsciente. Como diz Antônio Augusto, a América em preto e branco e tons sombrios foi sendo descoberta pouco a pouco: “Quando eu saí daqui, pensava em fotografar um país cheio de cores. Esse país existe, é claro. Mas acabei me fixando no outro. Inclusive porque eu prefiro trabalhar com preto e branco”. (*Isto É* n. 4, 1976).

Imagem 40 - Fotografia de Antônio Augusto Sales Fontes, *Isto É*, n. 4, 1976.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

As fotografias publicadas por Antônio Augusto preconizam um estilo de diagramação que seria utilizado pela revista *Isto É* semanal, a partir de 1977. Com fotografias médias, todas em preto-e-branco, formando uma espécie de mosaico entre as páginas. Aqui, no formato mensal, o tamanho das fotografias é bastante grande e o texto quase inexistente quando as fotos são utilizadas. A revista publicava fotos em formato de ensaio fotográfico, e priorizava o uso da fotografia em tamanho grande e médio em suas páginas.

Há outras duas fotografias, deste mesmo ensaio, que merecem ser comentadas. A primeira delas está na terceira página do ensaio, no canto superior esquerdo da página. Ela recorta a cena de duas meninas abraçadas, uma branca loira e outra negra com a mão em frete aos olhos. Esta imagem, feita em Washington (1971), representa tal qual a imagem literária do *Mito das Três Raças* foi criado para o Brasil. Nos Estados Unidos, a união do branco e do negro representam não apenas duas etnias que estavam em conflito até o fim do século XX (quicá até hoje, porém por motivos diversos e não mais somente sobre o escravismo sulista norte-americano), mas também as duas metades do país, representadas muitas vezes pela cultura negra (parte sul) e branca (parte norte) dos Estados Unidos. A segunda fotografia, não publicada pela *IstoÉ*, feita em 1972 em Washington, condensa a imagem que contrasta o pedido de paz de um casal que se beija, com o segundo plano da fotografia onde uma banda desfila, lembrando o uniforme de gala das forças armadas. São fotos que fazem parte do imaginário norte-americano e também do período de quando a Guerra do Vietnã ainda acontecia (ver Imagem 41 e 42).

Imagem 41 e 42 - Fotografias de Antônio Augusto Sales Fontes.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS e Dicionário das Artes Visuais da Paraíba.

David Drew Zingg publicou apenas uma vez na revista *Isto É* mensal. David Drew Zingg já havia trabalhado para *Life*, *Look*, *Revista Realidade* e *Veja* como colaborador. Na revista *Realidade* estava como fotógrafo contratado do *Grupo Abril*. No período que trabalhou lá, foi contratado após uma acirrada disputa entre profissionais, conforme aponta Manjabosco (2016, p. 27):

Concomitantes, os projetos do *Jornal da Tarde* e da *Realidade* marcaram uma disputa por mão-de-obra de proporções nunca antes vista na imprensa brasileira. Tanto Mino Carta, diretor do *JT*, quanto Robert Civita, diretor da *Realidade*, dispunham de verba suficiente para contratar os melhores profissionais do mercado, que acabaram deixando outras publicações e se concentraram nos dois novos veículos.

Ao longo do período em que Mino Carta trabalhou na *Veja*, foi colega de profissionais como David Drew Zingg e Walter Firmo, oriundos da revista *Realidade*. Quando cria a *IstoÉ*, passa a contratar David, que publica algumas fotografias suas em página dupla na revista *IstoÉ* mensal n. 2, quando a revista realiza uma reportagem sobre Marie Joseph Lauretta, então diretora da boate *Régine`s* no Rio de Janeiro (ver Imagem 43).

Imagem 43 - Reportagem de *IstoÉ* n. 2, com fotografias de David Drew Zingg, sobre Marie Joseph Lauretta.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Para salientar o 1,80m de altura de Lauretta, David Drew Zingg utiliza a composição *contra-plogé* (fotografia feita com o quadro de baixo para cima) com o uso de uma lente

grande angular. Esta composição, mesclando Laretta com os edifícios altos em segundo plano da fotografia, cria o aspecto de que ela era uma gigante na cidade do Rio de Janeiro, como aponta o texto – que afirma seu sucesso no ramo das casas noturnas, seria uma *gigante* do entretenimento. Suas outras duas fotografias são pouco elaboradas, próximo aos outros trabalhos feitos por Zingg elas não se destacam. São duas fotos, apresentando Laretta com suas roupas de trabalho, dentro da boate *Régine`s*.

Aqui a revista *IstoÉ* realiza a sua diagramação clássica: um *lead* logo seguido de um subtítulo e das colunas em uma página. A página seguinte ocupada inteiramente por uma fotografia, que ancora sentido ao personagem apresentado no texto anteriormente. As duas páginas seguintes, ocupadas quase que inteiramente por duas fotografias grandes, nos remetem a página inicial da reportagem, que apresenta Laretta reinando “no topo do seus saltos altos e dela mesma – ao todo 1,80m de mulher e mais 10cm de salto – num trabalho que exige dedicação integral [...] a boate funciona tendo 3500 sócios no Brasil e 18 mil de todo o mundo, registrados na matriz parisiense”.

Geraldo Guimarães também é um fotógrafo *das antigas* que trabalhou para a *IstoÉ* mensal. Oriundo do *Jornal do Brasil* em 1963 e do *Jornal da Tarde* em 1965, dirigido por Mino Carta. Atuou também para a revista *Realidade* (1967) e para a revista *Veja* (de 1968 a 1970, período que Mino Carta estava dirigindo a redação da revista). Nesta última revista, em 1969, publica a fotografia de Carlos Marighella morto na reportagem de capa. A partir desta fotografia (Imagem 44), Geraldo foi preso e torturado na Operação Bandeirante (Oban).

Imagem 44 - Capa e reportagem de capa com fotos de Geraldo Guimarães em *Veja*, ed. 62, 1969.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 45 - Fotografia de Jânio, feita por Geraldo Guimarães para *IstoÉ* n. 2, 1976.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Dos anos 1970 a 1975, Geraldo passa a trabalhar como correspondente para *Abril Press* na França e em países da América Latina. Lá conhece Henri Cartier-Bresson, que reconhece seu trabalho e coberturas internacionais. Cobre situações de conflitos no Chile, em 1970 e 1972, no Equador, em 1975, e na Nicarágua em 1979. Trabalha como professor de jornalismo na PUC-SP de 1979 a 1980. Na *IstoÉ* mensal atua como *freelancer*, colaborando com algumas pautas isoladas, como em uma entrevista de Tão Gomes Pinto com o ex-Presidente Jânio Quadros para a ed. 2 da revista (ver Imagem 45).

Tanto Geraldo Guimarães quanto David Drew Zingg faziam parte do círculo de contatos de Mino Carta. Eles acompanharam o jornalista em suas experiências em jornais e revistas. Com exceção de Antônio Augusto Sales Fontes e Hélio Campos Mello, que tinham em torno de 25 a 30 anos de idade neste período, os outros fotógrafos foram de uma geração anterior à que estaria iniciando sua atuação a partir da metade dos anos 1970, e que trabalhariam em *IstoÉ*.

Enquanto *Veja* possuía uma equipe de fotógrafos que atuaram desde os anos 1960 na imprensa diária e semanal, *IstoÉ* iniciaria suas publicações mesclando fotógrafos deste período

com fotógrafos mais jovens. Maria Beatriz Coelho (2012, p. 120), divide metodologicamente algumas gerações de fotógrafos, compreendendo que David Drew Zingg e Geraldo Guimarães estariam no rol de fotógrafos que atuaram na imprensa até antes dos anos 1960, assim como Walter Firmo, Assis Hoffmann, Pedro Flores, Evandro Teixeira e diversos outros. Seriam profissionais de uma geração anterior, ainda que contemporânea, a dos que iniciaram sua atuação profissional nos anos 1970. Dessa maneira, tanto os profissionais da fotografia que eram formados em cursos Universitários, como os não formados, acabaram ensinando a fotografia para a geração *mais nova* que eles, como é o caso de Hélio Campos Mello, Juca Martins, Luz Bittar, João Bittar, Americo Vermelho, Wagner Avancini, Irmo Celso Vidor, Marcos Santilli, Ricardo Chaves, Pedro Martinelli e diversos outros fotógrafos de *Veja* e *IstoÉ*.

Prioritariamente, *IstoÉ* mensal realizava a mescla destas duas gerações. Tanto dos que aprenderam a fotografar profissionalmente antes dos anos 1960, quanto com os que estavam aprendendo nos anos 1970. Isso se modificaria, quando *IstoÉ* deixa de ser mensal em 1977. Estas duas gerações de fotógrafos continuariam atuando, porém seria valorizado o trabalho de profissionais jovens. Diferentemente de *Veja*, que acolhe fotógrafos mais experientes e também estrangeiros, *IstoÉ* trabalharia com fotógrafos ainda em formação profissional.

Pensando um retrospecto da contratação de fotógrafos na imprensa brasileira, de maneira breve, percebo que enquanto as revistas *Cruzeiro* e *Manchete* foram, nos anos 1940 e 1950, acolhendo fotógrafos estrangeiros¹⁸⁶, a *Editora Abril* continuou abrindo espaço para uma nova geração de fotógrafos estrangeiros, a partir da revista *Realidade* principalmente. Lá trabalhou Maureen Bisilliat, vindo da Inglaterra e David Drew Zingg, Lew Parrella e George Love, todos dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, alguns fotógrafos novos começavam sua carreira, e passariam a trabalhar em *IstoÉ* a partir de 1977. Juca Martins, de Portugal, foi um deles, e lembra como foi o processo de aprendizagem na fotografia, ao começar como assistente gráfico junto à *Editora Abril*:

Eu vi um anúncio de uma gráfica da *Editora Abril*, que estava procurando formar gente para as artes gráficas. Eu me candidatei e fui aceito. Comecei a fazer um curso na empresa, que era ligada à *Editora Abril*. Lá tinha a redação da *Veja* e a própria *Realidade*. Quer dizer, eu fui trabalhar numa gráfica que imprimia a revista que eu admirei na minha adolescência inteira. Eu comecei a ter noção de como se prepara um fotolito para a impressão gráfica, e aquilo

¹⁸⁶ Muitos deles fugindo de países Europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

foi um primeiro passo. Eu vi que a parte gráfica não era o que eu queria, mas sim ser fotógrafo.¹⁸⁷

Quando Juca Martins começa a definir sua proposta de tentar ser fotógrafo, algumas questões relacionadas ao seu trabalho feito ao longo dos anos 1970 podem ser compreendidas: suas influências, seu trabalho independente no fim dos anos 1970, a produção engajada socialmente, a posse dos negativos, e tantas outras situações que foram possíveis a partir da experiência em *IstoÉ*, ainda que fosse um *freelancer fixo* na revista (como eram chamados os *freelancers* que trabalhavam constantemente na revista, sem carteira assinada). A parceria feita com outros fotógrafos, como João Bittar – que também iniciaria uma agência de fotografia posteriormente, chamada *Agência Angular de Fotojornalismo*, gerou um clima de união entre os profissionais, que futuramente sairiam de *IstoÉ* para fundar agências fotográficas e cooperativas. Juca continua a lembrar como iniciou sua carreira, e como conheceu João Bittar, que viria a ser um dos principais fotógrafos da *IstoÉ* deste período:

Queria é ser fotógrafo, então me transferiram para o laboratório fotográfico da *Editora Abril*. Então, aos 18 anos de idade, eu fui transferido para lá. Aí que eu fui começar a ter contato com aqueles caras que eu admirava da *Realidade*. A *Veja* estava começando a sair, em 1968, eu conheci o Carlos Namba, o Cristiano Mascaro e outros fotógrafos de lá. A equipe da *Veja* entrava diariamente para o laboratório. Aí eu mais ou menos já estava aprendendo fotografia. Fui assistente do Luigi Mamprim, vi Claudia Andujar, o George Love, todo aquele time de fotógrafos de primeira. Lá eu conheci o João Bittar, que tinha minha idade. Nós começamos juntos no laboratório. Secando cópia, carimbando contato, ampliando e revelando filmes. A gente tem praticamente o mesmo início profissional.

Este começo de carreira de João Bittar e Juca Martins é interessante, pois marca, de certa forma, o tempo de início de carreira da grande maioria dos fotógrafos que a *IstoÉ* contrataria em 1977. O início dos anos 1970 seria também o início profissional de vários fotógrafos que atuaram tanto em *Veja* quanto em *IstoÉ*. A questão é: *Veja* continuava contratando fotógrafos que atuaram profissionalmente desde 1960, já *IstoÉ*, contratou uma equipe de fotógrafos jovens. Isso marcaria tanto a pauta das reportagens, a visualidade da revista, quanto o direcionamento político e visual que tais grupos queriam se tornar visíveis. Da *IstoÉ* mensal, “anódina e inodora”, surge uma *IstoÉ* semanal, “politizada, com vontade de

¹⁸⁷ Depoimento de Juca Martins, realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015. Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

peitar *Veja* e vários outros periódicos que não estavam se posicionando com mais força em plena ditadura militar”¹⁸⁸.

3.3. “A ditadura começou a piscar”: surge a *IstoÉ* semanal

De 1974, quando surge o MDB pela primeira vez em sua trajetória, até 1976, diversas situações públicas de descontentamento com a ditadura militar continuaram acontecendo. Com coragem de sair de suas casas e ir à Catedral da Sé, em São Paulo, centenas de pessoas realizam um protesto pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog em outubro de 1975. Embora sob vigilância da polícia militar, o protesto aconteceu.

Durante os funerais de JK e Jango, em agosto e dezembro, respectivamente, diversas lideranças políticas começam a se manifestar. Reis Filho (2014, p. 119) recorda que neste momento foi possível ouvir, embora timidamente, “reivindicações por democracia e, através de canções, ensaios de protestos”. Foi durante a virada da metade da década de 1970, que o Estado autoritário começou a planejar a redução do aparato repressivo, “ao mesmo passo que continuavam a se implantar as mudanças no sistema universitário, a despeito das dificuldades financeiras enfrentadas”¹⁸⁹.

Diversas greves estudantis começaram a surgir no começo do ano de 1976¹⁹⁰. A USP foi a primeira Universidade a se mobilizar com um DCE Livre, como forma de resistência por parte dos estudantes, que se recusavam a aceitar as regras militares, e queriam se organizar a participar da vida política. Neste ano, eles realizaram eleições diretas para o DCE, “desafiando as normas em vigor (Decreto n.228), onde os dirigentes do DCE deveriam ser escolhidos por voto indireto” (MOTTA, 2014, p. 329).

Já em 1977, os indícios de revolta se ampliaram. “Em março, em São Paulo, os estudantes voltariam às ruas pela primeira vez, desde 1968. Em maio, num movimento coordenado, houve uma greve de 80 mil, paralisando parcialmente” as universidades do país (REIS FILHO, 2014, p. 119). Obviamente a repressão também voltou, com a invasão da

¹⁸⁸ Conforme depoimento de Mino Carta, em ABREU (2003, p. 194).

¹⁸⁹ Cf. MOTTA (2014, p. 325).

¹⁹⁰ A revista *Veja* se posicionou a favor da democracia e contra a repressão durante as pautas sobre as greves estudantis. A principal pauta surge na edição do dia 31/08/1977, com fotografias de Ricardo Chaves, Pedro Martinelli e Antonio Andrade, de Porto Alegre, Salvador e São Paulo, respectivamente. Para saber mais sobre a pauta, a seleção e autocensura das fotografias, cf. PROENÇA; MONTEIRO (2016).

Universidade Nacional de Brasília (UnB) e da PUC-SP pelas polícias militares e exército. A repressão continuou em diversas outras cidades do país também, onde ocorreram episódios importantes nas lutas pela redemocratização, como em Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e, sobretudo, em São Paulo.

Mino Carta aproveita este momento social e político de crise para retornar a falar de política, e dessa vez na própria *IstoÉ* que Azulgaray havia solicitado a Carta que não tocasse em assuntos políticos. Hélio Campos Mello, que era fotógrafo *freelancer fixo*¹⁹¹ da *Veja* em 1976, passa a acompanhar a trajetória de Mino Carta. Percebe como funcionava a revista, quais suas necessidades e estratégias. Hoje dirige a revista *Brasileiros*, e comenta que aprendeu muito com Mino Carta durante o período que trabalhou em *Veja* e *IstoÉ* como fotógrafo, assim como quando tornou-se redator-chefe de *IstoÉ* em 1993. Ele passou a trabalhar com a *IstoÉ* “depois que o Mino brigou lá na *Veja*, quando colocaram ele para fora, uma sacanagem. Ele juntou uns caras e eu me agreguei, espertamente, nessa empreitada que era a *IstoÉ*”¹⁹².

A mudança da *IstoÉ* de mensal para semanal é lembrada por Hélio Campos como um momento estratégico, politicamente, e também para começar a se posicionar perante as outras revistas semanais de informação, em especial a *Veja*. “O Mino era um *homo politicus*, e ele percebeu, espertamente, que naquele momento – ali em 1976 e 1977, 77 foi um ano muito importante politicamente para o Brasil. Ele percebeu que 76 e 77 a ditadura começou a piscar”¹⁹³. Dessa forma, Mino Carta propõe à Domingo Azulgaray uma mudança estrutural e de posicionamento na revista:

Propus então ao Domingo – Luís [Carta] tinha deixado a sociedade para fundar a Carta Editorial – transformar a *IstoÉ* numa revista semanal de informação. Toda em preto-e-branco, muito barata, mas muito combativa. A *IstoÉ* saiu na segunda metade de março de 77, foi um grande sucesso e depois de dois meses começou a dar lucro. Pequeno, naturalmente, porque o investimento era pequeno, mas lucro. (ABREU, 2003, p.194).

¹⁹¹ Hélio Campos ainda comenta que o *freela fixo* “era aquele *freelancer* que ocupa um espaço. Ele trabalha como *freelancer*, mas está sempre na redação, está praticamente sempre contribuindo. As pessoas conhecem ele, mesmo não sendo contratado, e é ele que quase sempre faz os trabalhos encomendados”.

¹⁹² Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹⁹³ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Ela se transforma em semanal com um intuito forte de “ser contra a *Veja*”, conforme aponta Mino Carta em seu depoimento (ABREU, 2003, p. 194). “O Mino percebeu também, até por raiva própria pelo que tinham feito com ele na *Veja*, que a *Veja* era uma revista de direita. Então vamos fazer uma que é da esquerda” lembra Hélio Campos Mello. Esse começo combativo não é explícito diretamente contra a *Veja*, obviamente. Porém, considerando os depoimentos de fotógrafos e do próprio Mino Carta, fica claro que *IstoÉ* se propunha ser um contraponto à *Veja* e, por consequência, a diversos outros periódicos. As suas capas já mostram esse posicionamento, perante as capas de *Veja* (ver Imagem 46 e 47).

Imagem 46 - Capas de *Veja* e *IstoÉ* em perspectiva.



Fonte: Acervo Digital VEJA e Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 47 - Capas de *IstoÉ* n. 11, n. 19, n. 89 e n. 150, respectivamente.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

O posicionamento inicial de *IstoÉ*¹⁹⁴ se define no editorial da primeira edição semanal, n.11 de 1977. Aqui percebemos que a *Veja* se faz presente também, na escrita de Mino Carta:

Certa vez, quando dirigia a redação da revista *Veja*, numa carta aos leitores me permiti dizer que os semanários de informação destilam a secreta essência das notícias de cada dia. Com isso, consegui a hilaridade da redação. Sabidamente, os jornalistas costumam temer a retórica. [...] direi que, antes de mais nada, ISTO É sai em busca da razão dos fatos. (*IstoÉ*, n. 11, 1977).

Mino Carta escreve novamente sobre *Veja*, dessa vez afirmando que quando não o levaram à sério nesta revista, agora possuía sua própria equipe. Também reforça algo que havia mencionado no editorial da primeira edição da *IstoÉ* mensal, que estava em busca dos fatos, e logo menciona que busca verdades e objetividades. Reforça também que sua equipe não propaga sensacionalismos, e não são agitadores da imprensa, ao mencionar a figura do Apocalipse¹⁹⁵, e que também não aceita a prepotência (muito provavelmente se referindo aos militares e à própria *Veja*):

Não somos, definitivamente, fanáticos do Apocalipse, nem Sansão, aquele que morreu com todos os filisteus, é nosso herói. Somos organicamente avessos a fórmulas sectárias e à prepotência física e intelectual – esta, frequentemente, mesmo naqueles que se dizem, por exemplo, defensores da liberdade de expressão. (*IstoÉ*, n. 11, 1977).

Novamente vejo uma crítica à forma hierárquica de *Veja*, no texto de Mino Carta. Muitas vezes a burocracia do Grupo Abril foi sendo mencionado em falas de fotógrafos e nos textos de Carta, e a prepotência era um dos adjetivos utilizados pelos depoentes ao mencionar a revista – que neste período vivia uma certa liberdade de atuação, dentro e fora de meios governamentais. Américo Vermelho, fotógrafo que trabalhou na sucursal do Rio de Janeiro da revista *IstoÉ* a partir de 1978, lembra desse sentimento:

Meio comparando a diferença do espírito da redação, quando tinha o Jornal do Brasil e o O Globo: na redação do Jornal do Brasil era um espírito solto, alegre, criativo, e isso aparecia na edição. Aparecia isso na fotografia, aparecia

¹⁹⁴ A partir deste ponto, irei utilizar apenas o nome *IstoÉ*, sem definir que ela era semanal. A exceção ocorreu apenas quando ela circulou mensalmente, de 1976 a 1977 em 10 edições. A revista continua semanal até hoje, porém com outra equipe e outro direcionamento editorial.

¹⁹⁵ Conforme o termo bíblico, a palavra Apocalipse vem do grego que significa explosão ou revelação.

nas manchetes. Tinha um clima criativo muito forte. E no O Globo, que sempre teve mais dinheiro, sempre teve mais recursos – tanto é que está aí até hoje, nunca conseguiu fazer um jornal criativo e leve. Porque? É um clima pesado. Fazendo uma comparação, assim, meio desse clima editorial da época, era como a *IstoÉ* e a *Veja*. A *IstoÉ* menor, não tinha um grupo econômico por trás, não tinha uma estrutura econômica por trás, era só ela – uma editora com um produto, e com um grupo relativamente pequeno. Mas, não se comparava a criatividade, com o clima que favorecia a criação, tinha um clima legal. Onde as inteligências eram respeitadas. Na *Veja* era tudo muito cheio de regras, era como um quartel general¹⁹⁶.

Esse *clima leve* deve ser compreendido a partir de algumas questões: a contratação de repórteres e fotógrafos jovens; o uso da diagramação das fotografias nas páginas; o lado politizado da equipe e o formato despojado de trabalho nas redações. Este processo de *juvenização* das redações de jornais e revistas, praticado também por parte da *Veja* a partir de 1977¹⁹⁷, se estende à imprensa brasileira em geral, conforme aponta Alberto Dines – que menciona esta mudança editorial no *Estadão*, na *Folha de São Paulo*, e também na *IstoÉ*.

Mino Carta já havia sido afastado da *Veja* nos anos 70. Era muito independente, o Roberto Civita queria controlar a redação, e ele já tinha saído para a *IstoÉ*. E lá continuou, porque era meio dono, junto com o irmão, o Luís Carta, que morreu, e o Azulgaray. Mas houve uma troca geral. Houve uma série de medidas de caráter institucional, político, que resultou na juvenização das redações. (ABREU, 2003, p. 128).

IstoÉ vinha se propondo a realizar contratação de colaboradores e fotógrafos *freelancers* desde suas primeiras edições. Essa contratação, de jovens em sua maioria, pressupõe um movimento mais criativo e combativo dentro das redações que se propunham buscar a abertura política e combater o regime militar. Na *Carta ao Leitor* da primeira edição semanal da *IstoÉ*, essa busca pela democracia é lembrada:

Dizer, genericamente, que prezamos a democracia, é pouco, de mais a mais num tempo em que as mais cruéis tiranias, a direita e a esquerda, se declaram democráticas. Acreditamos, isto sim, que a democracia não seja um sonho impossível num país como o nosso, que jamais a conheceu de fato. [...] E queremos crer que liberdade e igualdade ainda serão um fato para uma nação que ainda não teve a chance de ser efetivamente testada. (*IstoÉ*, n. 11, 1977).

¹⁹⁶ Depoimento de Americo Vermelho, realizado por Caio de Carvalho Proença em 07/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹⁹⁷ Quando Sergio Sade realiza uma série de contratações como Irmo Celso, Pedro Martinelli e outros fotógrafos.

Neste formato da revista, Mino Carta apoia o modelo de jornalismo francês, ao invés do que havia feito nas edições mensais da revista, que seguia o modelo norte-americanos no editorial da edição n. 3, quando declara que considera “irretocáveis os ensinamentos na Declaração [de Independência dos Estados Unidos] dos *funding fathers*” (grifo meu, *IstoÉ*, n. 3, 1976). Desta vez, apesar de considerar “importante o jornalismo dos Estados Unidos, capaz de fornecer excelentes ensinamentos técnicos e belos exemplos de como a imprensa pode ser livre” (*IstoÉ*, n. 3, 1976), Mino Carta faz um *mea-culpa* por ter apoiado um estilo de revista empresarial, pautado no jornalismo semanal norte-americano, no passado, quase como uma repartição pública burocratizada. Agora, propõe um outro estilo de revista, uma *revista brasileira*:

Colaborei para a organização e o desenvolvimento de redações cada vez mais amplas e parecidas com repartições públicas, atendendo à nossa vocação burocratizante. Nelas, a função do repórter foi perdendo importância, em proveito de um trabalho que definimos como de equipe. [...] Não poderíamos hoje dar-nos luxo de uma vasta redação. Contudo, se pudéssemos, ainda assim não retocaríamos este projeto que acaba de chegar às bancas. ISTO É, publicação disposta a manter um estilo genuinamente brasileiro, é uma revista de repórteres. E esta é também uma maneira de valorizar o homem. M. C. (*IstoÉ*, n. 11, 1977).

Assim, nesta *Carta ao Leitor*, o jornalista reafirma sua responsabilidade com a verdade midiática. Ele reafirma que “para isso, oferecemos a nossa contribuição, sem esquecer que ao jornalista cabe honestamente buscar a verdade factual, e que o contrário dela é a mentira” (*IstoÉ*, n. 11, 1977). Esta busca pela verdade e liberdade de imprensa pode ser bastante questionada, ainda que não seja o foco principal deste trabalho. Apenas considerar que o estudo de Waisbord (2000) já aponta que jornais e revistas que se consideravam *investigativas*, como *Veja*, *IstoÉ* e diversos diários brasileiros, acabam *tropeçando* no termo de liberdade de imprensa e busca pela verdade.

The intertwined political and economical relations between news companies and the state made impossible the affirmation of the model of an “independent”, “fourth estate” press, a model that views the reporting of official wrongdoing as one of its priorities and obligations. In countries where the state remained in control of vital resources for press economies, rarely were news organizations willing to criticize governments out of fear that such reporting would have damaging political and economic consequences (WAISBORD, 2000, p. 21).

De qualquer forma, os anunciantes a favor do governo, ou que buscariam apoiar revistas e jornais que não se posicionassem contra o governo militar, não estariam procurando *IstoÉ* neste momento. Dessa forma, uma aproximação ao que se considera “liberdade de imprensa” estaria sendo vivido mais intensamente em *IstoÉ* que em *Veja*. Sergio Sade, ex-chefe de fotografia, fotógrafo e editor de fotografia de *Veja* de 1976 a 1979, recorda este posicionamento da *IstoÉ* perante a *Veja*:

A *IstoÉ*, na época, era uma revista, digamos, mais pobre. A *Veja* usava muito o potencial de viagens, de pessoal, a equipe era muito grande na *Veja*. Tanto dentro quanto fora do Brasil. E a *IstoÉ* era menor, era pequena, ela estava começando. O Mino tinha brigado com os Civita, então eu acredito que a *IstoÉ* tinha uma linha editorial mais radical que a da *Veja*. A *Veja* sempre teve seus compromissos com financiamentos no exterior, anunciantes. Fico falando aqui, eu nunca me interessei por esses bastidores¹⁹⁸.

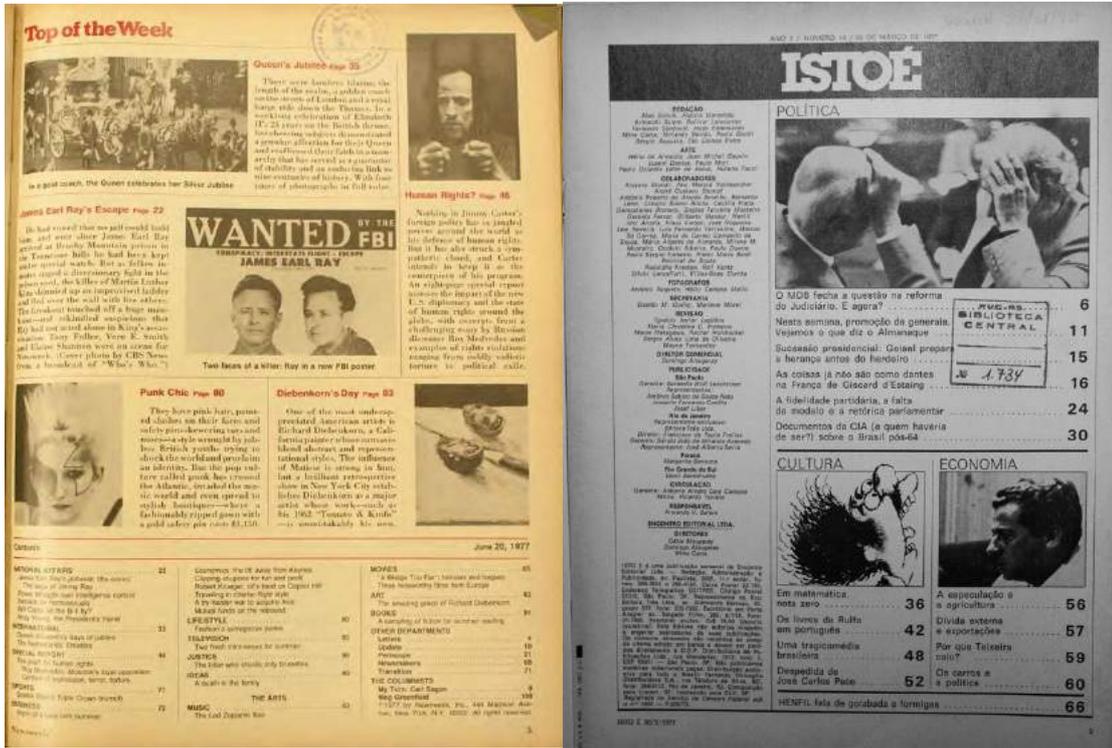
Apesar de Mino Carta fazer uma *mea-culpa* por ter participado de uma revista de modelo norte-americano, burocratizada (e aqui leia-se *Veja*), ele afirma que estaria propondo fazer uma revista *genuinamente brasileira*. Ela seria a *IstoÉ* semanal, que, por acaso, não seria muito diferente que *Newsweek*. A sua montagem geral corresponde ao formato das revistas *Time*, *Newsweek* e até mesmo de *Veja*. O seu conteúdo, porém, difere em posicionamentos, assim como o uso da fotografia em suas páginas. Cabe considerar agora alguns pontos referente a estrutura da revista: quem eram os fotógrafos e jornalistas que trabalhavam nela? Quais eram suas editorias? Qual a densidade fotográfica na revista? Como era diagramada a revista? Quais as suas principais pautas ao longo de 1977, 1978 e 1979? E se for possível chegar próximo a uma resposta: qual o legado fotojornalístico de *IstoÉ* para uma rede de fotógrafos que atuaram nela e ao longo dos anos 1980?

Logo nas primeiras edições da *IstoÉ*, a página do editorial se modifica bastante comparado às edições mensais. Basicamente, a revista se transforma de um modelo de revista de variedades para um modelo semanal de informação. Com isso, o editorial se modifica também. Já na ed. 11 (primeira edição semanal) a página de índice começa a mostrar como a revista se organiza, e também é possível fazer uma relação com as revistas internacionais e com a nacional *Veja*, *Time* e *Newsweek*. A *genuína brasilidade* de *IstoÉ* é bastante internacionalizada, percebendo a diagramação da revista como um todo (ver Imagem 48). Na

¹⁹⁸ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

página de índice, predomina uma mescla de imagens que resumam cenas do que será tratado em cada editoria da revista, assim como uma lista de todos os funcionários contratados pela revista (os *freelancers* não aparecem aqui).

Imagem 48 - Páginas do índice de *Newsweek*, 20 Junho 77, e *IstoÉ*, 30 Março 77.



Fonte: Hemeroteca Mário de Andrade e Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Da *IstoÉ* mensal para a semanal é possível perceber algumas alterações na própria disposição política da revista, que passou a apresentar uma postura mais claramente antigovernista. Em sua nova fase, ampliou-se de modo significativo o próprio espaço destinado aos temas políticos, que ocupavam na grande maioria das vezes a própria capa da revista. Nesta página índice podemos ver as três principais editorias da revista, *Política*, *Cultura* e *Economia*. Ao longo de 1977 e 1978, esporadicamente surge um editorial para assuntos *Internacionais* e sobre o *Brasil* (com estes nomes, respectivamente), para tratar de assuntos diversos destas pautas, como conflitos internacionais, relações públicas, questão agrária no Brasil dentre outros temas. A editoria de política, sempre maior que as outras duas, era invariavelmente apresentada por Mino Carta. Data de março de 1977, também, o início da colaboração do cartunista Henfil, que seria uma das características mais marcantes da revista nos anos seguintes, com a bem-humorada crônica política do país que fazia em sua “Carta à mãe”.

A revista *IstoÉ* possuía uma média de 70 páginas durante o ano de 1977, e passa a ter de 90 a 100 páginas ao longo de 1978 e 1979, respectivamente. Seus principais anunciantes eram *Ford*, *ABA (Associação Brasileira de Anunciantes)*, *Comind*, *Diário Popular*, *Golden Cross*, *Fiset-Turismo*, *Antena 1 FM*, *Banco do Brasil*, *Petrobrás*, *Bradesco*, *Pantene*, *Trans-Brasil*, *Philips*, *Kosmos Engenharia*, *Sesc*, *Bandeirante Seguros*, *Itaú*, *Fiat* e *Volkswagen*. Normalmente os anúncios eram impressos em páginas coloridas, as únicas que eram coloridas da revista – fora a capa e contra capa¹⁹⁹.

Todas as fotografias publicadas no interior da revista são preto-e-brancas, com exceção das páginas de publicidade e das fotos de Milton Guran, na ed. 117 de março de 1979, quando o General Figueiredo é empossado Presidente da República. Isto se devia a duas causas principais: a revista estava praticamente sempre sem dinheiro para utilizar o equipamento de impressão e ampliação de fotografias coloridas, e a estética em preto-e-branco. Américo Vermelho, fotógrafo da *IstoÉ* a partir de 1978, relembra:

Era tanto por questão financeira quanto por escolha estética. A *Veja* sempre teve mais dinheiro, tinha o grupo *Abril* por trás, era muito forte, tinha um dos maiores parques gráficos da América Latina. Era muito caro o processo de impressão, começando pelos filmes – usar o cromo, sempre foi muito mais caro que o negativo preto-e-branco. A diferença era de 1 para 10 no valor entre eles. O próprio processo de impressão devia ter 4 fotolitos para cada imagem, as tintas para imprimir eram muito caras na época, tinha que usar muito mais tinta na foto colorida. A *IstoÉ* não tinha esse poder econômico que a *Abril* tinha, por exemplo. Essa informação exata, do porquê que a *IstoÉ* só publicava em preto-e-branco, não é muito clara ainda. Mas se você for ver, olhando de longe, conhecendo a realidade econômica de ambas revistas, eu acho que juntava as duas coisas. Pelo preto-e-branco, era mais barato e mais bonito²⁰⁰.

Wagner Avancini, que trabalhou na revista a partir de 1977 também recorda da escolha da publicação em preto-e-branco:

Era uma falta mais econômica mesmo, porque saía mais barato publicar em preto-e-branco. Mas, eu sempre gostei de preto-e-branco, dá uma dramaticidade maior nas fotos. Quando começou a passar colorido, foram poucos que passaram. Na época que a gente trabalhava na *Agência Angular*

¹⁹⁹ Ao fim deste capítulo será explicado em detalhes o porque da publicação apenas de fotografias coloridas. O motivo, em resumo, se deve ao fato de *IstoÉ* não possuir muito dinheiro neste período.

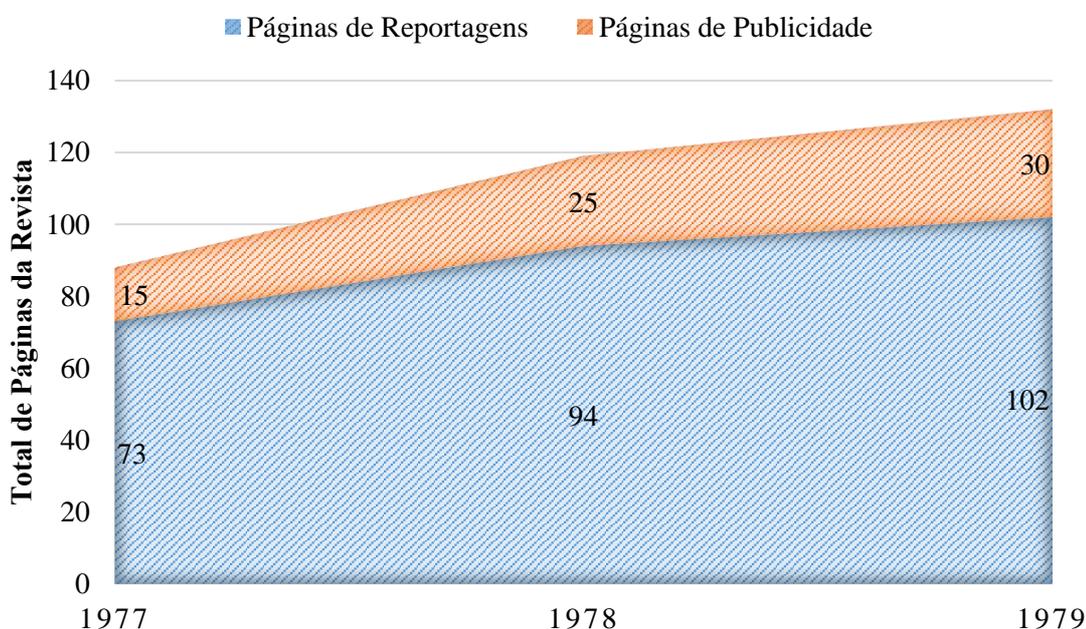
²⁰⁰ Depoimento de Américo Vermelho, realizado por Caio de Carvalho Proença em 07/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

de *Fotojornalismo* [fundada em 1985], a gente começou a fazer cor e vendemos muitas fotos para a *Veja*, que era muito colorida²⁰¹.

A possibilidade de publicar fotografias preto-e-branco seria lembrada por Hélio Campos Mello ao informar que também seria uma possibilidade de ser diferente de *Veja*. Isso seria uma das ideias de Hélio de Almeida, que era o diagramador e posteriormente o Diretor de Arte da revista.

De 1977 a 1979, *IstoÉ* passa por diversas mudanças na equipe dos fotógrafos, contratando fotógrafos jovens a cada ano. De 2 fotógrafos contratados em 1977, *IstoÉ* passa a contar com mais de 5 contratados em 1979. Em consonância a isso, *IstoÉ* acabaria tendo um sucesso maior a partir do ano de 1978. Suas edições passariam de uma média de 73 páginas por edição em 1977, para 94 em 1978 e 102 em 1979 (Gráfico 7). Este aumento abarcaria também o aumento do espaço dedicado à publicidade na revista. Ela começa com apenas 10 páginas de publicidade em abril de 1977 para contar com mais de 40 ao fim de 1979 (Gráfico 7). Percebo aqui que a revista é menor que *Veja* deste mesmo período, que possuía mais de 60 páginas somente dedicadas à publicidade, em uma revista com uma média de 120 páginas.

Gráfico 7 – Média de páginas de reportagens e de publicidade em *IstoÉ* (1977-1979)



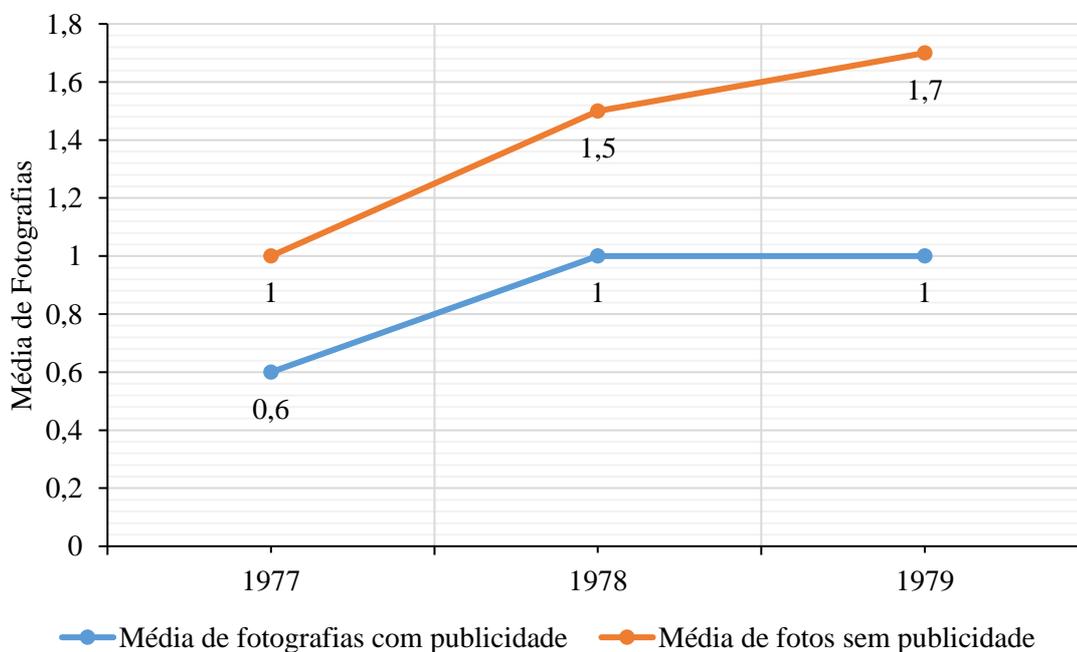
Fonte: Elaborado a partir de pesquisa nas revistas *IstoÉ* no Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

²⁰¹ Depoimento de Wagner Avancini, realizado por Caio de Carvalho Proença em 13/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

A partir do momento em que anunciantes entram na revista, o volume de páginas por edição aumenta. Assim como, a presença da fotografia será maior a partir de 1977. Em 1977, *IstoÉ* passa de *Veja* na média de fotografias por página. A vantagem não é muita, de 0,5 em *Veja* para 1 foto por página em *IstoÉ*. Em 1978 a vantagem de *IstoÉ* continua a mesma, até 1979 *Veja* passar de *IstoÉ*, com 4 fotografias por página em *Veja* em 1 foto por página em *IstoÉ*.

A densidade de fotografias por página apresenta a importância destas para a equipe de cada revista. Enquanto *Veja* realiza uma pesquisa com assinantes e percebe que suas vendas aumentaram por causa da fotografia, *IstoÉ* aumenta a sua equipe de fotógrafos, mantendo praticamente a mesma densidade de fotografias por página de 78 a 79, porém consegue apresentar uma maior variedade de visões sobre as mesmas pautas. É o caso de diversas reportagens, como por exemplo a pauta sobre o *Movimento Contra o Custo de Vida*, de 1978, onde estavam no mesmo local Juca Martins, Hélio Campos Mello, Luz Bittar, João Bittar e Wagner Avancini.

Gráfico 8 – Média de fotografias contando e não contando as páginas de publicidade de *IstoÉ* (1977-1979)



Fonte: Elaborado a partir de pesquisa nas revistas *IstoÉ* no Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

IstoÉ possuía uma média de 600 páginas de publicidade em 1977, 1200 e 1360 em 1978 e 1979, respectivamente. O aumento da presença de publicidade na revista não foi significativo nestes 3 anos, caso observarmos a média de 60 páginas de publicidade por edição na revista *Veja*, representando praticamente metade daquela revista. Em *IstoÉ*, a publicidade ocupa cerca de ¼ do espaço da revista nos anos de 1977 a 1979. O não aumento da publicidade em *IstoÉ* pode ser pensado a nível de pautas antigovernistas, conforme a lógica ocorrida em diversos jornais de posicionamento mais à esquerda, e jornais alternativos neste período – que careciam sempre de publicidade.

Alguns nomes da fotografia de *IstoÉ* começam a surgir nas legendas das fotos, e também na página índice. O uso da fonte oral aqui se mostra essencial para compreender como funcionava a prática fotográfica na *IstoÉ*, como eram selecionadas as fotos e como eram diagramadas. Começando pelo nome que inicia a estruturação da equipe fotográfica da revista, Hélio Campos Mello, nascido em 1948, começa sua carreira como fotógrafo trabalhando para os jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde* em 1972. Dois anos depois passa a trabalhar como *freelancer fixo* da *Veja*, a pedido de Mino Carta, e também trabalha para o jornal *Última Hora*, de Samuel Weiner. “Espertamente”, se une à Mino Carta na *IstoÉ* semanal e passa a atuar como fotógrafo e editor de fotografia da revista até 1981, quando se muda para Nova York colaborando para as revistas *Veja* e *Visão*.

O seu trabalho como editor de fotografia na *IstoÉ* funciona de uma forma diferente que o trabalho feito por Sergio Sade, na mesma função, na revista *Veja*. Enquanto que em *Veja* a função do editor era trabalhar na seleção das fotografias, reuniões de pautas, telefonemas para auxílio e guia de fotógrafos na hora de realizar composições, Hélio Campos Mello busca desde o princípio deixar o trabalho da escolha da pauta e das fotografias para os próprios fotógrafos. Obviamente, seu trabalho como editor também ocorre na hora de realizar um filtro visual do que será publicado, porém, no caso de *IstoÉ*, o trabalho era feito em uma reunião com todos os fotógrafos, e quando o fotógrafo não era de São Paulo, as fotos eram selecionadas por Hélio Campos Mello diretamente.

Não tinha editor, na prática, essa coisa de editor de fotografia. Eu era mais um chefe de fotografia do que editor. A gente decidia tudo junto, na hora de paginar a revista, era tudo feito no gogó. Na verdade, eu era editor para ocupar espaço, para ocupar espaço e tentar dar margem de manobra para a luta por espaço dos fotógrafos, por tudo o que você suou na rua, fazer valer a foto. A gente continuava como uma classe de segunda categoria na imprensa, então a gente tinha que lutar por espaço sempre.

Imagem 49 - Hélio Campos Mello na redação da revista *Brasileiros*, na qual é Diretor, enquanto conta suas experiências na *IstoÉ* durante os anos 1970.



Foto: Caio de Carvalho Proença.

Hélio Campos Mello relembra como foi o princípio da escolha de batalhar para ser o editor de fotografia na *IstoÉ*. Ao recordar dos anos 1970 e do começo das lutas para a formação e profissionalização da categoria de fotojornalistas, ele afirma:

Aquilo que eu reclamava que não tinha no *Estadão*, onde o fotógrafo não tinha informação nenhuma sobre o que estavam fazendo com as suas fotos. Ali na *IstoÉ* nós conseguimos isso, como fotojornalistas a gente conseguiu a moeda mais importante que era informação. E aí, isso é um tripé de brigas: primeiro pé era a briga de ser fotojornalista, e se fazer eficiente nesse motor [a imprensa], saber como funciona esse motor – saber com quem você se conecta e para que serve esse motor. Segundo é o pé ideológico, não dá para ter um país que mata as pessoas, que tortura as pessoas. E terceiro era a briga com a *Veja*, que tinha um pouco a ver com esse segundo pé (grifo meu).²⁰²

Com base neste *tripé*, a escolha para ser editor de fotografia, ao menos no caso em específico de Hélio Campos Mello, teria a ver principalmente com uma tentativa de valorizar o trabalho do fotógrafo em sua integridade.

²⁰² Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Essa luta de ser fotojornalista tinha também como pauta a busca de ter a propriedade dos negativos. Que era uma coisa muito implícita, e eu era meio porta-voz disso, eu sou meio diplomático – sou guerreiro, mas sou diplomático. Então por isso eu era editor de fotografia. Eu tinha uma coisa de que eu falava mas não falava... Deixava rolar, mas no fim os negativos eram nossos [dos fotógrafos] (grifo meu).²⁰³

Imagem 50 - Hélio Campos Mello manuseando suas folhas de contato da época da *IstoÉ* durante os anos.



Foto: Caio de Carvalho Proença.

A propriedade dos negativos, sendo pensada em 1977, já se pauta nas diversas lutas da categoria, em buscar autonomia, posse e autoria de seu trabalho e a construção de uma tabela mínima de preços para trabalhos fotográficos. Estas reivindicações, carregadas pelo ânimo social e político do fim dos anos 1970, seria debatida no início dos anos 1980 – principalmente pelas agências fotográficas e sindicato dos jornalistas ao redor do Brasil²⁰⁴. Porém, considero importante perceber que isso inicia na prática dentro da *IstoÉ* já em 1977, antes mesmo do surgimento formal das primeiras agências independentes de fotografia no Brasil²⁰⁵. Algo

²⁰³ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁰⁴ Cf. SOUSA JÚNIOR (2015) e COELHO (2012).

²⁰⁵ Lembrar que a *União dos Fotógrafos de Brasília* foi fundada em 1978, para discutir e criar melhores condições de trabalho; A *Agência F4*, fundada por Juca Martins, Delfim Martins, Ricardo Malta e Nair Benedicto seria fundada em 1979; a agência *Ágil Fotojornalismo*, fundada por Milton Guran, Eliane Motta e Rolnam Pimenta seria fundada em 1980 – todos eventos que pensariam estas propostas já colocadas em prática dentro da *IstoÉ* desde 1977.

totalmente diferente de todos os jornais e revistas do país neste período – que mantinham para si os negativos dos fotógrafos, arquivados, e a autoria das fotografias também passavam a ser do jornal ou grupo de comunicação, como *Abril Press*, *Estado*, *O Globo* nas legendas de fotografias republicadas, e não mais do fotógrafo que havia feito a foto.

A posse dos negativos era um terreno ocupado. Como as câmeras eram nossas, se tinha uma certa parceria. A coisa era muito na parceria. Ah, tudo bem, a *Abril* tinha lá uma sala onde as câmeras eram todas deles, com umas putas lentes 300mm. Eles usavam umas teles porque eles tinham. Nós não tínhamos, então a gente usava o que a gente tinha, grande angular [risos]. Eram circunstâncias de empresas diferentes. Como a gente tinha uma hierarquia mais elástica, a gente até discutia um pouco essa coisa da propriedade do negativo. A gente até falava “Será que os caras vão deixar?”; “Mas como vão deixar, as câmeras são nossas. Vamos cravar desde o início que o negativo é nosso”.²⁰⁶

Com a posse do negativo conquistada, daria margem para ir *ocupando terreno* por parte dos fotógrafos, que viam seus direitos de autoria limitados em diversas outras revistas que haviam trabalhado. João Bittar, fotógrafo que iniciou trabalhando no *Grupo Abril* junto com Juca Martins, passa a fotografar para a *IstoÉ* com 26 anos, em 1977. Em documentário feito por sua filha Thays Bittar, como trabalho de conclusão de curso de Jornalismo²⁰⁷, depoimentos de diversos fotojornalistas relembram a carreira de João Bittar. Vídeos com depoimentos pessoais de Bittar fazem parte deste documentário, e ele recorda a preciosidade de possuir seus negativos no período que trabalhou na *IstoÉ*.

O fato de ter trabalhado para a *IstoÉ*, a gente tinha muita liberdade para escolher como fazer as nossas pautas, e a gente podia... a gente podia não, a gente tinha o poder do negativo, da posse do negativo. Então, graças a isso eu estou hoje aqui, 31 anos depois que fiz fotos do Cartola, olhando esse material e descobrindo novos sentimentos. Porque, cada vez que você olha a foto, você olha de uma maneira diferente. Trinta anos depois, é muito diferente.²⁰⁸

²⁰⁶ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁰⁷ Trabalho de conclusão de curso de Jornalismo de Thays Bittar intitulado “João Bittar: retratos de um pensador”, defendido em 2012 na Universidade Metodista de São Paulo.

²⁰⁸ Depoimento de João Bittar, no documentário sobre sua vida feito por Thays Bittar. Disponibilizado por Thays para mim, gentilmente, para a realização desta pesquisa com antecedência de sua publicação aberta ao público.

Imagem 51 e 52 - Recortes dos *frames* do documentário de Thays Bittar, onde aparece cenas de João Bittar, na *Ímã Foto Galeria* em São Paulo, manuseando seus negativos de 1977, com fotografias do músico Cartola.



Fonte: Documentário “João Bittar: retratos de um pensador”.

É importante salientar que, em 1977 a *IstoÉ* estaria contratando fotógrafos, além de procurar fotógrafos *freelancers* para publicar na revista. De início, diversas fotografias de Agências Internacionais (como *KeyStone*, *Associated Press* e *Paris Match*) foram utilizadas, além de agências nacionais como *Abril Press* e *Estado*, para dar conta da visualidade das pautas.

Porém, aos poucos a revista foi contratando de novos fotógrafos e jornalistas, em sua maioria jovens entre 20 e 30 anos.

Eu comecei como fotógrafo na *IstoÉ* mensal. Quando pintou a semanal, eu era a fotografia da *IstoÉ* e abri as portas junto com o Mino. “Olha Mino, tem que ter mais gente aqui”, não era “precisamos de mais gente”, não. Era “chama alguém aí”. Vamos tocando, “mudou o vento aqui, vai, muda o barco”, entendeu? Não tinha muita formalidade e burocracia.²⁰⁹

Não apenas no lado da fotografia, mas de jornalistas textuais e revisores a *IstoÉ* estaria chamando para trabalhar. Então, neste caso, por ser uma revista com uma proposta mais à esquerda, menos burocrática que *Veja*, e contra a ditadura, jornalistas com este perfil estariam escrevendo para ela esporadicamente. A redação da revista era composta pelos jornalistas Alex Solnik, que atualmente escreve para a revista *Brasileiros* e para sites como *Brasil247*, voltado para pautas políticas e sociais com um caráter mais à esquerda; Aluizio Maranhão, atualmente editor do jornal *O Globo*, havia trabalhado no *Jornal do Brasil* e passa a escrever sobre Economia na *IstoÉ*; Armando Salem, oriundo da *Veja* e acompanha Mino Carta quando funda a *IstoÉ*; Tão Gomes Pinto e mais uma dezena de jornalistas colaboradores e contratados pela revista.

Então, a universidade estava lá dentro. Um monte de gente da universidade estava lá dentro, como o Paulo Sergio Pinheiro, o Raymundo Faoro da OAB, um monte de gente com um perfil mais alinhado com esse caráter meio anárquico, mas com um GPS regulado, estava lá dentro. Ao contrário da *Veja*. Então a esquerda, digamos assim, essa coisa monotemática da época – que era tentar derrubar a ditadura – estava lá dentro, muito mais do que na *Veja*.²¹⁰

Este posicionamento político mais definido era percebido já nos editoriais de Mino Carta, e também no posicionamento dos próprios fotógrafos. “Ela não queria ser uma revista com caráter de um jornal *Movimento*, ou *CooJornal*, não era imprensa *nanica* também, com todo respeito a esses jornais. Mas era uma revista com um posicionamento”, lembra Hélio Campos.

²⁰⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²¹⁰ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Imagem 53 - Juca Martins falando sobre o seu início de carreira como *freelancer* na *IstoÉ*.



Foto: Caio de Carvalho Proença

Fotógrafo *freelancer* da *IstoÉ* a partir dos seus 28 anos de idade, iniciando em 1977, Juca Martins também lembra que a liberdade fotográfica na revista era grande.

Na *IstoÉ* eu era *freelancer fixo*, eu estava na sucursal todos os dias. A gente tinha uma liberdade total por lá, com as fotos que a gente queria fazer. Muitas vezes a gente voltava com as fotos, e elas acabavam virando pauta para os jornalistas. Várias vezes isso aconteceu, de nós sairmos para a rua, fazermos nossas fotos, e elas virarem matéria para a revista. A nossa independência era de nós termos o nosso horário, nós criarmos as nossas pautas – isso acontecia frequentemente, dos fotógrafos trazerem para a redação a notícia. E os repórteres às vezes iam atrás com o texto a partir das fotos que nós tínhamos feito²¹¹.

Esta liberdade na rua, que era tanto para fotógrafos *freelancers* quanto para os contratados, era também vista dentro da redação, na hora de selecionar quais fotografias iriam ser publicadas nas páginas da revista. A escolha delas era feita de maneira bastante manual e com muita conversa entre os fotógrafos. Hélio Campos Mello era o editor de fotografia “mais para ocupar espaço mesmo, pois quem selecionava as fotografias eram todos os fotógrafos que estavam ali”, e o Mino Carta na maioria das vezes “aceitava sem problemas”²¹².

²¹¹ Depoimento de Juca Martins, realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²¹² Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Nós escolhíamos as fotos juntos, entre os fotógrafos. Na sala onde ficava os fotolitos, nós revelávamos os filmes, secava, pronto, coloca no álcool e vê o resultado. Picota, vamos copiar... era uma coisa muito verbal, “o que tem aí, como pode abrir a matéria?”. “Eu fiz assim, o João Bittar fez daquele jeito, revela, não é bem assim, pronto, essa foto fica”. Aí você sabia o que era publicado. Você tinha o raio da informação que eu reclamava que no *Estadão* a gente não tinha.²¹³

Além da escolha das fotografias, algumas questões básicas em relação a preservação da autoria das fotos observadas. Américo Vermelho recorda que as fotografias não eram recortadas, como era bastante comum na revista *Veja* e em outros jornais do país. Dessa forma, a integridade do *frame* era preservada, apresentando a produção do fotógrafo na sua totalidade.

Olha, na *IstoÉ* tinha uma coisa bacana. Quase sempre era publicado nossas fotografias inteiras. Você sabe que na hora da diagramação, você tem um espaço definido e tem que colocar texto e foto. Tem horas que não vai ter jeito, vai ter que cortar. Mas a ideia geral, a ideia predominante, era de não cortar fotografias. Você cortar o mínimo, entendeu? Tentar procurar o máximo de não descaracterizar a foto. Porque o editor, que era o Hélio, é fotógrafo. Ele conhece de foto, pela origem dele, ele sabe do quanto dói para o fotógrafo quando a foto é publicada cortada. Aquilo mata o fotógrafo. A *IstoÉ* procurava, claro que não era sempre que dava, mas procurava não cortar nossas fotos. Depois ela quebrou, foi vendida em 79 se não me engano, e aí mudou tudo isso²¹⁴.

Wagner Avancini, fotógrafo que começou a trabalhar na *IstoÉ* com 21 anos de idade, em 1977, e também reforça que o trabalho na *IstoÉ*, além de ser bastante livre, e a seleção das fotografias eram feitas junto com outros fotógrafos, valendo a opinião de quem fez a foto.

O nosso negócio era na rua, ficar na redação não era muito a nossa coisa não. Mas sempre foi um trabalho muito bom, muito receptivo. O pessoal respeitava o trabalho da gente. A gente fazia sempre uma pré-edição das fotos com o Hélio, e ele sempre perguntava qual foto nossa a gente achava que devia ser publicada, e era quase sempre a que a gente apontava. Se tinha uma outra coisa que interessava mais para matéria ele conversava, porque às vezes podia ter alguma coisa que informava até mais. Mas era meio sempre assim, a gente apontava “olha essa aqui ó, essa é a foto”. Até porque éramos nós que

²¹³ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²¹⁴ Depoimento de Américo Vermelho, realizado por Caio de Carvalho Proença em 07/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

estávamos no local, que contávamos aquela história. Era muito gostoso de trabalhar lá, pena que depois mudou tudo²¹⁵.

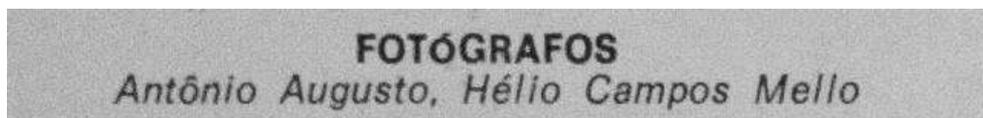
Como os fotógrafos acabavam criando suas pautas sozinhos, de alguma maneira os assuntos importantes deviam chegar até eles, além das informações vindas de dentro da sucursal. Wagner Avancini lembra que uma pessoa que acabava fazendo isso era a sua própria mãe, que ligava para a redação informando aos jornalistas o que estava acontecendo na cidade de São Paulo.

Tinha muito assunto, cada fotógrafo estava em um lado da cidade. A gente lia, na época, dois ou três jornais e algumas revistas por dia. Era uma época bem efervescente, tinha sempre algo acontecendo ali no fim dos anos 70. Até o pessoal brincava comigo, “Ou Wagner, a dona Vilma ligou aí, vamos contratar ela como pauteira” [risos] “tá acontecendo tal coisa em tal rua”. Geralmente dava muito certo. Minha mãe sempre foi uma boa incentivadora. Ela ouvia muito rádio em casa, então ela sabia muito do que estava acontecendo e acabava ligando pra revista para me ajudar²¹⁶.

Assim os fotógrafos acabavam se deslocando, muitas vezes de maneira bastante independente, para realizar suas pautas. Estes depoimentos apresentam o caráter informal que existia na prática fotográfica e no dia-a-dia da redação. Tanto na hora de encontrar as pautas, quanto na hora de selecionar as fotografias que iam ser publicadas – realizar a diagramação com o Hélio de Almeida (na época era o Diretor de Arte da revista).

De certa forma, a revista *IstoÉ* acabou trabalhando com *freelancers* desde a sua época como revista mensal. Após a primeira edição semanal começaria a aparecer o nome dos fotógrafos contratados na página de índice da revista, tal qual era na *Veja*.

Imagem 54 - Recorte da página de índice da revista *IstoÉ*, n. 14, 1977.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

²¹⁵ Depoimento de Wagner Avancini, realizado por Caio de Carvalho Proença em 13/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²¹⁶ Depoimento de Wagner Avancini, realizado por Caio de Carvalho Proença em 13/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Por volta da metade do ano de 1977 as primeiras mudanças começam a ocorrer na equipe da revista. Antônio Augusto Fontes, que havia trabalhado na versão mensal da revista, deixa de ser fotógrafo da *IstoÉ*, e quem entra no seu lugar é João Bittar, vindo de Recife, onde estava trabalhando na época, para São Paulo. Antes de começar a trabalhar na *IstoÉ*, Bittar estava colaborando com fotografias para publicações do grupo *Abril*, *Bloch*, *O Estado de São Paulo* e para os jornais opositores da ditadura militar *Movimento* e *Opinião*. O grupo de repórteres também aumenta, com a entrada dos correspondentes internacionais no índice da revista (Imagem 55).

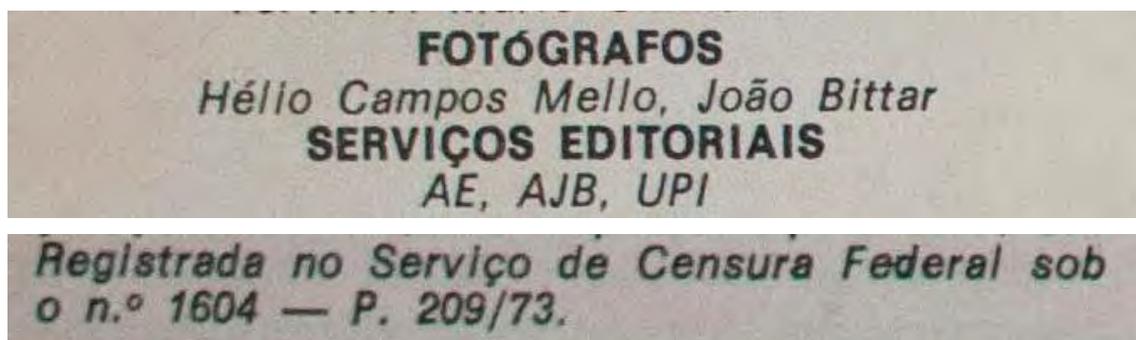
Imagem 55 - Recortes da página de índice da revista *IstoÉ*, n. 30, 1977.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Ainda em 77, algumas agências de serviços editoriais surgem na página, assim como a revista retorna a ser registrada no Serviço de Censura Federal, como havia sido registrada no seu período de circulação mensal (Imagem 56).

Imagem 56 - Recortes da página de índice da revista *IstoÉ*, n. 36, 1977.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Algumas das principais pautas que foram fotografadas em 1977 foram sobre o retorno dos estudantes às ruas, como na edição n. 22 de *IstoÉ* em 1977, que inicia uma série de publicações sobre o movimento estudantil. Nesta edição, com uma capa amarela bastante chamativa tendo uma fotografia de dois estudantes observando um caminhão da Polícia, Mino Carta vai às ruas se unir aos estudantes e observar o que aconteceria naquele dia.

“Eu lembro dessa foto, os meninos estavam abismados com o tamanho daquele caminhão, o capacete dos policiais. Parecia uma coisa de outro mundo, aparato de guerra. E eu peguei os dois olhando para o caminhão, parecia uma cena de sonho”, lembra Hélio Campos sobre a fotografia de capa (Imagem 57) da edição n. 22. Após a capa e alguns anúncios da *Ford*, a página índice surge com uma fotografia de João Bittar, onde aparece um jato de água em direção aos estudantes, vindo do caminhão dos bombeiros. Esta fotografia (Imagem 58) já abre a reportagem apresentando ao leitor que houve repressão, talvez não tão pesada como era o normal da época, mas a dispersão aconteceu.

Imagem 57 e 58 - Capa e página de índice da *IstoÉ*, n. 22 de 1977.



Fonte: Arquivo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Nesta reportagem, Mino Carta escreve que os policiais “estavam munidos de capacetes com viseiras medievais, porém transparentes, e deacrílico são os seus escudos, nos quais se lê a palavra *polícia*, talvez para não serem confundidos com os templários inimigos de Ricardo Coração de Leão”. Este texto está na página da abertura da seção *Política*, que contém uma fotografia de Hélio Campos Mello ocupando meia página, onde se percebe os estudantes, na Faculdade de Medicina da USP, com braços cruzados, alguns conversando e olhando para a direção da rua – onde a polícia iria vir minutos mais tarde (Imagem 59).

Imagem 59 - Páginas iniciais da seção *Política* da *IstoÉ*, n. 22, 1977.

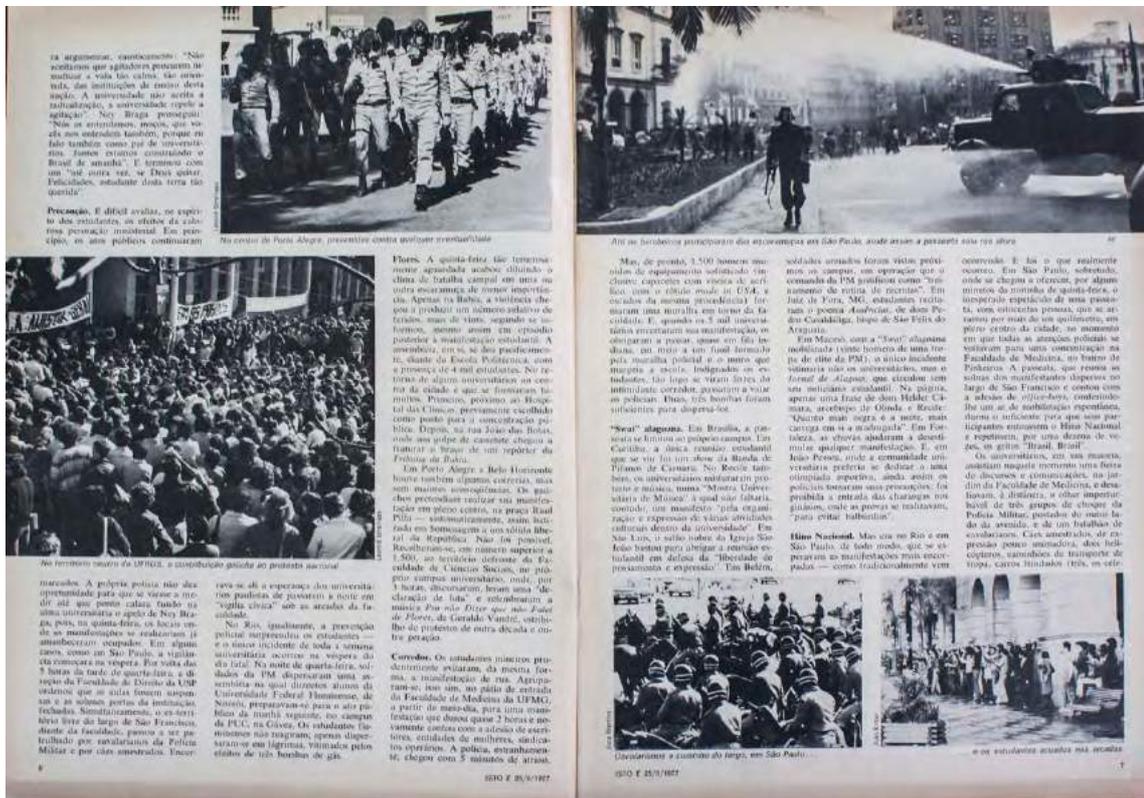


Fonte: Arquivo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

A revista questiona a capacidade dos estudantes em enfrentar a polícia e também a ditadura. Este retorno estudantil ainda era algo novo para o momento. Nas páginas seguintes, se percebe a construção visual da história, com duas fotografias de Leonid Streliev (fotógrafo gaúcho, que havia trabalhado para *Veja* no início da década de 1970) que acompanhou as manifestações estudantis próximo à Av. Osvaldo Aranha, Parque Farroupilha e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre. Na primeira foto, acima da página, uma fila de policiais militares (Brigada Militar) passa vestindo roupas longas e utilizando

máscaras de gás lacrimogêneo. No texto de Nirlando Beirão, com participação do jornalista Alex Solnik (do *CooJornal-RS*), os jornalistas falam que “em Porto Alegre não houve muito mais que algumas correrias [...] os estudantes se concentraram e leram uma declaração de luta. Relembrou a música *Para não Dizer que não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré”. Logo na mesma página, a segunda fotografia de Strealiev mostra estudantes na UFRGS também de braços cruzados, observando os pronunciamentos – tal qual a fotografia de abertura da reportagem, de Hélio Campos Mello (Imagem 60).

Imagem 60 - Fotografias de Leonid Strealiev, Juca Martins e João Bittar nas páginas de *IstoÉ*, n. 22, 1977.



Fonte: Arquivo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

A monotonia das primeiras páginas da reportagem cessa, com a última página sobre as manifestações estudantis em Porto Alegre e São Paulo. A fotografia da agência AF, encomendada pela *IstoÉ*, com o caminhão dos bombeiros dispersando os estudantes na Faculdade de Medicina em São Paulo. O militar caminhando, nesta fotografia, reforça o contraste perante o aparato militar e os estudantes, que correm para longe no segundo plano desta foto. Logo no fim da página, duas fotos são colocadas lado a lado, formando o *antes* e o *depois* da cena. A fotografia da esquerda, de Juca Martins, apresenta uma massa de cavaleiros

da polícia militar indo em direção à Faculdade. Não se consegue ver os rostos destes cavaleiros, apenas os capacetes redondos com listras brancas – reforçando a imagem literária criada por Mino Carta na abertura da reportagem, e a *despersonificação* do aparato militar. Esta fotografia foi feita utilizando uma lente teleobjetiva, fotografada de longe, muito provavelmente com uma 135mm, bastante utilizada pelos fotógrafos neste período. A fotografia ao lado desta, de João Bittar, apresenta os estudantes após o jato de água ser jogado. Eles se protegem nos arcos do Largo de São Francisco. Com exceção da fotografia de Juca Martins, todas as outras fotos foram feitas utilizando uma lente grande angular.

O uso da lente grande angular cria um efeito plástico interessante. Na época, todos nós da *IstoÉ* utilizávamos essa lente, enquanto o pessoal da *Veja* ficava de longe, de fora do acontecimento, com uma lente teleobjetiva. Eu não gostava muito daquelas lentes, mas acabei usando poucas vezes teles pois, a grande angular tem um problema, ela deforma a imagem. Mas, por outro lado, a angular coloca o leitor para dentro da foto, você precisa estar perto do que vai fotografar, tudo parece mais expressivo. O quadro enche de detalhes e de informação. Isso é algo que o próprio [Robert] Capa utilizava e falava, você estar próximo do que vai fotografar²¹⁷.

Juca Martins, recordando sua referencia sobre a máxima de Robert Capa, “if your pictures aren’t good enough, you aren’t close enough²¹⁸”, já apresenta uma característica fundamental da visualidade das fotografias de *IstoÉ* perante *Veja*: o uso da lente grande angular. A característica principal de Hélio Campos Mello e Juca Martins, em 1977, era a proximidade dos conflitos entre militares e estudantes. Ivan Lima (1989, p.74) recorda que “enquanto a maioria dos fotógrafos se serviam de teleobjetivas captando a cena à distância, eles [Hélio e Juca] entravam no conflito, participando de dentro. Isso contagiou a todos”.

Nesta publicação, do dia 25/05/1977, a revista *Veja* também pautou as manifestações, porém em 2 páginas e menção de capa, com fotografia de Luís Humberto. O texto apresenta uma narrativa, sem ser assinado por jornalistas, que os estudantes possuíam o intuito de se encontrarem no Largo São Francisco, porém isso não ocorre. Ao longo do texto completo, o discurso criado pela revista é de que os estudantes estavam mal organizados. Diversos depoimentos de “alunos contra o DCE-Livre da USP” são utilizados, afirmando que “as decisões dos estudantes confundiram a todos”, e a manifestação foi “um fracasso”. Ao fim das

²¹⁷ Depoimento de Juca Martins, realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²¹⁸ Traduzido livremente: “Se sua fotografia não boa o suficiente, você não está perto o suficiente”. Ver mais em CAPA (2015).

revistas individualiza os estudantes, mostrando rostos e detalhes, mas *Veja* faz isso com uma fotografia do Coronel Dias, que estava presente na manifestação, mostrando que ele estaria realizando um “comando pessoal” para o acontecimento.

Enquanto *IstoÉ* cria uma narrativa que mostra o deslocamento das tropas para cima dos estudantes, os reprimindo, *Veja* apresenta cenas de longe, com os fotógrafos utilizando teleobjetivas, individualizando o militar, e focando planos abertos ou ao lado dos policiais, como é o caso da fotografia de Carlos Namba, ao fotografar o caminhão dos bombeiros. Ele está posicionado atrás do caminhão, muito longe dos estudantes, não atrás ou ao lado dos estudantes, como estava João Bittar na foto feita para a *IstoÉ*. O posicionamento físico no local apresenta também qual a proximidade das revistas perante os militares e os estudantes – que neste caso fica claro a proximidade de *IstoÉ* com os estudantes (desde o texto de Mino Carta, que afirma ter ido na manifestação pessoalmente) e de *Veja* com os militares.

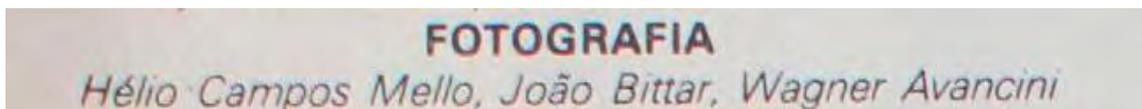
Será em 1977 também que *IstoÉ* irá pautar as prisões estudantis na UnB, com uma pauta em agosto, na ed. 32, com fotografias de prisões dentro do campus central e uma diagramação de Hélio de Almeida sobre uma fotografia sem autoria, do reitor da UnB, José Carlos de Azevedo, sentado em uma cadeira no campus da Universidade. A foto foi feita em uma composição de baixo para cima, conhecida como *contra-plongé*, dando a impressão que o sujeito é gigante (como já foi feito na *IstoÉ* mensal, pelas fotografias de David Drew Zingg). Na página, a diagramação é feita com um recorte da fotografia para dar espaço ao texto. A imagem ocupa cerca de 80% do espaço das duas páginas, e faz um contato direto com o título da reportagem: “O reitor entrou de Sola”. No caso, a sola do sapato do reitor está em primeiro plano na fotografia, que foi feita com uma lente grande angular, e faz alusão à expulsão e solicitação de prisão de alunos da Universidade que estariam se posicionando contra o governo militar (Imagem 62).

Imagem 62 - Fotografia da *IstoÉ*, n. 32, 1977.

Fonte: Arquivo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Uma leitura desta página que segue a proposta de Vilches (1997), iniciaria pela manchete, onde lemos a palavra ‘entrou’ já em contato com a ponta do pé do reitor quase entrando na manchete. Ao ler ‘de Sola’, a mensagem se realiza, e automaticamente o olhar segue o pé do reitor até seu rosto, que olha para longe da câmera. O texto apresenta as ligações do reitor com Ernesto Geisel, ao realizar a solicitação de prisão de estudantes, e também ter expulsado diversos alunos da Universidade.

O ano de 1978 será marcado por mais mudanças na equipe de fotógrafos da *IstoÉ*. A equipe aumenta, assim como alguns fotógrafos e jornalistas saem de *Veja* e passam a entrar na equipe de *IstoÉ*. Seria também em 1978, que Wagner Avancini entraria para a equipe da revista (Imagem 63).

Imagem 63 - Recorte da página de índice da revista *IstoÉ*, n. 67, 1978.

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Um dos fotógrafos que passam a fazer parte da equipe é Luís Humberto, que entra na *IstoÉ* a partir da ed.70, de abril de 1978. Ele seria um fotógrafo *fora da curva* das contratações de *IstoÉ*. Porém, existe um motivo por trás disso. “O Luís era o cara da política, ele era o nosso contato principal para fazer as melhores fotografias em Brasília, dentro do Congresso Nacional, do Senado e em todas as aparições dos políticos e militares” recorda Hélio Campos Mello²¹⁹.

Luís Humberto Miranda Martins Pereira nasceu no Rio de Janeiro, em 1934. Tinha, portanto, 44 anos quando entrou para a *IstoÉ*. Ele formou-se em arquitetura pela Universidade do Brasil em 1959 e foi um dos fundadores da Universidade de Brasília (UnB), onde criou, “em 1964 o ateliê de Fotodocumentação do Instituto Central de Artes e foi responsável, juntamente com Heinz Foerthmann, pelo curso de técnica fotográfica” (COELHO, 2012, p. 121). Luís Humberto foi uma forte referencia nacional para fotojornalistas nos anos 1970, escrevendo comentários em revistas e jornais sobre a prática fotográfica. Estes textos foram organizados e publicados, em 1983, no livro *Fotografia: Universos e Arrabaldes*.

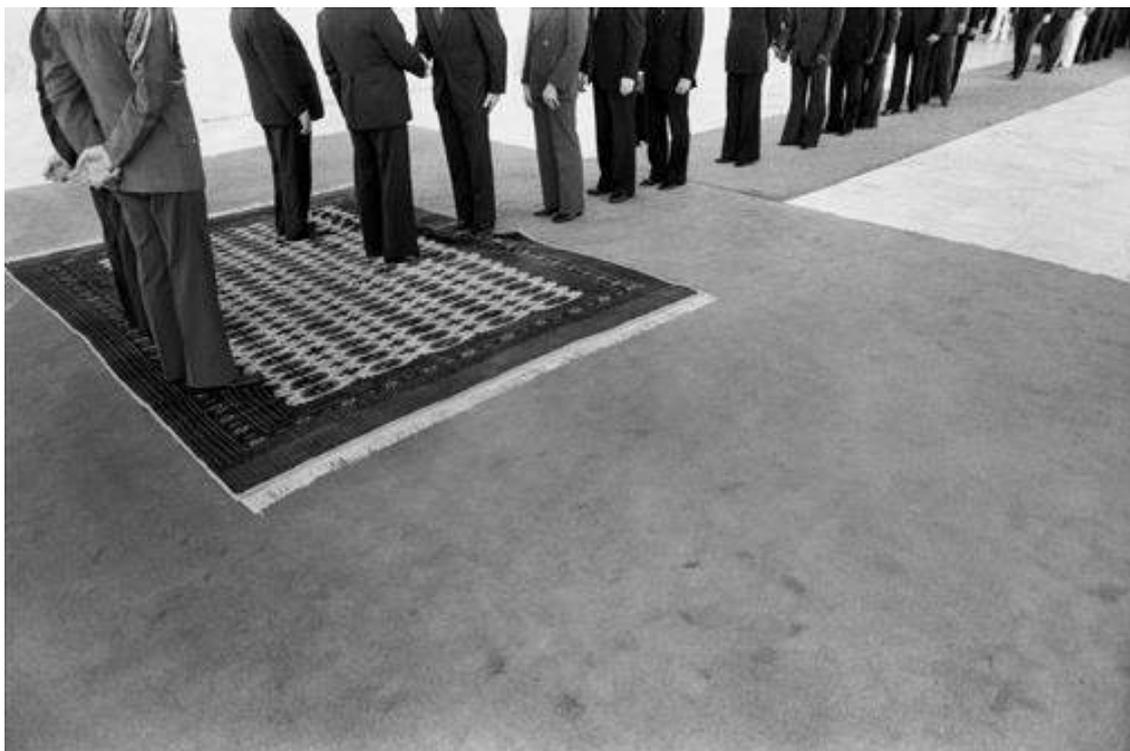
Ele preconizou o que Milton Guran chama de “desmantelamento da liturgia do poder”, ao fotografar personagens da vida política e pública em momentos desajeitados, ou em momentos onde se procura enviar uma mensagem a partir de uma fotografia, que passa além do visível superficial da imagem.

Um dos casos mais conhecidos é quando Luís Humberto, ao fotografar os cumprimentos dos Ministros ao General Presidente recém-eleito, João Baptista Figueiredo, em 1979 (Imagem 64). Neste caso, Luís Humberto compõe a imagem de maneira a *cortar* as cabeças de todos os ministros, e inclusive do General Presidente. Uma espécie de protesto fotográfico. Esta imagem foi exibida posteriormente em exposições²²⁰ suas, e impressa em livros de fotografia.

²¹⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²²⁰ Como em 1987, quando expõe suas fotografias na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói-RJ.

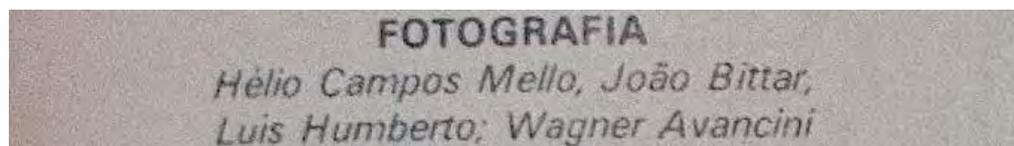
Imagem 64 - Fotografia de Luís Humberto. Palácio do Planalto, 1979.



Fonte: Livro fotográfico *Luís Humberto. Do lado de fora da minha janela*.

Na *IstoÉ*, quem dividia espaço com Luís Humberto na política era João Bittar. João fotografava figuras políticas no estado de São Paulo, também pegando os políticos em situações um pouco cômicas. De 1977, quando haviam apenas 2 fotógrafos, até 1978, a equipe dobrou – além dos fotógrafos *freelancers* que estavam publicando (Imagem 65). Neste caso, encontro fotografias de Nair Benedicto, Lew Parrella, Juca Martins, Antônio Augusto, Orlando Brito, José Luiz Faria, Elice Murenato e outros fotojornalistas que atuavam como fotógrafos *freelancer fixo* na revista.

Imagem 65 - Recorte da página de índice de *IstoÉ*, n. 78, 1978.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca PUCRS.

“O Luís Humberto achou, em 78, que a nossa linguagem ali na *IstoÉ* era a linguagem dele. Ele mesmo acabou saindo da *Veja* para vir para a *IstoÉ*”, recorda Hélio Campos Mello. Com a contratação de Luís Humberto, *IstoÉ* modificaria as suas fotografias da editoria de

Política. A partir do n.70, quando ele entra para a revista, uma foto de capa é comprada da Editora Abril, feita por Humberto e nomeada como *Abril Press* na página índice (Imagem 66), com o retrato de Raymundo Faoro, que comentaria o estado legal e legislativo do país nesta edição. Iniciando por aí, Luís Humberto abre com duas, das três fotografias na página índice da revista (Imagem 67), onde aparece Figueiredo e Geisel sentados em uma sala. Logo abaixo da fotografia, no índice, o título *O mal-estar de Geisel. E se fosse mais grave?* deixa em aberto um sentimento de que talvez se Geisel tivesse morrido no dia da pauta, mais próximo os jornalistas e fotógrafos estariam de uma abertura política.

Imagens 66 e 67 - Capa e página índice com fotografias de Luís Humberto, *IstoÉ*, n. 70, 1978.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Na reportagem, Paulo Sergio Pinheiro destila a frase que confirma este desejo: “a possível súbita vacância da cadeira da Presidência da República revela, sem retoques, com traços firmes, os limites da organização política atual” (*IstoÉ*, n. 70, p. 9). A partir destas ironias abertas, *IstoÉ* pauta o mal-estar do ex-General Presidente, que, ao escutar um pronunciamento comemorativo no auditório do Palácio do Itamaraty, tomba sua cabeça sobre o próprio peito e desmaia. Na mesma tarde, convoca fotógrafos para atestarem que tudo estaria

bem. Estas fotos, de que tudo estaria bem, *IstoÉ* não publica. A reportagem, ao invés de fotografias de Luís Humberto, conta com fotos de Orlando Brito²²¹ em sequência (Imagem 68). A fotografia principal da reportagem é a que Geisel está desmaiado, sentado na poltrona. Logo abaixo do texto, uma sequência de fotografias é diagramada a fim de mostrar a sequência logo após o desmaio do ex-General Presidente, com os militares o ajudando.

Imagem 68 - Fotografias de Orlando Brito sobre o mal-estar de Geisel, *IstoÉ*, n. 70, 1978.

E se o mal fosse mais grave?

Paulo Sérgio Pinheiro

Uma enfermidade que aconteceu o presidente Geisel — por mais leve que tenha sido — recuou, com implicações claras, as dificuldades e os limites do exercício do Poder Executivo em um regime autoritário. Subitamente, as regras existentes parecem se esboçar e para sobre elas a incógnita do reconhecimento de sua validade, especialmente diante de casos de imprevista vacância da Presidência da República.

A História brasileira mostra que, desde a proclamação da República, em todos os casos em que a sociedade brasileira se viu ameaçada de subtração do poder de contar com o presidente da República, existiam presentes os principais ingredientes da antecipa de crise: a ideia semântica e simbólica presidencial e as sucessões esboçadas. A experiência brasileira permite comparar a mesma crise em três regimes distintos: o da república oligárquica, o da democracia populista e o do regime autoritário atual.

É percebido, claramente, que o que determina a atmosfera de colapso de uma eventual crise no presente é o esvaziamento de uma tendência, presente na república oligárquica e abandonada na democracia populista, da exclusão da participação dos diferentes grupos sociais no processo político. A concentração autoritária do poder nas mãos do Executivo, o impedimento da livre organização das correntes políticas, o esvaziamento do Parlamento, as restrições às liberdades civis e políticas, a delimitação, para o exercício do poder autoritário, em condições "normais",

Depois, o presidente caminha todo a agonia prevista, inclusive as convulsões com todos os governadores chamados à Brasília para amenizar suas sucessões. "Caminha durante 20 minutos com ele" — contou Jarbas Maia, governador do Rio Grande do Norte. "Foi uma conversa normal e o diálogo foi todo conduzido pelo presidente". O presidente da Vale do Rio Doce, José Renato, e um diretor da Companhia, Edmundo de Carvalho, assistiu da independência do presidente, preparativos para uma audiência breve, mas foram surpreendidos com perguntas sobre a produção de alumínio e alumina em Vila do Conde, as proximidades de Belém, o que alongou a conversa.

Teste final. O presidente estava abalado e vacilante, mas ao fim do dia enfrentou o teste decisivo: desceu pelo rampa principal do Palácio do Planalto, cumprimentou seus assessores, saiu de pé o Hino Nacional e respondeu com largos acenos aos aplausos da plateia que, tradicionalmente, vai a pé na Praça dos Três Poderes, as segundas quinzenais, para ver o presidente da República. No final de quinta-feira, entretanto, o interesse era maior: afinal, era preciso ver o presidente "sólido" e isso aconteceu.

Na verdade, um único preparo previsto para a quinta-feira foi cancelado: uma reunião noturna destinada — uma vez mais — a discutir a sucessão estadual, base regular para a segunda-feira, dia 24, também a noite.

Na sexta-feira, Geisel ainda enfrentou uma última batalha, comemorada de forma atípica de formatura de Brasília — uma cidade que votava a uma relativa tranquilidade após o último episódio por um decênio de ditaminar.

A.G.S.

... para o então coronel Blazena Manoel, que criticou o sistema eleitoral por "sancionar a vitória da maioria". O ministro da Guerra, Henrique Duffles Ferreira Leit, exige a posição e ameaça renunciar. Luz começa um novo mandato da Guerra, e o general da reserva Alvirio Faria de Castro, Luz não concorda, resolve permanecer no Ministério, e o Exército cerca o Palácio do Catete — e o 11 de novembro de 1935, Carlos Luz e seu ministério embarcam no navio "Almirante Tamandaré", e no mesmo dia o Congresso, sempre imaginativo nas crises, declara voto à Presidência e empossa o vice-presidente do Senado, Nereu Ramos, até a restauração de Café Filho. Mas o ministro Leit volta a renunciar de Café Filho, e o Congresso o declara impedido.

1969 — A crise de agosto de 1969, comparada à de 1935, mostra como a existência de um quadro político partidário mais amplo e de um Congresso atuante diminui as instigações que poderiam ser empregadas diante da crise. Manifestada a doença do presidente Costa e Silva, vetado o vice-presidente Pedro Alves pelos militares, quem assume o poder é uma nota formada pelos três ministros militares. E, na falta de Congresso, a eleição do novo presidente se dá no âmbito do Ato Comandante do Exército — que escolhe o general Carlos Lacerda Médica, indicado a ser apenas referendado por um Congresso especialmente reunido para esse fim.

1978 — É o mal que acometeu o presidente Geisel: "fôse grave". Uma complexa sociedade de 120 milhões de habitantes se vêia subitamente reduzida à situação de acéfalo do poder, sem regras que assegurassem uma sucessão estável. Talvez o que ocorreu quinta-feira com o presidente Geisel seja de alerta para os princípios escritos que estão caducando da reforma do regime.

Lições do passado. É isso que a História ensina.

1968 — Mirre Aloisio Pazina, que tentara impo o seu candidato, o ministro da Fazenda David Campos, e vira colocada carta, candidatura inaproveitada, recorrendo ao ex-ministro da Guerra marechal Hermes da Fonseca. Assume o vice, Nelo Fecchi, sem provocar instabilidade, porque seus interesses e os do candidato militar convergem, tanto que Pecanha nomeia novo ministé-

torname graves obstruções para o enfrentamento de crises imprevisíveis. É preciso que fique claro que a ameaça ou subita vacância da Presidência da República não é ou não se dá a causa da crise; essa eventualidade simplesmente revela, sem retiques, com traços firmes, os limites da organização política atual.

Lições do passado. É isso que a História ensina.

1968 — Mirre Aloisio Pazina, que tentara impo o seu candidato, o ministro da Fazenda David Campos, e vira colocada carta, candidatura inaproveitada, recorrendo ao ex-ministro da Guerra marechal Hermes da Fonseca. Assume o vice, Nelo Fecchi, sem provocar instabilidade, porque seus interesses e os do candidato militar convergem, tanto que Pecanha nomeia novo ministé-

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Nestas duas páginas torna-se visível e público o desejo do fim do governo militar por parte de *IstoÉ*. Ao publicar tais fotografias, e apontar que o governo visivelmente é velho, no sentido pejorativo, e está morrendo, tanto no sentido literal quanto ilustrativo, a revista se posiciona para o fim real do governo e pela vacância da Presidência.

As fotografias eram diagramadas por Hélio de Almeida, que era diretor de arte da *IstoÉ*, trabalhando também para a *Veja* na primeira metade da década de 1970. O Hélio faz parte de

²²¹ Que se tornaria o fotógrafo da política em *Veja*, ocupando o espaço de Luís Humberto. No ano de 1978, quem estaria com este cargo seria Carlos Namba, que sairia da revista no início dos anos 1980, abandonando o fotojornalismo para abrir um restaurante de comida chinesa em Brasília, o *Restaurante Dragão*.

uma geração de artistas gráficos que emergiu nos anos 1960 na mídia brasileira, e foi considerado por Geraldo Galvão Ferraz, jornalista, como *o homem das capas*²²².

A gente brigava muito porque ele entortava as fotos. ‘Puxa vida, não vai entortar essa foto aqui cara! A gente sempre tem que ficar segurando a revista de lado’ a gente brigava o tempo todo com ele sobre isso. Mas era uma coisa que a gente depois até entendeu, pois, a revista tinha que se diferenciar da *Veja* também, né. A gente propôs para a revista ser em branco-e-preto, em PB. Tudo isso era pensado²²³.

Na primeira página da reportagem, Luís Humberto apresenta aos leitores uma fotografia de Geisel descendo a rampa do Palácio, com um rosto sério, enquanto Golbery do Couto e Silva e um outro oficial o olham com preocupação enquanto ele caminha (Imagem 69).

Imagem 69 - Fotografia de Luís Humberto, com Geisel desfilando após passar mal, *IstoÉ*, n. 70, 1978.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A presença da fotografia de Luís Humberto seria constante, a partir de 1978. Fotografias grandes abriam a seção de política, ocupando meia página na maioria das vezes, com autoria de Luís Humberto. Isso já era uma prática feita na revista *Veja*, porém não no tamanho e na frequência que ocorreria em *IstoÉ* (Imagem 70, 71 e 72).

²²² Cf.: <http://www.iniciativacultural.org.br/2010/12/a-obra-de-helio-de-almeida/>.

²²³ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Imagem 70, 71 e 72 - Fotografias de Luís Humberto nas páginas da seção Política da revista IstoÉ, n. 146, 70 e 157, respectivamente.



DESENLAÇE EMEDEBISTA

Tancredino x Ulysses

Des começaram juntos. A imploração vai separá-los

Carlos Alberto Sardenberg e Tito Cordeiro

O MDB, mesmo agitando, vive seus últimos dias em meio a uma crise. A data de partida desde a sua criação em 1964. Proliferando-se por sua área, está cada vez mais evidente a formação de um novo grupo político, liderado por Tancredino Neves e Ulysses Guimarães, sob o nome de Frente Democrática.

A crise, que se iniciou no período eleitoral, segue-se de perto pela formação da Frente Democrática. O MDB não se dá conta de que, ao mesmo tempo, o grupo de Tancredino e Ulysses, formado de membros do MDB, está se desintegrando para dar lugar a um novo grupo político.

que as "instâncias" chamam de "traição". Na sua opinião, Tancredino e Ulysses, embora tenham sido juntos, não são mais parceiros. Muitos emblemas da liderança de Ulysses foram retirados do partido, e o mesmo ocorreu com o nome "Frente Democrática".

Ulysses não poderia ficar sem o nome "Frente Democrática", mas não se dá conta de que, ao mesmo tempo, o grupo de Tancredino e Ulysses, formado de membros do MDB, está se desintegrando para dar lugar a um novo grupo político.

"Não, não, não", dizem os membros da Frente Democrática. "Não, não, não", dizem os membros do MDB. "Não, não, não", dizem os membros da Frente Democrática.



Des começaram juntos. A imploração vai separá-los

Carlos Alberto Sardenberg e Tito Cordeiro

O MDB, mesmo agitando, vive seus últimos dias em meio a uma crise. A data de partida desde a sua criação em 1964. Proliferando-se por sua área, está cada vez mais evidente a formação de um novo grupo político, liderado por Tancredino Neves e Ulysses Guimarães, sob o nome de Frente Democrática.

A crise, que se iniciou no período eleitoral, segue-se de perto pela formação da Frente Democrática. O MDB não se dá conta de que, ao mesmo tempo, o grupo de Tancredino e Ulysses, formado de membros do MDB, está se desintegrando para dar lugar a um novo grupo político.

que as "instâncias" chamam de "traição". Na sua opinião, Tancredino e Ulysses, embora tenham sido juntos, não são mais parceiros. Muitos emblemas da liderança de Ulysses foram retirados do partido, e o mesmo ocorreu com o nome "Frente Democrática".

Ulysses não poderia ficar sem o nome "Frente Democrática", mas não se dá conta de que, ao mesmo tempo, o grupo de Tancredino e Ulysses, formado de membros do MDB, está se desintegrando para dar lugar a um novo grupo político.

"Não, não, não", dizem os membros da Frente Democrática. "Não, não, não", dizem os membros do MDB. "Não, não, não", dizem os membros da Frente Democrática.

Brasília, maior de todos. De Brasília a Presidência dos Ministros, cada um se arrastou a seu lugar

MAIORIDADE

Há mesmo vida em Brasília?

Aos 18 anos, é possível sofrer de nostalgia?

Andre Gustavo Stamp

Morar em Brasília ainda causa estranheza, a julgar pela curiosidade que me toma quando deixo meus documentos, quase completos, de posse da vida no Planalto Central. Na verdade, morar em Brasília tem sido uma experiência que se tornou uma rotina, mas ainda assim sinto estranheza ao lembrar as primeiras experiências de emprego público que se foram tornando rotinas no meu dia a dia em Brasília.

Federal deixou as portas abertas para mim e o mundo inteiro. Exatamente de um professor, no hoje já distante Colégio Anderson, no Rio de Janeiro.

Deu-me, em 1964, uma oportunidade de trabalhar em Brasília, então uma cidade recém fundada. O primeiro ano foi muito difícil, mas com o tempo fui me adaptando e hoje sinto que Brasília é meu lar.

Petronio, Figueiredo e Amaral Peixoto e a brônca do MDB terminou no PDS

CONSTITUINTE?

Talvez, quem sabe...

Petronio diz que ela é uma questão de oportunidade

Andre Gustavo Stamp

Não se sabe se o ministro Petronio Figueiredo, ao lado, com o governador Amaral Peixoto, em uma discussão, ou se estão apenas conversando.

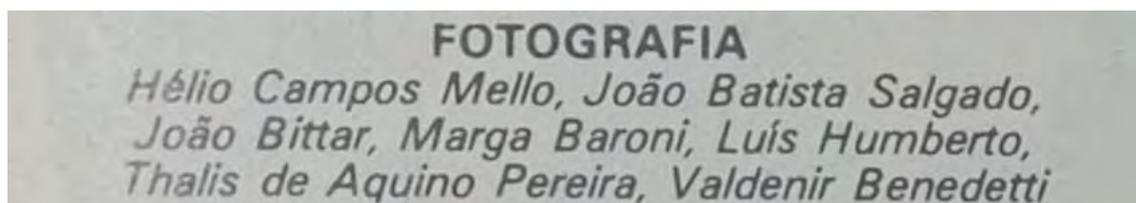
O fato é que, na semana passada, em pleno Palácio do Planalto, o ministro da Constituição, Petronio Figueiredo, afirmou que "a Constituição é apenas um problema de oportunidade". De nada adianta insistir nessa ideia para quem já sabe que a Constituição é um problema de oportunidade.

Deu-me, em 1964, uma oportunidade de trabalhar em Brasília, então uma cidade recém fundada. O primeiro ano foi muito difícil, mas com o tempo fui me adaptando e hoje sinto que Brasília é meu lar.

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Em 1979 a equipe de fotógrafos da *IstoÉ* cresce mais uma vez. João Batista Salgado, Marga Baroni, Thalís de Aquino Pereira e Valdenir Benedeti são contratados²²⁴. Este seria o ano onde *IstoÉ* publicaria suas reportagens de peso sobre as Greves do ABC paulista, Greves dos Bancários e organizações estudantis, políticas e econômicas do Brasil (Imagem 73).

Imagem 73 - Recorte da página de índice de *IstoÉ*, n. 141, 1979.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

O surgimento da *IstoÉ* foi fundamental para o aparecimento destes fotógrafos jovens, independentes, assim como pode abalar, em alguns níveis, a supremacia de *Veja*. A revista, contendo fotógrafos jovens, jornalistas engajados, professores universitários, intelectuais, cientistas e pesquisadores escrevendo para ela, fazia frente à autocensura e pouco caso que *Veja* estaria fazendo perante o governo militar.

O ano de 1979 iniciou-se com a extinção do Ato Institucional nº 5, o AI-5. Na primeira edição de janeiro, Mino Carta escreveu sobre o fim do AI-5, afirmando que a revista estava sempre à favor da democracia, “é claro que estamos longe do estado de direito democrático. (...) O fim do AI-5 não significa o começo da democracia. (...) O fim do AI-5 liquida apenas com uma forma de prepotência. Outras permanecem” (*IstoÉ*, ed. 107, 1979).

Neste ano, encontro na página de *Cartas dos Leitores* da revista, diversos elogios às reportagens feitas pela revista, assim como pessoas mencionando o seu *abandono* da leitura de *Veja*, para começar a ser assinante e leitor de *IstoÉ* (Imagem 74). Um exemplo é do leitor Itamar Leite Alvarenga, morador da região metalúrgica de Santo André, em São Paulo. Na carta, Itamar escreve:

Isto é ISTOÉ

Sr. Redator:

²²⁴ Durante a pesquisa, os fotógrafos em que realizei depoimento lembravam do nome destes profissionais. Porém, não sabiam detalhes sobre suas carreiras. Infelizmente, não consegui contato com nenhum deles, muito menos encontrar referências sobre seus trabalhos.

De forma perspicaz e espirituosa, a sua equipe tem brindado os leitores de ISTOÉ com reportagens e seções do maior interesse.

Habitado à leitura de *Veja*, foi mesmo por força do ofício que tive contato mais íntimo com sua revista. Compensa saber que ainda se pode ler algo de sério em meio a tanta anarquia que se faz publicar nas principais capitais do país.

Itamar Leite Alvarenga
Santo André – SP.

(*IstoÉ*, n. 120, 1979).

O voto de confiança não seria apenas para um leitor, que por sorte teria sua carta exposta nas páginas da revista. Ela começou a ter um sucesso econômico maior “a partir dos anos de 78 e 79, quando as pautas estavam ficando maiores, mais focadas no ABC, no Lula, que estava surgindo”, recorda Hélio Campos Mello.

Em maio de 1978, *IstoÉ* já havia pautado diversas questões relacionadas às reivindicações dos trabalhadores em São Paulo, ABC Paulista e outros estados. Inclusive as greves dos trabalhadores, no Dia do Trabalhador. *Veja* também pautaria a greve dos trabalhadores de 1978, afirmando que “os operários demonstraram que podem defender com eficiência seus interesses sem perturbar a ordem pública”, na ed. 508 (Imagem 74 e 75). Ambas revistas se colocam lado a lado, e *Veja* não se mostra ser monstruosa como parece ser senso comum nos dias de hoje. Ao menos nesta edição, quando Lula ainda não apareceu no cenário.

Imagem 74 e 75 - Capas de *IstoÉ* e *Veja* durante a greve dos trabalhadores e operários em São Paulo, 1978.



Fonte: Memorial da Democracia; Acervo Digital VEJA.

Estas pautas se tornaram cada vez mais constantes na revista, até o dia que *IstoÉ* publica, pela primeira vez na imprensa brasileira, o Luís Inácio Lula da Silva em capa. A partir disso, diversos jornais e revistas começaram a pautar as greves no ABC Paulista, inclusive *Veja*²²⁵. Em março de 1979, Lula seria pauta novamente, desta vez em um Estádio lotado de trabalhadores que foram escutar suas propostas. *IstoÉ* não mediria esforços para levar jornalistas e fotógrafos para São Bernardo do Campo. Na reportagem da ed. 117, foram publicadas duas fotografias ocupando praticamente as 2 páginas da pauta. Uma, de Hélio Campos Mello, fotografa Lula com uma lente grande angular, apresentando ao mesmo tempo o rosto, mão, microfone do sindicalista e a multidão que observa e ouve atentamente o futuro Presidente da República. Esta fotografia foi muito repetida ao longo dos anos 1980, principalmente, pois pega em primeiro plano o foco principal – quem fala, seus gestos e poses – e sem segundo plano, a multidão que ouve ou apanha da polícia. Justamente, a segunda fotografia da página apresenta o lado de fora do Estádio da Vila Euclides, com policiais

²²⁵ Esta pauta será discutida novamente no fim do Capítulo 4.

segurando cassetetes enquanto colocam na parede 6 pessoas, 4 homens e 2 mulheres (Imagem 76).

Imagem 76 - Reportagem de capa de *IstoÉ*, ed. 117, 1979.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Nesta reportagem, *IstoÉ* chama Ricardo Kotscho, Luiz Roberto Serrano e Nunzio Briguglio para escreverem sobre as mais de 150 mil pessoas que pararam de trabalhar e das 60 mil que se reuniram no Estádio da Vila Euclides. No texto, eles criticam a imprensa que insinuou que a greve dos metalúrgicos tinha cunho político. Inclusive a pauta está localizada na editoria de *Economia* da revista. Assim, a revista *IstoÉ* ia misturando suas pautas, mesclando assuntos relacionados tanto com economia, sociedade e política (por mencionarem assuntos relacionados à Brasília na pauta) em suas editorias.

A reportagem da ed. 117 coincide com a data que o general João Batista Figueiredo assumiu a presidência da República, prometendo dar continuidade ao projeto redemocratizante de Geisel. A revista ressaltava em sua capa que a posse do novo presidente coincidia com a deflagração de um nova greve no ABC paulista, que atingia proporções bem maiores que a do ano anterior (Imagem 77). No número seguinte, Mino Carta criticava a intervenção do

Ministério do Trabalho nos sindicatos de metalúrgicos do ABC e a cassação de seus dirigentes, com a capa de Lula discursando no Estádio da Vila Euclides.

A capa da primeira edição que Lula aparece foi feita por Hélio Campos Mello, publicada em 01/02/1978, que informa ter feito ela “de longe, fiz quando o Lula ainda não tinha barba, só estava de bigode. Nós acompanhamos tudo de perto lá em São Bernardo, muitas vezes dormíamos por lá mesmo”. (Imagem 77).

Imagem 77 - Capas de *IstoÉ* com Lula, fevereiro/78 e março/79 fotografado por Hélio Campos Mello, Luís Humberto e Ricardo Giraldez, respectivamente.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

No decorrer do ano de 1979, ganhou corpo o debate sobre a anistia aos presos e exilados políticos na revista *IstoÉ*. Na primeira semana de junho, ed. 128 de 1979, a revista defendeu uma anistia geral, “sem adjetivos”, em sua manchete de capa (Imagem 78). O projeto de anistia do governo, porém, excluía os acusados de terrorismo e os condenados pela Justiça Militar, o que gerou protestos da revista. Mino Carta, mesmo admitindo a contribuição de Geisel e Figueiredo para que os brasileiros tivessem uma “atmosfera bem mais respirável” do que a de tempos antes, ressaltava que a anistia, “para merecer esse nome, tem de representar um corte nítido na história de uma nação, para ganhar a força de ato que encerra irremediavelmente uma época e irremediavelmente inaugura outra, distinta e duradoura”.

Imagem 78 - Capa da ed. 128, *IstoÉ* 1979.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Para Raimundo Faoro — que assumira naquele mês de junho o cargo de diretor-presidente da revista e passara a redigir seus editoriais — a anistia do governo era apenas um “remendo”, não se constituindo no esperado “lance de criadora audácia e grandeza, capaz de corporificar um passo decisivo na transição”.

Veja possuía sua proximidade com o governo militar ao fim dos anos 1970, e *IstoÉ* possuía proximidades com o movimento sindical. Isto fica claro ao ler os editoriais da revista, e perceber fotografias que saem de gavetas de acervos privados para o público. Assim como as fotos de Pedro Martinelli mostravam o contato físico entre os diretores e jornalistas de *Veja* com o General Presidente Figueiredo, o acervo de Luiz Novaes e Wagner Avancini também apresenta Mino Carta, Ricardo Kotscho e outros fotógrafos e jornalistas próximo de Lula. Desta forma, percebe-se que são revistas posicionadas, ambas autônomas e realizando seu trabalho da maneira que consideram mais correta. Se aproximando de militares, ou de trabalhadores (Imagem 79 e 80).

Imagem 79 - Lula e Marisa posando com fotojornalistas. Wagner Avancini aparece ao lado direito da imagem, segurando uma máquina Nikon com a mão esquerda, e fazendo um “L” com a mão direita. Abaixo de Marisa, de óculos, é Juan Esteves, e bem à direita, agachado de colete preto, é Delfim Martins, irmão de Juca Martins, fotografia de 1979.



Fonte: Acervo pessoal de Wagner Avancini.

Imagem 80 - Mino Carta passando a mão na cabeça de Lula, ao lado do jornalista Ricardo Kotscho, 1978.



Fotografia: Luiz Novaes.

Wagner Avancini, autor de diversas fotos do movimento operário e das greves dos trabalhadores também comenta que “a gente dormia em São Bernardo. Eu saía cedinho de casa, passava o dia lá, e no mesmo dia acabava conhecendo algum operário, fazendo amizade, até para poder dormir e comer alguma coisa. Aí pegávamos as informações dos piquetes do outro dia, e já acordávamos em São Bernardo para mais pauta”.

Ainda em 1979, com o sucesso de vendas da revista, Mino Carta, que havia feito uma proposta para Domingo Azularay em 1976 para tornar *IstoÉ* semanal, realiza uma nova proposta – desta vez em 1979.

Em abril de 1979, eu me senti animado a fazer uma nova proposta ao Domingo. Era algo muito ousado, que sempre esteve na minha cabeça, e que continuo achando que é um projeto muito válido e até necessário: fazer um jornal diário diferente dos que estão aí, um jornal de análise, de comentário, com informação exclusiva, ajudando o leitor a entender o que está acontecendo. Domingo topou e acabamos fazendo o *Jornal da República*, que saiu no fim de agosto de 79. Erramos²²⁶.

Na última semana de janeiro de 1980, o Mino Carta anunciou a associação dos jornalistas de *IstoÉ* com Fernando Moreira Salles — apresentado como um “empresário liberal” — com o objetivo de fortalecer a revista *IstoÉ*. A partir de 13 de fevereiro, *IstoÉ* passou a ser apresentada como uma publicação da *Caminho Editorial Ltda*. Fernando Moreira Salles assumiu, então, o cargo de diretor-presidente do órgão, cuja diretoria foi composta ainda por Antônio Fernando de Franceschi, Armando Salem e Mino Carta. Raimundo Faoro passou a ocupar o posto de presidente do conselho editorial.

“Nós precisamos ter um jornal diário”, o Mino falava. “Precisamos ter, por questão de a ditadura estar no final”. Lançamos o *Jornal da República*, que parecia uma *Limusine* chegando na entrega do Oscar. Tinha o Claudio Abramo, o Clóvis Rossi, só tinha fera! Só que pô, fizeram um cálculo errado, perceberam que com o cálculo a gente estava ferrado. Onde ia rodar o jornal, ser impresso, na gráfica da *Folha*, a *Folha* tinha se comprometido em rodar o jornal, e no final não rodou. Aí a gente foi colocar o jornal nos diários, onde as máquinas eram antigas. Eu lembro que agente conseguiu os tais *Portfolios* na última página, eu achava super legal ver nos fotolitos “olha que legal essas fotos!”, aí no dia seguinte eu lembro de falar “nós vamos ter que fazer legenda de dez linhas para explicar que merda que é essa foto com essa mancha preta aí em cima”, a impressão era péssima. Então teve um mal cálculo, a sacanagem da *Folha*, e as máquinas antigas. Isso foi drenando o dinheiro da

²²⁶ Cf. depoimento de Mino Carta em ABREU (2003, p. 194).

IstoÉ. Na própria sucursal da *IstoÉ*, subia uma escada e dava no andar onde era a redação do *Jornal da República*. Lá nós conversamos, “como que faz agora?”, e aí o Moreira Salles, do Unibanco, virou sócio. Mas era uma sociedade que duraria pouco, tanto pela cabeça dele quanto pela cabeça do Mino e tal. Eu peguei meus negativos, coloquei no porta malas do meu carro, e fui embora. Fui trabalhar como *freelancer* em Nova York²²⁷.

Logo em seguida, em sua edição de 13 de maio, a revista apresentaria novas alterações em sua direção. Mino Carta, seu fundador e maior animador até então, deixou a publicação, sendo substituído no cargo de diretor de redação por Tão Gomes Pinto. Raimundo Faoro também deixou a presidência do conselho editorial.

O problema era de captação de propaganda no *Jornal*. Houve gente que apoiou. Gente pela qual acabei tendo um respeito, naturalmente, imorredouro. O jornal não custava caro, mas para nós custava muito. Apareceu o jovem Fernando Moreira Salles, interessado na *IstoÉ*. Ele ficando com a revista, eu tapava o buraco do jornal. Achei maravilhoso, naquela altura do campeonato. Fechei o jornal, ele pagou o que se devia e ficou com a *IstoÉ*. É claro que o Tão [Gomes Pinto] foi também sacrificado, e o de Franceschi virou diretor. Era muito incompetente. Tanto que tiveram que entregar a *IstoÉ* para a *Gazeta Mercantil*. Mais tarde, Domingo recomprou a revista e voltei a dirigi-la como empregado dele²²⁸.

Assim termina, ou é interrompida para transformar-se, a revista *IstoÉ* combativa, antigovernista, que publicava fotografias em uma diagramação ousada – propunha dar liberdade de pauta para seus fotógrafos, assim como mantinha livre a autoria e posse de negativos. A *IstoÉ* foi uma real escola de fotojornalismo para muitos fotógrafos, contratando *freelancers* para publicar suas fotografias, e também mantendo fixo fotógrafos jovens, de 20 a 30 anos de idade, que estariam iniciando sua carreira. Hoje, praticamente todos eles continuam fotografando. Luís Humberto recebeu em 2015 a Ordem ao Mérito Cultural da Presidenta Dilma Rousseff, pela sua carreira como fotógrafo. Hélio Campos Mello atualmente dirige a revista mensal *Brasileiros*, que publica pautas sobre cultura, economia, política e sociedade. Juca Martins continua atuando como fotógrafo *freelancer* em São Paulo, fotografando para a sua agência *Olhar Imagem*, João Bittar infelizmente faleceu em 2011, aos seus 60 anos.

²²⁷ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²²⁸ Cf. depoimento de Mino Carta em ABREU (2003, p. 194).

O espaço que a *IstoÉ* tinha, até o fato de ela ter deixado ter um espaço em que os fotógrafos se encontravam, conversavam, eu acho que foi muito propício para a *Agência F4* começar lá dentro, por exemplo, a *Angular Fotojornalismo*, do João Bittar, nasceu lá dentro. A *IstoÉ* ajudou muito ao nascimento da *F4* e *Angular*, no espaço que tinha lá na casa da Padre José Manuel, que a gente conversava e tal. No boteco da Alameda Itú, e nas páginas também – com aquelas fotografias todas. Isso foi muito animador, com certeza. Ajudou até nesse saudável desconforto em relação ao lugar que você tem na profissão, e ao desconforto feito em cima da *Veja*. Até essa própria coisa de não ter editor de fotografia na prática, de ter que ficar brigando por uma foto ser publicada, ajudou muito²²⁹.

Esta revista, que procurou ser uma *Time* de esquerda, como classifica Hélio Campos Mello, sempre se posicionou a favor dos movimentos sociais, seja eles estudantis, grevistas ou dos metalúrgicos. Condenou propostas pela metade, como no caso da Anistia de 1979, e pautou conflitos entre militares e a sua repressão em Porto Alegre, Minas Gerais e São Paulo ao longo de 1977 a 1979. Enquanto isso, sua congênere estaria propondo pautar “uma visão mais de cima”, como afirma Juca Martins.

Estas duas revistas marcaram a comunicação no processo de abertura política nos anos 1970. As duas brigavam por espaço, e acabavam agradando diferentes tipos de posicionamentos ideológicos e humanos da mesma faixa econômica de seus leitores: as classes médias em geral. A revista *IstoÉ* foi fundamental para amadurecer profissionais, que sairiam nos anos 1980 como fotógrafos independentes e lutariam para a reivindicação de mais direitos trabalhistas, posse de negativos nas revistas e jornais, autoria fotográfica e melhores condições de trabalho.

²²⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

CAPÍTULO 4 – VISUALIDADES DE *VEJA* E *ISTOÉ* (1977 – 1979)

Este quarto capítulo da dissertação procura apresentar e interpretar visualidades que dialogam entre si, produzidas por *Veja* e *IstoÉ* em pautas específicas de 1977, 1978 e 1979²³³. Seleciono aqui fotorreportagens relevantes no período, que tiveram uma aproximação visual e de pauta entre *Veja* e *IstoÉ* para interpretar o seu caráter visual. Qual o papel da fotografia nas reportagens? Como a diagramação na página influi na ordem de leitura da reportagem? Quais aproximações e distanciamentos visuais existem entre os fotojornalistas de *Veja* e *IstoÉ* nestas reportagens?

Para responder estas questões, o diálogo com alguns autores foi necessário. Dentre eles, saliento os aspectos da linguagem fotográfica e sua utilização nas páginas dos jornais e revistas em Vilches (1997), que me possibilitou compreender a construção metodológica para compreender a presença da fotografia na página de um periódico; Meneses (2004), ao apresentar seus eixos de leitura da imagem, entre o Visual, o Visível e a Visão. Estes e outros autores foram fundamentais para a escrita do trabalho e a elaboração das interpretações selecionadas e organizadas neste capítulo.

Também recupero a biografia de uma fotorreportagem quando realizo sua aproximação com reportagens semelhantes e busco rever tais pautas do passado, apresentando uma história de *Veja* e *IstoÉ* (1976-1979) com imagens e memórias. As fotografias, neste caso, “apresentam-se como suportes de relações sociais. Por meio da análise historiográfica, parte-se da aparência para se desvendar uma intrincada rede de sujeitos e processos” (MAUAD, 2016, p. 110). Ao perceber que as duas revistas operavam de maneiras diferentes, ocupando o mesmo espaço temporal, geográfico (São Paulo, principalmente) e de mercado – posso procurar nestas reportagens o posicionamento visual de cada revista.

Neste caso, o posicionamento pessoal dos fotógrafos ora se aproxima e ora se distancia do posicionamento editorial do periódico. Principalmente em *Veja*, que possuía um aparato burocrático aparentemente muito mais constituído que em *IstoÉ*. Enquanto *Veja* possuía um cargo de editor de fotografia operando como um filtro visual para a revista – e que muitas vezes

²³³ O critério da seleção destas reportagens foi qualitativo. *Veja* e *IstoÉ* possuem diversas pautas sobre assuntos semelhantes. Busquei apresentar aqui apenas pautas sobre movimentos sociais que ocorreram neste período. Greves, manifestações estudantis e o movimento operário.

subordinado aos diretores da revista. Já *IstoÉ* possuía uma forma de selecionar fotografias mais horizontalizada que *Veja*, ainda que fosse também uma espécie de filtro visual, ele estava diluído e tinha a participação da equipe de fotógrafos da revista. No primeiro caso, fotos que os fotógrafos gostariam que fossem publicadas, não foram. No segundo, muitas das fotografias que os fotógrafos gostariam que fossem publicadas, realmente foram publicadas.

Então ao lermos *Veja*, a intrincada rede de ações e sujeitos incluídos na produção da visualidade da revista se faz muito presente, tanto pelo seu caráter mais institucionalizado e burocratizado, quanto pela distância existente entre a vontade do fotógrafo e o resultado impresso nas páginas da revista. Ao lermos *IstoÉ*, a rede de ações e sujeitos também existe, e faz parte de um conjunto de ações visando dar uma visibilidade direcionada à diversos assuntos – quando os fotógrafos decidiam quais fotografias seriam selecionadas para tais pautas.

Este capítulo está organizado em cinco estudos de caso: o *III Dia Nacional de Lutas em 77*, o *Movimento Contra o Custo de Vida em 1978*, a *Greve dos Bancários* e as greves no *ABC Paulista em 1979* e uma exposição na *Foto Galeria Fotoptica* com os fotógrafos de *Veja* e *IstoÉ*, feita em 1979. Acredito que reconstruir todos os passos para a elaboração das páginas de ambas revistas é inviável, porque não tive contato com as partes mais detalhadas do método de diagramação da revista, nem mesmo possuo acesso ao material prévio da construção das páginas da *Veja* e *IstoÉ*, apenas as fotografias e seu material já publicado.

O que deve ser percebido, como um dos objetivos do trabalho, é como ambas revistas se posicionavam perante a prática fotográfica e o cenário de mudanças sociais no Brasil. Quais influências estas práticas mais ou menos burocratizadas efetivamente eram vistas nas páginas das revistas? Como eram selecionadas as fotografias em *Veja*? Qual era a relação entre texto e imagem nas suas fotorreportagens? Como *Veja* e *IstoÉ* pautaram os mesmos temas em suas edições semanais? Estas questões serão levantadas a partir dos próximos subcapítulos.

4.1. O III Dia Nacional de Lutas de 1977: Os estudantes voltam às ruas

Para a edição comemorativa de dez anos de *Veja* do início de 1978, o ano de 1977 seria lembrado em retrospectiva, como repleto de acontecimentos marcantes para o Brasil através de um olhar positivo e esperançoso da revista, para o lado que visava a ordem e um rumo à abertura democrática. Em um texto sem autoria identificada, portanto, expressando a opinião da equipe editorial, estava escrito que “As manifestações de rua voltaram, a sucessão presidencial se

delineou, os brasileiros ganharam a possibilidade de se divorciar, ministros foram exonerados, anunciou-se o fim do Ato Institucional nº 5 – foi um ano, enfim, rico como poucos” (*Veja*, 4 de janeiro de 1978, p. 26).

IstoÉ, ao mesmo tempo, escreve em texto autoral de Mino Carta que afirma o lado negativo do fim do AI-5, não realçando momentos marcantes de 1977. Escreve que “é claro que estamos longe do estado de direito democrático. [...] O fim do AI-5 não significa o começo da democracia. [...] O fim do AI-5 liquida apenas uma forma de prepotência. Outras permanecem” (*IstoÉ*, ed. 107, 1979). Em 7 de dezembro de 1977, a revista ainda publicou uma capa com a inscrição “Abaixo o AI-5”.

Nas edições da revista *Veja*, de 1977, publicou-se uma série de reportagens sobre as manifestações estudantis nas principais cidades do país. Ricardo Chaves fez a cobertura fotográfica das manifestações de estudantes próximo à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e outras instituições de ensino no centro de Porto Alegre, em agosto de 1977. *Veja* apresentava tais manifestações sem fazer uma crítica direta aos manifestantes, nem as suas ideologias e seus atos. Fez uma cobertura textual que apontava vandalismo, atos de repressão e ações da Polícia Militar em todos os estados onde haviam acontecido manifestações estudantis.

Ricardo Chaves cobriu as manifestações estudantis de agosto de 1977 em Porto Alegre (Imagem 81). Utilizando uma máquina *Nikon F2*, com lente *Nikkor 135mm* e um filme *Kodak Tri-X 400* sob forte chuva, ele procurou construir uma história em imagens sobre as manifestações. Enquanto fotógrafo, o seu trabalho era dar sentido visual à pauta. Seu objetivo era realizar um ensaio fotográfico, ou conseguir uma imagem síntese das manifestações. O que Vilches (1997) chamaria de “imagem periodística”, àquela que propicia um diálogo entre os seus diversos planos focais. Tanto o diálogo de primeiro plano, quanto de segundo.

Imagem 81 (esq.) e 82 (dir.) - Retrato de Ricardo Chaves no dia das Manifestações, com sua Nikon F2, sob o viaduto na Av. João Pessoa. Fotograma de pose 6, 6^A da folha de contatos de Ricardo Chaves com a marca do recorte do editor de fotografia Sergio Sade.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo, cedido para a utilização do autor.

O uso de uma lente teleobjetiva facilitou o trabalho de Chaves em momentos como aqueles em que a Brigada Militar (Polícia Militar do estado Rio Grande do Sul) fez uso de bombas de gás-lacrimogêneo, como se pode observar na fotografia publicada na edição de 31 de agosto de 1977. O uso desse tipo de lente é observado por Ivan Lima (1989, p. 52):

A teleobjetiva, pelo seu campo visual reduzido, exige recortes extremamente bem feitos, foco apurado, composição rigorosa de linhas verticais e horizontais e pés firmes, condições difíceis de se obter quando se está em pleno fogo dos acontecimentos.

Uma imagem feita a distância do centro focal da imagem, mas que ainda assim mantém no mesmo *frame* dois planos bem definidos no fotograma de pose 6, 6^A: em primeiro plano os militares avançando enquanto em segundo plano os manifestantes correm em sentido oposto. Uma manifestante segura a bandeira do Brasil nas mãos, enquanto grita em protesto contra o uso do gás lacrimogêneo. Outra jovem procura afastá-la, enquanto em primeiro plano o policial avança em direção às duas.

Esta fotografia foi cortada pelo editor de fotografia Sergio Sade, quando editou as imagens na sede da revista *Veja* em São Paulo. Um terço da imagem foi cortada, reenquadrando a cena para dar ainda mais dramaticidade ao acontecimento: o avanço da polícia sobre os estudantes (Imagem 82). Com sua caneta vermelha, Sade reenquadra a fotografia de Chaves em prol do que considera ser informação central na fotografia.

pistas da avenida João Pessoa, em frente ao campus, começaram os jatos de água, as correrias, as prisões. Foram cinco horas de agitação, com resultado que não se registrava desde os tumultuados dias de 1968: 32 prisões, dezenas de feridos. (*Veja*, 31 de agosto de 1977, p.28).

Ricardo Chaves tirou uma série de fotografia das manifestações, do *III Dia Nacional de Lutas*, como foi possível observar na folha contato conservada pelo fotógrafo (Imagem 86, nas próximas páginas). Porém, apenas uma foto foi selecionada pelo editor de fotografia para dar a ver as manifestações estudantis no Brasil naquela edição da revista. O fotojornalismo se identifica aqui como um trabalho de construção e de produção de sentido em equipe, a partir de uma série de outras imagens fotográficas publicadas nas páginas em um veículo de comunicação ao lado de textos, imagens e ilustrações. A imagem produzida pelo fotógrafo foi selecionada pelo editor de fotografia em conjunto com o editor da revista, depois foi retrabalhada pelo diagramador de página, que procedeu ao recorte e ao reenquadramento dela, finalmente sendo ancorada de sentidos pelo redator sob uma manchete, “A escalada da violência”, se referindo à repressão policial sob os estudantes, e uma legenda, “Em Porto Alegre, corajosa, a jovem estudante ergue a bandeira nacional diante dos soldados”.

A fotografia de *close* da estudante, feita por Ricardo Chaves, não foi publicado nesta edição. No caso da fotorreportagem das manifestações estudantis de agosto de 1977, a fotografia de Ricardo Chaves recebeu o maior destaque na página dupla. Seguindo uma diagramação clássica de *Veja*, a fotorreportagem inicia com uma imagem de grande formato no topo da página antes da manchete, da legenda e do texto.

Na folha de contato das fotografias de Chaves, o editor escreve uma nota sobre a impossibilidade de manter a narrativa fotográfica, que o fotógrafo havia produzido na cobertura das manifestações estudantis. A folha de contatos foi enviada para Ricardo Chaves com o bilhete escrito a caneta por Sade: “Lutei para dar sequência, mas o espaço [do texto] mais uma vez venceu...” (grifos meus, Imagem 84). A folha de contatos do fotógrafo se afigura com uma fonte importante para compreender as diferentes funções sociais do fotógrafo e do editor de fotografia frente às imposições da editoria de texto e da linha editorial da própria revista. Conforme mencionado por Sergio Sade em seu depoimento²³⁴, este tipo de ação se tornaria

²³⁴ Ver Capítulo 2. Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

frequente ao longo do da década de 1980, levando a mudanças internas na edição de fotografia de *Veja*.

Imagem 84 - Folha de contatos de Ricardo Chaves, com o bilhete de Sergio Sade “Lutei para dar sequência, mas o espaço mais uma vez venceu”.



Fonte: Acervo pessoal de Ricardo Chaves.

Porém, uma segunda oportunidade surge para as imagens de Ricardo Chaves, quando a revista *Veja* realizou, em janeiro de 1978, uma retrospectiva sobre o ano de 1977. Entraram novamente em pauta as manifestações estudantis quando a editoria de *Veja* afirmava: “Em todos os acontecimentos mais importantes de 1977, em suma, de algum modo se lembrou o compromisso de um retorno aos caminhos da democracia” (*Veja*, 4 de janeiro de 1978). Nesta edição, *Veja* publica a sequência de imagens com a narrativa visual produzida por Chaves que fora deixada de fora da edição de 31 de agosto de 1977, devido ao espaço para o texto na fotorreportagem (Imagem 85).

Os fotogramas 3, 3^A; 4, 4^A; e 6, 6^A foram publicados na página inicial da edição, que fazia a retrospectiva das manifestações daquele ano, formado uma narrativa de cima para baixo na segunda página da fotorreportagem, apresentando ao leitor a menina segurando a bandeira do Brasil na Av. João Pessoa em Porto Alegre no fotograma 3. A segunda foto (fotograma 4) dava a ver o avanço contínuo das tropas da Brigada Militar em direção ao local onde a manifestante se encontrava segurando a bandeira – em ato contra a repressão, pelo retorno da democracia e pela vontade do povo brasileiro, representado pela bandeira nacional – por fim, a fotografia que já havia sido publicada em 1977.

Imagem 85 - Fotografias de Ricardo Chaves publicadas na sequência em que Serio Sade não havia conseguido publicar em 1977. *Veja*, 4 de janeiro de 1978.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

Neste momento Ricardo Chaves se desloca e se aproxima do local, fotografando o rosto da estudante em prantos – em segundo plano –, enquanto a bomba de gás lacrimogêneo explode e os soldados da Brigada Militar continuam avançando – em primeiro plano. A sequência de fotografias de Chaves forma, ao lado da imagem de Pedro Martinelli das manifestações estudantis em São Paulo, um panorama sobre as manifestações estudantis em todo o Brasil publicadas em outras edições de *Veja* ao longo de todo o ano de 1977.

As fotografias da estudante segurando a bandeira aparecem na folha de contatos de Ricardo Chaves. Ao não publicar tais fotos em agosto de 1977, *Veja* decide não individualizar a manifestação, diferentemente do que os jornais *Folha da Manhã* e *Zero Hora*, do Rio Grande do Sul, fizeram²³⁵. *Veja* ainda não publica fotografias de estudantes sendo presos, conforme aponta a folha de contatos de Ricardo Chaves (Imagem 86²³⁶).

A folha de contatos nada mais é do que a impressão de todos os *frames* fotografados em um rolo de 36 poses, formato 135, numa única página. Esta folha é percebida como uma espécie

²³⁵ Cf. DIENSTMANN (2016, pp. 45-49).

²³⁶ Imagem 86 - Folha de Contatos de Ricardo Chaves, do dia 25 de agosto de 1977. Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo, cedido ao autor, na página seguinte.

de caderno de notas. A folha de contato permite ao fotógrafo a primeira visão daquilo que ele capturou no filme. Ao armazenar cada passo ao longo do seu caminho, a folha de contato nos conduz a determinada imagem, que poderia ser utilizada posteriormente em outros materiais. Pode-se ver, em outras palavras, *através de seus olhos*. A folha de contato mostra como a imagem é construída, e também tem a capacidade de diluir a máxima de Henri Cartier-Bresson, que afirmava capturar *instantes decisivos*, mesmo sabendo que buscava o instante constantemente, e acabava o construindo a partir de uma quantidade mínima de 36 poses, selecionando o *instante* dentre tantas outras imagens feitas.

A folha de contatos é rara atualmente, existindo na maioria das vezes em programas de edição digital (como *Adobe Lightroom*, por exemplo). Ela incorpora muito daquilo que é tão atraente na fotografia analógica: o senso do tempo em marcha, o rastro duradouro de um movimento no espaço, coloca a possibilidade do historiador ver as escolhas visuais do profissional da imagem, em situações que ocorreram no passado e foram deixadas de lado pela editoria de fotografia.

Na folha de contatos de Ricardo Chaves (Imagem 86), é possível seguir a sequência do seu olhar, e também perceber aquilo que foi invisibilizado pela revista. O visível²³⁷, a partir do conceito de Meneses (2002, pp. 30-31), neste caso, é a atitude de repressão da polícia militar contra os estudantes (agosto de 1977). Neste caso, vemos uma ação que deve ter durado cerca de 10 minutos entre o frame 2 e o frame 8, temos a sequência da Brigada Militar levando pelo braço diversos estudantes, até o porta-malas da camionete Chevrolet, estacionada próximo à Av. João Pessoa.

²³⁷ Cf. Meneses (2002, p. 30), o visível “diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à ‘ditadura do olho’, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação, em contrapartida com a invisibilidade”.



KODAK SAFETY FILM

TRIX PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

→ 2 → 3 → 4 → 5 → 6 → 7 → 8 → 9 → 10 → 11 → 12 → 13



→ 8A → 9 → 9A → 10 → 10A → 11 → 11A → 12 → 12A → 13 → 13A

KODAK SAFETY FILM

TRIX PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→ 21 → 22 → 23 → 24 → 25 → 26 → 27 → 28 → 29 → 30

→ 21A

→ 22A

→ 23A

→ 24A

→ 25A

→ 26A

TRIX PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→ 27A → 28 → 28A → 29 → 29A → 30 → 30A

→ 27

→ 28

→ 29

→ 30

→ 30A

KODAK SAFETY FILM

Estas fotografias, feitas de cima do viaduto que cruza a Av. Loureiro da Silva, utilizando lente teleobjetiva, focam o momento da prisão dos estudantes. As mãos dos policiais, que puxaram os braços dos estudantes, o rosto dos estudantes olhando para baixo, em meio à forte chuva, os guarda-chuvas apresentando o tumulto das pessoas – que procuraram evitar as prisões, provavelmente colegas e familiares – e os capacetes dos policiais.

O *frame* 13 foi selecionado à lápis pelo editor da *Veja*, porém não publicado na edição de agosto de 1977. Esta fotografia circularia, futuramente, em diversas exposições e no livro fotográfico de Ricardo Chaves (publicado pela editora *Libretos* em 2016). É a foto onde um policial que utiliza um capacete preto, com viseira de acrílico e um cassetete na sua mão, carrega um estudante pelo cabelo em meio a Avenida. Ao fundo, no segundo plano desta foto, Ricardo Chaves ainda enquadra os pés, provavelmente de estudantes, que estão parados no meio fio, observando a cena da prisão (Imagem 87). Esta fotografia apresentaria nitidamente a agressão e o clima de repressão do *III Dia Nacional de Lutas* em Porto Alegre.

Imagem 87 - Fotografia do *frame* 13 da folha de contatos de Ricardo Chaves, não publicada em *Veja* na edição de agosto de 1977.



Fonte: Acervo de Ricardo Chaves, cedido ao autor.

A revista *IstoÉ* também pautou o *III Dia Nacional de Lutas*, na sua edição n. 36, do dia 31 de agosto de 1977. Esta edição de *IstoÉ* abre com uma capa contendo uma ilustração de uma coroa – representando o poder da presidência de Geisel, relembrando o absolutismo – e diversos ministros dentro dela, segurando guarda-chuvas. A *ironia* da revista aparece desde sua primeira página (Imagem 88).



Imagem 88 - Capa da ed. 11 de *IstoÉ*, 1977. Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A reportagem sobre o *III Dia Nacional de Lutas* inicia na página 13 da revista, que na época possuía em média 66 páginas. São seis fotografias publicadas, em contraponto à *Veja*, que publicou 4 fotos, sendo elas apenas 1 grande e 3 pequenas. A fotografia em *IstoÉ* nesta reportagem, ocupa cerca de 70% das duas páginas, enquanto em *Veja* o texto ocupa mais da metade das duas páginas. O espaço ocupado pelos fotógrafos na manifestação estudantil é maior em *IstoÉ*, neste caso.

A fotografia que abre a reportagem, feita por Olívio Lamas do *CooJornal*, apresenta ao leitor uma cena de correria dos estudantes próximo ao Parque Farroupilha, de Porto Alegre. Estudantes segurando faixas correm da polícia, que se aproxima à cavalo no segundo plano da

fotografia no fim da Avenida. A fotografia é bastante expressiva, ao apresentar o contraste do local, que ao mesmo tempo possui o ambiente de lutas, as ruas e avenidas da cidade – que é o local de maior atuação e locomoção da política militar – e, ao lado direito da fotografia, árvores do Parque, para onde correm os estudantes na tentativa de se proteger do gás-lacrimogênio que seria lançado momentos depois da fotografia, e também dos cavalos e camburões da política, que teriam dificuldade de circular por entre as árvores.

Ao fundo da fotografia, ainda na Avenida, chamo a atenção para um jovem, de jaqueta jeans, calça boca de sino e cabelos compridos, que, congelado pelo instante, com as mãos no bolso, observa a cavalaria e os camburões da política se aproximarem. Ele é um contraste, perante toda a movimentação que existe nesta fotografia. Ao lado dele, outro menino está congelado na cena, mirando atentamente para a lente de Olívio Lamas. São duas pessoas que contrastam a cena prévia da repressão, apesar de não serem o foco de Lamas. Um outro moço, que corre logo à frente destes meninos, está sorrindo na fotografia, enquanto diversas pessoas correm segurando seus guarda-chuvas já fechados, em tom de desespero. São esses os sujeitos que identifico, ao observar de perto (Imagem 89) essa fotografia – representando também as cenas de muitos conflitos nas ruas das principais cidades brasileiras²³⁸. É uma fotografia que pode ser recordada, que se reciclou, em diversos outros momentos fotografados.

Imagem 89 - Recorte da fotografia de Olívio Lamas, publicado na revista *IstoÉ*, ed. 36, 1977.



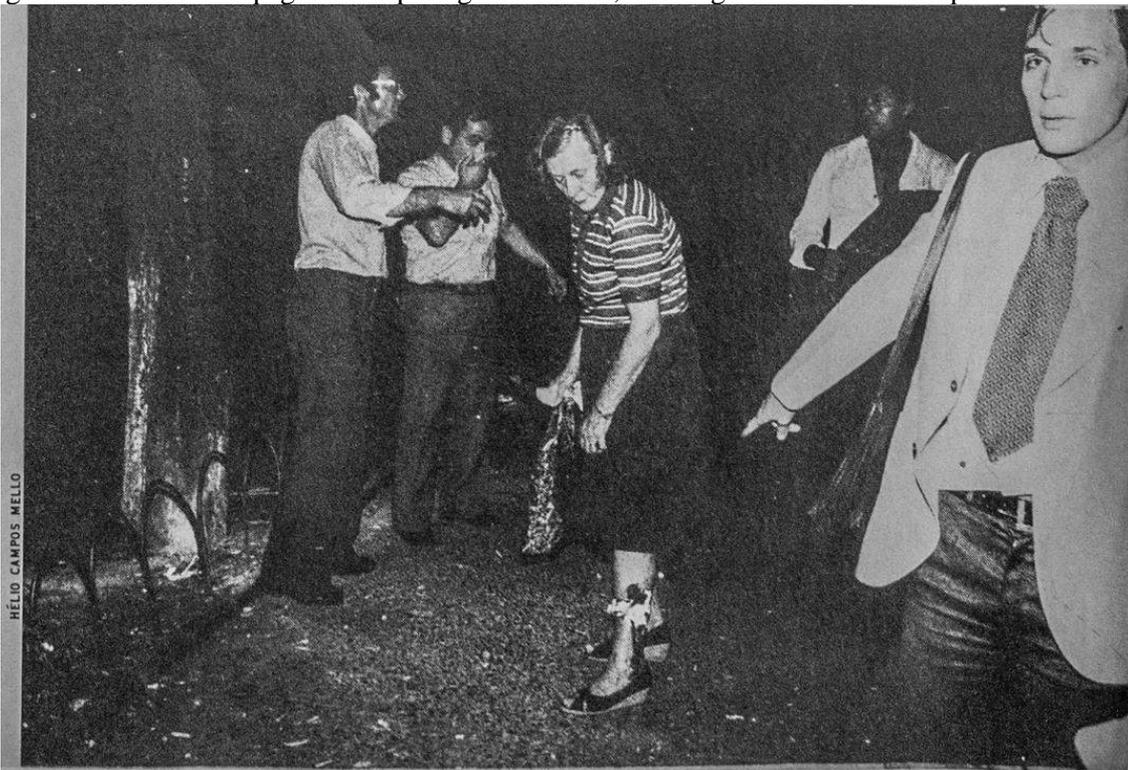
Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

²³⁸ Ao que Català (2014) chama de Memórias Visuais, que expressarei ao fim do capítulo.

A legenda que acompanha essa fotografia diz “No centro de Porto Alegre, a maior violência desde 1968. Correria, feridos e ovos podres na polícia”, lembrando o texto de *Veja*, que também lembrava 1968, e afirmava as prisões de 32 estudantes e o ferimento em diversas pessoas durante o dia. No caso de *IstoÉ*, a pauta seria mais direta que *Veja*, apresentando na sua manchete da reportagem a frase “Polícia vs. Estudantes. E o povo apanha”. A reportagem apresenta os feridos na manifestação logo no primeiro parágrafo, que fica justamente ao lado da fotografia de Paulo Medeiros, onde é enquadrado em *close* o rosto de um homem com o rosto coberto de sangue.

“Quem sofreu mais com as manifestações de rua no dia 23, em três capitais brasileiras?”, questiona o texto da *IstoÉ*, “A maior vítima foi uma comerciarista de São Paulo, internada no hospital com fratura no crânio; um velho, um balconista e uma menina de 4 anos são os feridos em Porto Alegre”, continua *IstoÉ* (*IstoÉ*, 1978, ed. 11, p. 13). Dentro dos feridos, “quinze jornalistas foram presos ou agredidos pela polícia, inclusive dois correspondentes estrangeiros”. Os gastos para realizar a repressão foram calculados pela revista, tem o que não aparece em *Veja*, “a polícia paulistana gastou neste dia 1 milhão de cruzeiros. Vinte mil policiais a postos no centro da cidade de São Paulo não conseguiram evitar as inúmeras passeatas-relâmpago que irromperam entre as 5 da tarde e 11 da noite” (*IstoÉ*, 1978, ed. 11, p. 14). Ainda nesta primeira página, o pequeno texto afirma que “2 mil pessoas foram perseguidas pelas tropas do DEOPS. A polícia não perdoou em São Paulo: batia em quem encontrasse”. Esta frase está diagramada logo ao lado da fotografia de Hélio Campos Mello, onde 4 homens apontam para a perna de uma senhora, que estava sangrando no momento. A fotografia é noturna, feita com o uso do *flash*. É uma fotografia tão expressiva quanto a de Olívio Lamas, que abre a reportagem. Nesta foto, um homem está com a mão no rosto, segurando um lenço, procurando proteger seu nariz do gás-lacrimogêneo ou do sangue que escorre, outros dois homens, atrás da senhora, posicionam suas mãos de modo a conversar, ou alertar do que poderia vir. No primeiro plano da fotografia, também com um gesto de mão, um homem de terno e gravata aponta para a perna da senhora, que está olhando para o chão, mostrando o sangue para o fotógrafo (Imagem 90).

Imagem 90 - Recorte da página da reportagem de *IstoÉ*, na fotografia de Hélio Campos Mello.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 91 - Recorte da reportagem de *IstoÉ*, com a fotografia de Olívio Lamas.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

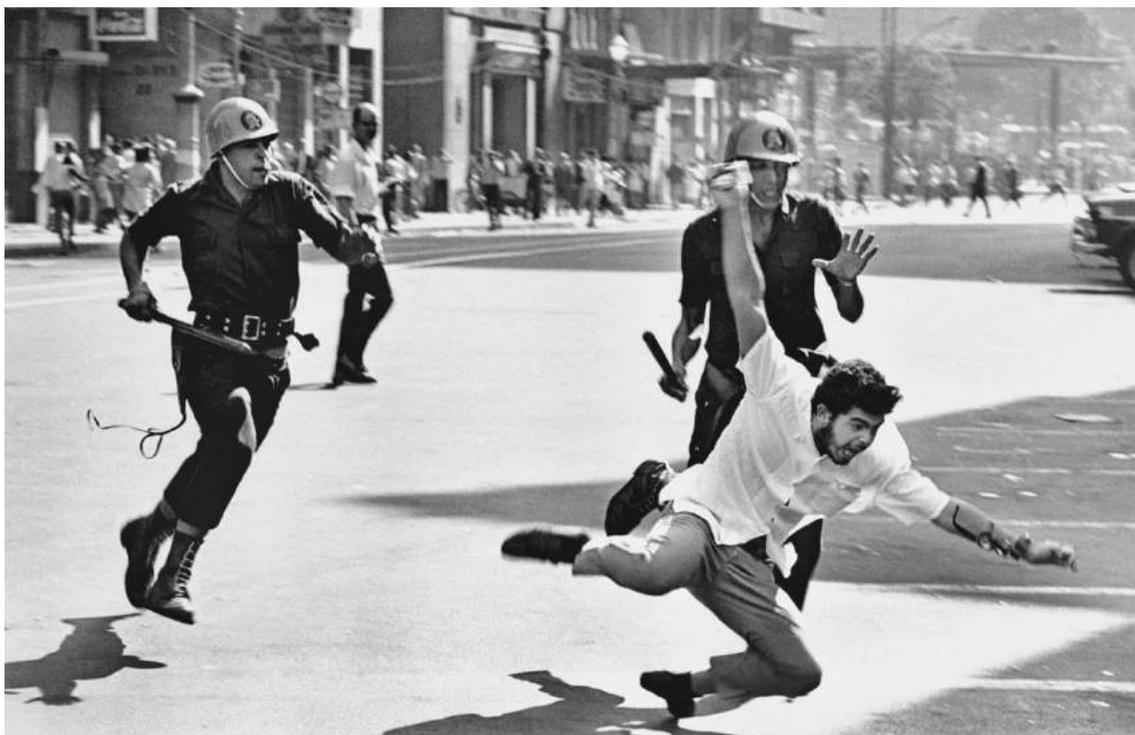
A reportagem de *IstoÉ* continua (Imagem 92), e afirma que a polícia “de Porto Alegre mandou 7 pessoas ao pronto-socorro e mais de 100 foram presas”, um número maior que o afirmado por *Veja*. Durante o momento em que Ricardo Chaves fotografou os agentes do DEOPS prendendo os estudantes (Imagem 86), “partiam das ruas e dos ônibus gritos de ‘assassinos’ e ‘covardes’”. A menina de 4 anos, em Porto Alegre, “foi pisoteada pelos policiais, numa de suas investidas”. Ao lado deste texto, outra fotografia de Olívio Lamas é publicada (Imagem 91), desta vez, captando o momento em que diversos policiais, utilizando escudos de acrílico, batem nos estudantes com seus cassetetes. Esta imagem faz parte das imagens ícones da repressão da Ditadura Militar, rememorando cenas fotografadas por Evandro Teixeira em 1968, quando um estudante está prestes a cair, com seus óculos voando no ar, e dois policiais com cassetetes em mãos, aguardando a queda do estudante para completar a repressão (Imagem 93).

Imagem 92 - Reportagem de *IstoÉ*, n. 36, 1977.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 93 - Fotografia de Evandro Teixeira, durante a *sexta-feira sangrenta* em 1968, Rio de Janeiro.



Fonte: Fotografia retirada do livro *Evandro Teixeira: retratos do tempo. 50 anos de fotojornalismo*.

A partir da metade da página, surgem outras duas fotos de Hélio Campos Mello. A primeira, apresentando uma fotografia feita com uma lente grande angular, meninos rindo, com braços abertos e gritando – provavelmente pela excitação de estarem nas ruas protestando – e abaixo desta, uma cena da destruição após a luta entre as bombas dos policiais e a correria dos estudantes. Esta foto foi feita em frente à fachada de uma loja, onde pessoas passam caminhando com a mão no rosto, protegendo seu nariz devido ao gás, e outras olham atentamente para a rua, de dentro da loja (Imagem 92).

Para o espaço de 6 colunas de texto, *IstoÉ* ocupa praticamente 4 colunas e meia de fotografias. Duas, das seis fotografias, foram feitas utilizando a lente teleobjetiva, enquanto o resto prioriza o uso da lente grande angular. Predomina a fotografia do pós-conflito, quando os fotógrafos focam no sangue, na correria e nas lojas destruídas pela polícia. Na reportagem de *Veja*, com menos fotografias, o que predominou foram imagens variadas, desde o momento anterior à repressão, com a fotografia de Ricardo Chaves, abrindo a reportagem; durante a manifestação, com a foto de Pedro Martinelli com o homem gritando, e no momento ainda de organização do *III Dia Nacional de Lutas*, em Salvador, onde não há a presença da polícia na imagem. Enquanto *IstoÉ* constrói a parte textual explicitando a violência deixada pelos

policiais, *Veja* escreve sobre o retorno dos estudantes as ruas e procura elaborar seu texto pensando no que estaria por vir.

Nestas duas reportagens, é explícito o caráter de violência, mesmo que em *IstoÉ* ela seja abordada de forma mais direta. São duas reportagens que dialogam visualmente, e não chegam a se contrapor. Na parte textual, ambas revistas se posicionaram contra a violência policial em plena abertura política. Sendo *IstoÉ* a mais enfática e direta, ao criar a polarização de “Polícia vs. Estudantes” desde o início de sua reportagem, e também apresentando fotografias que explicitam as consequências da violência – lembrando as fotografias feitas em 1968, quando a repressão na Ditadura Militar começou a ficar realmente pesada.

A imagem de Olívio Lamas, que abre a reportagem da *IstoÉ*, foi publicada em outros diários no Rio Grande do Sul, assim como as fotografias de Ricardo Chaves (que não foram publicadas em *Veja*), acabaram sendo compradas. A de Lamas dialoga diretamente com outra fotografia de Teixeira (Imagem 94), onde a cena da correria da polícia acontece, também em 1968.

Imagem 94 - Fotografia de Evandro Teixeira, Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Fotografia da exposição “Abaixo a Ditadura”, de Evandro Teixeira, no Museu Afro Brasil em São Paulo.

A fotografia de Olívio Lamas, publicada em *IstoÉ*, também foi publicada no jornal Zero Hora²³⁹, onde Olívio Lamas era fotógrafo na época²⁴⁰. As fotografias das prisões, de Ricardo Chaves, foram publicadas também em trechos da capa de Zero Hora do dia 24 de agosto de 1977. São espaços onde ambos fotógrafos atuavam, a cidade de Porto Alegre, e acabam publicando suas fotos também nos diários dessa cidade.

As fotografias do *III Dia Nacional de Luta* mostram o posicionamento dos fotógrafos perante a luta dos estudantes: registrar a violência e a repressão. Este ato, de enquadrar a fotografia para este recorte de realidade, mostra o que é tornado visível por estes fotógrafos, além do que é visibilizado pela equipe editorial de cada revista. A folha de contato de Ricardo Chaves, que trabalhava para *Veja* no período, não consta nenhuma fotografia que prioriza o lado da polícia – individualizando os policiais militares ou procurando elevar suas figuras perante os estudantes. Não constam fotografias que possam realizar um discurso pró-repressão. No caso de *IstoÉ* é mais forte ainda o posicionamento de todos os fotógrafos que tiveram suas imagens publicadas, evidenciando a repressão. Além de serem imagens fortes, que de certa forma aumentam a dramaticidade da reportagem, também são fotografias que questionaram as ordens do governo e da própria polícia ao realizar espancamentos em vias públicas. Nesta reportagem, o fotojornalismo de *Veja* e *IstoÉ* se aproximam.

4.2. O Movimento Contra o Custo de Vida: “podemos conviver com isso?” e “uma semana que a rua foi da polícia”

Em 1978 as manifestações civis aumentaram de proporção e em sua variedade. Ocorreram diversas greves pelo país – agora não apenas de estudantes, mas também de diversos serviços públicos – e isso foi pautado de maneiras distintas por *Veja* e *IstoÉ*. O Movimento Contra o Custo de Vida, que passou a ser chamado de Movimento Contra a Carestia, surge em 1975, com o Clube das Mães da Zona Sul, em São Paulo. O Clube era organizado por um grupo de mulheres de diversas paróquias católicas, que começaram a se organizar para buscar melhores condições de vida, em pleno momento de ascensão da inflação nos anos 1970.

No Clube, as mulheres aprendiam bordado e diversos trabalhos manuais, ensinados pelas esposas de empresários do *Lyons Club* de São Paulo. Após algum tempo, as mães

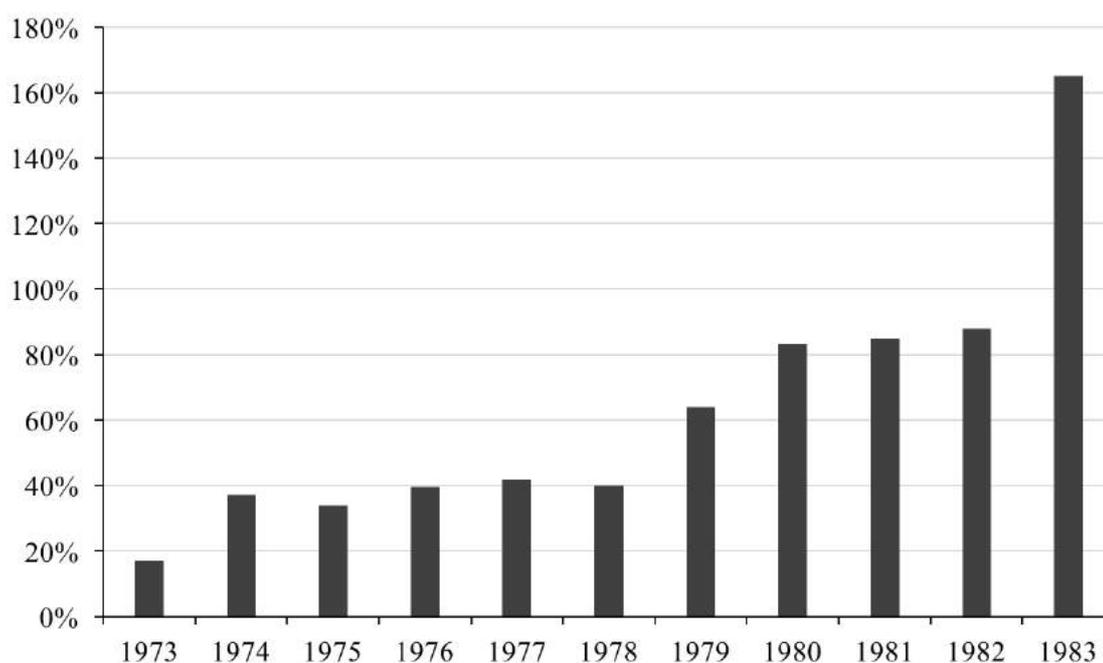
²³⁹ Diário que circula ainda no estado do Rio Grande do Sul

²⁴⁰ Conforme Dienstmann (2016, p. 50).

começaram a se organizar para debater a educação dos filhos, o planejamento familiar, os custos dos alimentos, o saneamento público, a falta de escolas nas periferias, o atendimento médico e o preço do transporte coletivo.

Em 75 o grupo se reúne e realiza uma pesquisa com mais de mil famílias, percebendo então a carestia. Com os dados levantados, uma denúncia foi feita em forma de carta para o então General Presidente Ernesto Geisel. A mensagem foi lida no Congresso Nacional, circulou na imprensa, e iniciava com a seguinte frase: “Somos mães de família em desespero e, mais do que ninguém, sentimos os preços altos dos alimentos²⁴¹” (DOIMO, 1995).

Gráfico 9 - Variação anual do Custo de Vida na cidade de São Paulo, 1973 - 1983



Fonte: Ipeadata.

O Clube começou a se tornar mais politizado, assumindo caracteres sindicais ao longo de 1976 e 1977, culminando na organização de assembleias em 1978. Durante a crise de abastecimento de alimentos em 1978, o Movimento Contra a Carestia juntou mais de 5 mil assinaturas para realizar uma grande assembleia simbólica na Praça da Sé, em São Paulo, onde entregariam seu texto com as assinaturas. Este ato reivindicou melhores condições de vida, o congelamento dos preços dos alimentos e aumento salarial. O argumento viria pela percepção

²⁴¹ Carta às autoridades, novembro de 1975. Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). Recomendo também a leitura do trabalho de MONTEIRO (2015).

dos preços altos, perante a variação de Custo de Vida que ocorreu desde o início da década de 1970. A variação do preço dos alimentos, transportes e serviços básicos praticamente triplicou de 1973 a 1979 (Gráfico 9), e chegou ao patamar de uma variação anual de aproximadamente 165% nos preços em 1983.

Conforme Thiago William Nunes Gusmão Monteiro (2015), em agosto de 1978 mais de 20 mil pessoas se organizaram em São Paulo para protestos variados. O Movimento Contra a Carestia ganhou apoio também de diversas outras greves que aconteciam na cidade e a tropa de choque, delegados e agentes do DEOPS foram deslocados para o centro histórico de São Paulo para realizar uma dispersão, prisões e repressão ao movimento.

A ed. 89 de *IstoÉ* abre com uma capa, com a fotografia de Juca Martins, em manchete escrita “ABERTURA X FECHADURA”. A foto foi feita enquanto Juca Martins estava na Praça da Sé, no momento da manifestação Contra a Carestia. Nesta fotografia, retirada de uma sequência bastante grande de Juca, mostra as costas de um Policial Militar e seu cachorro Pastor Alemão em primeiro plano. No segundo plano da fotografia, mais Policiais Militares estão parados com as mãos viradas para as suas costas. No último plano da fotografia se vê uma massa de cabeças, faixas e rostos, que se amontoam na escadaria da Catedral da Sé, em São Paulo (Imagem 95).

A manchete da edição faz referência direta à abertura e fechadura da porta da Catedral, e também a abertura política e a repressão (fechadura) militar do momento. Antes de passar a escrever mais atentamente sobre o acontecimento, e como *IstoÉ* pautou visualmente a reportagem, percebo que páginas depois da capa, na página de índice da revista, uma nova fotografia de Juca Martins é diagramada, ao lado do texto de Mino Carta. Na foto é possível perceber o grande angulo de visão, feita pela sua lente GRANDE angular, enquadrando em um primeiro plano, fotografado de cima para baixo (*plongé*), os policiais militares com capacetes e cassetetes em punho avançando para a multidão, que corre, por entre a fumaça de gás-lacrimogêneo (Imagem 96).

Imagem 95 e 96 - Capa da ed. 89 de *IstoÉ* e página de índice da edição. Fotografias de Juca Martins.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Neste momento, de tumulto e empurrões como é percebido pela fotografia, ainda uma legenda ancora informações básicas para ela: “São Paulo, Praça da Sé, 27 de agosto de 1978”. A legenda, que pouco se estende e é bastante dispensável, aponta o caráter praticamente ilustrativo da fotografia na página. Além de ilustrar, rememora o que aconteceu no período, informando e criando uma sequência lógica desde a capa da revista até a reportagem. Esta fotografia, quando a explosão da bomba e das pessoas correndo, seria o ponto de equilíbrio entre a capa, as propagandas de cigarro e carros, e a reportagem que apresentaria ao leitor a sequência do acontecimento com fotografias do antes, durante e depois do ato da repressão policial.

Com “cheiro de fumaça” as pessoas correm para dentro da Catedral. Algumas foram presas ainda do lado de fora pelos agentes à paisana do DEOPS. O editorial da revista comenta, em tom de vitória, que “a radicalização está no ar e só não sente o seu cheiro quem não quer”. Neste período, o General Figueiredo ainda não havia sido indicado à Presidência. Conforme editorial, um assessor do Planalto comenta que “gostaria de pegar no sono, para acordar no dia 16 de outubro”, data em que Figueiredo já teria sido eleito e, de certa forma, o assessor esperaria que tudo se acalmasse.

Tanto os textos do editorial, quanto o da reportagem de capa, não citam diretamente os acontecimentos do dia 27 de agosto, falando sobre como cada etapa da repressão aconteceu. Quem fica encarregado de propor esta informação aos leitores são as fotografias. Enquanto o editorial se posiciona a favor das greves e da radicalização civil e contra a repressão e as indecisões do Congresso Nacional. A reportagem de capa é escrita para focar nos direitos dos presos – que dessa vez não foram torturados e tiveram acesso aos seus advogados, algo bastante incomum para os anos 1978.

Imagem 97 e 98 - Fotografia original de Juca Martins, e a fotografia recortada para ser reenquadrada na capa da *IstoÉ*.



Fonte: Acervo *Olhar Imagem* e Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Nesta reportagem, *IstoÉ* corta a fotografia de Juca Martins, na capa e na abertura da reportagem (Imagem 97 e 98), realçando o contraste perante o espaço vazio e de boa circulação que existia para os militares, frente ao aperto das pessoas que se acumulam em diante da porta aberta (fazendo a referencia à manchete da capa) da Catedral da Sé. Com este recorte, a imagem representa também qualquer movimento social, ao retirar da cena a fachada da Catedral. Assim, a imagem poderia representar muito bem a última semana de agosto, quando diversas greves

começaram a acontecer nas cidades brasileiras, e a presença da polícia militar era constante em todas. No seu acervo fotográfico da agência *Olhar Imagem*²⁴², podemos ver outras imagens deste mesmo dia, onde é possível compreender o deslocamento do fotógrafo na cena. A revista *IstoÉ* decidiu comprar apenas duas fotografias de Juca Martins, montando uma sequência cronológica do acontecimento com fotos de Wagner Avancini e José Luz Bittar.

Imagem 99 - Fotografia feita em cima da escadaria da Catedral da Sé, ao lado dos manifestantes.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Nesta fotografia (Imagem 99), Juca Martins se posiciona junto aos estudantes, mulheres, crianças e homens que protestam na escadaria da Catedral da Sé contra o custo de vida em São Paulo. Podemos perceber o contrário da imagem da capa da revista, dessa vez o que é priorizado são os manifestantes. O fotógrafo, assim como a revista que publica essa imagem na abertura da reportagem (Imagem 100), se posiciona *junto* aos manifestantes. Pode-se perceber agora, o espaço vazio existente na praça da Sé, ocupado somente pelos policiais militares.

²⁴² As fotografias utilizadas aqui possuem direito de autoria de Juca Martins, e foram utilizadas com a autorização do autor, enquanto realizava seu depoimento oral em 2015 e em outras conversas ao longo de 2016 e 2017. Para ver mais fotos, acesse www.olharimagem.com.

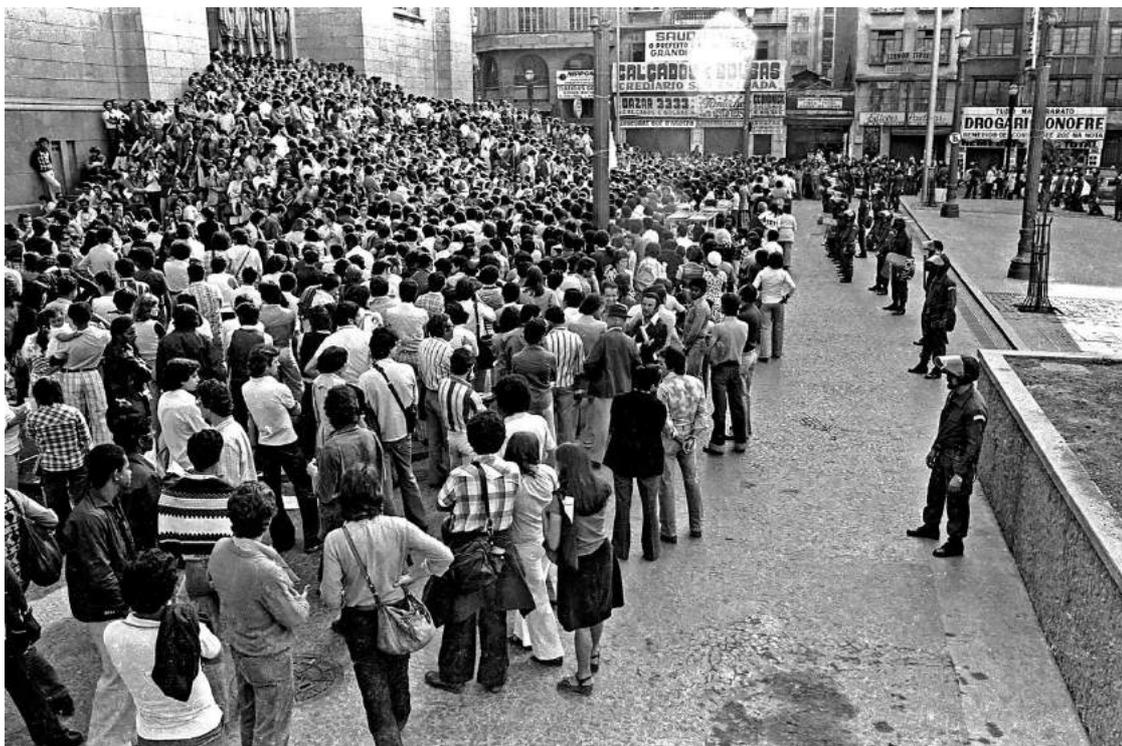
Novamente a fotografia de Juca Martins foi recortada, dessa vez retirando o topo da fotografia, onde aparece o vazio da praça, deixando apenas a cena de contraste entre polícia militar e manifestantes. Ao realizar essa fotografia, Juca Martins se posiciona ao lado dos manifestantes, descendo a escadaria, e realizando fotos que mostram realmente a separação física entre manifestantes (à esquerda da foto) e policiais militares (à direita da foto) na Imagem 101. Esta fotografia não seria publicada, assim como as próximas 7 fotos (Imagem 102 a 106). Nesta sequência, Juca vai se deslocando da esquerda da escadaria e circula, até a parte de trás dos policiais militares. Este movimento do fotógrafo possibilita compreender visualmente a cena do que viria a se tornar um ponto de repressão na cidade de São Paulo. Além de rostos jovens, as faixas “Abaixo a repressão” e “Pela liberdade de manifestação e organização dos trabalhadores” foram levantadas pelos manifestantes, na escadaria da Catedral da Sé.

Imagem 100 - Reportagem de capa da ed. 89, com as fotografias de Juca Martins (topo), Wagner Avancini (centro) e José Luz Bittar (baixo).



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 101 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Imagem 102 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Imagem 103 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Imagem 104 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Imagem 105 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

Imagem 106 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Juca Martins/Olhar Imagem.

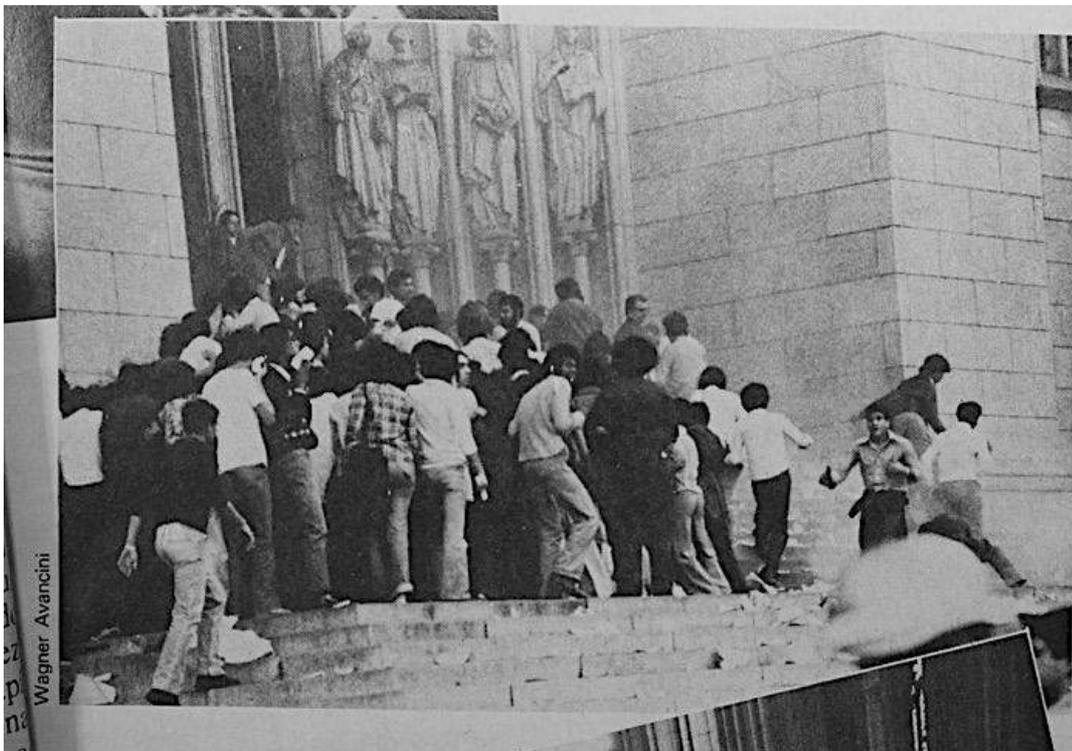
Na sequência das imagens 102 a 104, Juca Martins priorizou o uso da lente teleobjetiva, que aproximou o primeiro e segundo plano da imagem, os colocando praticamente *encostados*, polícia e estudantes – que foram fotografados de maneira a preencher todo o quadro da imagem, possibilitando a publicação de uma fotografia vazada nas páginas de revistas e jornais – o que não aconteceu. A partir da Imagem 105, Juca se aproximou da manifestação, fotografando-a com uma lente angular (preenchendo o quadro com movimentos de ação dos policiais avançando), e fez a fotografia que foi publicada na página índice da revista (Imagem 106).

Estas fotografias de Juca Martins, assim como àquelas de Ricardo Chaves²⁴³, servem ao historiador como ferramenta para compreender o que foi deixado de fora, o que foi invisibilizado, de certa forma, pela revista. Elas são o invisível, em contra partida do que é dado a ver pela *IstoÉ*, que funciona aqui como um “sistema de controle” do Visual (MENESES, 2003, p. 30). Neste caso, a função do editor de fotografia, diagramador, tipo e qualidade de impressão irão modificar a mensagem construída pelo fotógrafo. O sistema de construção de uma imagem passa por uma gama de ações, pessoas e de atitudes que necessitam ser pensadas pelo historiador ao falar sobre as imagens publicadas na imprensa. Não é sempre que é possível ter acesso aos arquivos pessoais dos fotógrafos, mas quando há este acesso, as fotografias que ficaram *invisíveis* na revista devem surgir.

A partir do momento de início da repressão, Wagner Avancini realiza a fotografia dos manifestantes entrando na Catedral (Imagem 107), em busca de abrigo do gás-lacrimogêneo e da repressão mais forte dos cachorros e cassetetes. A fotografia de Avancini é acompanhada de uma legenda que busca ancorar significado à sequência toda, novamente, uma legenda dispensável: “Domingo na Sé: a polícia toma a praça, solta bombas, o povo corre”. O momento em que o povo corre irá dar margem ao título da reportagem: “Abre-fecha” e “Uma semana que a rua foi da polícia”. Abre-fecha a porta da Catedral da Sé, que se fecha com os manifestantes dentro, e também possibilitando a leitura de um processo de abertura política que estava em pela repressão (fechamento/acirramento) militar. Quem ocupou a rua, neste momento, foram os policiais.

²⁴³ Discutidas momentos anteriores neste mesmo capítulo.

Imagem 107 - Fotografia de Wagner Avancini, no momento em que os manifestantes entram na Catedral da Sé.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

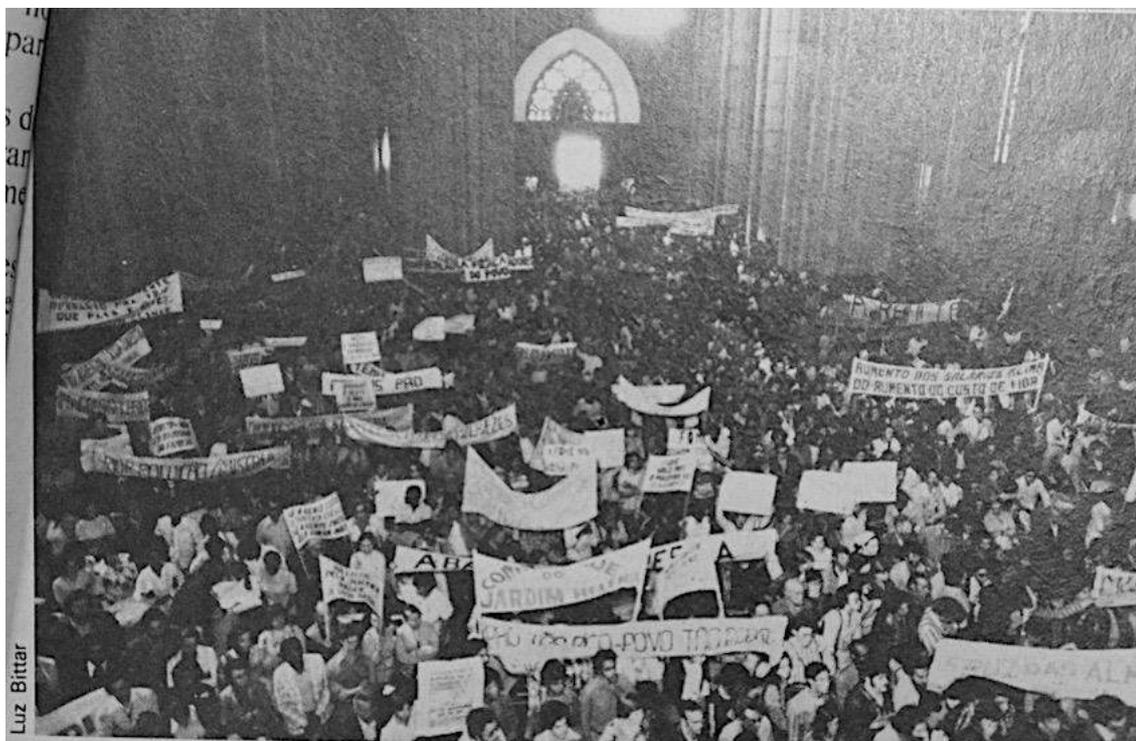
A fotografia que encerra a página central da reportagem é de José Luz Bittar, fotógrafo *freelancer*, assim como Juca Martins, e irmão de João Bittar. Ele fotografa já dentro da catedral, quando os manifestantes ocupam todo o espaço da nave, erguendo faixas e dando as costas para a porta e para a polícia que fica do lado de fora. Esta fotografia se repetiria diversas vezes, em greves e manifestações em São Paulo, mostra uma parcela da Igreja Católica que buscava proteger as liberdades de expressão e manifestação, como espaço de diálogo e acolhimento (DELGADO; PASSOS, 2013, p. 126) (Imagem 108)²⁴⁴.

Novamente, uma fotografia feita em *plongé* (de cima para baixo), enquadrando com uma lente grande angular a massa de pessoas que ocupa a nave central da Catedral. Neste momento, a porta da Catedral ainda está aberta. As fotografias foram diagramadas na página com base naquilo que Hélio Campos Mello comentou “o Hélio de Almeida deixava as

²⁴⁴ Isto também pode ser compreendido a partir do depoimento de Hélio Campos Mello e Wagner Avancini. Mais fotografias sobre estes momentos de *acolhimento* das Igrejas aos manifestantes podem ser encontrados na produção fotográfica de Nair Benedicto, no seu livro *Vi Ver*, publicado pela editora Brasil Imagem em 2012.

fotografias tortas”, se diferenciando da *Veja* e dando a sensação de movimento na página – algo muito utilizado nas revistas ilustradas desde os anos 1920 até 1960.

Imagem 108 - Fotografia de José Luz Bittar, dentro da Catedral da Sé.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Wagner Avancini ainda fotografaria os agentes do DEOPS prendendo os manifestantes do lado de fora da Catedral, onde também estava Juca Martins, que faria agora a fotografia final da sua sequência (também não publicada nessa edição), enquadrando o fechamento da porta da catedral, com as escadarias vazias, devido às bombas lançadas, somente com panfletos e faixas jogadas na escadaria. Em primeiro plano, a polícia se movimenta junto com os pastores alemães, observando as cruzes marcadas na porta da Catedral (Imagem 109).

As fotografias ocupam um pouco mais da metade das duas páginas da reportagem, seguidas de poucas legendas e com os créditos da autoria de cada fotografia. O texto de Clóvis Rossi ocupa 2 colunas e meia (no seu tamanho original, de topo a fim de página), espalhadas por entre as fotografias. A ordem de leitura da página, conforme observa Vilches (1997), parte do topo da página esquerda, segundo ao fim da primeira página e se direcionando ao topo da segunda página. Porém, a fotografia de Juca Martins é diagramada de maneira a ocupar praticamente o topo das duas páginas, fazendo com que o olhar do leitor siga logo para as duas

fotografias menores, de Avancini e Bittar, completando a narrativa visual antes do texto. Esta narrativa, contemplada em parte já na capa e na página de índice, é feita pelos momentos do antes (foto de capa e de abertura da reportagem), durante (fotografia da página de índice e de Wagner Avancini) e depois (fotografia de Bittar). O que se deixou visível, nesta reportagem, foi a violência da polícia e seu aparato bélico. O texto de Clóvis Rossi, assim como as fotos de Juca Martins, Luz Bittar e Wagner Avancini, acompanhou o movimento dos manifestantes, em primeiro lugar, e só ao fim (nas fotografias não publicadas) percebemos o movimento dos militares. Isso ocorreu também nas fotos do *III Dia Nacional de Lutas*, do tópico anterior.

Imagem 109 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: *Olhar Imagem*.

A revista *Veja*, ed. 552, publica na mesma semana que *IstoÉ* imprime as fotografias da praça da Sé, é publicada com a ilustração do Millôr na capa (Milton Rodrigues Alves), apresentando diversos manifestantes com cara longa e semblante fechado. Alguns estão de braços cruzados, outros com a mão no bolso ou segurando faixas, que dizem “Aumento”, “Todos à Assembleia”, “Reajuste” e “Greve”. Neste caso, *Veja* procura pautar não a repressão que ocorreu na praça da Sé, como fez *IstoÉ*, mas um panorama de greves ao redor da cidade de São Paulo, questionando sua validade. Na ilustração se pode ter uma ideia que não são somente

as mães foram representadas, mas principalmente os médicos e enfermeiros (4 personagens de jaleco branco), os bancários (6 homens de terno) e os professores e trabalhadores em geral. A representação da repressão policial não foi a escolha do ilustrador.

A manchete sugestiva já apresenta o ponto central da argumentação, que seria desenvolvida no decorrer das páginas da revista, que talvez sejam muitas greves, e a cidade poderia entrar em colapso. Portanto, poderia São Paulo, a sua população e, principalmente, os empresários “conviver com a greve?” (Imagem 110).

Imagem 110 e 111 - Capa da *Veja*, ed. 522 e página referente ao Movimento Contra a Carestia.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Na página 21, seguinte ao índice da revista, onde começa a editoria *Brasil*, a revista publica duas notas com o posicionamento editorial intituladas *Desordem I* e *Desordem II*. Condena na *Desordem I* a manifestação conservadora do grupo *Tradição, Família e Prosperidade* em Salvador, que saiu às ruas da cidade “atrapalhando o trânsito” e “marchando aos berros” pelas ruas centrais da cidade. Logo em seguida, a coluna *Desordem II* condena a atuação dos “jovens barulhentos” e de um “grupo radical” que estavam nas escadarias da Catedral da Sé “para provocar apenas a desordem” durante o Movimento Contra a Carestia, segundo as palavras da *Veja*. Estas duas notas procuravam apontar que a revista era contra os

dois movimentos, um de caráter de extrema direita, em Salvador, e outro de caráter democrático em São Paulo, o que indica ao leitor o posicionamento central da revista. Não é surpresa não ter encontrado uma narrativa fotográfica em *Veja*, como a feita em *IstoÉ*, que condena a repressão policial e apresenta o desenvolvimento da manifestação. Fica claro aqui o posicionamento diferente das duas revistas sobre a mesma questão.

Ao lado do texto, uma fotografia abre a reportagem que seguiria falando sobre as diversas greves no Brasil (Imagem 111). A fotografia da *Agência Jornal do Brasil* (AJB) apresenta o General Presidente Ernesto Geisel caminhando junto a crianças, na legenda lê-se: “Geisel: ‘Fazemos a democracia efetiva e não a democracia no papel’”. O texto abaixo da fotografia não menciona democracia, direitos civis ou movimentos sociais, apenas comenta a possível transição presidencial, que ocorreria efetivamente alguns meses após a realização destas reportagens.

Algumas páginas após estas declarações observam-se propagandas da *Xerox* e do *Badesp*, além das editoriais *Internacional*, *Comportamento*, *Show/Música*, modificando o clima de condenação às manifestações, tornando a leitura mais leve na seção *Variedades* e com menos *Política*. A revista apresenta a maior reportagem da edição, que não seria sobre as greves, mas sim a escolha de João Paulo I no Vaticano, com fotografias de Pedro Martinelli, que foi a Itália como enviado especial para cobrir o acontecimento. A reportagem possui 4 páginas de fotografias coloridas (um *Portfolio*), que desviam a atenção sobre os acontecimentos e a repressão no Brasil.

Imagens 112 e 113 - Página da reportagem sobre as greves em São Paulo.



Bancários paulistas nas ruas: convocação para uma assembleia que decidiria a greve de sexta-feira

Economia e Negócios

Vivendo com as greves

O que pode acontecer quando as paralisações deixam de ocorrer apenas nas fábricas para atingir os setores ligados aos serviços urbanos?

Não era véspera de Semana Santa, Natal ou carnaval. Mas na quinta-feira da semana passada, dia 31 de agosto, os paulistas sacaram dois bancos cerca de 3 milhões de cruzeiros, 25% a mais do que costumam retirar nos finais de mês, quando boa parte dos assalariados tem sua remuneração creditada em conta corrente. No mesmo dia, as operações no *open market* atingiam juros de até 7% ao mês, quase 5% a mais que no fechamento do dia anterior. Da mesma forma, o dólar, ao chamado mercado paralelo, era cotado a 23,70 cruzeiros, contra os 23,20 registrados na quarta-feira. Tudo esse movimento nada tinha a ver com um feriado iminente. Na verdade, eram os primeiros reflexos da assembleia dos bancários de São Paulo, realizada na noite de quarta-feira, quando a maioria decidiu paralisar suas atividades e partir da sexta-feira.

Também não se tratava de férias escolares normais. Mas 3 milhões de crianças, da rede oficial de ensino de São Paulo, não estavam frequentando as aulas porque seus professores — cerca de 165 000 em todo o Estado — haviam entrado em greve. E a paralisação chegava ao 14º dia na mesma sexta-feira em que, afinal, os bancos, com exceção de algumas poucas agências, acabaram funcionando normalmente. Há via ainda mais confusão à vista. Cerca de 250 médicos residentes do Hospital do Servidor Público do Estado de São Paulo interromperam suas atividades. E seus colegas do Hospital das Clínicas — o maior do país, com 2 100 leitos e 3 000 médicos — começavam a se mobilizar para uma nova paralisação, que poderia ser decidida ainda esta semana.

A mesma hipótese era considerada pelos eletrificadores da Light, que nesta segunda-feira voltam a se reunir em apertadas reuniões para discutir quais os melhores meios de obter da empresa — concessionária da distribuição de energia elétrica — maior parte da população da Grande São Paulo — o atendimento de seu pedido de 20% de aumento salarial. Até mesmo na Companhia Metropolitana (CMTC) onde aparentemente nada de normal ocorreu, desde que o abastecimento de passageiros em seus ônibus — que circulava a informação de que motoristas e cobradores estavam dispostos a parar a fim de obter melhores salários.

Finalmente, não era sequer um sábado. Mas, ao amanhecer de sexta-feira, ocorreu uma insólita corrida aos postos de gasolina da capital, dizem de estranhos e agitados rumores de que eles também parariam de trabalhar (veja a reportagem seguinte). Assim terminou a semana paulista, onde greves ou boicotes de greve acabaram se refletindo no dia-a-dia de quase todos os habitantes do Estado.

CONTATOS IMEDIATOS — A novidade da semana não consistiu exatamente na deliberação ou na continuidade das paralisações, de resto conhecidas — e aborrecidas — desde que se generalizaram, a partir de maio último, na região do ABC. Trata-se, agora, de uma outra história. A greve começa a bater diretamente na vida das pessoas — ao contrário do movimento nas fábricas, que atinge, de forma imediata, apenas as duas partes envolvidas no conflito: os patrões e seus operários. A greve agora entra em casa — é a criança que não vai à escola, é a idosa aposentada no banco para sacar dinheiro, pode ser a falta de luz ou de condução. Não se trata mais de algo de que se sabe apenas pelos jornais.

“Tive que deixar meu filho com uma vizinha, senão eu não poderia trabalhar”, lamentava a VEJA a mãe de um aluno da rede municipal de São Paulo, cujo professor se encontrava em greve. O jovem Diniz Gonçalves, de 13 anos, aluno do Ginásio Estadual Maria Argerri Scatamandri, de Itina, foi encontrado por Tânia Maria Mendes, de VEJA, em um dos blocos de bar de sua mãe servindo café com um brigadeiro. “Assim, pelo menos, ele sobe fica na rua enquanto a greve continua”, justificava ela, até um pouco satisfeita por contar com a ajuda do filho. Onde deixar as crianças, enfim, parecia ser a maior preocupação dos pais durante a greve que atinge o setor de educação, em São Paulo.

Da mesma forma, numa das poucas agências bancárias ainda abertas oficialmente pela greve, ouviu-se um, de clientes preocupados, pergunta de como receber, de como pagar, e das consequências resultantes da não-quitação das contas vencidas na data do prefecho. “Quem é que vai pagar os juros por mim, se eu não consigo liquidar essa conta hoje?”, perguntava irritado um senhor de meia idade na porta da agência central do Banco do Brasil — antes que os bancários iniciassem seu trabalho, com duas horas de atraso.

COMENTÁRIOS — A angústia das mães de crianças cujo professor não está trabalhando e a irritação nas portas das agências bancárias que vivem suas atividades interrompidas, na semana passada, não chegaram, contudo, a provocar uma situação de tensão ou de hostilidade capaz de perturbar a ordem.

Depoimentos colhidos por VEJA, nos proximidades das escolas sem aula, chegaram a indicar até mesmo o rompimento e certo comunistamento da parte dos pais de alunos. “Se eles não fazem greve, o governo não aumenta o salário deles”, interpretou uma das mães, que não quis ser identificada. O filho de uma escola da Vila Mariana, bairro residencial com predomínio da classe média.

Quando aos bancários, até mesmo alguns setores empresariais manifestaram simpatia. “Acho melhor a decisão de não trabalhar”, declarou Paulo Francini, superintendente de Radiópolis e presidente da associação dos industriais de aparelhos de radiogiração, chega mesmo a questionar se o setor bancário seria realmente essencial à segurança nacional. “Alguns serviços bancários são essenciais, outros não”, acredita Francini. “Mas o melhor seria negociar sempre para evitar a greve.” Por quanto tempo mais poderia persistir essa compreensão, no entanto, se tais greves se estendessem e se multipli-



Escola de Itina: onde fica o aluno?



Médicos do Hospital das Clínicas: podem parar novamente

112 PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - CÓPIA NOS TERMOS DA LEI 9.610/1998 E LEI 10.893/2003. VEJA, 6 DE SETEMBRO, 1978

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Na reportagem sobre o movimento contra o custo de vida, algumas fotografias foram publicadas de maneira a apresentar ao leitor um pouco do clima de cada movimento grevista. A reportagem que aborda mais diretamente a situação na capital paulista possui 6 páginas repletas de texto. Ela possui 10 fotografias médias e pequenas sem uma narrativa fechada. Das 10 fotografias, 6 apresentam os manifestantes fora das ruas e 4 são retratos pequenos de políticos e ministros que falam sobre economia e os prejuízos urbanos das greves (Imagens 112 e 113).

A reportagem abre com uma fotografia dos bancários de São Paulo levantando cartazes na rua, com a legenda “Bancários paulistas nas ruas: convocação para uma assembleia que decidiria a greve de sexta-feira”. Na foto, pouca informação é transmitida ao leitor, ao menos de impacto. O ponto de informação da fotografia é a faixa, que está quase caindo. A fotografia foi feita enquadrando um grupo musical (parte esquerda, escura, da fotografia) que toca, enquanto os bancários observam ao lado direito da foto (Imagem 112). A reportagem continua pautando a greve dos professores municipais, que “paralisaram seu trabalho, afetando mais de 5 milhões de estudantes”, conforme *Veja*. A fotografia escolhida por Sergio Sade é a imagem de três crianças em frente ao portão fechado de uma escola paulista. Eles estão de costas,

enquanto ao segundo plano mais crianças apontam para os 3 e riem. Nesta mesma página, também em formato pequeno, uma fotografia representaria a mobilização dos médicos, que “deixaram mais de 2100 leitos sem atendimento”, conforme as palavras da *Veja* (Imagem 113).

As fotografias destas duas páginas não formam uma narrativa, mas sim condensam a informação que a revista considerou essencial para representar visualmente as diversas greves na cidade. Os bancários foram fotografados observando uma banda tocar, os professores não foram fotografados, mas sim estudantes impedidos de entrarem na escola salientando o lado prejudicial do movimento grevista. Os médicos foram fotografados sentados, de maneira organizada em um anfiteatro do Hospital de Clínicas de São Paulo. São fotografias com poucas pessoas, ao contrário dos grandes grupos e manifestações que *IstoÉ* apresentara. *Veja* torna visível movimentos grevistas em seu momento de fraqueza (poucos manifestantes), deixa de fora as imagens da repressão e salienta tanto textualmente quanto visualmente lado negativo das greves para os moradores de São Paulo: a paralisação de serviços públicos.

Imagens 114 e 115 - Página da reportagem sobre as greves em São Paulo.



Chamada à greve: difícil de atender na presença dos chefes

cassem? E poderia o país aborvê-las com a relativa tranquilidade com que aborve as outras?

“DECRETÃO” — Tais indagações prometem ganhar um peso cada vez maior quando se tem em conta que é indispensável para o país manter sua economia e sua sociedade funcionando em ordem. “A greve dos bancários representa uma sensível mudança em relação às acontecidas anteriormente, e que não afetam diretamente a população”, dizia a Ricardo Pedreira, da sucursal de VEJA em Brasília, o coronel Rubem Ludwig, porta-voz do presidente Ernesto Geisel. “Toda nossa vida gira atualmente em torno de talões de cheques e não resta dúvida de que uma greve desse tipo prejudicaria terrivelmente a vida das pessoas.” E, de fato, 8 milhões de aposentados, por exemplo, recebem seus vencimentos pela rede bancária entre os dias 1.º e 10 de cada mês. Associando a possibilidade desses transtornos com a promulgação do Decreto-lei 1632, baixado no mês passado, para proibir as paralisações em bancos, repartições públicas e outras atividades consideradas, pelo governo, essenciais à segurança nacional, o coronel Ludwig assegurou, enfaticamente, que o governo não hesitaria em usar o decreto-lei, se fosse necessário.

“Não acredito que seja detencida uma repressão contra os bancários e os professores”, raciocinava, no entanto, o sociólogo Francisco Weffort, nas vésperas de os bancários de São Paulo tentarem sua greve. “O governo está num bico sem saída porque estabeleceu leis



Começo de expediente: atraso em apenas 100 agências

no primeiro grau dificilmente ultrapassa 4 500 cruzeiros por mês, para uma carga de 24 horas semanais. No segundo grau, a rede estadual paga 65 cruzeiros por aula e a municipal, 55. “E, no caso dos precários”, lembra o advogado e ex-professor João Bendo de Melo Júnior, presidente da Associação de Pais e Mestres (APM) de uma das escolas paralisadas na cidade de Buzina. “A maior parte de nossos professores é contratada ‘a título precário’, isto é, sem qualquer direito trabalhista, além de um contrato, que deve ser renovado a cada ano”, esclarece ele.

Essas seriam sido as motivações que levaram os professores à greve, iniciada no dia 21 de agosto último em 600 escolas, para atingir, pouco tempo depois, mais de 1 000 estabelecimentos, envolvendo cerca de 165 000 professores e 5 milhões de estudantes. As reivindicações incluem um aumento mínimo, para toda a categoria, de 27%, sendo que os professores da rede municipal receberiam, além disso, mais 11%. Quererem ainda a contratação dos “precários” pelo regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que prevê os direitos ao Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, ao INPS e às férias.

PARA QUELISTAS? — Não seria melhor, de outro lado, a situação dos bancários paulistas, cuja grande maioria (65,28%), segundo o Departamento Interdisciplinar de Estatística e Estudos Sócio-Econômicos (DIEESE), estaria recebendo entre um e três salários mínimos. De acordo com o mesmo estudo, apenas 9,6% receberiam mais que



Luto em Belo Horizonte: um protesto contra os banqueiros

12 400 cruzeiros. “A natureza de nosso serviço é brutalizadora”, acrescentaria Francisco Teixeira, presidente do Sindicato dos Bancários de São Paulo, revelando que 60% de seus colegas aposentados sofrem do sistema nervoso. “São horas e horas em atividades repetitivas e geradoras de neurose. Não deve surpreender o fato de a incidência de doenças nervosas ser tão grande entre o pessoal da tesouraria.”

Para Teixeira, os baixos salários, as condições de trabalho, a introdução de computadores e o Fundo de Garantia — “responsável pela alta rotatividade em nossa categoria” — teriam modificado o perfil do bancário, fazendo do velho profissional de carreira uma espécie em extinção. “A grande maioria da categoria, uns 80%, é hoje formada por jovens, em geral estudantes, com idade média entre 18 e 25 anos”, segundo o presidente do sindicato. Deste modo, a profissão ter-se-ia transformado, no seu entender, em “bico”, num emprego de transição para que estudantes custeem seus estudos. “São os ‘para-queistas’”, lamenta Teixeira.

De qualquer forma, a mudança do perfil do bancário teria implicado, igualmente, uma elevação do nível cultural da categoria, já que a maior parte de seus integrantes estuda. E teria sido esse o elemento que deu um caráter mais ofensivo à campanha salarial da categoria, que, neste ano, não se contentou com os índices oficiais nem mesmo com uma contraproposta patronal em que se concediam aumentos adicionais de 15% a 5% (VEJA n.º 521, de 30.8.1978). A palavra de ordem que prevaleceu foi “45% de aumento ou greve”. E a paralisação seria decidida em assembleia realizada na Casa de Portugal, na quarta-feira passada, pela maioria dos 4 000 bancários presentes.

Antônio Felix Nunes, escritor e jornalista especializado no movimento sindical de São Paulo, contudo, acrescentaria mais um elemento nesse novo perfil: a falta de experiência. “Será que os jovens que em 1963 eram ainda garotos de calças curtas, sem qualquer noção do movimento trabalhista, farão mesmo a greve prometida?”, indagava ele num artigo publicado pela *Folha de S. Paulo*, na última sexta-feira.

RESULTADOS — Os fatos revelariam que as dívidas do jornalista eram procedentes: do ponto de vista dos bancários, pelo menos na sexta-feira a greve foi um fracasso. Naquela dia, a paralisação só atingiu, ainda assim parcialmente, 100 das 1 500 agências da rede bancária da Grande São Paulo. “Houve um erro táctico, que foi o de fazer com que os funcionários aguardassem paradas nas próprias agências”, avaliou um dos membros do Comando Geral da Greve. E admitiu: “Parados no banco, na frente dos chefes, muitos companheiros não resistiram à pressão, acabando por voltar ao trabalho”. Mesmo em grandes agências, como a central do Banco do Brasil, a paralisação ocorreu por duas horas — ao meio-dia, a atividade já era normal. Enquanto isso, na agência Nova Central do Bradesco, a notícia de quatro demissões bastou para que todos rapidamente retornassem ao trabalho.

Já nas últimas horas da noite de sexta-feira, reunido na sede do sindicato, o Comando Geral da Greve decidiu continuar rejeitando a proposta patronal — que é válida até esta terça-feira — e insistir na greve. “Na segunda-feira, a greve prosseguirá”, proclamava o Comando informando que, desta vez, os funcionários não irão até seus locais de trabalho para evitar o confronto com os chefes. Em Belo Horizonte, por outro lado, onde prosseguem as negociações entre trabalhadores e banqueiros, os bancários já acrescentaram às suas vozes uma tarja negra em sinal de luto contra a proposta patronal, que é muito semelhante à que o sindicato dos bancários paulistas está oferecendo. Podem ir também à greve. “Não estamos preparados, mas é possível”, diria simplesmente Joel Miranda Rodrigues, vice-presidente do sindicato dos bancários de Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, no entanto, banqueiros e bancários chegaram a um acordo cujos percentuais de aumento eram semelhantes aos propostos em outras praças.

O TESTE — Dentro desse quadro é de perguntar se o governo estaria disposto a conviver com todo tipo de greve, mesmo aquela cujos reflexos extravasam os limites do setor diretamente envolvido. Absorveria o governo, por exemplo, a greve dos bancários, se ela conseguisse se efetivar? A dúvida, nos meios políticos de Belo Horizonte, continuaria no ar quando se constata a magra proporção inicial do movimento em São Paulo. “Não houve greve e o movimento não atingiu mais que 2% dos funcionários

114 PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - COPIA NOS TERMOS DA LEI 9.610/1998 E LEI 10.695/2003.

VEJA 4 DE SETEMBRO, 1978

115 PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - COPIA NOS TERMOS DA LEI 9.610/1998 E LEI 10.695/2003.

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

As páginas que seguem o fim da reportagem focam nas negociações que estavam em andamento entre grevistas e entidades, assim como as motivações principais de cada grupo (médicos, bancários e professores). A manifestação na praça da Sé e as reivindicações das mães no Movimento Contra a Carestia não são mais mencionadas ou fotografadas. A revista apresenta um padrão de diagramação bastante comum para o período. Uma pequena série de fotografias sobre o mesmo tema no topo de página dupla (Imagens 114 e 115). Além das fotografias formarem uma sequência de parte do acontecimento, as legendas propõem a conexões entre as fotografias publicadas. A foto à esquerda da página (Imagem 114 e 115) apresenta um homem caminhando, fotografado de costas por Sergio Sade, e em primeiro plano a placa, que diz “Bancários, hoje greve geral”. Na segunda fotografia vê-se a fachada do *Banco Real* com os bancários trabalhando, enquanto o relógio no teto informa que eram 10 horas e 3 minutos da manhã. A legenda que segue a fotografia informa: “começo de expediente: atraso em apenas 100 agências”. A última fotografia, à direita da página, de Célio Apolinário, foca o ombro da camisa de um bancário, que utiliza uma tarja preta no braço. É um detalhe pequeno, e caso a legenda não informasse que houve “Luto em Belo Horizonte: um protesto contra os banqueiros”, o detalhe da fotografia passaria despercebido e seria mal compreendido.

Ao longo do texto, a revista repete uma frase publicada na *Folha de S. Paulo* daquela semana, questionando se “os jovens que em 1963 eram ainda garotos de calças curtas, sem qualquer noção do movimento trabalhista, farão mesmo a greve prometida?”. A revista ao publicar essa frase questiona a validade e a legitimidade do movimento grevista. O papel da *Veja* nesta reportagem foi de não mostrar os movimentos grevistas na rua, como fez *IstoÉ*. Questiona seus articuladores no texto, ataca a legitimidade dos movimentos e salienta as consequência negativas das paralisações: a interrupção dos serviços. Ao mesmo tempo que *IstoÉ* torna visível prisões realizadas por agentes do DEOPS à paisana e apresentando também a repressão policial, *Veja* se posiciona praticamente contra qualquer greve, mesmo salientando que “é um direito do trabalhador, mesmo que cause todos os problemas que estão causando”.

Em uma publicação diluída dentro da revista, *Veja* procurou desviar a atenção do leitor sobre as greves e os movimentos sociais. *Veja* torna invisível nesta edição os movimentos grevistas de São Paulo apresentando de maneira atípica: sentados, conversando, sem discussões ou repressão policial. Declara-se contra o Movimento Contra a Carestia, condenando-o como um movimento “vândalo” e que “provoca a desordem pública”. Ao mesmo tempo cita frases sobre democracia proferidas pelo General Presidente Ernesto Geisel. *IstoÉ*, mesmo

apresentando a violência policial, não abordou as outras greves que aconteciam na cidade. Fica visível as diferentes abordagens das revistas, *Veja* critica abertamente as greves enquanto *IstoÉ* aponta a repressão policial.

Veja faz uso de fotografias horizontais, sem aproximação física do que é fotografado, com o uso das teleobjetivas. A fotografia de *IstoÉ* faz uso da lente grande angular, com mais proximidade da manifestação e com o uso de composições que priorizam o diálogo de primeiro e segundo planos e o enquadre em *plongé*. O texto que acompanha as fotorreportagens de *IstoÉ* é mais carregado de adjetivos, colocando-se mais próximo do calor do momento. Enquanto *Veja* possui um texto bastante objetivo, sem apresentar detalhes ou as sensações do momento (como cheiros, barulhos escutados pelos jornalistas e o que se viu no local). *Veja* possui um texto mais ameno, posicionando-se contra as greves, com fotografias de *longe* do acontecimento.

Além da visualidade construída por ambas revistas serem diferentes, o uso da legenda nas duas revistas também é. Enquanto *IstoÉ* utiliza poucas legendas, deixando a fotografia mais aberta às interpretações dos leitores, a revista *Veja* lança mão da legenda até mesmo para explicar o que está na fotografia. Neste caso, a reportagem principal não enfoca nas greves, mas na posse do Papa João Paulo I, em formato de *Portfolio*. No caso das reportagens sobre as greves, *Veja* ancora muito mais significados que *IstoÉ*, restringindo e direcionando a forma com que os leitores receberam a notícia.

Estes posicionamentos começam a ficar mais visíveis a partir de 1979, quando a Greve dos Bancários ganha mais força e o movimento de greves no ABC paulista também se aprofunda. Será neste período que as imagens de Lula dividiram e competiram nas revistas com as imagens do General João Baptista Figueiredo, que foi empossado em pleno movimento grevista. Elas irão pautar de maneira bastante diferente este momento. *IstoÉ* constrói uma visualidade a favor dos movimentos sociais e *Veja* mais próxima do empresariado, que aponta diversas vezes consequências negativas desses movimentos²⁴⁵.

²⁴⁵ Neste caso, a revista enumera desde o trânsito das cidades que fica prejudicado por algumas horas, até o que poderia acontecer no futuro se as greves continuassem – especulando problemas inclusive para o processo de abertura política. Neste ponto, *Veja* defende Ernesto Geisel enfaticamente, no seu editorial da ed. 523, afirmando que “jamais deixamos de apoiar o governo do presidente Ernesto Geisel” ao citar o processo de fim do AI-5 e abertura lenta e gradual da política no Brasil.

4.3. A Greve dos Bancários em São Paulo: visualidades semelhantes, posicionamentos em diálogo

O ano de 1979 também foi marcado por diversas greves nos principais centros urbanos do Brasil. Foi na Greve dos Bancários, em São Paulo, que o *Brucutu* voltou as ruas e fez parte da visualidade da repressão, fotografado por diversos fotojornalistas que arriscavam levar uma bomba de gás-lacrimogêneo nos pés, ou cassetadas na cabeça dos policiais militares que acompanhavam o carro-forte da PM.

Imagem 116 - *Brucutu* fotografado por Juca Martins, no centro de São Paulo, em 1978.



Fonte: Livro fotográfico *Juca Martins*, publicado pela editora Dazibao, 1990.

A greve dos bancários foi pauta das duas revistas ao longo de 1978 e 1979, em publicações nas editorias de *Política, Economia e Brasil*. Tanto *Veja* quanto de *IstoÉ* continham colunas pequenas sobre o desenvolvimento da greve. Estas publicações vinham acompanhadas, normalmente, de panoramas breves sobre a greve dos metalúrgicos, no ABC Paulista, e das manifestações estudantis no resto do Brasil. As reportagens sobre as greves dos funcionários públicos (em *IstoÉ* publicada na edição sobre o *Movimento Contra a Carestia* e em *Veja* na edição 522) abordam dois aspectos principais, a partir do trabalho dos fotógrafos e dos editores das revistas: a repressão policial e a organização institucional dos estabelecimentos em greve.

A forma de realização das fotografias, na cobertura das greves teve características particulares em cada revista (o uso das lentes, a composição escolhida e os sujeitos fotografados). Os fotógrafos “procuravam fotografar todos os lados que pudessem, a ideia era documentar tudo o que conseguisse, não importa se fosse dos empresários, banqueiros ou dos metalúrgicos e grevistas”²⁴⁶. Porém, o resultado final publicado desta vasta documentação foi marcado pela linha editorial de cada revista e, secundariamente através do olhar do editor de fotografia (diretores, no caso da *Veja*) e também pelas escolhas dos próprios fotógrafos (no caso da *IstoÉ*). Por fim, observei nas páginas dos dois periódicos uma realidade construída por diversas pessoas, pois o fotojornalismo, além de ser uma linguagem, também é uma construção visual submetida a uma *hierarquia* de funções e aos interesses maiores dos proprietários dos veículos e do mercado editorial.

Na edição 523 de *Veja*, comemorativa de 10 anos da revista, Victor Civita escreve uma carta aos leitores informando que “os sindicatos devem existir livremente e livremente negociar salários; sua atuação é peça importante para ajudar a compor o avanço social” ao mesmo tempo que se posiciona a favor das greves, porém somente em casos de emergência: “A greve deve ser o último recurso, não o primeiro instrumento de pressão (...) as paralisações de trabalhos ou reivindicações excessivas não vão sair de graça: ele acaba sendo pago, e com juros, por toda a comunidade”. Este posicionamento de *Veja* é contrastado pelas cartas publicadas em *IstoÉ*, normalmente escritas por Mino Carta, que apontavam que as manifestações civis e greves deveriam continuar, pois demonstraria ao governo e à população urbana que devesse forçar uma abertura política o mais rápido possível, com a devida cautela.

Nos editoriais das duas revistas observo a defesa do retorno à democracia e defesa da liberdade de manifestação e de greve. Porém, existe um descompasso entre a parte textual das fotorreportagens e as imagens que as acompanham. As fotografias apresentam ao leitor a repressão militar, em diversos níveis, ao mesmo tempo que o seu texto não dialoga de forma direta com as imagens. Existe uma divisão de olhares: a do texto e a do fotográfico. Enquanto os fotógrafos engajados de *IstoÉ* conseguem publicar suas fotografias com uma maior liberdade, em *Veja* o trabalho de documentação sobre a repressão é limitado e direcionado, apresentando fotografias da depredação de bancos e legendas que condenam os manifestantes.

²⁴⁶ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Proponho abaixo uma leitura de duas reportagens sobre a Greve dos Bancários de setembro de 1979 em São Paulo.

Imagem 117 - Reportagem de *Veja*, 19 de setembro de 1979, sobre a greve dos bancários.

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A reportagem de *Veja* (Imagem 117) realiza dois *movimentos* visuais distintos, que estão estruturados no *layout* das 3 páginas da reportagem. O primeiro *movimento* é referente a repressão policial aos manifestantes, com a primeira fotografia da reportagem (da cadeira do bancário jogada na rua), as duas últimas fotografias da segunda página da reportagem (cavalos perseguindo os civis e o *Brucutu* envolto de gás)²⁴⁷, e as duas primeiras fotografias em preto-e-branco (fotos de Pedro Martinelli) na última página da reportagem. O segundo *movimento* é referente ao quebra-quebra das fachadas dos bancos no centro de São Paulo, com as três fotografias da segunda página da reportagem (fotos de Irmo Celso), e das duas últimas fotografias em preto-e-branco na última página da reportagem (de Pedro Martinelli).

Sobre as imagens da repressão, *Veja* realiza uma tensão entre o olhar do fotógrafo, que procura salientar e documentar a repressão policial – condenando tal ação a partir da fotografia –, e as legendas das imagens, que afirmam que a polícia “foi necessária para conter a ação dos depredadores”. Dessa forma, apesar de no caso existir um grupo de jovens que apedrejou as fachadas dos bancos (salientado por *IstoÉ* e generalizado por *Veja*, que os incluiu no grupo de manifestantes grevistas), a fotografia está em uma situação de ambiguidade com a sua própria legenda, que procura ancorar sentidos e pautar o discurso de *Veja*, que foi contra a manifestação e a greve. Logo na manchete “O coração não parou” é percebido o ponto de vista inicial da reportagem: o que interessa é a continuidade dos serviços do “coração” financeiro de São Paulo, e não os direitos trabalhistas, os motivos da greve e a repressão policial. O subtítulo da reportagem ainda complementa este direcionamento, “5000 bancários paulistas tentaram imobilizar o principal centro financeiro do país. Só conseguiram promover a mais desastrosa greve da temporada”. O subtítulo não condiz com o que fora fotografado – nenhum bancário foi fotografado trabalhando, nem ao menos uma agência foi fotografada funcionando. Assim, *Veja* apresenta uma ambiguidade entre o textual e o visual. Enquanto afirma que a greve fracassou, e os bancos continuaram funcionando, as imagens apresentam ao leitor a repressão policial, a cadeira do bancário na rua e as fachadas dos bancos destruídas, o que torna visível a repressão policial e também o movimento grevista em seu ponto máximo. O que poderia ser interpretado como uma resistência dos fotógrafos a versão oficial da revista.

Além disto, as fotografias de Pedro Martinelli (em preto-e-branco) são publicadas ao lado da página de publicidade do cigarro *LS*. Esta paginação possui um diálogo direto, ao lermos a manchete da publicidade, que procura seduzir o consumidor: “Venha para o lado suave da

²⁴⁷ Estas três fotografias foram feitas por Irmo Celso.

vida”, percebo que existe ali um propósito de diálogo com as fotografias da repressão, que estão publicadas na página ao lado, fazendo com que o leitor notar que as manifestações não tinham um lado suave, mas prisão, repressão e tortura (VILCHES, 1997, p. 97). Este contraste entre uma mensagem publicitária e a imagem jornalística é percebida desde o início do uso da fotografia na imprensa.²⁴⁸. No caso da *Veja*, o diálogo entre as duas páginas pode ser lida de diversas formas. A minha leitura é a que procura identificar este contraste, de uma imagem de um casal que caminha ao redor de flores, com roupas limpas e brancas, e uma dupla de homens na rua, na página da reportagem, que um bate com cassetete e o outro apanha, levantando as mãos para proteger seu rosto (Imagem 118). Enquanto uma propõe vender um cigarro mais leve, e aconselha vir “para o lado mais leve da vida”, contrasta com a imagem da manifestação, que justamente se propõe enfrentar o comodismo e sai para as ruas realizando uma manifestação que recebeu um tratamento pesado de repressão.

Imagem 118 - Recorte das últimas páginas da reportagem de *Veja*, 19 setembro de 1979. Fotografia em preto-e-branco de Pedro Martinelli.



Fonte: Acervo Digital VEJA.

²⁴⁸ Muitas vezes, na revista *Realidade*, para citar um exemplo, a publicidade sobre consumo de eletrodomésticos vinha ao lado de uma reportagem que pautava as condições de vida na casa moderna do brasileiro e o trabalho de limpeza da carne de boi, feita pelas mulheres. Revista *Realidade*, n. 12, 1967, acervo pessoal.

As fotografias publicadas na reportagem da *Veja* foram feitas novamente com lentes teleobjetivas focando os detalhes e descontextualizando as manifestações. A fotografia dos manifestantes correndo dos cavaleiros da polícia militar demonstram o efeito de aproximação dos planos da imagem, exclusivamente feita por este tipo de lente. Ali, os cavalos parecem estar logo a passos atrás dos manifestantes, salientando ainda mais a sensação da repressão e do momento logo anterior ao ataque. A leitura da página, neste caso, é feita da esquerda para a direita, como a leitura de uma frase. Iniciando pela fotografia de capa para seguir a leitura das imagens na página seguinte da reportagem, que acontece de maneira a seguir o olho nas duas primeiras imagens do topo da página para a leitura de cima a baixo nesta página de *Portfolio* em cores. Logo em seguida, ao iniciar o movimento de virada da página, antes da página ser virada completamente, o leitor já bate o olho nas fotografias da repressão. Portanto, a leitura da reportagem possui uma sequência lógica de início (foto da abertura da reportagem de Irmo Celso), durante (quebra-quebra das fachadas e os manifestantes correndo com as fotos de Irmo Celso e Pedro Martinelli) e um possível fim (repressão policial e a continuação do quebra-quebra, com o homem de terno carregando e jogando uma escada de ferro na fachada do banco). Uma narrativa que parece indicar que as greves levam inevitavelmente a depredação do patrimônio e a prisões. Propondo uma abordagem sensacionalista e de consumo rápido, que em última análise defende as instituições e o *status quo*.

A fotografia que abre a reportagem da *Veja* foi feita no mesmo local e com praticamente o mesmo enquadramento da foto de abertura da reportagem da *IstoÉ* (Imagem 119 e 120). Aqui é possível começar a perceber o uso do equipamento e a consequência disto no resultado final da página da revista. Apesar do local e do objeto fotografado serem os mesmos, ambos fotógrafos realizam trabalhos diferentes. Estas situações, de encontro dos fotógrafos das duas revistas no mesmo lugar, era comum em São Paulo. Hélio Campos Mello recorda isto:

Primeiro, a gente era fotógrafo. Depois viramos fotojornalistas por uma questão de luta de classes. E também era uma briga com a *Veja*. Os fotógrafos da *Veja* são amigos meus, o Pedro Martinelli é amigo meu, o Ricardo Chaves é um puta amigo meu, mas na época era o que os argentinos chamam de *contra encante*, era tudo inimigo e tal [risos]. Era coisa do momento, entende? A minha percepção, à distância, foi que eu e o Pedrão [Pedro Martinelli, da *Veja* na época] cobrimos situações em São Paulo muito pertos um do outro, e fomos muito solidários um com o outro. De madrugada, com bomba e essa coisa toda, eu me lembro do Pedrão muito junto. Briga de rua, entre os fotógrafos,

nunca teve, tinha mais essa coisa ideológica, como aconteceu lá na exposição da Rosely [Nakagawa, na Galeria Fotoptica]²⁴⁹. (grifos meus).

Imagem 119 e 120 - Fotografia de Irmo Celso e Wagner Avancini publicadas em *Veja e IstoÉ*, respectivamente.



Fonte: Acervo Digital VEJA e Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Enquanto Irmo Celso utilizava uma lente com a possibilidade do *zoom*, fotografando um quadro mais fechado da cena (com a teleobjetiva), Wagner Avancini utiliza uma lente grande angular, realizando a fotografia do plano mais aberto do local. As consequências do uso

²⁴⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

das duas lentes são diversas. Sergio Sade, editor de fotografia da *Veja* neste período recorda algumas das possibilidades do uso da teleobjetiva:

O uso da teleobjetiva era algo feito na *Veja*, até mesmo para deixar a fotografia mais bonita esteticamente. Era algo que praticamente só nós fazíamos, com um equipamento mais caro. É uma lente que faz com que a foto tenha mais proximidade dos planos, interessante para o uso dos fotógrafos, pois existe ali um diálogo mais próximo entre o primeiro e segundo plano²⁵⁰.

O segundo plano da fotografia, no caso do Irmo Celso, é desfocado devido a ótica da teleobjetiva e da abertura do diafragma na lente, que possivelmente estava em uma abertura $f2.8$ a $f4.0$. “Nós éramos aconselhados a trabalhar com a teleobjetiva, pois ela possibilitava dar alguns destaques, trabalhar melhor com profundidade de campo. A gente tinha essa orientação de trabalhar a foto mais esteticamente”, lembra o Irmo, “e os caras da *IstoÉ* tinham essa tendência de trabalhar mais com a grande angular, e não deixavam de dar a informação. Eram propostas diferentes”²⁵¹. Neste caso, esteticamente a fotografia é composta de maneira mais limpa, com o foco central da imagem unicamente na cadeira do bancário, jogada na rua. O uso desta lente direciona o olhar do leitor (SOUSA, 2005). O segundo plano desfocado é possível perceber a fumaça de gás-lacrimogêneo e também uma multidão de pessoas, que não é identificada no texto, legenda e muito menos na própria fotografia.

Na época já tinha essa coisa de tendência nas revistas. Uma pautando mais à direita e outra mais à esquerda. Se uma fala da direita, automaticamente vira inimiga da outra, que fala mais da direita. Nós, como fotógrafos, estávamos um pouco que no meio dessa briga. No fim das contas, procurávamos documentar o máximo que podíamos. Nós acompanhávamos, quando as manifestações sociais tomavam um nível mais nacional, de perto todas elas. Eu lembro que nesse dia, tinha aquela cadeira lá, no fundo tinha bomba de gás estourando, e era a minha obrigação estar ali no meio. Levando porrada e gás na cara. Os caras batiam na gente, pontapé e cassetada. Ameaçavam de prisão, mesmo sendo nosso trabalho ali²⁵².

Irmo Celso recorda das diferenças entre o fotojornalismo das duas revistas, e aponta que a escolha, diagramação e direcionamento textual não ficava nas mãos dos fotógrafos, como era

²⁵⁰ Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁵¹ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁵² Idem.

em *IstoÉ*, por exemplo. Enquanto *Veja* operava de uma maneira mais *controlada*, burocratizada, mantendo seus interesses econômicos e políticos sempre alinhados ao governo militar e a autocensura, *IstoÉ* é lembrada como uma revista mais descompromissada com estes setores.

E o texto, ficava a cargo dos repórteres, que podiam estar presentes ali ou não. Nas negociações (dos grevistas) a gente também ia, se pudesse fotografar, nós fazíamos. (...) na fotografia a gente não chegava a perceber essas diferenças e brigas, mas a *IstoÉ* era mais desvinculada a esses ideais capitalistas que tinham na *Veja*. A *IstoÉ* era feita mais por empregados, e eles tinham essa liberdade maior de trabalho. A *Veja* primava mais a dar o lado mais à direita, mais pró-capital, vamos dizer assim. Eu me afinava mais a essa ideia, aliás, eu tinha que vestir essa camisa. Embora eu tivesse vontade de que mudasse a política, que acabasse a ditadura. Agora, como é que se muda? De um dia para o outro? Não era bem assim. A gente pendia de um lado para o outro, e a gente dava o nosso recado a partir do nosso trabalho: a fotografia. Eu nunca deixei de fazer fotos por causa do meu posicionamento político, e se elas eram publicadas ou não, também não era eu quem decidia (risos)²⁵³. (grifos meus).

O depoimento de Irmo Celso é importante para percebermos o funcionamento da revista, assim como as suas lembranças na rua e em comparação com o trabalho dos outros fotógrafos da *IstoÉ*. Porém, é importante ressaltar que essa polarização entre esquerda e direita, muito presente em todos os depoimentos realizados, faz parte do contexto vivido na época, e generaliza o que de fato ocorre: ambas revistas andavam lado a lado, dividindo leitores semelhantes e publicando matérias com pautas semelhantes. Seus posicionamentos políticos eram feitos para consolidar território editorial e se posicionar frente aos leitores indecisos. *IstoÉ*, muito mais que *Veja*, necessitava posicionar-se perante leitores contra *Veja* e contra o governo militar para afirmar-se enquanto uma revista jovem, que tinha poucos assinantes. Este é um dos motivos de sua maior radicalização visual e textual. De qualquer maneira, os depoimentos de todos estes profissionais foram fundamentais para compreender como tais fotografias da Greve dos Bancários e diversos outros movimentos sociais, foram realizadas. Irmo Celso dividiu espaço de rua e de trabalho com Wagner Avancini.

A foto de Avancini feita em preto-e-branco (Imagem 120) e com uso da lente angular possibilitou a composição mais aberta da cena. Isto significa que a fotografia carregaria mais informação, tornando possível uma observação e *leitura* da imagem de maneira mais aberta. A

²⁵³ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

proposta da *IstoÉ*, conforme já visto anteriormente pela sua diagramação, é realmente deixar em aberto a interpretação das fotografias com pouco uso das legendas – somente escrevendo as informações básicas da cena, procurando não ancorar muitos sentidos na foto e não direcionar o olhar do leitor com outros artifícios que não seja o direcionamento do próprio olhar do fotógrafo.

A reportagem do dia 19 de setembro de 1979 em *IstoÉ*, mesmo dia em que *Veja* pauta a Greve dos Bancários, possui 4 páginas repletas de texto. Cinco fotografias foram publicadas e um infográfico grande, com uma fotografia em seu interior. Neste caso, *IstoÉ* possui menos fotografias que *Veja*, além de publicar todas em preto-e-branco, como era usual na revista (Imagem 121 e 122).

Imagem 121 e 122 - Reportagem do dia 19 de setembro de 1979 de *IstoÉ*.

GREVES

Cada vez mais quente

TÃO GOMES PINTO (*)

Quinta-feira à tarde, no chamado velho centro de São Paulo, mais exatamente naquelas ruas reservadas a pedestres onde se concentram as sedes dos maiores bancos do país, houve uma batalha. De um lado, 4 mil policiais militares, inclusive tropas de choque, cachorros, bombiros, mais 350 delegados e investigadores do DEOPS. Do outro, uma massa informe de pessoas, na maioria jovens dispostos a devolver com pontapes as bombas de gás atiradas pela polícia (a Secretaria de Segurança consumiu metade de seu estoque de bombas de gás em oito horas). Uma gente que investia com fúria — mas também com uma perceptível satisfação — contra os imensos painéis de vidro fumê que protegem os bancos e as lojas da região da cidade. O pessoal estava tão disposto a "sair para o pau", como se diz, que chegou a correr atrás do assaltador brecauto da polícia que voltou às ruas de São Paulo depois de um longo período de inatividade. "Vamos recuar, estamos em um campo de combate", dizia o coronel Dilerminda Rigonatto, comandante da tropa de choque da PM. Rigonatto já se tornara figura conhecida quando da greve dos metalúrgicos do ABC.

O endurecimento é planejado. Mas a explosão nas ruas pode atrapalhar o plano

greve dos metalúrgicos do ABC. Na ocasião de cantos o Hino Nacional no Paço Municipal de São Bernardo e fez com que os grevistas e soldados cantassem juntos. Depois mandou a tropa ir para o quartel dizendo que a praça era do povo, pois os metalúrgicos eram pacíficos e ordeiros.

Um fracasso, mas... Quinta-feira, Rigonatto e seus soldados surram às ruas para impedir que bancários em greve organizassem piquetes capazes de tumultuar São Paulo e pará-los dar garantias aos bancários que quisessem trabalhar. A maioria quis. Tanto que a greve foi um fracasso. Ou melhor, não foi greve. Decidida numa assembleia na madrugada de quinta-feira — assembleia de 5 mil pessoas quando a categoria tem 120 mil só em São Paulo — e decidida contra o voto do pró-

rio presidente do sindicato, a paralisação não obteve a devida importância dos bancos nas primeiras horas da manhã. Uma exceção de piquete saiu às ruas. Era uma massa de umas quinhentas pessoas. Seu objetivo, bloquear o Banco do Brasil, especialmente o pessoal do setor de compensação de cheques. Objetivo apenas parcialmente atingido. Nos outros bancos, pequenos grupos de manifestantes tentavam em vão paralisar os trabalhos.

A polícia naturalmente fez sua parte. Com duas insignificantes bombas de gás, o piquete do Banco do Brasil se desfez como um pudim malcoado. Os manifestantes foram empurrados para o largo São Bento e procuraram abrigo na igreja. Mas algumas bombas — policiais — e cassetetes brandidos no ar (60 os oficiais é que portam arma de fogo) foram suficientes para desarticular os piquetes menores.

Mas foi exatamente quando a greve acabava quase que melancolicamente, com mais de 150 grevistas sendo levados pela polícia para depor no DEOPS, que a confusão aumentou. De alto dos edifícios, passaram a chover objetos de peso considerável sobre as cabeças dos policiais. Inclusive, lustres. Um oficial da PM quase foi atingido

car dos movimentos grevistas em todo o país. No Rio, por exemplo, estourou em greve esta semana os metalúrgicos, e os bancários seguiram seus colegas de São Paulo. Inclusive conseguindo o que os paulistas não haviam conseguido: a paralisação do trabalho em muitas agências. Na verdade, porém, a batalha urbana de São Paulo — na qual não se notaram menos mil e mil dos chamados "elementos estranhos" — não passou de uma espécie de acidente de percurso, apenas capaz de dar justificativas para o governo, se este precisasse de justificativas. Aparentemente não precisa. A questão central relativa ao tema greves/sindicatos já estava claramente anunciada desde a semana anterior, quando a delegação da greve dos bancários ganhou e a prisão de dezesseite dirigentes sindicais e do presidente do sindicato, Ovídio Dutra, e governo será muito mais duro daqui para a frente.

Dureza e moleza. O Sul é um exemplo precioso desse endurecimento. Na semana passada a greve chegou a atingir 80% da categoria. Nos últimos dias e 15 entre os policiais, acabaram presas 164 pessoas. Nenhum bancário.

Os acontecimentos dessa quinta-feira doada em São Paulo foram imediatamente relacionados com o popo-

A cadeia do gerente do banco foi parar no meio da rua. O caminho de pipocas foi parar dentro do banco. Cenas de um dilúvio em São Paulo, enquanto o ministro Murilo Macedo apertava o torniquete

questão até o final da semana. O presidente do Banco Real, Jorge Babot de Miranda — ex-secretário do governo —, já que a Federação Nacional dos Bancos, diretamente, e o Ministério do Trabalho, indiretamente, estavam pressionando os banqueiros gaúchos para que não cedessem às reivindicações dos bancários. Babot disse mesmo que todos os bancos temem condições de atender ao pedido de 60% de aumento. Mas ainda. Poderiam até negociar outra reivindicação e de que a dita fosse para a negociação de aumentos passasse a ser setembro e não novembro. Enquanto isso, em Brasília, assessores do Ministério do Trabalho se queixavam exultantemente dessa mudança de atitude dos banqueiros gaúchos. No princípio estavam pedindo dureza por parte do ministro. Agora, sentindo na carne (ou no estômago) os efeitos da greve, afirmavam, vinham charmosamente que o governo estava atrapalhando as negociações.

Várias ambigüidades. O pessoal do Ministério do Trabalho pode ter suas razões para se queixar das ambigüidades alheias. Na véspera de celebrar as greves no Rio e em São Paulo, assessores do ministro Murilo Macedo observaram por exemplo que o comportamento do banqueiro Theophilus de Azeredo Santos, da Federação Nacional e do sindicato patronal do Rio, era "contraditório". O difícil é a gente entender direito o que significa esse contraditório, pois muito mais contra-



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A leitura da página é bastante semelhante do *Portfolio* de *Veja*. Iniciando com a leitura da foto de Wagner Avancini, o olhar segue logo para a foto do *office-boy* jogando uma pedra na fachada de um banco (também de Wagner Avancini). No caso de *IstoÉ*, a fotografia da repressão não existe, apenas as fotografias dos meninos jogando pedras (na segunda e terceira página da reportagem) e fotografias do cenário da greve nas ruas do centro de São Paulo.

Duas fotografias pequenas foram publicadas na segunda página da reportagem na *IstoÉ*, uma delas, logo abaixo da fotografia do menino jogando a pedra, apresenta o interior de uma agência bancária, quando diversas pessoas buscavam abrigo da manifestação e da polícia. Logo abaixo desta, outra foto de Wagner Avancini capta um momento que contrasta com a sua primeira foto (da cadeira na rua): um carrinho de pipoca jogando dentro da agência bancária. O carrinho está posicionado próximo ao cofre da agência, junto com escombros da fachada da agência (Imagem 123).

Imagem 123 - Fotografia do carrinho de pipocas e do cofre.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Enquanto *Veja* pauta o quebra-quebra das fachadas apontando como responsáveis bancários e manifestantes, *IstoÉ* procura saber quem foram os autores da quebradeira. Acaba criando uma segunda pauta, dentro da pauta maior, intitulada “Polícia vs. Office-boys”. No fim das contas, quem quebrou as fachadas foram os office-boys dos próprios bancos que jogaram paralelepípedos nas fachadas, “quando os *brucutus* apontaram, os meninos (...) recolheram as pedras das calçadas e reagiram. A polícia sofreu o diabo, pois a munição era farta: sacos de água e urina, cliques de todos os tamanhos, lâmpadas fosforescentes”. Neste momento, Wagner Avancini recorda dos sentimentos que vivenciou, apresentando outras características ao acontecimento.

Já faz um bom tempinho, mas eu lembro que a gente já vinha cobrindo as greves. Eu ia cedinho fazer piquete com o pessoal. Naquele dia, quem tinha ido mais cedo foi o Zé Bittar (José Luz Bittar). Mas não estava acontecendo nada, ele ligou para trocar de lugar com algum fotógrafo. Eu fui para lá, e ele acabou continuando, pois quando eu cheguei começou a soltarem bombas. A polícia a entrar com brucutu, dando cassetada em todo mundo. Foi bomba de lacrimogênio de monte, não dava nem para respirar direito. Rendeu um bom material aquele dia, pois os *office-boys* na época estavam lá brigando na rua.

(...) o pessoal, em cima dos prédios, apoiou também os *office-boys* contra a polícia. Eles jogavam papel picado também de cima dos prédios. Ficavam jogando sacos de lixo, com urina, tudo em cima da polícia. Durou mais de 6 horas essa movimentação. Eles corriam para outras ruas. Acho que foi na Rua São Bento e na Badaró, no triângulo²⁵⁴. (grifos meus).

A memória dos cheiros, sentimentos e dos pequenos detalhes dos locais fazem com que Wagner Avancini lembre de dividir espaço com os outros fotógrafos naquele dia:

Era até engraçado, os *boys* pegaram as cadeiras dos bancos e jogavam na rua. Teve um que até sentou nela e ficou lá com o telefone do banco na orelha. Na hora que eu fiz a foto, tinham aquelas camionetes da polícia vindo correndo de longe. Eu entrei ali no meio e fiz algumas fotos. Os carros passaram do meu lado, alguns policiais que vinham a pé atrás tentaram me bater. A cadeira ficou ali, rodando pra lá e pra cá. Na hora que eu fiz eu pensei “poxa, vai dar uma puta foto essa cadeira”. Na hora rendeu.²⁵⁵

Os meninos jogando os paralelepípedos produzem uma imagem icônica das manifestações civis. Começando pelas fotografias de Don McCullin e Gilles Caron. Ambos fotógrafos capturaram o momento dos sujeitos que atiram objetos ao inimigo. Don McCullin, fotógrafo inglês, ao fotografar a guerra do Vietnã em 1968, não poderia imaginar que uma de suas fotografias – àquela em que o soldado joga uma granada, que logo iria explodir próximo a seu corpo (Imagem 124) – estaria fotografando com uma estética bastante semelhante ao fotógrafo francês Gilles Caron. Caron, também em 1968, mas agora em Paris, fotografaria manifestantes, que pegariam paralelepípedos das ruas para jogar contra a polícia (Imagem 125). Esse ato, visto em fotografias, possui também uma história – que perpassa tempos, mas mantém na nossa memória um conjunto de símbolos (CATALÀ, 2014, p. 21).

²⁵⁴ Depoimento de Wagner Avancini, realizado por Caio de Carvalho Proença em 13/12/2016. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁵⁵ *Idem*.

Imagens 124 e 125 - McCullin (esq.), Caron (dir.).

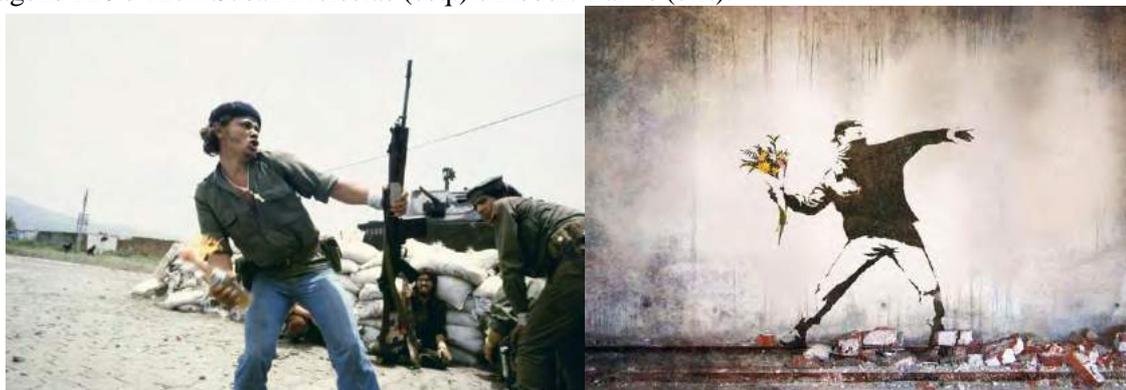


Fonte: Don McCullin e Fondation Gilles Caron.

A granada e o paralelepípedo atiradas pelos soldados e manifestantes de 1968 são próximas àquilo que Susan Meiselas (Imagem 126) fotografou na Guerra da Nicarágua em 1979, ganhando neste mesmo ano o prêmio *World Press Photo*, na categoria de fotojornalismo. Prestando atenção ao posicionamento dos atiradores, e do guerrilheiro nicaraguense, a imagem da violência e da resistência política, em primeiro momento, pode ser pensada como um gesto bastante comum de manifestantes em diversas situações.

Essas imagens dialogam em seu caráter estético. Elas foram recicladas posteriormente por um grafiteiro inglês Robert Banks (conhecido como Banksy). Ao utilizar a imagem do manifestante que atira um objeto (lembrando das fotografias de McCullin, Caron e Meiselas) substitui o objeto da violência (a granada, pedra, molotov) por um buquê de flores (Imagem 127).

Imagens 126 e 127 - Susan Meiselas (esq.) e Robert Banks (dir.).



Fonte: Susan Meiselas e Banksy.co.uk.

Assim, acredito que a estética, ao menos nesses casos, da violência possui uma relação com a nossa memória visual, conforme aponta Josef Català:

Que a fotografia tente, também, suprimir o tempo, pode ser que já seja algo sabido, ainda que a ideia não seja orientada adequadamente. O feito de que a fotografia imobiliza o fluir temporal não é uma novidade, como tampouco o é que preserva as recordações. Esta função maravilhosa e surpreendente que permite congelar o presente e converte-lo de imediato em **memória visual** desencadeou a uma fase da modernidade empenhada em converter o mundo em um acúmulo de feitos pensáveis e medíveis e, portanto, arquiváveis. (Grifo meu, CATALÀ, 2014, p. 21).

A violência seria um dos pontos chave para artistas contemporâneos e manifestantes realizarem, com pequenos gestos, ações que poderiam transformar um passado de guerras, de conflitos, de ditaduras, em um futuro melhor. Há aqui a reciclagem de diversas imagens em uma. As fotografias dos *office-boys* de Wagner Avancini e Luz Bittar fazem parte desse imaginário de imagens de jogadores de pedras e de atos contra a repressão, com o uso da violência (Imagem 128 e 129).

Imagem 128 e 129 - Fotografias de Wagner Avancini e José Luz Bittar, respectivamente, dos *office-boys*.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A Greve dos Bancários mostrou o distanciamento visual entre *Veja* e *IstoÉ*, com exceção da fotografia de abertura da reportagem, e distanciamento de posicionamento textual em ambas revistas. *Veja*, nesta reportagem, realiza um *Portfolio* sobre o quebra-quebra, salientado em seu texto, manchetes e legendas seu posicionamento contra a greve. Enquanto os textos de *Veja* realizam a ancoragem de sentidos sobre as imagens que buscam culpados pelo quebra-quebra. Os fotógrafos buscaram focar na repressão policial existente durante a greve. Em *Veja* existe uma tensão entre o visual e o textual: enquanto os fotógrafos documentam tanto a repressão quanto o quebra-quebra (com Sergio Sade selecionando fotografias que apresentem a repressão de maneira bastante enfática e direta), os textos da revista pouco falam sobre a repressão policial. *Veja* torna visível a repressão policial, porém de maneira ambígua e pouco percebida em seu texto.

Além de existir este contraste de linguagem dentro da própria *Veja*, ela contrasta textualmente com *IstoÉ*, que busca salientar que as greves e manifestações deveriam continuar, pois os bancários tiveram sucesso. Enquanto *Veja* aposta para o fracasso dos grevistas em seu texto. Novamente, *IstoÉ* surge como a revista que priorizou o uso da grande-angular. Desta vez, as páginas desta revista não foram preenchidas de fotografias, mas sim de textos apresentando um contraponto a leitura de *Veja*. *IstoÉ* procurou problematizar os culpados pelas quebraqueiras nas fachadas dos bancos. Já *Veja* procurou culpar e generalizar os grevistas por estes atos.

O uso da teleobjetiva por *Veja* buscou direcionar a leitura das imagens para os leitores, tanto pelos textos, manchetes e legendas, quanto pela característica ótica desta lente, que possui uma profundidade de campo bastante curta, deixando o segundo plano desfocado. Neste caso, normalmente o fotógrafo focava apenas em um sujeito, ou em um momento da ação, enquanto todo o resto do campo visual ou era deixado de fora, ou desfocado. As fotografias de *IstoÉ* buscaram horizontalizar as informações visuais nas imagens – ao publicar fotos de planos mais abertos que *Veja*. Os fotógrafos de *IstoÉ* fizeram uso da lente grande-angular, que possui como característica própria a grande profundidade de campo e a grande angulação no campo de visão. Dessa forma, as fotos de *IstoÉ* condensam uma grande quantidade de informações, que podem ser vistas de diversas formas. A recepção das informações de fotografias feitas com a grande-angular normalmente é mais aberta, horizontal e sem um direcionamento mais forte que a teleobjetiva, que possui um campo de visão e de quadro mais fechado, e uma profundidade de campo mais curta. *Veja* salientou a greve ao escolher esta pauta a ser publicada com as

fotografias e impressão de página mais caras do restante da revista. *IstoÉ*, por suas questões financeiras e estéticas, publicou poucas fotos e todas em preto-e-branco.

Como *Veja* publicou praticamente o dobro de fotografias que *IstoÉ*, foi possível perceber uma sequência narrativa de início, meio e fim da manifestação. A narrativa de *Veja* foi cadenciada pelo argumento principal da reportagem: os manifestantes teriam fracassaram em sua greve. Para isso, fotos dos *office-boys* quebrando as fachadas foram mescladas com a publicidade do cigarro *LS* e com outras fotografias dos grevistas apanhando da polícia. Já *IstoÉ* não se preocupou com a sequência e narrativa fotográfica, mas sim em reforçar textualmente que os grevistas estavam atuando com perseverança, e não foram eles os culpados pela quebra de fachadas – identificando os autores (*office-boys*) a partir da fotografia de costas, sem mostrar rostos. *IstoÉ* também imprime uma fotografia do então Ministro do Trabalho, Murilo Macedo, com a mão no rosto, com feições de preocupação, praticamente de costas, aqui representando a imagem de estar de costas para as greves e para os direitos trabalhistas, uma crítica de *IstoÉ* a partir da fotografia (Imagem 121). Já *Veja* contrapõe com a foto do mesmo Ministro em gesto de seriedade, enquanto fala alguma frase em tom de grito (Imagem 117).

A cobertura da Greve dos Bancários por *Veja* direciona o olhar do leitor à conclusão de que: os grevistas são “vândalos”. Neste momento, existe uma tensão entre o que é mostrado nas fotografias e no que é escrito. Enquanto os fotógrafos focam nos grevistas que apanharam da polícia, os textos da reportagem procuram afirmar que os grevistas são culpados pela violência.

IstoÉ procurou dar espaço textual aos repórteres, que problematizam justamente o que *Veja* escreveria neste 19 de setembro: quem aparece como culpado na reportagem da *IstoÉ* são os policiais, que realizaram a repressão – e os grevistas, *office-boys* e moradores dos edifícios próximo ao triângulo financeiro do centro de São Paulo são representados como resistentes deste aparato bélico da repressão. A partir desta reportagem seria possível compreender como *Veja* e *IstoÉ* tratariam de apresentar a figura de Lula, durante as greves no ABC Paulista, ainda em 1979.

4.4. Figueiredo e Lula - Entre a imagem da resistência e do fracasso

O movimento de greves dos metalúrgicos na região do ABC Paulista foi pautado por *IstoÉ* e *Veja* de maneiras diferentes. As visualidades de ambas revistas foram construídas para apresentar determinadas visões sobre a figura de Lula e também do seu afastamento do cargo

de presidente do sindicato dos metalúrgicos. As pautas escolhidas aqui dialogaram e dividiram espaço com a posse do General João Baptista Figueiredo, em março de 1979, ocorrida na mesma semana de uma das maiores reuniões sindicais do Brasil. Uma edição posterior a posse retoma o ABC, desta vez focando na imagem de Lula e da sua saída da presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

Portanto, nestas pautas, *Veja* e *IstoÉ* teriam de decidir qual visualidade seria construída sobre a posse do novo general-presidente, a greve dos metalúrgicos e a saída de Lula do cargo de presidência do sindicato. Teriam que decidir também quais tipos de fotografias teriam de ser impressas, além de quais temas surgiriam nas páginas de ambas revistas. Será que a repressão seria mostrada por *Veja*? Será que *IstoÉ* mostraria Lula em situações de preocupação ou tristeza quando se despede do cargo de presidente do sindicato? E quais outras imagens se reciclam a partir da iconosfera das manifestações operárias do ABC Paulista? Qual espaço dado por *Veja* e *IstoÉ* para a cobertura da posse do General Figueiredo? A última parte do capítulo procurará responder a estas indagações.

Nas edições do dia 21 de março de 1979, ambas revistas pautam a posse de Figueiredo. De maneira inédita, *IstoÉ* imprime fotografias coloridas em suas páginas²⁵⁶, com diagramação de Hélio de Almeida, formando uma espécie de *Portfolio*, como as de *Veja*, porém, desta vez, com fotografias enquadradas em pequenas molduras e diagramadas em angulações pela página – como se estivessem soltas em cima de uma superfície plana, de maneira menos estática, como era em *Veja*. Os *Portfólios* da *Veja* sempre foram organizados de maneira que as fotografias ficavam encostadas umas nas outras, sem espaços vazios entre elas (ocupando a maior parte da página), e diagramadas como um mosaico de fotografias retangulares médias e grandes, sem angulações, como a colagem de uma foto abaixo da outra, em formato de grade.

Este tipo de diagramação em *IstoÉ* possui um pouco da cultura de diagramadores dos anos 1950 e 1960, principalmente das revistas ilustradas, que recortavam e angulavam suas fotografias nas páginas das revistas – dando *movimento* a leitura da página (JÚNIOR, 2012, p. 57; OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010; COSTA; BURGI, 2012). As fotografias da *IstoÉ* sobre a posse do Figueiredo focam muito menos o Presidente em si, do que no entorno da posse. O Presidente não é o foco da revista. Isto já foi visto em coberturas fotográficas variadas, iniciando por uma bastante famosa: quando Henri Cartier-Bresson fotografa a posse do Rei

²⁵⁶ Visto pela primeira vez, em reportagens, desde as edições mensais de 1976.

George VI (12 de maio de 1937), em Londres a contrato do jornal *Ce Soir*. Bresson realiza a pauta sem fotografar nenhuma vez o Rei, em nenhum momento, mas sim as pessoas que procuravam observar o Rei passando rapidamente de carruagem a partir de pequenos espelhos que seguravam, apoiados na ponta de um pedaço de madeira fino, que eram erguidos acima do nível do olhar da multidão (Imagem 130). Assim, a pauta ficou voltada para quem observava o acontecimento. Da mesma forma fez Juca Martins, quando fotografou a visita de João Paulo II em São Paulo, quando fotografa a polícia barrando mulheres que gostariam de chegar mais próximas ao líder da Igreja Católica, não focando no Papa em si (Imagem 131).

Imagem 130 e 131 - Fotografia de Bresson na posse do Rei George VI e fotografia de Juca Martins na visita do Papa.



Fonte: Magnum Archive e Coleção MASP Pirelli.

Da mesma forma, em *IstoÉ*, Milton Guran, Juvenal Pereira e Luis Humberto documentaram a posse de Figueiredo de longe. Os fotógrafos tiveram pouco espaço de circulação, e suas fotografias mesclaram o uso da teleobjetiva e grande angular. Os fotógrafos focaram Figueiredo apenas 3 vezes, enquanto as 7 outras fotos publicadas na revista são do entorno à posse. O maior retrato da página é do mestre da banda do exército, feita por Juvenal Pereira, enquanto o Presidente está minúsculo na fotografia, em segundo plano. Logo ao lado dela, civis com diversas bandeiras observam a posse, enquanto um Policial Militar à frente da população fica em guarda. Luis Humberto procura momentos *incomuns* durante a posse em suas fotografias – como Ulysses Guimarães (líder do MDB na época – único partido mais à esquerda e contra a ditadura) cumprimentando o então presidente ditador do Uruguai, Alfredo Stroessner. Fotografa também o presidente da Bolívia, do alto, penteando seu cabelo escondido (Imagem 132).

Milton Guran e Juvenal Pereira ficam encarregados de fotografar a posse de longe, focando Figueiredo abanando para os civis, que estão todos vestidos de branco e segurando bandeiras, em um ritual que organizou corpos e sorrisos. Estas fotografias de Figueiredo, com exceção da primeira fotografia, foram feitas de longe e quando ele estava de costas. O destaque desta imagem de Figueiredo de costas é feito pela legenda, que aponta que o rosto “impassível de Golbery, surge à esquerda da figura de Figueiredo”. Logo atrás de Golbery pode-se ver um fotógrafo, que faz a fotografia de frente a Figueiredo, que abana sorridente. Caso tivesse as duas fotos para colocar lado a lado, poderia se perceber duas visões totalmente diferentes desta cobertura: uma que foca Figueiredo sorridente e abanando, com um rosto incomum para este personagem político – que já afirmou preferir seus cavalos a pessoas. Ele se veste de civil neste momento, ponto marcante da tentativa de aproximação dos militares a sociedade civil a partir da roupa. A outra foto para o contraponto seria a de Milton Guran – onde só podemos ver as costas e a careca de Figueiredo, dentro do Rolls-Royce da Presidência. No mínimo, duas leituras podem ser feitas: uma que apresenta Figueiredo civil e feliz, humanizado, quase inocente pela fotografia de frente, e outra de Figueiredo sem rosto, de costas para o povo e cercado de militares (Imagem 132).

Imagem 132 - Reportagem da posse de Figueiredo de *IstoÉ*, 21 de março de 1979.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Uma leitura possível das páginas desta reportagem iniciaria da esquerda para a direita, com a fotografia inicial da reportagem que se divide entre Figueiredo, que abana, e o mestre da banda, que também movimentava suas mãos. A partir destas duas imagens, a leitura segue para baixo da primeira página e retorna para o topo da segunda página – que possui uma leitura bastante clássica, de cima para baixo (VILCHES, 1997). Em *IstoÉ* existe uma ordem cronológica do evento. Porém, as fotos iniciam já com Figueiredo utilizando a faixa presidencial, que não foi impresso na revista, a pesar dos fotógrafos provavelmente terem feito a documentação – algo que ocorre em *Veja* de forma mais cadenciada.

Nesta mesma edição, *IstoÉ* publica a reportagem de Lula discursando na Vila Euclides e da ação policial, que prendem e revistam metalúrgicos ao lado de fora do estádio, em fotos de João Bittar e Hélio Campos Mello, ocupando duas páginas da reportagem²⁵⁷. Enquanto *IstoÉ* publica 2 páginas sobre a posse de Figueiredo, com apenas 2 fotografias do presidente, *Veja* publicaria um *Portfolio* de 4 páginas, 3 em cores e 1 em preto-e-branco (Imagem 133). *Veja* publica a mesma quantidade de fotografias que *IstoÉ*, porém em tamanhos maiores e dando mais foco à Figueiredo (que aparece em 4 fotos) e Geisel (que aparece em 4 fotos também). Nenhuma fotografia de Pedro Martinelli, Salomon Cytrynowicz e Carlos Namba foi feita das costas do Figueiredo ou Geisel, além de pouquíssimas imagens mostrarem o entorno da posse, como fez *IstoÉ*. Ambas pautas trataram de realizar fotografias que focam ao nível dos olhos dos civis que estavam lá. Uma única fotografia, em *Veja*, apresenta o plano geral da cena – podendo ser percebido que o ritual da posse, como todos, foi extremamente controlado e organizado – inclusive a posição dos civis que estavam com as bandeiras de diversos países latino americanos e de camiseta branca logo na passagem para a rampa do Palácio do Planalto (Imagem 133).

²⁵⁷ Estas fotografias foram discutidas no fim do Capítulo 3.

Imagem 133 - Reportagem de *Veja*, 21 de março de 1979.

Brasil

Começa a quinta etapa

Quebras no protocolo, emoção e profissões de fé democrática marcaram a festa da posse do novo presidente João Baptista Figueiredo

Tão logo se despediu dos presidentes Alfredo Stroessner, do Paraguai, e Davi Padilla, da Bolívia, o presidente João Baptista Figueiredo foi saudado por um ilustre grupo de convidados que se acotovelavam no 2.º andar do Palácio do Planalto — e logo estalou o primeiro abraço. Imediatamente, para desconforto dos responsáveis pela cerimonial e impaciência do serviço de segurança, sobrevieram tapas nas costas, beijos, apertões, graças. “O Geisel jamais permitiria uma coisa dessas”, observou um conviva entre sorrisos de aprovação. O presidente, contudo, já era outro. E começava a vi-

gorar, na quente, luminosa manhã de quinta-feira passada, o “estilo Figueiredo”, sob cuja égide o Brasil deverá viver até março de 1985, quando se encerra oficialmente o mandato do quinto presidente da Revolução de 1964.

Aquela altura, depois de ter transmitido a seu sucessor a faixa presidencial, numa emocionada solenidade celebrada às 11 horas da manhã, no Palácio do Planalto, o agora ex-presidente Ernesto Geisel já voava para o Rio de Janeiro em companhia da mulher, dona Lucy, da filha Amália Lucy e do general Gustavo de Moraes Rego, até a manhã de quinta-feira seu chefe do Gabinete Militar. Durante a cerimônia da transmissão da faixa, que se seguiu à rápida posse de Figueiredo no Congresso Nacional, os dois amigos haviam trocado discursos que foram bastante além dos pronunciamentos protocolares. E também ali, por sinal, as diferenças de estilo se haviam evidenciado — embora tivessem igualmente emergido as claras afinidades que asseguraram o prolongamento da linha de continuidade estendida no Palácio do Planalto ao longo dos últimos quinze anos.

Comovido, a voz às vezes embargada, mas ereto e austero como tem aparecido aos olhos do país desde 1974,

Geisel fez questão de reafirmar conhecidos conceitos em seu último discurso como chefe da nação — insistiu, por exemplo, que há na democracia uma “inimável relatividade”. Figueiredo, por seu turno, de novo reiterou a mão em conciliação, além de reiterar seu juramento de “fazer deste país uma democracia”. E a verdade é que, sexta-feira passada, o balanço das profissões de fé democráticas registradas na véspera não se limitava apenas ao pronunciamento do presidente Figueiredo — nesse aspecto, seguramente o mais afirmativo desde 1964. Outras cerimônias de posse em diferentes pontos da capital pareciam sugerir que não ocorreria tão somente uma passagem do bastão presidencial. Da mesma forma que o país, também o governo agora é outro.

“OUTROS TEMPOS” — Pela primeira vez em dez anos, de fato, o chefe do Executivo não tem poderes excepcionais para cassar mandatos ou cortar carreiras políticas. Mas nem por isso o governo que tomou posse na semana passada se mostra inseguro. Ao contrário, Figueiredo parece cercar-se de uma equipe confiante, sem dúvidas o mais poderoso e articulado grupo de políticos experientes que, neste momento, se reúnem — em torno de uma mesma bandeira — incluindo nessa comparação todos os grupos oponentes. Agora, sua equipe começa a mostrar seu repertório, procurando agir desde logo com desenvoltura compatível à do chefe.

Não tarde de quinta-feira, por exemplo, no Ministério da Justiça, uma pleiade engrossada por alguns parlamentares do MDB interrompeu por três vezes, com aplausos, o discurso do novo ministro Petrálio Portella e, nas três ocasiões, Portella discorria sobre democracia e direitos humanos. “Pelo discurso do Petrálio, você vê que os tempos são outros”, exclamou um líder da Arena presente ao auditório do Palácio da Justiça.

Mas o ministro também não esbanjara elogios a seu antecessor, Armando Falcão, que em sua fala preferiu sublinhar seu apego aos “ideais da Revolução de 1964”. “Para quem conhece o Petrálio, está claro que os elogios ao Falcão foram uma formalidade”, explicou o líder arenista. “Ele não poderia deixar de dizer aquilo, não é?”

Com risos otimistas, os 21 ministros que assumiram seus cargos na quinta-feira passada — o futuro chefe da Secretaria de Comunicação Social, Saldy Farhat, foi nomeado ministro ex-

traordinário na sexta-feira e se efetivará quando o Congresso aprovar o projeto que institui o novo Ministério — depositaram fichas no projeto de abertura. Nisto, ficaram cori com o próprio presidente, que em seu discurso prometeu prosseguir e ampliar as reformas políticas iniciadas por Geisel. O novo ministro do Exército, general Walter Pires, por exemplo, antecipou que a quinta etapa da Revolução de 1964 “virá a da solidificação de instituições e vivências políticas democráticas, representativas, estáveis e duradouras”. De todo modo, o general Pires pareceu interessado em falar também aos soldados mais conservadores dos quartéis — mais precisamente, aos militares que trabalharam,

traordinário na sexta-feira e se efetivará quando o Congresso aprovar o projeto que institui o novo Ministério — depositaram fichas no projeto de abertura. Nisto, ficaram cori com o próprio presidente, que em seu discurso prometeu prosseguir e ampliar as reformas políticas iniciadas por Geisel. O novo ministro do Exército, general Walter Pires, por exemplo, antecipou que a quinta etapa da Revolução de 1964 “virá a da solidificação de instituições e vivências políticas democráticas, representativas, estáveis e duradouras”. De todo modo, o general Pires pareceu interessado em falar também aos soldados mais conservadores dos quartéis — mais precisamente, aos militares que trabalharam,

no cronograma de abertura desenhado pelo governo Figueiredo.

SINGULARIDADES — Estas promessas e esperanças não pareceram muito cordilárias dos chefes militares numa festa de posse — por sinal, a mais avantajada já promovida na era inaugurada quinze anos atrás. “Estão gostando da festa”, perguntava Heitor de Aquino Ferreira, secretário particular da Presidência, aos jornalistas que com ele cruzavam, na manhã de quinta-feira, no Palácio do Planalto. Um largo sorriso no rosto, soltando bofetadas do charuto, Ferreira dava mostras de saber que, em brilho, a festa superava amplamente as anteriores. Cerca de 100 mi-

lhares de cruzados foram consumidos numa programação de dois dias que imobilizou Brasília e incluiu de fortes apelos ao gosto popular — como o show da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, campeão do carnaval carioca de 1979, no Ginásio Presidente Eurico Medice, ou o jogo Corinthians x Flamengo, disputado na sexta-feira com portões abertos ao público — a um banquete em que mais de 5 000 convidados comeram fainhas, perus, camarões e lagostas, e beberam uísque escocês e vinho nacional nos salões do Itamaraty, na noite de quinta-feira.

O luminoso Palácio dos Arcos foi tomado de assalto por uma multidão de

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A leitura do *Portfolio* de *Veja* segue seu padrão em “L” de cabeça para baixo. Começando pela fotografia de abertura, feita com uma teleobjetiva por Pedro Martinelli da comissão de políticos que acompanha Figueiredo até o pé da rampa do Congresso para pegar a faixa presidencial de Geisel (Imagem 133). Em sequência cronológica, *Veja* imprime as fotografias de Geisel e Figueiredo se abraçando (mesma foto utilizada para a capa de *IstoÉ*), ambos Generais descendo a rampa do Congresso sorrindo e Figueiredo sério no Rolls-Royce. Logo no momento de virar a página, o leitor baterá o olho na fotografia final do *Portfolio*, em preto-e-branco, com políticos e militares se cumprimentando no banquete. Ao virar totalmente a página, pode-se rememorar o plano geral da Posse, com 3 fotografias de Salomon Cytrynowicz. Nesta mesma revista, *Veja* publica fotografias de Lula e do movimento grevista com um olhar diferente de *IstoÉ*.

Enquanto Lula era fotografado discursando para milhares de pessoas no Estádio na fotorreportagem de *IstoÉ* (Imagem 135), *Veja* publica uma fotografia de Lula sentado em uma poltrona, olhando para o chão com rosto sério (Imagem 134). Ao lado desta fotografia, outra é publicada, com o retrato do então representante da *Volkswagen*. Ele está de terno e afirma que, conforme a legenda de *Veja*: “a greve dura só mais 24 horas”, preconizando o fim da greve dos metalúrgicos. Assim, a foto de Lula sugere uma conexão com a imagem do representante da *Volks*, ao lado. Enquanto Lula está sério, olhando para o chão, seu fracasso é preconizado pelo representante da *Volks* na foto ao lado (e também pelas legendas, textos e manchetes), contrastando a imagem do empresário e metalúrgico: o *vencedor* (postura ereta, olhar fixo e falante) e o *perdedor* (sentado, a nível do quadro fotográfico muito mais abaixo que o do empresário. Olhando para baixo, pensativo e com um semblante sério, quase irritado). Este é o sentido criado visualmente por *Veja*, aberto a outras interpretações, que também publica fotos do interior do Estádio, porém sem individualizar a manifestação – como fez *IstoÉ* (Imagem 135).

Imagem 134 - Continuação da revista *Veja*, ao fim da revista, quase 100 páginas após o *Portfolio* da posse de Figueiredo.

Assembleia dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo: 60 000 trabalhadores garantem apoio a Lula

Economia e Negócios

Quem agüenta mais?

Empresários e trabalhadores apostam no fim e na continuidade da greve na região do ABC. E de fato está difícil prever quando virá a solução

Na sua primeira entrevista como ministro do Trabalho, comandada Masello anunciou direto no assunto das difíceis negociações entre operários e empresas metalúrgicas, mecânicas e de material elétrico da região do ABC, em São Paulo. "Atrevido sem répido acordo entre os metalúrgicos em greve e seus empregados", disse, confiante. Teria ele alguma solução pronta para pôr fim à greve iniciada na terça-feira? Pelo menos não a esta hora não há via qualquer indicação que permita prever o encaminhamento do movimento envolvendo 180 000 metalúrgicos das cidades de São Bernardo do Campo, Santo André, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá e Ribeirão Pires. Eles não aceitaram os termos do acordo firmado entre a Federação dos Metalúrgicos e a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) — estabelecendo

um aumento de 63% para quem ganha de um a três salários mínimos, de 57% entre quatro e dez salários mínimos e de 44% para os demais, além de duas associações salariais, de 10% cada, em setembro e fevereiro próximos.

"Os empresários asseguram que, além desses limites percentuais, não abrem mão de um centavo sequer. Inquestionável, os trabalhadores aceitam com a possibilidade de uma greve prolongada, até a obtenção de melhores índices, ou o reconhecimento do delegado sindical com representação coletiva dos interesses dos empregados junto à direção da empresa. Desse modo, diante da firmeza demonstrada de parte a parte, chegamos a um impasse, em que se tornam arduas quaisquer previsões.

SEM AUTORIZAÇÃO — Quando a maioria dos sindicatos de metalúrgicos do interior paulista assinou, na segunda-feira passada, o acordo com a FIESP, tinha-se a impressão de que apenas os trabalhadores do ABC repetiriam a proposta dos empresários. "São poucos os críticos ao compromisso do interior que firmaram o acordo, pois a negociação levou um mês para ser realmente uma vitória", admite Luis Inácio da Silva — "Lula", presidente do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Para ele, o acordo só não era aceitável para os operários de sua região, formada por indústrias de grande porte, altamente concentradas. "São privilégios dos delegados sindicais porque em nossas fábricas há muitos operários, e o pequeno número de dirigentes previstos na lei não dá conta dos problemas existentes nas indústrias", justifica ele.

Ator ilustre, Lula considerou o aumento concedido pelos empresários "insuficiente", pois 70% dos trabalhadores

de sua base territorial só recebem 37%, por estarem na faixa dos quatro a dez salários mínimos. "Com o índice oficial de 44% dos ganhadores mais", assegurou (veja o quadro). Argumentos semelhantes seriam usados também por Benedito Marcondes e Júlia Lima, presidentes dos sindicatos dos metalúrgicos de Santo André e de São Caetano do Sul.

Mas aconteceu o inesperado: trabalhadores de algumas outras cidades do interior resolveram igualmente aceitar a proposta de acordo, desautorizando os dirigentes de seus sindicatos que haviam chegado a um entendimento com a FIESP. E, com efeito, um dia após o início da greve no ABC, os metalúrgicos de Santa Bárbara d'Oeste — onde fica a sede do Romi, indústrias de furos — e parte dos metalúrgicos de São José do Campo, Jundiaí, Jacaré e Ribeirão Preto cruzaram os braços. Campinas seguiu o exemplo no final da semana, criando também uma situação de confronto entre os operários e seus dirigentes sindicais, fato que ajudaria a complicar ainda mais o emaranhado processo de negociações.

DIREITO DA FIESP — Do lado empresarial houve também alguns imprevistos que podem acrescentar novos obstáculos aos entendimentos entre grevistas e empregadores. Acusou-se que surgiram

vastas discussões também dentro da FIESP contra o acordo já firmado. E o caso do sindicato da indústria e construção metalúrgica do Estado de São Paulo, que, após comunicação publicada pela imprensa, afirma que "continuará defendendo a tese de que os reajustes salariais não podem e não devem obedecer a uma uniformidade e, sim, variar de acordo com a potencialidade da categoria econômica, sob pena de prejudicar as consequências sociais". Em outras palavras, as indústrias desse setor estavam em uma situação tal que não poderiam pagar os aumentos fixados nas negociações.

MARCONDÉS: "Jura mais 24 horas"

LULA: OS RISCOS DA LIDERANÇA

Nos corredores da FIESP comenta-se que tal igual reação — ainda que não ostensiva — tiveram as indústrias de fiação e têxtil, em que o peso da mão-de-obra seria relativamente grande nos custos totais de produção. "Essas empresas de não autorizarão a negociar até 60% no máximo", revelou a VEJA o diretor de recursos humanos de uma importante montadora de automóveis. Para Walter Saica, do Sindicato da Indústria de Máquinas do Estado de São Paulo (SIMESP), a solução teria de passar pela reunião do Grupo 14 das indústrias metalúrgicas, mecânicas e de material elétrico, reagrupando as empre-

116 PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - CÓPIA NOS TERMOS DA LEI 9.810/1998 E LEI 10.895/2003. 117

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 135 - Continuação da revista *IstoÉ*, ao início da revista, logo na página depois do índice.

CONOMIA

GREVE EM SÃO PAULO

Uma prova de força, na semana da posse

Perto de 150 mil operários param de trabalhar

Luis Roberto Serrano, Nairton Bolognini e Ricardo Kobachi

Imaginem só 60 mil pessoas, talvez um pouco mais, talvez um pouco menos, superando todos os confrontos quadros de um pagamento estádio de futebol capta de acomodação dia de jogo, quatro vezes menos gente. Somenta mil pessoas amontoadas, sem espaço sequer para respirar, e um abafado silêncio. Silêncio porque todos, sem uma única exceção, guardam auster todas as palavras que sua dirige Luis Inácio da Silva, o Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Diadema. Em a tarde do dia 15 de março, a televisão estava mostrando para todo o país, naquele momento, uma outra concentração de gente, em Brasília, a 2 mil quilômetros de distância.

As 60 mil pessoas espalhadas no estádio de São Bernardo de mais 90 mil outras tinham entrado em greve três dias antes. Uma greve que o Tribunal Regional do Trabalho considerou ilegítima — no momento porque nenhuma empresa havia se oferecido ao trabalho da festa que se desenvolvia na capital do país a posse do general João Baptista Figueiredo no posto que foi do general Ernesto Geisel. Não se sabe, ainda, o que o novo presidente pensou dos metalúrgicos que quiseram fazer greve na semana de sua entronização no Palácio do Planalto.

Lula e os metalúrgicos que ocuparam a qualificação de todo o governo do Estado de São Paulo, em São Bernardo do Campo, e a

O delegado sindical. Por que a greve? Desta vez, não se trata de uma simples questão salarial. No que se refere ao distrito, paralisar os empregados chegaram a acertar alguns pontos comuns. Os empresários, no entanto, seguramente se negou a reconhecer a figura do delegado sindical, um representante eleito do sindicato dentro de cada empresa (veja o quadro da pág. 90) — um primeiro passo para a calcada da democracia também no interior das fábricas, segundo afirmam os líderes sindicais envolvidos, como sustenta. A nome dos delegados, afinal, caberia o dia-a-dia das negociações entre os operários e a direção das indústrias.

E por que o impasse? A Federação dos Indústrias do Estado de São Paulo, a princípio, chegou a oferecer aos metalúrgicos um aumento de até 67%, 67% — proposta que foi aceita por 29 sindicatos do interior. O pessoal do ABC, porém, bem mais provocado com mensagens públicas, decidiu focar na criação da figura do delegado sindical (veja o quadro da pág. 92). Houve o impasse. O caso foi parar no TRT. E o Tribunal, além de decretar a legalidade da paralisação, decidiu cancelar um reajuste de apenas 44% — o índice oficial do governo. Da em diante, o que era impossível transformasse em confronto.

Greve pública? Inevitavelmente, vários empresários e alguns jornalistas decidiram minuar que a greve tinha fundo político. Mário Caramia, presidente da Anfiteia Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores (ANFAVEA), chegou a apoiar uma ligação direta entre a paralisação e a recalcitração que ela ocorreu — no momento em que ela ocorreu — no momento

116 PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - CÓPIA NOS TERMOS DA LEI 9.810/1998 E LEI 10.895/2003. 117

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Imagem 136 - Fotografia do bispo Dom Claudio Hummes, no Estádio da Vila Euclides em São Bernardo do Campo. Logo a frente, pode-se perceber uma dúzia de fotógrafos. Entre eles, com a máquina ao rosto, de pé, Irmo Celso. Logo atrás dele, possivelmente Sebastião Salgado, com o braço próximo ao rosto.



Fonte: Fotografia de Fernando Pereira/CPDoc JB.

Sobre este ponto, Irmo Celso (Imagem 136) recorda o posicionamento das duas revistas:

Quando eu fotografava a greve, eu incluía também as negociações na FIESP. Eu participava ativamente nessas reuniões, dava destaque no fulano que era presidente, etc. e tal. Porque, os empresários também eram notícia. A notícia não era só os metalúrgicos. Embora que, para a esquerda já daquela época, a gente deveria fotografar apenas a esquerda. Quer dizer, aqueles caras que estavam surgindo, os operários, o movimento operário como um todo. Então, na época a gente da *Veja* já era malvisto por lá, porque nós dávamos todos os lados²⁵⁸.

A tarefa de documentar “todos os lados” é sempre mencionada pelos fotógrafos em seus depoimentos. Cabe considerar que, a imagem maniqueísta entre uma esquerda, representada pelos operários, e direita, representada pelos empresários, é um olhar superficial sobre o que acontecia no momento – e difundida pelas próprias revistas ao procurar imprimir imagens que contrastam (como no caso de *Veja*, visto anteriormente). O que interessa no trabalho, além de saber que os fotógrafos documentavam a maior quantidade de ações realizadas durante as

²⁵⁸ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

greves, é perceber as construções visuais elaboradas pelas revistas com o vasto material disponível. Apresentar “todos os lados” da discussão – colocando-os próximos um do outro, ou focar mais em um dos “lados” e diluir o outro, que menos interesse para o grupo empresarial, pelo fim da revista?

Ao mesmo tempo que *Veja* pautava os empresários e a posse do General, a pauta sobre o movimento metalúrgico fica praticamente escondida dentro da revista, diluída em suas últimas páginas, próximo aos anúncios e das seções de cinema e teatro, onde normalmente as pautas mais *quentes* não aparecem. Em *IstoÉ*, a pauta sobre Lula e da posse de Figueiredo ficam próximas, surgindo logo nas primeiras páginas da revista, após a página de índice (nas páginas 20 em diante). Portanto, o leitor de *IstoÉ* abriria a revista, leria anúncios, cartas dos leitores, a carta da editoria e chegaria nas duas principais reportagens da revista. Em *Veja*, além da reportagem sobre os metalúrgicos estar diluída no fim da revista, a reportagem da posse de Figueiredo é diagramada no início da revista, e logo acompanhada por um encarte de 15 páginas coloridas do Governo Federal, que realiza uma propaganda oficial sobre as construções feitas em Brasília durante o ano de 1978 (Anexo 3).

Desta forma é possível perceber qual atenção foi dada sobre as duas pautas, em ambas revistas. *Veja* priorizou a propaganda do Governo Militar (ocupando 20% da revista), e *IstoÉ* procurou não documentar a posse de Figueiredo com mais proximidade, mas sim seu entorno. *Veja* procurou ficar comovida com os prejuízos da *Volkswagen* e *Embraer* (que foi citada no seu texto, quando “a greve atrasou a entrega dos aviões Bandeirantes em São José dos Campos. A consequência foi o prejuízo financeiro da empresa”) e criticou a greve, preconizando seu fim. *IstoÉ* procurou documentar a fala de Lula em frente aos 60 mil metalúrgicos, as revistas e prisões dos operários pelos PMs fora do Estádio da Vila Euclides, mencionando os empresários em seu texto – além de cobrir as passeatas que ocorreram na região do ABC e a presença da PM nos portões das fábricas, em uma sequência de fotografias de João Bittar, Alberto Murayama, Valdenir Benedetti e Rosa Gauditano, compondo um leque de outras visões a partir das fotografias de *freelancers* (Imagem 137).

Imagem 137 - Sequência fotográfica em *IstoÉ*, 21 de março de 1979.

am que o comando do país mudava de mãos. Segundo esse raciocínio, ao deflagrarem a greve as vésperas da posse do general Figueiredo, os metalúrgicos estavam pretendendo testar a força do novo governo. Até mesmo a imobilização na criação da figura do delegado sindical foi encarada como uma atitude política e não apenas como uma reivindicação trabalhista.

As duas hipóteses, evidentemente, foram contestadas pelas lideranças sindicais. "Nosso movimento é apenas reivindicatório", explicou Lula, no momento mais dramático de sua carreira sindical (leia o quadro da pag. 30).

E o governo, o que fazia? As vésperas da greve, o então ministro do Trabalho, Arnaldo Pires, viajou para Caracas, a fim de assistir à posse do novo presidente da Venezuela, Herrera Campins. Naturalmente as atenções se voltaram para Murilo Macedo, que ocuparia o cargo a partir de 15 de março. Constrangido pela situação, em público Macedo limitou-se a raciocinar sobre hipóteses, enquanto com particular ênfase recados para os empresários. O principal deles: o governo não quer saber do delegado sindical.

O que fazer, então, com a greve? Logo depois de tomar posse, Macedo se definiu: "O governo não pretende recorrer à repressão, mas à exatidão". Ou seja, o governo acreditava que o movimento tendia a se esgotar. Principalmente depois que recebeu a informação de que os sindicatos do ABC desistiram da reivindicação do delegado se os empresários oferecessem um reajuste de 65%, sem escalonamento, e um piso salarial de R\$ 3 mil cruzeiros.

3.6 mil cruzeiros.

Almir Pizianzo, o

circunspeto advogado do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, de fato tinha apresentado essa proposta no Tribunal Regional do Trabalho, na noite de terça-feira. Não houve nenhuma possibilidade de acordo. Pois Desobediência de Faria, o advogado de casaco de couro que representa os empresários, insistia em que o FIESP não pretendia ultrapassar os 63%.

Ao que tudo indica, Lula, Benedito Marcellino, presidente do sindicato de Santo André, e João Lim, de São Caetano, fizeram a proposta dos 65%, por perceberem que o movimento se encaminhava para o impasse. Fechada a porta às novas negociações, os três líderes sindicais decidiram consultar seus bases e optaram pela continuação da greve, que entraria em seu sétimo dia. Os empresários, no entanto, consideraram a proposta de 65%, como um sinal de que as lideran-

ças sindicais não viam saída para o seu movimento. E passaram a acreditar que a greve não se estenderia além desta segunda-feira, dia 19.

Como se chegou a essa situação? Os entendimentos entre o FIESP e os sindicatos dos trabalhadores já viam um acordo realizado há algum tempo, tanto a nível formal como informal. Dos dois lados se falava que havia a intenção de congelar o mecanismo das negociações diretas pela criação de um acordo coletivo que satisficesse todas as partes.

As estratagemas. Calçados pelas experiências do ano passado, os dois lados firmaram sua estratégia. Os empresários, cuja comissão de negociação foi liderada por Alberto Vilares da Nova Gormes, vice-presidente da FIESP, usaram de deflatores uma série de negociações, que estavam as diver-

gências ocorridas nas negociações de novembro do ano passado com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Os trabalhadores, por sua vez, se colocaram sob a bandeira da "unidade sindical", uma forma de também ficarem coesos durante as negociações. Só que Lula e Benedito Marcellino, pelo menos, tinham plena consciência de que os sindicatos do interior, prezavam mais pelas propostas patronais. E, através da unidade, pressionam para os sindicatos do interior, liderados pelo presidente da Federação dos Metalúrgicos do Estado de São Paulo, Argeu Egídio dos Santos, cedarem muito antes do que os líderes administrativos esperavam. E aos sindicatos do ABC, só restava a alternativa da deflagração da greve.

O movimento - que acabou recedendo a adesão de trabalhadores de Santa Bárbara do Oeste e do Vale do Paraíba, onde a assembleia do Sindicato de São José dos Campos, Cascapava e Guaratinguetá também não aceitou o acordo - esbarrou na inflexibilidade dos patrões: "Com os 65% chegamos ao máximo que podemos atingir e garantir que fazemos uma boa proposta, a melhor que já se ofereceu aos trabalhadores nos últimos tempos", dizem os empresários Paulo Francisco e Alberto Vilares. Na prática, acreditavam plenamente que os sindicatos dos trabalhadores não poderiam a greve. Portanto, não usaram de guardar no bolso do colete algumas concessões capazes de serem negociadas com as máquinas paradas.

30

Fim do papagueio: bombas de gás lacrimogêneas

A assembleia do TRT: a greve é legal

Passeata em Santo André: clima de vitória

Policia nas fábricas: momentos de tensão

O poder do "aiatola"

"O Corintiano, hoje, é o Lula" (fotografia de um metalúrgico, a caminho da primeira assembleia no Estádio Costa e Silva, em São Bernardo - SP).

Aquelas assembleias organizadas no estádio de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, nunca na vida conseguiram atrair mais de 15 mil pessoas, nem que o Corintiano fosse lá divulgar uma final de campeonato.

Não havia Corintiano, nem jogadores e no entanto, mais de 60 mil pessoas ocupavam as arquibancadas, os corredores e gramados, os barrancos em volta e até os terrenos dos prédios, estádios, de pé, formando fila - não só na frente, mas na quarta, na quinta, na sexta...

Não se tratava, também, de arrombados de Jesus. Todos estavam ali apenas para ouvir um cidadão muito conhecido e muito respeitado.

ser os problemas do aparelho de um, nem a multidão de trabalhadores, que pacientemente aguardaram suas palavras de ordem, poderiam imaginar a força que o movimento tomava a partir de uma expressão, completa interpretação filosófica.

Sem esperar, sem esperar, nada que fosse capaz de ir da sede do sindicato ao estádio. Lula foi fazendo o que os operários queriam - e esse seguimento religioso em suas palavras de ordem.

De repente, havia mesmo algo de místico, de religioso em tudo aquilo, transcendendo as reivindicações, salutar e mesmo as mais consensuais políticas. Começaram a chamar o Lula de "aiatola" e ele mesmo dizia, na oportunidade, que o episódio tinha a natureza de penitência: "Precisamos vir todos tanto da água, como se fosse uma obrigação religiosa". No momento, depois de fazer uma longa análise do movimento, ele comentava consigo, ao

observar que vários metalúrgicos se encaminhavam com suas máquinas para o estádio: "O importante é isso: a massa".

E o relacionamento desse "aiatola" com a massa acabou de uma forma peculiar, que nada tem a ver com idolatria ou veneração. É uma relação de igual para igual, irreverente até. Antes de chegar ao papagueio, ele fez questão de atenuar a gravidade, comentar com um e com outro, banhar.

"Quando não vier aumento vai pelo menos vai poder cortar a herba".

"Se se não cortar a tua herba".

Alguém pergunta se Lula já consegue dormir esta semana (ao todo, ficaram cinco horas de segunda a quinta). A resposta (indefinição, como ele) cumprimento o cabra macho e pede que Lula promova com a greve "até a fome". Um homem já mais velho, já observando o caminho há de longe só para dar um conselho:

"O Lula, eu queria ter o prazer de conhecer a tua pessoa pessoalmente".

Como um pássaro. Quando chega ao papagueio, Lula já sabe o que vai dizer: vai dizer o que os outros não dizem. Minha opinião pessoal é que não há de ser muito valor do trabalho.

A maior preocupação de Lula durante toda a semana foi evitar que o movimento desmoronasse para o vazio. Ele não queria simplesmente fechar os olhos e se contentar com o que se oferecia, mas sim fazer um trabalho de educação do que um inflamado líder de massa: "Não esperem os melhores, não falem palavras, respectivamente as negociações como se fossem suas mães, não aceitem concessões, devemos até muito tempo, vamos se a porta das fábricas".

Essa não é a verdade, porém, de tomar tudo se não venirmos nos atar que os patrões, especialmente nos São Bernards, que incluem os operários mais

vilanamente bem em seus países de origem e pensam que somos carteristas".

As reações à crítica da imprensa - "Quem diz que foi o Lula que fez a greve, mas o Lula não pode ser de culpa não é dos jornalistas". "Ele também não está satisfeito. Só não fazem greve porque são mais desorganizados do que nós".

Fornada não faltou para outras categorias da região em que o "aiatola" se transformou numa espécie de herói de todos os momentos. Na quarta-feira, apareceram no sindicato dos metalúrgicos mais de cem funcionários de uma fábrica de têxtil, procurando por Lula - também queriam entrar em greve. E no mesmo dia, entusiasmado com a possibilidade, um motorista de táxi queria saber se era "preciso ser metalúrgico para entrar no sindicato do Lula".

R.H.

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Sete dias depois, ambas revistas voltam a pautar a greve dos operários no ABC Paulista. Desta vez, Lula seria foco de ambas revistas, pois fora cassado²⁵⁹/derrubado²⁶⁰/destituído do cargo de presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. A capa de *Veja* e *IstoÉ* são antagônicas na edição do dia 28 de março de 1979. Enquanto Lula deixava o sindicato, *Veja* publica a fotografia dele caminhando, com o rosto sério, enquanto coloca seu casaco. Ao fundo, no segundo plano da fotografia de Pedro Martinelli, os Policiais Militares olham o metalúrgico caminhando - no ato de saída da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. A manchete da *Veja* afirma o que o representante da *Volkswagen* havia preconizado uma semana antes: "Greve, impasse e a queda de Lula" (Imagem 138).

²⁵⁹ Esta é a palavra utilizada pelos operários na época, procurando explicar que Lula fora derrubado, por intervenção Federal, do cargo de presidente do Sindicato.

²⁶⁰ Esta é a palavra utilizada pela imprensa que estava ao lado das empresas metalúrgicas do cinturão de São Paulo.

Imagem 138 - Capas de *IstoÉ* e *Veja*, 28 de março de 1979.



Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

A capa de *IstoÉ*, por outro lado, apresenta uma fotografia de Hélio Campos Mello quando Lula discursava. Ela foi fotografada próximo ao dia 13 de março de 1979, quando aproximadamente 60 mil metalúrgicos em greve ocupavam o gramado e as arquibancadas do estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo (pauta das duas revistas do dia 21 de março, uma semana antes da publicação desta capa). Sem microfone (ver foto de Irmo Celso, Imagem 144), Lula tinha o seu discurso repetido pelos que o ouviam, como ondas sucessivas de um lago atingido por uma pedra. Dois dias depois, quando 170 mil trabalhadores já estavam parados em todo o ABC, a greve foi considerada ilegal (SANTANA, 2013, pp. 287-291). Na madrugada de 22 para 23 de março, enquanto os metalúrgicos permaneciam em vigília no sindicato, em Brasília o Ministro do Trabalho Murilo Macedo falava com o governador paulista Paulo Maluf. Pouco depois, tropas da Polícia Militar garantiam a intervenção no sindicato. A repressão ao movimento ocorreu e a Vila Euclides foi fechada. Os trabalhadores passaram a fazer suas assembleias na Igreja Matriz de São Bernardo do Campo ou se concentrarem no Paço de São Bernardo, protestando contra a saída de Lula e apoiando a continuação da greve (SILVA, 2013, p.270; REIS FILHO, 2014, pp. 119-122).

A fotografia feita por Hélio Campos Mello, para capa de *IstoÉ* (ed. 118), pode ser percebida a partir do que Hans Belting (2011) problematiza: o caráter formal e subjetivo da imagem fotográfica, e sobre os objetivos da fotografia perante o real. Algo que foi bastante abordado por autores como Philippe Dubois (2011) e Roland Barthes (2012), ao procurarem perceber o que é a imagem fotográfica, perpassando por concepções do “isso foi” barthesiano e pelo “índice/marca” de Dubois. Belting caminha por outro sentido, nessa trajetória sobre o significado da fotografia,

O que o fotógrafo “congela em imagens” são seus próprios conceitos sobre o mundo, transmitidos através da tecnologia imanente. [...] A fotografia não mais mostra como o mundo é, mas como o mundo era num tempo em que as pessoas ainda acreditavam que poderiam possuí-lo pela fotografia. [...] A fotografia já foi vendida como realidade. Mas mesmo assim, ela não capturou a realidade do mundo, ao invés disso sincronizou o nosso olhar com o mundo; a fotografia é a mudança do nosso olhar sobre o mundo – e algumas vezes um olhar sobre o nosso olhar. (BELTING, 2011, p.146)²⁶¹.

Esta sincronia do olhar fotográfico com os próprios conceitos dos fotógrafos pelo mundo, representam o porquê de *IstoÉ* publicar esta fotografia, contrastando com a capa de *Veja*. Aqui as revistas se posicionam: *IstoÉ* ao lado de Lula como figura de líder sindical, e *Veja* ao lado da ordem política, civil e das grandes empresas metalúrgicas, que também torciam para o fim e a “queda” de Lula e “seu movimento”. Para Belting (2011), a fotografia antes de representar uma “pegada/resquício” ou o “isso foi/isso aconteceu”²⁶² apresenta um modo de ver. De certa maneira entra em contato com obras de Jonathan Crary (2012), ao abordar um tipo de história do olhar e da visão sobre o mundo em determinados períodos (no caso de Crary, sobre o século XIX), preconizando um *zeitgeist* dos anos 1970 e 1980 – assim como o que Meneses (2005) chama de iconosfera: as imagens-guia de determinado período. Belting (2011) aponta ainda que a fotografia geometriza, classifica e hierarquiza o mundo. Ela também constrói polos ideológicos entre um tipo de esquerda e direita – ancorada em diversos outros sentidos, ao ser publicada na página de um periódico.

²⁶¹ Tradução livre de “What the photographer ‘locks away in images’ are his own concepts of the world, transmitted through the immanent technology. [...] Photography no longer shows us what the world is like, but what the world was like at a time when people still believed that they could possess it in the photograph. [...] Photography was once sold as reality. But even then, it did not capture the reality of the world, but rather synchronized our gaze with the world; photography is our changing gaze upon the world – and sometimes a gaze upon our own gaze.”

²⁶² Tradução livre de “a copy or a kind of footprint” e “things and events *must have existed* when they were photographed” (Belting, 2011, p.146).

O papel da fotografia pode ser a de modeladora do olhar e capaz de criar lugares de memória social²⁶³ (no caso da Vila Euclides, por exemplo)²⁶⁴. Assim como Hélio Campos Mello e sua equipe em *IstoÉ* buscaram uma fotografia que rememorasse um ponto alto de Lula e do movimento grevista, nas fotos de uma semana antes²⁶⁵. Eles a publicam com intuito de valorizar a imagem do movimento, que vivia nesta semana do dia 28 de março um momento de desestabilização – instruindo o olhar do leitor não acostumado com este tipo de leitura, e o conduzindo para a conclusão de que o movimento está a pleno movimento. Já *Veja* realiza o contrário, busca uma fotografia do momento mais frágil do movimento, a “queda de Lula”, e a publica como forma de tencionar mais ainda o movimento metalúrgico. Um olhar que favorece seus próprios interesses, e também os interesses de seus anunciantes: *Ford, Volkswagen, Embraer* e outras companhias afetadas pela greve.

No corpo da revista, a equipe de *Veja* imprime uma sequência de 6 fotografias preto-e-branco, que buscam narrar a saída de Lula do cargo de presidência do sindicato e a assinatura do termo de intervenção Federal no sindicato. A fotografia de abertura da reportagem, que possui uma diagramação das fotografias em formato de “L” novamente, apresenta um dos blindados (*Brucutu*) da PM no meio da multidão de operários no Paço de São Bernardo. Nenhuma fotografia foca a repressão policial que ocorreu no dia. Ainda publica fotografias de Lula ao telefone, negociando com empresários, e de mãos dadas com outros homens rezando. A legenda que acompanha essas fotografias ancora a informação que “Lula reza constrangido” e logo depois informa que ele “está na rua, não mais como dirigente sindical”. Estas informações vêm acompanhadas do texto, que possui um tom de pessimismo em torno das manifestações dos operários – que “pararam a produção de diversas empresas ao longo do mês”,

²⁶³ Me referencio especialmente ao termo cunhado por Pierre Nora (1993, p.13), porem com um sentido mais direcionado à imagem, em conseguir moldar na memoria coletiva significados de imagens-ícones, como fotografias de monumentos, lugares de memoria propriamente ditos, e lugares onde acontecimento são lembrados por uma coletividade como foi o caso do Estádio da Vila Euclides para o movimento operário no Brasil dos anos 1970 e 1980.

²⁶⁴ Referencio aqui o termo de memória social a partir de Maurice Halbwachs (1992, p.38), em que aponta a memória social em contraponto com a memória coletiva. “it is in society that people normally acquire their memories, It i also in society that they recall, recognize, and localize their memories”. Para este autor, a memória, como fenômeno social, é coletivamente construída e reproduzida ao longo do tempo. Assim como o patrimônio cultural, a memória social é dinâmica, mutável e seletiva; seletiva porque nem tudo o que é importante para o grupo fica “gravado na memória”, fica registado para as gerações futuras.

²⁶⁵ A fotografia da capa, com Lula discursando na Vila Euclides pode ser aproximada também das imagens dos discursos feitos por vários políticos, na iconosfera dos movimentos sociais. As imagens que mais me chamaram a atenção, pela sua proximidade temática e visual, foram estas de Lula discursando com as fotos de Lech Walesa discursando nos portos de Gdansk, em pleno movimento trabalhista Polonês. Apesar das diversas divergências entre as duas figuras políticas, a visualidade construída por ambos é muito semelhante.

conforme o texto de *Veja* (Imagem 139).

Imagem 139 - Fotorreportagem de *Veja*, 28 de março de 1979.

O confronto nas ruas de Santo André: a polícia investe vigorosamente contra as concentrações operárias

Economia e Negócios

Dias de intervenção

Não houve acordo e a greve dos metalúrgicos do ABC paulista, duas semanas depois de deflagrada, já resultou em confrontos com a polícia e na queda de Lula

As máquinas estão paradas, proclamava, orgulhoso, um cartaz pregado na sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, nos primeiros e entusiasmados dias da greve que, desde 13 de março, vem paralisando 150.000 operários em São Paulo. "Agora quem fala grosso somos nós." No final da semana passada, as máquinas de mais de 500 indústrias metalúrgicas do ABC paulista, a maior concentração fabril do país, continuavam em grande parte paradas. Mas a voz mais grossa que se fazia ouvir, então, era a do governo. Entre 3 e 4 horas da madrugada da sexta-feira,

as greves e a militância trabalhista resurgiram no Brasil, um ano atrás. Horas mais tarde, em Brasília, o ministro do Trabalho, Murillo Macedo, divulgava o ato de intervenção nos três sindicatos, os mais agressivos do país. Seus dirigentes, apenados o ministro, tinham "participado ativamente do incitamento ao desrespeito de sentenças judiciais, lideranças de concentração pública e piquetes de modo a induzir suas categorias à continuidade do movimento paralisante". E, como resultado mais visível da intervenção, às 11 horas da manhã Luis Inácio da Silva, o "Lula" — até então o mais forte dirigente

O COMEÇO: Lula, na madrugada de sexta-feira (à esq., ao alto). Rezando, contrangido, com o policial do DEOPS, que ocuparam o sindicato (à mão). E assinando o termo de intervenção (acima)

O FIM: Momentos antes de deixar a sala da presidência (ao lado) e já na rua, não mais como dirigente sindical, passando pelas tropas da Polícia Militar (acima)

116 VEJA, 28 DE MARÇO, 1979 117

Fonte: Acervo Digital VEJA.

Imagem 140 - Fotorreportagem de *IstoÉ*, 28 de março de 1979.

A INTERVENÇÃO

Dia de cão no ABC

A polícia chegou de madrugada, expulsou Lula, bateu, prendeu. Depois recuou

A hora da verdade para o governo, no dia de hoje, quando chegou de São Paulo a informação de que o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo não aceita a proposta de acordo para o fim da greve, empenhada pessoalmente por Murillo Macedo, interventor, arduamente assinada no Palácio do Planalto.

Dois participantes, além do próprio Macedo, que já retornou de São Paulo, o presidente da República e os ministros Celso de Castro e Silva, Milton Henri, que Simões, Fernando Poretti, Destino Medeiros, Eduardo Portella e Davino Figueiredo.

Praticamente não havia mais o que discutir. Tanto que Macedo já viajou de São Paulo, em seu jato, uma semana antes do início da intervenção, que, ali, não sofreu qualquer modificação.

O decreto de intervenção responsabiliza os dirigentes dos três sindicatos metalúrgicos do ABC paulista por "incitarem ao desrespeito de sentenças judiciais em massa" (ou seja, ali, sentença que declara ilegal a greve). E afirma que "são os responsáveis do Estado e responsáveis do Poder Judiciário".

Por Celso de Castro, José Carlos Bandeira, Murilo Macedo e Valdir Ventura

CLÓVIS ROSSI e RICARDO KOTSCHO IN

São Caetano do Sul e de Santo André.

Mal o Opala saiu, entretanto, começaram a pipocar, ali mesmo, um dos três Lulas, dirigente impressionante, reuniu-se aos jurados da greve, para a greve continua, e era a palavra de ordem — que seria seguida em inúmeros outros pontos de uma cidade sitiada por fuzis, contêineres de Polícia Militar, armados de cascos, telas de todos os tipos e tambores, caixas, lança-bombas, spray de tinta, gás que queima a retina e pele, e outras armas mais mortíferas.

Um dia que começara ainda de madrugada, pelo momento São Bernardo, em clima muito diferente, os piquetes e concentrados no sindicato suspenderam suas ações de caçoeira para ver Ruth Escobari e um grupo de militantes entrar em uma doca de 7.500 metros. Depois, veio a exibição dos documentários *Acidente de Trabalho* e *A Greve*.

Lula não se assustou, vindo pelo cansaço de dez dias de greve e de ne-

gociação (ver pag. 8), sentou-se no pedana do primeiro andar.

A TV a cores já fora desligada (todas as câmeras haviam saído do ar) quando começou, lá fora, outro espetáculo: viaturas da PM e do DEOPS, sirenes ligadas e luzes piscando intermitentemente, cercaram o prédio. Começou a Operação Anchieta, cobertura policial para a intervenção nos três sindicatos.

Na vizinha Santo André, a cena se repetiu, com duas diferenças: o número de piquetes presentes no sindicato era menor (2) e o seu presidente, o deputado federal Benedito Marinho, não estava lá de fato. Prefere ficar num bar próximo tomando um trabalho (aquele que vem com o pãozinho) antes da intervenção, como ele mesmo diz. Foi ainda bebendo o poelinho rabado-de-galo que Marinho contou sua solidão ao ministro do Trabalho, Murillo Macedo. "Tive a impressão que ele estava envenenado".

Logo é a abertura do presidente Figueiredo "perguntou uma terceira. Seguraram-se minuciosamente, em que duas coisas eram sempre repetidas: a necessidade de continuar a greve e os primeiros de uma intermissão de greve de greve "queremos Lula". A polícia parecia não intimidá-lo. Tanto que duas Venússas armadas do DEOPS passaram rente à calçada, procurando focar os peões a se dispersarem; como resposta, houve gritos de protesto e até um chute no pé de uma delas. As duas preferiram afastar-se — sintoma de uma tensão que se repetiria ao longo do dia.

Pelo riado. Por volta de 9 horas, os deputados embebedados que passaram a noite no sindicato (Goro Hamu, Vanderlei Mariz, Alberto Galvão, Aurélio Petes, Sérgio dos Santos, Antônio Reak, Mauro Bragato) negociaram com o governador a saída das ruas do prédio do sindicato. Um a um, eles se identificaram (deixaram assinarem o nome da Câmara de Representantes) e foram embora, alguns vestidos de vinho e lágrimas. Ficou só a diretoria do sindicato.

A saída era pelos fundos do sindicato, por onde surgiu, pouco depois, o advogado da entidade, o deputado Almir Pazzinotto, para ler uma nota oficial assinada por Lula. A nota não fazia referência à intervenção, até porque ela ainda não fora oficialmente comunicada.

Poucos minutos depois de ler a nota e ficar conversando com ISTOÉ sobre a possibilidade de comunicação da greve ("para organizar e manter uma greve, o papel da liderança é essencial: sem ela, é difícil") e sobre o quadro político ("o presidente rompeu compromissos assumidos solenemente"). Foi aí que, pelo riado do

São Bernardo: tentando fazer a democracia funcionar. Os bruxos apertam Lula, deca e Marinho chora

Soco no deputado. Pouco depois, o ce-

116

PUCRS/BIBLIOTECA CENTRAL - COPIA DOS TERMOS DA LEI Nº 8.100/1988 E LEI Nº 8.820/1988

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

Além das fotografias do *Brucutu*, *Veja* constrói a imagem de Lula resignado, indo embora “derrotado”, ao fotografá-lo e imprimir as imagens dele rezando, se arrumando e saindo da Assembleia (completando a narrativa da edição anterior). Nenhuma das fotos devem ser vistas como *ruins* ou *boas*, o ponto central é compreender que estas fotografias constroem uma determinada visualidade sobre a greve – enquanto na *Veja* Lula está indo embora, *IstoÉ* constrói uma fotorreportagem de 4 páginas, apresentando 9 fotografias em preto-e-branco, sendo 7 delas sobre a dispersão policial. A mensagem da fotorreportagem de *IstoÉ* é tal qual a mensagem deixada na fotorreportagem da Greve dos Bancários em 1978: a “greve continua, e os metalúrgicos resistem” (Imagem 140 e 141).

Imagem 141 - Continuação da fotorreportagem de *IstoÉ*, 28 de março de 1978.

A INTERVENÇÃO

curto de Tito Costa, prefeito da cidade, outrossim o anúncio oficial da intervenção.

200 mil Lula. O interventor, Guaracy Hortá, até então delegado regional do Trabalho em São Bernardo, já havia chegado. Mas poderia ficar no seu Volkswagen, portas abertas, braços encostados no vidro, enquanto sua lava-secadora lá vez o que acontece. Guaracy só sabia quando ela lhe fez um sinal com a mão. Lula já estava descendo. Cusaram-se no caminho.

Lula foi à igreja matutina, e atrás dele, todos. Ah, enfiaram dois laços para a assembleia geral dos metalúrgicos que se vem realizando todos os tardes, às 3 horas, nesses dez dias de greve: um, era o tradicional (o exaltado Costa e Silva, ocupado pelo PM desde as 9h30m da manhã), e, o outro, era o Paço Municipal, sede da prefeitura, um imenso prédio em meio a uma praça igualmente grandiosa, passagem natural de quem vem para São Bernardo pela via Anchieta.

Ninguém disse, mas a possibilidade de usar o estádio já estava descartada: todos sabem que ali estava cercado pelas tropas.

Restava o paço. E, logo depois do almoço, aqueles moços rotos mores de metalúrgicos, sotas e ainda carregados, que encheram o velho estádio durante dez dias, começaram a ocupar o paço. Era um pouco, o princípio. Mas decididos.

E todos tinham sempre na tecla da comunicação da greve, até que suas reivindicações (agora acrescidas de mais uma: a volta de Lula ao sindicato) fossem atendidas.

“Mas dá para continuar a greve sem o Lula?”

“Meu amigo, aqui há 200 mil Lula parados.”

Duas presenças. Às 2 da tarde, centenas de peões continuavam sem arrear pé na esquina das ruas João Bosco e Marçal Doroziro, a uma quadra do sindicato, onde o desfile de tropas se tornava mais ofensivo. Bastava um grilo de Lula para que todos saíssem dos bares e das casas e avançassem sobre a barreira da tropa de choque, aos gritos de Lula! Lula! Um peão fronteiro levou uma cascabelada na cabeça e reagiu com um soco, chorando, fazendo sangrar o nariz do policial. Policiais começaram a correr, revólveres e casacas em punho, para todos os lados, invadindo lojas e casas. Os metalúrgicos em fuga empun-

nham suas cartolas de trabalho, mas dezenas deles foram presos.

Carros de polícia de todos os tipos surgiam de todos os cantos e quase batiam uns nos outros, serem ligados, sem saber o que fazer. O chefe da pelotão perfilava e desferia a tropa: “A minha segurança, em linha, marchar!” Dois soldados brigavam em cima de um caminhão estacionado de frente para o PM: “Você se matar aqui mesmo, seu filho...” Outro estava mais preocupado com as câmeras de televisão: “Hoje vou ser artista de TV”. “Só se foi no papel de herói”, respondeu o câmera, afastando-o ligeiro.

Vistas do trevo da via Anchieta em São Bernardo, defronte à fábrica da Volkswagen, deuses de pratas Verano da Polícia Militar foram uma procissão pela avenida Marçal Doroziro. Fitas coloridas, outra procissão: a dos peões, a caminho do Paço Municipal. O comércio parou.

“Mais de uma vez”. Alguns membros da diretoria destituída do sindicato ainda tentaram aconselhar os Lula que se encontravam em frente à prefeitura a se dispersarem, pois não havia condições de enfrentar as tropas que estavam cercado o Paço Municipal. Em vão: às 2h30m da tarde já estavam ali mais que as 15 mil pessoas que foram a posse de Lula há um ano, numa grande festa promovida nos antigos estúdios da Vera Cruz, a um quilômetro dali.

Uma soma clarou a atenção dos peões, que não mostravam medo diante do aparato policial: o cortaz do Teatro Cúcidia Becker, localizado no Paço, anuncia para esta noite (quando o Majoran Passos, de Plínio Mariani) Quando a polícia finalmente avançou sobre a multidão em frente ao prédio da prefeitura, um dos operários pediu para que todos ficassem sentados. E os policiais, cerca de 2 mil, começaram a jogar bombas de gás lacrimogêneo sobre cerca de 20 mil metalúrgicos que, às 3 da tarde, como foi marcado por Lula, queriam dar início à assembleia. Algumas bombas explodiram, outras caindo desolvidas e milhares de pessoas começaram a correr para todos os lados, para dentro da prefeitura, para o meio da rua, perseguindo por policiais com escudos, casacas eletrônicas e outros de madeira, lançando cabos de emenda. Um capitão nipônico pensando uns 200 quilos acionou uma grande bomba recorrente e adquirenta pelo PM, erguendo uma nuvem na praça.

No subsolo do prédio da prefeitura há uma centena de grevistas encalhados, gritando “a greve continua”, “comandos” e toda espécie de palavras.

lato com as autoridades, “até com o presidente da República, se for preciso”, e prolepe que os grevistas fiquem ali, “enramentos, em vigília”. “Atenção, é o prefeito, pessoal”, ainda tentou advertir um apodante-desolado do coronel Rigonatti, mas logo a tropa avançou para o grupo que se formou em torno do Tán. Rigonatti passou a mão num megafone e começou a fazer um discurso: “A coisa é muito séria, é o futuro da Brasil que está em jogo, todos têm família, nós também” e logo o passou para Tito. “É o prefeito quem está falando. Você, está ouvindo?” Precisamos de calma para enfrentar essa crise. O prefeito também foi surpreendido com a ocupação política do estádio. Vou tomar providências. Eu Bes pouco, em nome de meus filhos, um crédito de confiança”.

Cada frase do prefeito era interrompida pelos gritos de Lula! Lula! e ele tentava explicar que Lula não estava preso, passava bem na casa de um parente (leia quatro nestas páginas). Aposta, trepada no estribo da peruca do coronel Rigonatti, Tito diz que se vai encontrar com Lula “para juntos encontrarmos uma saída para esta crise”.

O comandante da tropa da PM pode a palavra para reclamar que há soldados feridos a pedradas: “E me machucou nos trêmios.”

“Fica com nós, Lula!” gritavam os peões, enquanto o comandante an-

dava de um lado para outro, nervoso, sem saber o que fazer com a situação apertada daquela autoridade civil: “Atenção, é o prefeito, pessoal”, ainda tentou advertir um apodante-desolado do coronel Rigonatti, mas logo a tropa avançou para o grupo que se formou em torno do Tán. Rigonatti passou a mão num megafone e começou a fazer um discurso: “A coisa é muito séria, é o futuro da Brasil que está em jogo, todos têm família, nós também” e logo o passou para Tito. “É o prefeito quem está falando. Você, está ouvindo?” Precisamos de calma para enfrentar essa crise. O prefeito também foi surpreendido com a ocupação política do estádio. Vou tomar providências. Eu Bes pouco, em nome de meus filhos, um crédito de confiança”.

Cada frase do prefeito era interrompida pelos gritos de Lula! Lula! e ele tentava explicar que Lula não estava preso, passava bem na casa de um parente (leia quatro nestas páginas). Aposta, trepada no estribo da peruca do coronel Rigonatti, Tito diz que se vai encontrar com Lula “para juntos encontrarmos uma saída para esta crise”.

O comandante da tropa da PM pode a palavra para reclamar que há soldados feridos a pedradas: “E me machucou nos trêmios.”

“Fica com nós, Lula!” gritavam os peões, enquanto o comandante an-

tato com as autoridades, “até com o presidente da República, se for preciso”, e prolepe que os grevistas fiquem ali, “enramentos, em vigília”. “Atenção, é o prefeito, pessoal”, ainda tentou advertir um apodante-desolado do coronel Rigonatti, mas logo a tropa avançou para o grupo que se formou em torno do Tán. Rigonatti passou a mão num megafone e começou a fazer um discurso: “A coisa é muito séria, é o futuro da Brasil que está em jogo, todos têm família, nós também” e logo o passou para Tito. “É o prefeito quem está falando. Você, está ouvindo?” Precisamos de calma para enfrentar essa crise. O comandante da tropa da PM pode a palavra para reclamar que há soldados feridos a pedradas: “E me machucou nos trêmios.”

“Fica com nós, Lula!” gritavam os peões, enquanto o comandante an-

que dita no alto anterior. O locutor terminou dizendo que naquele exato momento “Lula está sob a proteção de forte aparato policial”. Sorriso irônico. O último em a casa do pai do jornalista murdo do mulher de Lula, Maria. De lá se avista a indústria de Equipamentos Villares, empresa em que Lula trabalhou antes de se tornar deputado e de gente da imprensa não se separada pela unidade sem receber um sinal. Porca na praça do mar de São Bernardo. Lula decidiu voltar a sede do Movimento Permanente Social Caniões, onde se guardaram alimentos e doces para a greve. É impossível não em cima de Lula. “Coisa pessoal, calma pessoal, assim não dá”, diz o ele. Entra em uma sala, fala rapidamente com algumas pessoas e saiu dizendo: “Eu não posso falar nada, não vou me comprometer mais ainda”. Um cinegrafista de TV alemã conseguiu uma entrevista e saiu. Lula deu risada. O cinegrafista levantou-se, abraçou-o e lhe deu um beijo emocionado. Lula ficou vermelho.

O sossego. O comércio saiu de novo. Deixa vez: quase houve intervenção na

que dita no alto anterior. O locutor terminou dizendo que naquele exato momento “Lula está sob a proteção de forte aparato policial”. Sorriso irônico. O último em a casa do pai do jornalista murdo do mulher de Lula, Maria. De lá se avista a indústria de Equipamentos Villares, empresa em que Lula trabalhou antes de se tornar deputado e de gente da imprensa não se separada pela unidade sem receber um sinal. Porca na praça do mar de São Bernardo. Lula decidiu voltar a sede do Movimento Permanente Social Caniões, onde se guardaram alimentos e doces para a greve. É impossível não em cima de Lula. “Coisa pessoal, calma pessoal, assim não dá”, diz o ele. Entra em uma sala, fala rapidamente com algumas pessoas e saiu dizendo: “Eu não posso falar nada, não vou me comprometer mais ainda”. Um cinegrafista de TV alemã conseguiu uma entrevista e saiu. Lula deu risada. O cinegrafista levantou-se, abraçou-o e lhe deu um beijo emocionado. Lula ficou vermelho.

O sossego. O comércio saiu de novo. Deixa vez: quase houve intervenção na

Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

As fotografias de abertura da reportagem de *IstoÉ* foram fotografadas por Wagner Avancini e Hélio Campos Mello, no momento em que os operários tentaram construir a palavra “Democracia” no Paço de São Bernardo, e foram dispersados pela PM. Este ato pode ser percebido na sequência das três fotos, quando a palavra vai se completando e, na maior

fotografia da página, as pessoas já estão dispersas no Paço e a palavra desaparece. Poucos dias depois, Juca Martins consegue fazer a fotografia da palavra “Democracia” montada, dessa vez por alunos de uma Escola Estadual, quando ocorria a Greve dos 45 dias no ABC Paulista (Imagem 142).

Imagem 142 - Fotografia de Juca Martins.



Fonte: Acervo do autor.

Fazem parte deste movimento grevista, milhares de outras imagens. Ao referenciar a memória visual, Català (2014) apresenta inicialmente um ponto que é muito caro para o meu estudo. A capacidade de imagens se relacionarem na memória, e dialogarem subjetivamente (dependendo de cada cultura e de cada sujeito) a uma gama muito grande de outras imagens. Consolidando, assim, a aura que uma ou mais imagens possuem em detrimento de outras.

Tenhamos em conta que, da mesma maneira que uma ferramenta é, de alguma forma, equiparável a uma imagem que se visualiza, como indicou Flusser²⁶⁶,

²⁶⁶ Aqui, Josep Català referencia o filósofo Vilém Flusser, que abordou em grande parte de suas pesquisas a fotografia como veículo de pensamentos e linguagens além do visível. Uma obra que é bastante referenciada atualmente, deste autor, é *A Filosofia da Caixa Preta*, que aborda justamente a capacidade da fotografia em

um conjunto de ideias, também uma imagem pode ser considerada como uma ferramenta que, através dela, se podem atuar, ainda que seja com a imaginação. Assim como em uma ferramenta há ideias latentes, em uma imagem há ações latentes. **As imagens no tempo** são, por sua vez, a visualização de ações que o tempo executou sobre a realidade – primordialmente sobre o espaço, mas também sobre objetos –, e também a visualização de possíveis ações futuras. É por elas que grande parte das imagens temporais da atualidade, especialmente àquelas que pertencem ao meio digital, o passado, o presente e o futuro, **estão unidas** por um mesmo processo fluido: **formam um conglomerado unitário**. (grifos meus, CATALÀ, 2014, p.25)²⁶⁷.

A fotografia possui a capacidade de moldar memórias visuais, que são focadas, recortados e fotografados por profissionais da imagem; reutilizadas pelas instituições de poder em períodos de ditaduras, protestos e manifestações públicas – elaborando o que Meneses (2004) chama de Visão. Neste caso, a fotografia serve para manter *acesa* a memória visual de determinados acontecimentos, e propaga-los ainda mais. Quem cria estas imagens são os homens e as mulheres de determinado tempo, e a fotografia está presente para servir de artefato de memória para as gerações futuras.

Ana Maria Mauad (2014) propõe “perspectiva não linear dos tempos históricos para analisar os percursos da imagem e a elaboração de representações visuais na história” (MAUAD, 2014, p.105). O trabalho de Pierre Francastel (1990, pp.24-77)²⁶⁸ também é importante para compreender esta lógica de pensamento visual, ao percebermos que essas imagens também são agentes de histórias, a partir da proposta de Mauad (2014).

As imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes

apresentar o mundo de maneiras diferentes, e modificar linguagens até então consolidadas, dentre diversos outros assuntos.

²⁶⁷ Traduzido livremente do original: “Tengamos en cuenta que, de la misma manera que una herramienta es de alguna forma equiparable a una imagen que visualiza, como indicó Flusser, un conjunto de ideas, también una imagen puede ser considerada como una herramienta a través de la que se puede actuar, aunque sea con la imaginación. Así como en una herramienta hay ideas latentes, en una imagen hay acciones latentes. Las imágenes del tiempo son, a la vez, la visualización de acciones que el tiempo ejecuta sobre la realidad – primordialmente sobre el espacio pero también sobre los objetos -, y también la visualización de posibles acciones futuras. Es por ello que en gran parte de las imágenes temporales de la actualidad, especialmente aquellas que pertenecen al medio digital, el pasado, el presente y el futuro, están unidas por un mismo proceso fluido: forman un conglomerado unitario.”

²⁶⁸ Referencio aqui a citação lida por Mauad (2014, p.122): “O espaço não é uma realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem. [...] Aceitar essa tese é admitir que o mundo exterior é um objeto em face do qual encontra-se o homem de todos os tempos e de todos os países; é admitir também que uma época, a do Renascimento, descobriu de alguma maneira uma das chaves que lhe permitem de uma vez por todas demonstrar os segredos do universo através da representação de certas estruturas [...]”.

e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes da sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam. (MAUAD, 2014, p.115).

Dessa forma, é possível estabelecer um paralelo entre as imagens da classe trabalhadora produzidas no início do século XX (*Operários*, Tarsila do Amaral, 1933) e as fotografias publicadas em *Veja e IstoÉ*. Devido a ampla circularidade daquelas imagens do início do século, pode-se levantar a hipótese que teriam sido referencias para a construção da visualidade das Greves do ABC pelos fotógrafos de *Veja e IstoÉ* (Imagens 143, 144, 145 e 146).

Imagens 143, 144, 145 e 146 - Fotografia de Juca Martins (topo eq.); Fotografia de Irmo Celso (topo dir.); Fotografia de Hélio Campos Mello (baixo eq.); Pintura de Tarsila do Amaral, *Operários*, óleo sobre tela, 1933, 150x250 cm.



Fontes: Acervo Olhar Imagem; Acervo de Irmo Celso; Acervo de Hélio Campos Mello; Palácio Boa Vista.

Hans Belting (2011) ainda propõe um olhar sobre a imagem no tempo, ao afirmar que o que vemos, recortado no espaço de uma fotografia, nos convida para imaginar e transcender a própria imagem fotografada²⁶⁹.

De fato, nós estamos olhando para nada menos que uma fotografia, e ainda assim diversas outras imagens de outras mídias entram no nosso olhar, dentre elas a pintura (na guise da tradicional imagem de cavalete) é apenas invocada como a visão de si mesma, uma pintura *de* uma pintura *em* uma pintura. Nós apenas usamos a fotografia para reconhecer outra mídia em seu próprio reflexo. A imagem que surge para o espectador transcende as fronteiras de outras mídias, e é composta pela síntese da imagem percebida e da imagem lembrada. (BELTING, 2011, p.151)²⁷⁰.

Assim, as imagens referenciam umas as outras, elas se reciclam e possibilitam imagens tomar corpos diferentes e se tornarem outras imagens²⁷¹. O olhar do pesquisador pode transitar entre cada imagem individual para as possibilidades do trabalho com séries. Perceber o trabalho de fotógrafos como uma construção de uma época, que faz com que cada indivíduo que opere uma máquina fotográfica utilize seu dispositivo mecânico (FLUSSER, 1985), bem como suas referências sociais e culturais para recortar espaços do visível e cristalizá-lo em uma película fotossensível. Claro, nem todas as imagens se transformam em foto-ícones, apenas aquelas que apresentam uma potencia de significados latentes, que ressurgem e são reutilizadas e corporificadas ao longo do tempo.

Ao fim do trabalho fotográfico nas greves do ABC Paulista, os fotojornalistas se reúnem para realizar um livro fotográfico chamado *Greve do ABC*, publicado em 1980 como um trabalho colaborativo da *Agência F4*, servindo de produto aos metalúrgicos venderem e arrecadarem dinheiro para a continuidade da greve. Neste momento, Juca Martins recorda que alguns fotógrafos se negaram a fazer parte do projeto, indicando seus engajamentos políticos do grupo que trabalhava na *IstoÉ* e nas agências independentes – que surgiram em grande parte a partir do lançamento da edição semanal desta revista, como os próprios fotógrafos mencionam em seus depoimentos.

²⁶⁹ Traduzido livremente de “What we see, the visual record within the photographic space, thus invites our imagination to transcend it”, BELTING, 2011, p.164.

²⁷⁰ De facto we are looking at nothing but a photograph, and yet several pictorial media enter our gaze, among which painting (in the guise of a traditional easel picture) is only invoked as a view of itself, a picture *of* a picture and *in* a picture. We only use photography to recognize yet another medium in its mirror. The image that arises in the beholder transcends medial boundaries and is made up of a synthesis of perceived image and remembered image.

²⁷¹ Cf. MAUAD, 2014, p.115.

Nunca ninguém editou nossas fotos na *Agência F4*. Nem tinham os contatos. Cada fotógrafo tinha acesso as suas fotos. O autor é o dono do seu original, e nisso cada um tem controle das suas imagens – algo que já era pensado desde a *IstoÉ*. No fim de 1979 nós sentamos todos juntos, e organizamos nosso material para fazer o livro do ABC. Chamamos todo mundo: o Hélio Campos Mello participa, o pessoal do *O Globo*, da *Folha*, o pessoal da *IstoÉ* em peso. Nós juntamos todos esses fotógrafos e chamamos para fazer o texto o Ricardo Kotscho. Parte da edição foi doado ao fundo de greve dos metalúrgicos, para eles arrecadarem dinheiro e continuarem a greve, e também para pôr comida em casa. Nós convidamos todo mundo, e os únicos fotógrafos que não foram participar, com suas fotos e nomes no livro foram os da *Veja*. Não quiseram. A *Veja* sempre teve um negócio de se achar meio superior, eles são meus amigos até hoje, o Pedrão, o Sade, enfim. Eles não queriam na época. Acho que pensaram que ia pegar mal junto aos Civitas, uma coisa de apoiar os metalúrgicos mais diretamente. Era um livro bem posicionado a favor deles, e talvez por isso os fotógrafos da *Veja* não quiseram²⁷².

O livro foi publicado como forma de apresentar fotografias que não foram expostas nas páginas de praticamente nenhum jornal e revista, focando bastante a repressão policial, a figura do operário e sua família. O livro, publicado em 1980, tenta aumentar a duração da visualidade das greves do ABC, algo que não é feito em nenhum jornal ou revista devido à sua imediatez (diário, semanal ou mensal). Todos os fotógrafos de *Veja* e *IstoÉ* possuíam suas intenções próprias – em sua maioria apoiavam as reivindicações dos metalúrgicos, pois faziam parte de uma classe de trabalhadores com direitos limitados. Eles documentaram extensivamente as reuniões de empresários, grevistas e operários. O visual que fica, não é de controle do fotógrafo, mas sim da equipe de editores e diretores de *Veja*, e de fotógrafos e editor fotográfico em *IstoÉ*. Nestes espaços, um discurso a favor da continuidade das greves e manifestações por *IstoÉ*, e contra as greves e manifestações por *Veja* foi construído.

O Visível, “que diz respeito à esfera do poder”, concentrado em poucos funcionários de ambas revistas, controla e constrói a visualidade do movimento grevista, produzindo o Visual²⁷³ da repressão policial e resistência sindical operário-metalúrgico, em *IstoÉ*. E por um âmbito político civilizado, governamental e de modo a apresentar “falências” do movimento operário com suas óbvias consequências financeiras para as empresas envolvidas na greve, em *Veja*.

²⁷² Depoimento de Juca Martins, realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015. Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁷³ Cf. Meneses (2003, p. 30).

4.5. *Exposição de fotojornalismo das revistas IstoÉ e Veja: discussões sobre a profissão e a visualidade das equipes de Veja e IstoÉ na Foto Galeria Fotoptica em 1979*

Durante a *Exposição de fotojornalismo das revistas IstoÉ e Veja*, na Foto Galeria Fotoptica em São Paulo, organizada por Rosely Nakagawa²⁷⁴, ocorreu a reunião das duas equipes fotográficas revistas – colocando lado à lado fotografias e posições dos fotojornalistas dos dois veículos. O resultado da exposição foi uma troca de insultos, discussões, e, por fim, expôs o cenário de oposição vivido pelas duas equipes naquele período. O fato de mencionar este acontecimento no trabalho tem como objetivo único salientar como as questões relacionadas ao panorama de trabalho dos fotógrafos das duas equipes era complexo. E também como existiam divergências de posicionamentos entre os fotógrafos.

A *Foto Galeria Fotoptica* surgiu em 1979, a partir de uma proposta de Thomaz Farkas em abrir um espaço de exposição e reunião de fotógrafos na cidade de São Paulo. Junto com Cristiano Mascaro e Renina Katz, Rosely Nakagawa iniciou aos 25 anos seu trabalho de curadora da Foto Galeria.

O cenário da Fotografia deste período era interessante porque a maioria dos fotógrafos que participavam das mostras estava começando a se profissionalizar eram abertos para discutir as propostas. As discussões eram frequentes e o aprendizado se dava de forma intensa através de trocas de informação e experiências²⁷⁵.

Além das trocas dentro das redações, que ocorriam em *IstoÉ* – apontado principalmente por Wagner Avancini, Américo Vermelho, Juca Martins e Hélio Campos Mello em seus depoimentos, a *Foto Galeria Fotoptica* viria a participar deste cenário fotográfico na cidade de São Paulo, contemporâneo a fundação de agências fotográficas. Ocorreu neste ano a fundação da *Agência F4 de Fotojornalismo*, e nos próximos anos a atuação do *Instituto Nacional da*

²⁷⁴ Rosely é arquiteta graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP/SP, com especialização em Museologia (USP) e em Semiótica da Comunicação (PUC/SP). Sócia-fundadora das edições João Pereira (1974), curadora fundadora da galeria Fotoptica de 1979 até 1986. Foi uma das fundadoras do Nafoto (Núcleo dos Amigos da Fotografia) e atualmente atua como curadora independente de fotografia.

²⁷⁵ Depoimento de Rosely Nakagawa para Alexandre Belém, da revista eletrônica *Olhavê*. Disponível em: <http://olhave.com.br/2010/02/entrevistando-rosely-nakagawa/>.

Fotografia (INfoto), pela FUNARTE²⁷⁶. Nakagawa recorda também que seria neste momento em que se organizou, nas revistas *Veja* e *IstoÉ*, as primeiras editorias de fotografia:

A figura do editor de fotografia começou a se estabelecer, o que mostrava que o fotógrafo havia conquistado um espaço de interlocução com a editoria de texto e alguns Museus de São Paulo e Rio de Janeiro começavam a organizar eventos ligados a fotografia. Em São Paulo, o Museu da Imagem e do Som (João Sócrates Oliveira) e o MASP (Claudia Andujar) a Fundação Bienal de São Paulo (Thomaz Farkas) insistiam na continuidade da presença da fotografia na programação de exposições²⁷⁷.

Rosely informa que trabalhava sozinha no início da *Foto Galeria*. Quem realizava a edição e o design dos convites para as exposições era Hélio de Almeida (na época editor de arte da revista *IstoÉ*).

Ele me dava também o fofolito e as legendas em fotocomposição (super automáticas para a época, mas que tinham que ser impressas e corrigidas uma a uma). Eu mesma levava o material para a gráfica, negociava o custo e prazo entrega. Imprimia e atualizava o mailing na máquina de escrever em etiquetas adesivas e ficava na fila do correio. Sempre na última hora²⁷⁸.

A preocupação da galeria era de difundir o trabalho dos profissionais, conforme recorda Rosely, promovendo encontros informais e formais, lançando livros e realizando encontros com autores. A *Foto Galeria* era um ponto de encontro, onde os artistas e fotógrafos de São Paulo se reuniam para conversar, criarem projetos e discutir questões relacionadas à sua profissão. Na galeria passaram nomes como Maureen Bisilliat, Pierre Verger, Nair Benedicto, Cristiano Mascaro, João Farkas, Thomaz Farkas, Sebastião Salgado, Ademir Martins, Fayez Mauad, Mario Cravo Neto, Carlos Moreira, Claudio Feijó, Helcio Nagamine, além das equipes de fotógrafos de *IstoÉ* e *Veja* e diversos outros intelectuais, artistas e fotógrafos²⁷⁹.

“A mostra inaugural reunia os melhores fotógrafos das revistas *Veja* e *IstoÉ* num período muito rico política e culturalmente. Marcou os profissionais que hoje estão no mercado

²⁷⁶ Uma das referências principais sobre este assunto, no momento, é o trabalho de Maria Beatriz Coelho (2012, pp. 141-147).

²⁷⁷ Depoimento de Rosely Nakagawa para Alexandre Belém, da revista eletrônica *Olhável*. Disponível em: <http://olhave.com.br/2010/02/entrevistando-rosely-nakagawa/>. O uso dos trechos da entrevista com Rosely Nakagawa foi autorizado por Alexandre Belém para o uso neste trabalho.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Conforme visto nas fotografias pessoais do acervo de Rosely Nakagawa, publicadas na revista *Olhável*, 23/02/2010.

e não atuam apenas como fotógrafos, mas como editores”, recorda Rosely Nakagawa. Nesta ocasião, Ricardo Chaves escreve em uma pauta para a *Editora Abril* com o relato do que houve naquela noite, mas que não chegou a ser publicada na revista *Veja*.

Sr. Editor, recentemente a Galeria da Fotoptica realizou uma exposição conjunta com fotógrafos da “Veja” e “IstoÉ”. A ideia era reunir o fotojornalismo feito para as duas principais revistas semanais de informação do país. Também um debate sobre edição de fotografia fez parte da programação da galeria simultaneamente a mostra, o que aconteceu dia 23 as 21 horas²⁸⁰.

Aquela noite foi lembrada com muita animação e risadas pelos fotógrafos Irmo Celso, que estava lá naquela noite (Imagem 147), Hélio Campos Mello, Wagner Avancini, Sergio Sade e Ricardo Chaves.

Imagem 147 - Irmo Celso Vidor e Ricardo Giraldez à esquerda da fotografia. Sergio Sade está de pé, falando com Giraldez, de perfil com a mão no bolso.



Fotografia de Ricardo Chaves. Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo, gentilmente cedido para o trabalho.

²⁸⁰ Conforme trecho da Pauta 1 de Ricardo Chaves (Anexo 1).

Ricardo Chaves continua sua pauta:

Foram convidados os dois editores das revistas e as suas equipes. A reunião começou sem a presença do Hélio Campos Mello de “IstoÉ”. Estavam: Sergio Sade e mais quatro colegas da VEJA e Ricardo Giraldez e Luz Bittar da “IstoÉ”. Participou ainda o fotógrafo Amilton Vieira que fora demitido da equipe da “IstoÉ” no mesmo dia a tarde. Amilton foi fotógrafo da VEJA por muitos anos e trabalhava a alguns meses para a “IstoÉ” e “Jornal da República”²⁸¹.

Hélio Campos Mello recorda que “estava fechando o *Jornal da República* naquele dia”, por isso não conseguiu participar da reunião dos fotógrafos na Galeria. “Foi o Paulo Medeiros, que era um *freelancer* nosso, o Ricardo Giraldez e acho que o João Bittar – e o povo da *Veja*”, nisso, a discussão iniciou “quando o Pedro Martinelli começou a falar sobre a demissão do Amilton Vieira”. “Eu lembro que voou até cadeiras, pelo que me contaram [risos], e no fim a questão se estendeu também sobre as propostas de cada revista²⁸²”.

Chaves relembra que algumas fotografias colocadas nas paredes da galeria geraram divergências. “As fotos da *Veja* eram feitas com teleobjetivas. E as de *IstoÉ* eram com grande angulares. Era o equipamento que cada um tinha na época²⁸³”. O caso da demissão do Amilton Vieira, no dia da abertura da exposição, fez com que diversas questões fossem discutidas pelos fotógrafos, além de trocar insultos dentro da galeria. O assunto principal, de qualquer maneira, continuava sendo sobre a prática fotográfica destas duas revistas.

O Amilton era um ex-fotógrafo da *Veja*. Ele comentava que na época que trabalhava na edição do *Jornal da República* ele era boicotado pelos fotógrafos da *IstoÉ*. O pessoal da *IstoÉ* até falava que nós, da *Veja*, éramos uns alienados, éramos uns... bom, não vou nem falar do que nos chamaram [risos]. [...] O Sergio Sade abriu a exposição falando que lamentava que o Hélio Campos não poderia ter vindo, e falou a parte que tocava ele: como funcionava a edição da *Veja*²⁸⁴.

A questão principal, que gerou a confusão entre os fotógrafos, era a demissão de Amilton Vieira da *IstoÉ*, e as questões levantadas pelo grupo desta revista, afirmando que os

²⁸¹ Conforme trecho da Pauta 1 de Ricardo Chaves (Anexo 1).

²⁸² Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁸³ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 19/06/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁸⁴ Idem.

fotógrafos da *Veja* não possuíam um engajamento político, e muito menos se importavam com o tipo de fotografia que faziam para a revista.

Lá pelas tantas o Pedro Martinelli se levantou, eu digo que ele vai entrando em erupção [risos], e falou “olha aqui, o que aconteceu com o Amilton foi uma baita sacanagem, ele é pai de quatro filhos, um cara legal, e nós estamos aqui com essa conversinha. O que importa é o Amilton”. Aí a situação azedou. O pessoal da *IstoÉ* ainda comentou que o Amilton havia sido demitido “porque ele é um cara do passado”. Com essa conversa o Pedro Martinelli comenta “ah, vocês não tem nem equipamento direito”. No fim da conversa ficou que os caras da *Veja* eram uns bacanas, que tinham tudo, enquanto os da *IstoÉ* tinham que usar o seu próprio equipamento, ficavam com seus negativos. E o pessoal da *Veja* ficou como se fossem uns vendidos para a grande imprensa, que éramos empregados de um sistema, uma máquina nefasta, que não tínhamos nem controle sobre nosso próprio trabalho. Que, no fim, pensando hoje, eu até acho que era bem verdade²⁸⁵.

O Pedro Martinelli, que na época era fotógrafo da *Veja*, ainda comentou sobre a situação financeira da *IstoÉ* e sobre a posse dos negativos, ainda que seja um desabafo em um momento de briga entre as duas equipes.

Ele gritou com todos eles, falou que eles só tinham os negativos por que a *IstoÉ* tava quebrando, não tinha dinheiro para ter um arquivo como nós tínhamos para guardar tudo. “Vocês são uns pobres coitados, trabalham com seu próprio equipamento, se quebrar o equipamento é vocês que vão ter que pagar”. Começou uma coisa assim. Depois ele começou “vocês não tem nem uma teleobjetiva para trabalhar, vocês não tem dinheiro porque são uns *freelancers* mal pagos, não tem dinheiro para pagar nada”.

A questão financeira foi criticada, com o desabafo de Martinelli, que muito provavelmente não compreendesse a realidade de todos os *freelancers*. O próprio Juca Martins, em seu depoimento, afirma que conseguia viver tranquilamente, e realizava suas viagens internacionais para cobrir conflitos com o seu salário de *freelancer fixo*²⁸⁶. Além da discussão

²⁸⁵ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 19/06/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁸⁶ O cargo de *freelancer* é um cargo autônomo, sem vínculo empregatício. Já o cargo de *freelancer fixo* era conhecido como um *freelancer* que era praticamente sempre chamado por uma empresa. Mantendo sua relação autônoma, porém atuando como um profissional que colaborava praticamente de forma constante para a empresa. Nesse caso, os fotógrafos que entrei em contato afirmavam que o *freelancer fixo* circulava pelas redações, participava se quisesse das reuniões de pauta e possuía uma atuação bastante parecida dos fotógrafos contratados. Muitas vezes os *freelancers fixos* acabavam sendo contratados pelas revistas ou jornais que estavam trabalhando.

do pagamento do salário, posse dos negativos e de equipamentos, a questão da descontextualização pelo uso da teleobjetiva foi levantada:

Tinha um cara baixinho, sentado na escada, era o Ricardo Giraldez ou o Hélio de Almeida, ele se levantou na hora que o Pedrão começou a falar da lente e do salário e falou que “você da *Veja* usam essa lente, ela descontextualiza toda a fotografia, a grande angular contextualiza tudo, torna a fotografia mais expressiva”. Na hora eu fiquei quieto, pois não sabia que a distância focal e a abertura da lente tinham ideologia. “Ah, vocês usam a tele porque é para afastar o leitor de quem é fotografado, a grande angular contextualiza, coloca o cara dentro da cena”. Eu achei bem cabeça esse papo dele, muito divertido, e depois passei ver isso neles²⁸⁷.

Imagem 148 - Ricardo Giraldez e Pedro Martinelli (de costas) discutindo. Fotografia de Ricardo Chaves.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo, gentilmente cedido para o trabalho.

O momento da discussão dos fotógrafos, alguns com pouca paciência de entrar na discussão maior sobre as consequências do uso de determinadas lentes, culminou no fim da exposição entre as duas equipes. Apresenta também, quando todos os fotógrafos já estão mais velhos e pensam hoje com uma memória mais carregada de sentidos e informações sobre o que

²⁸⁷ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 19/06/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

ocorreu na época, que a situação realmente foi de conflito entre visões fotográficas de *Veja* e *IstoÉ*.

O que acabou acontecendo, que eu achei muito bacana, foi a conversa no lado de fora. O pessoal da *IstoÉ* nos criticou, falando que nós não éramos profissionais. Eles se achavam mais à esquerda que nós, mais engajados. Na hora o Sade falou, calmamente, “O que é ser profissional? Ser profissional é trabalhar com o seu próprio equipamento? É ser dono dos seus próprios negativos? É cumprir ordens sem questionar? ”. É aquela coisa, como no caso do Rubinho Barrichelo que deixava o outro passar... eu estou trabalhando numa equipe, muitas vezes senti pena do Rubinho, e até de mim mesmo, mas eu também faço parte de uma estrutura que tem seus interesses próprios, que eu tenho que estar atento a eles. Ou isso, ou eu peço demissão e vou embora. É difícil isso. Essa era a discussão que estava tendo ali²⁸⁸.

Imagem 149 - Fotógrafos e fotógrafas reunidos em frente a Foto Galeria Fotoptica depois das discussões. Fotografia: Ricardo Chaves.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo, gentilmente cedido para o trabalho.

No fim da exposição, passado alguns dias, Hélio Campos Mello – que era editor de fotografia e fotógrafo da *IstoÉ*, liga para Sergio Sade, que estava editor de fotografia de *Veja*:

²⁸⁸ Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 19/06/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Como eu era o chefe da “gangue” da *IstoÉ*, eu devia me posicionar. Eu lembro que, foi uma sacanagem isso, eu liguei para o Sade e mandei ele para bem longe. Eu reconheço que foi uma baita sacanagem, foi algo bastante idiota de ter sido feito, mas tinha na época uma razão [risos]. O Sade é um príncipe, é uma pessoa fenomenal, diplomática. No fim das contas, aquilo tudo mostrou as diferenças existentes entre as duas equipes²⁸⁹.

Estas diferenças também foram apontadas por Irmo Celso, que era fotógrafo na *Veja* desde a metade de 1978, quando recorda que “evidentemente havia uma concorrência entre as duas revistas, tanto do ponto de vista editorial e fotográfico quanto do ponto de vista pessoal”. Durante diversas situações na rua, Irmo lembra que “não desgrudava o olho do João Bittar, do Hélio Campos Mello, do Juca Martins – da mesma forma que eles não desgrudavam de mim. Mas, a gente sempre dava um jeitinho” e a comparação do trabalho de cada fotógrafo acabava acontecendo sem problemas maiores. “Não tinha um fotojornalismo melhor, mesmo eu sendo suspeito por falar, claro que tinham algumas características dos fotógrafos das duas revistas”, e a gota d’água dessa desavença entre as duas equipes foi “justamente quando falaram da teleobjetiva contra a grande angular. Os caras da *IstoÉ* tinham essa tendência de usar a angular, e eles não deixavam de fazer seu serviço, eles faziam fotos ótimas”. Durante a exposição, entre as duas revistas, “da turma que gostava de angular e teleobjetiva, eles andaram se estapeando lá, mas nós nos dávamos muito bem [risos]. Tudo foi passageiro²⁹⁰”.

Ricardo Chaves termina de escrever sua pauta, para a *Editora Abril*, ao fim da reunião, informando o editor do grupo do acontecido, e sua vontade em retomar encontros como esse futuramente (algo que aconteceu apenas informalmente, e não com todos os membros):

Sou fotógrafo da “Veja” na sucursal de Porto Alegre. Apesar de achar que a forma como os problemas vieram a tona não é a mais rentável para a fotografia brasileira, me parece que temos aí as condições para iniciar seriamente um debate que, nas páginas de sua revista poderia ser muito proveitoso para todos. [...] Deu para ver também que uma tentativa minha de recuperar o debate que poderia ser muito rico e que foi interrompido. O uso de um canal como a revista para a discussão dos problemas é válido, e tem ainda a possibilidade de questionar os motivos que levaram o debate, que foi interrompido, para as páginas. Uma crítica da maneira como as coisas aconteceram poderia ainda evitar que novas oportunidades sejam desperdiçadas²⁹¹.

²⁸⁹ Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁹⁰ Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015. Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

²⁹¹ Pauta 2 de Ricardo Chaves – Anexo 2.

O conflito ocorrido na *Foto Galeria Fotoptica*, aponta para as diferenças entre os veículos e a diferença profissional, estética e social das duas equipes fotográficas que trabalhavam de maneira diferente, e com propostas editoriais diferentes. Enquanto *Veja* operava como uma revista mais burocratizada, com uma equipe de hierarquias mais consolidadas – até pela idade da revista na época –, *IstoÉ* se posicionava como uma revista mais horizontalizada, com sua hierarquia mais maleável e possuidora de mais liberdade de diálogo e participação dos fotógrafos na escolha de fotografias, composições e diagramações. Neste caso, concordo plenamente com Irmo Celso, nenhuma das duas revistas pode ser percebida como “melhor” ou “pior” que a outra, mas sim com posicionamentos políticos e visuais diferentes. A exposição das imagens dos fotógrafos das duas revistas, organizada por Rosely Nakagawa, colocou em relevo algumas das principais diferenças existentes entre seu caráter visual e fotojornalístico.

Algumas linhas da produção da visualidade fotográfica de *Veja* podem ser salientadas:

- a) a revista era composta por uma equipe mais velha que *IstoÉ* (fotógrafos com uma média de 30 anos de idade) utilizava basicamente fotógrafos contratados e raramente os *freelancers*;
- b) as suas colunas não eram assinadas por jornalistas, mas sim pelo grupo editorial *Abril e Veja*;
- c) a escolha das fotografias passava, impreterivelmente, pelas mãos de Sérgio Sade e dos diretores da revista;
- d) as fotografias eram comumente reenquadradas, a fim de realçar algum tipo de mensagem;
- e) os equipamentos pertenciam a revista;
- f) os fotógrafos não possuíam os seus negativos, muito menos a autoria da fotografia republicada pela revista ou grupo editorial;
- g) a informação de quais fotografias seriam publicadas não eram sabidas previamente pelos fotógrafos, mas apenas na hora da diagramação²⁹²;
- h) o fotojornalismo de *Veja*, de 1976 a 1979, estava subordinado aos interesses dos anunciantes da revista, interpretado pelos diretores e editores que publicavam ou deixavam de publicar fotografias quando eles decidissem;
- i) o editor de fotografia buscou valorizar o fotojornalismo feito pela equipe de fotógrafos da revista, porém acabou muitas vezes sendo *engolido* pelos Diretores demonstrando a fragilidade do controle da informação visual pelos fotógrafos de *Veja*.

²⁹² Sérgio Sade informou, em seu depoimento, que criou um envelope onde os fotógrafos da *Veja* poderiam escrever notas sobre o rolo fotográfico enviado. Assim, ele poderia acatar algumas dicas, ou possivelmente alguma fotografia que o fotógrafo achava que possuísse maior importância. Na prática, o trabalho de Sade foi procurar melhorar a comunicação de editor e fotógrafo, que inexistia antes de sua chegada. Mesmo assim, bastante diferente da prática de *IstoÉ*, que reunia fotógrafos contratados e *freelancers* para decidir as fotos.

Em contraponto, *IstoÉ* apresenta algumas características originais, por ser uma revista fundada por profissionais que saíram da *Veja*, e de ser mais nova do que ela. Se propôs realizar algumas mudanças que não haviam na sua congênera, por mais que tenha durado pouco tempo (de 1976 a 1979): a) a revista era composta por uma equipe mais jovem que *Veja* (média de 23 anos de idade) e fazia uso constante de *freelancers*; b) as suas colunas eram assinadas pelos jornalistas e fotógrafos que participaram da elaboração da fotorreportagem; c) a escolha das fotografias era feita pelo editor de fotografia em conjunto com os fotógrafos, aquele atuava como um mediador entre as propostas dos próprios fotógrafos e os seus, e a Diretoria da revista raramente interferia; d) as fotografias raramente eram recortadas; e) os equipamentos eram dos fotógrafos; f) os fotógrafos possuíam seus negativos, e a autoria das fotografias passou a ser sempre utilizada, a partir da *IstoÉ* semanal; g) a informação de quais fotografias seriam publicadas eram sabidas previamente pelos fotógrafos²⁹³, que participavam também da escolha de suas próprias fotos; h) o fotojornalismo de *IstoÉ*, de 1977 a 1979, correspondia à uma demanda e uma tentativa de ocupação de espaço por parte da categoria de profissional da imagem, como uma resistência da categoria, que buscava maiores direitos trabalhistas e autorais. Não coincidentemente, foi justo no mesmo momento em que os movimentos trabalhistas e sociais no fim dos anos 1970 estavam tomando força; i) o cargo de editor de fotografia aparentou ser bastante superficial comparado à *Veja*, ao observarmos como são as características normais e formais deste cargo em outras revistas e jornais internacionais como *Time*, *Newsweek*, *Der Spiegel*, *Der Stern*, e outras. O nome de editor, e sua função exercida em *IstoÉ* neste período (1977-1979) se caracteriza muito mais ao cargo de Chefe de Fotografia, como existia em *Veja*. A visualidade da revista era construída com a participação dos fotógrafos, de maneira a possuir um trabalho mais horizontalizado e menos burocratizado, ao que pude perceber a partir do contato pessoal com a maioria deles. Tratando-se do uso da memória destes profissionais, acredito que exista aqui uma certa idealização do papel do fotógrafo na *IstoÉ*, sempre procurando estar afirmando-se como uma equipe mais libertária que de *Veja*. De qualquer maneira, isto pode ser percebido também nas páginas da revista, pois não existe em *IstoÉ* uma visualidade mais homogênea, de uso de ângulos, lentes e composições, como existe em *Veja*, caracterizando a revista como um ponto de encontro de fotógrafos com linguagens e abordagens diferentes.

²⁹³ Tanto Hélio Campos Mello, Juca Martins, Wagner Avancini, Américo Vermelho e João Bittar (em trechos do documentário de Thays Bittar) afirmam isto.

CONCLUSÕES

Os fotojornalismos de *Veja* e *IstoÉ* lutaram por espaço no mercado editorial e por leitores entre 1976 a 1979. O espaço foi disputado por grupos com práticas fotográficas distintas, equipes com idades, origens e propostas visuais diferentes. A visualidade das duas revistas se aproximou e se distanciou quando buscou apresentar os movimentos sociais, as greves, as posses presidenciais e outras pautas políticas. Considero o fotojornalismo uma prática que se modifica no tempo (KOZOL, 1994), construída por diversos sujeitos com concepções distintas de organização profissional. Com a utilização de técnica e forma de edição das imagens nos veículos numa trama de imagens, legendas, textos e manchetes (VILCHES, 1997). O link entre estes profissionais que fazem parte de um espaço social (BOURDIEU, 1989) e possuíam engajamentos variados (HOBSBAWN, 1999), produziram significados visuais e textuais sobre política, economia, cultura e movimentos sociais no Brasil no contexto do processo de abertura política. Esta prática só foi possível após uma série de modificações técnicas no processo de impressão do texto ao lado da imagem, e da prática fotográfica entre 1940 a 1970 (MOREL; GERVAIS, 2009).

A criação das revistas ilustradas e seu fotojornalismo seria ainda uma referência para os fotógrafos que trabalharam nos anos 1970, pois possuía uma carga de expressividade e um espaço dedicado à fotografia que foi constantemente buscado por estes profissionais, ao imprimir *Portfolios* e fotorreportagens em *Veja* e *IstoÉ*.

Após a década de 40, a fotografia de imprensa começaria a ser pensada pelos próprios fotógrafos, como uma tomada de consciência de seu papel (LEDO, 1998), seguindo modelos europeus de autonomia fotográfica e do começo do pensamento de uma fotografia autoral, como foi visto no primeiro capítulo. Este amadurecimento profissional viria a ser discutido com mais profundidade nos anos 1970, na *IstoÉ*, pelo grupo de fotógrafos que ali trabalhavam, e nas novas agências de fotógrafos que surgem de 1979 em diante.

A imprensa internacional era vista como um modelo a ser apropriado pelos profissionais da imprensa brasileira (MARTINS, 2001; MARTINS; LUCA, 2012). O fotojornalismo realizado em *Time* e *Newsweek* era um modelo seguido por diversos fotógrafos e jornalistas no Brasil – que já estavam realizando um trabalho visual e textual dentro de padrões internacionais dos anos 70.

Os fotógrafos que trabalharam na *Veja* e na *IstoÉ* documentaram acontecimentos que eram pautas das fotorreportagens destas revistas. Ao realizar estas coberturas, um grande material fotográfico era produzido e o seu trabalho era direcionado para uma nova pauta, enquanto os editores e diretores das revistas selecionavam fotografias para corroborar seus argumentos. Foi em *IstoÉ* e *Veja* que o trabalho do editor começou a procurar modificar este *status quo*, ao buscar escolher fotografias com mais cuidado, como uma forma de resistência dos fotógrafos frente as vontades editoriais e do mercado que as revistas estavam inseridas. O normal, em jornais e outras revistas do período, era o trabalho dos fotógrafos apenas como documentadores de pautas. Suas fotografias normalmente eram esquecidas, ou iam para arquivos e não mais trabalhadas. Com as pautas estabelecidas pela editoria em *Veja*, e pelo grupo de fotógrafos que trabalhou em *IstoÉ*, a posse do negativo foi questionada. Isso possibilitou que as fotografias feitas nos anos 1970 pudessem ser retrabalhadas e expostas em galerias e impressas em livros fotográficos (COELHO, 2012).

A prática fotográfica deve ser compreendida para se falar em fotojornalismo (MAUAD, 2008). O saber-fazer fotografia para informar, documentando um acontecimento com o intuito de propor significados em primeiro e segundos planos, incluir momentos *decisivos* em suas fotografias (CARTIER-BRESSON, 2004), documentando locais e personagens envolvidos em acontecimentos pautados pelas revistas, foi o trabalho destes profissionais da imagem. O ato de enquadrar a máquina fotográfica (DUBOIS, 1993) e de selecionar ou não tais imagens constitui apenas uma parte do que se conhece como fotojornalismo.

Esta prática fotografia é social, e está intimamente ligada com o olhar cultural de cada fotógrafo, e com a sua *iconosfera* de outras imagens já vistas (MAUAD, 2008). Em *Veja* e *IstoÉ*, estas práticas fotográficas foram diferentes. Enquanto *Veja* possuía um olhar mais direcionado para as consequências econômicas das greves e manifestações sociais, *IstoÉ* direcionou o olhar do leitor para as greves e manifestações sociais, repressão e os limites impostos pela ditadura. Por isto, é importante compreender que existe na prática fotográfica o engajamento social e político, ou seja, uma fotografia está carregada de sentidos que o fotógrafo procurou expressar pela linguagem visual. Esta linguagem visual é construída pelos profissionais em maior ou menor escala até a publicação da revista.

A visualidade construída pelos fotógrafos da *Veja* é teleobjetiva por princípio. Possui uma estética que aproxima primeiros e segundos planos, muitas vezes desfocando o segundo plano e direcionando o olhar do leitor para o que o fotógrafo quis salientar: personagens políticos, manifestantes nas ruas, a repressão policial em situações específicas, as sutilezas da

vida política em Brasília e nas esferas dos governos federal e estadual. Foi um fotojornalismo que possui uma relação muito forte com os planos e sua forma de ser composto. A paginação de *Veja* foi feita de maneira estática, construindo mosaicos de fotografias sobre a pauta estabelecida, com fotografias feitas de longe do acontecimento, com o uso da teleobjetiva.

O que é tornado visível por *Veja* são as instituições Federais e seu aparato bélico durante o fim da ditadura militar brasileira. Construiu a imagem estereotipada do grevista e do trabalhador em suas páginas, além de ter construído a imagem de presidentes sorridentes, em trajas civis – uma realidade midiática dificilmente vista fora das páginas da revista e vivida pelo brasileiro das camadas populares e médias do espaço urbano da segunda metade dos anos 1970.

As fotografias englobam a cidade, os espaços urbanos e a vida das camadas médias com suas instituições sempre representadas de maneira organizada, e em pleno processo de funcionamento. Ao fotografar greves, predominaram as fotografias dos trabalhos em bancos, fábricas e estabelecimentos comerciais que não pararam, como uma forma de enviar uma mensagem ao leitor de que todas as manifestações estavam ali, mas que de nada mudaram no cotidiano financeiro e trabalhista das capitais. Quando as greves começam a tomar mais força, no fim dos anos 1970, os manifestantes passaram a ser fotografados e identificados como baderneiros a promoverem quebradeiras no centro das cidades numa desqualificação da imagem dos grevistas. Assim, o jornalismo atrelado ao governo e devedor de favores financeiros aos anunciantes, construiu uma verdade midiática que não correspondia à realidade de centenas de milhares de pessoas nas cidades do Brasil. A revista não apresentou de igual forma as pautas de reivindicação das diversas greves e manifestações nas principais cidades brasileiras.

Veja construiu imagens das manifestações que interessa ao poder econômico liberal, conforme era sua proposta desde a sua fundação. Os fotógrafos se tornaram na maioria das vezes funcionários da imagem, sem controle sobre seu material. Como percebeu Waisbord (2000), ao analisar a imprensa latino-americana e sua grande aproximação com o governo e anunciantes, a informação ficava sob controle de poucos sujeitos dentro da redação, construindo uma imagem direcionada e dirigida. O fotojornalismo funcionou também como uma linguagem que tencionou o que se mostrava no texto, quando fotógrafos apontavam suas máquinas para a repressão policial ao fim da ditadura militar, engordando os textos da revista falavam que os manifestantes eram *vândalos*. Ela tencionou campos da economia, ao publicar fotografias de personagens políticos em momentos de crise, como aconteceu com Lula, Brizola, Delfim Martins, Ulysses Guimarães e diversos outros políticos e sindicalistas.

A prática fotojornalística dos fotógrafos de *Veja* foi construída, ao longo da década de 1970, na tentativa de ocupar espaço dentro das redações e sucursais e evitar que a informação visual ficasse a encargo dos jornalistas textuais. A revista implementou um modelo de fotojornalismo próximo ao que era feito por *Time* e *Newsweek*: com uma equipe dedicada especialmente para a fotografia, procurando possuir o controle da imagem, do que seria tornado visível e do controle de pautas e da construção de capas. A consequência da implementação da editoria de fotografia em *Veja* foi o aumento da presença da fotografia em suas páginas, porém houve um dos fotógrafos ao realizarem suas pautas, limitando a liberdade expressiva e criativa de alguns dos profissionais que ali trabalharam. O trabalho do editor de fotografia procurou reafirmar o lugar do fotógrafo dentro da revista. Não mais como um subordinado às ordens de um jornalista textual, mas procurando uma independência prática e visual dentro das páginas da revista, mesmo que isto não acontecesse em todos os momentos. A implementação da editoria de fotografia em *Veja* teve como proposta inicial criar uma resistência dos fotógrafos perante aos jornalistas e diretores, procurando defender seu trabalho ao longo da segunda metade da década de 1970.

Veja foi um veículo importantíssimo para a formação de alguns fotógrafos documentaristas, que passaram a atuar com esta linguagem a partir dos anos 1980 e 1990. Passando da *fotografia-documento* para a *fotografia-expressão* em questão de uma década (ROUILLE, 2009, p. 143). Ao longo dos anos 70, *Veja* possuía um dos maiores parques gráficos da América Latina e uma infraestrutura de ponta para seus fotógrafos: equipamentos, deslocamento e viagens internacionais para pautas importantes. A revista através do trabalho de seus fotógrafos formou um banco de imagens gigantesco. Pedro Martinelli, por exemplo, passou a documentar a vida de povos nativos na Amazônia ao longo dos anos 1980, 1990 e anos 2000, após ter feito coberturas para *Veja* nos anos 1970. Outros dois nomes que fazem parte deste grupo são Walter Firmo e Luis Humberto. Ambos participam de um movimento em defesa do ensino da fotografia nas instituições de ensino superior no país, e trabalharam para que a fotografia entrasse pela primeira vez nos museus de arte do país.

Este trabalho de implementação dos cargos de Chefe a Editor de fotografia foi interrompido no fim dos anos 1970, com trocas do *staff* da revista e com a intromissão da opinião visual de diretores. Além de realizarem um direcionamento do que se devia ser mostrado nas páginas de *Veja*, passando por cima do cargo de editor de fotografia, também eram feitas manobras visuais para se mostrar figuras políticas e movimentos sociais com um

determinado olhar – normalmente de longe, criticando os grevistas e as suas consequências no mercado financeiro das capitais brasileiras.

Neste caso, a prática fotográfica dos fotógrafos foi de documentar os acontecimentos, e o fotojornalismo de *Veja* ficou nas mãos dos diretores da revista, que direcionavam o trabalho do editor, muitas vezes a seu contragosto, criando verdades midiáticas sobre o que pretendiam. O uso das fotos muitas vezes não estava de acordo com a vontade dos próprios fotógrafos, mas sim do grupo empresarial com ideais liberais, ao lado de grandes instituições privadas e do próprio governo militar.

A visualidade criada pelo do trabalho fotográfico em *IstoÉ* estava baseado no uso da grande-angular desde a sua fundação. Isto significa que as fotografias ali impressas possuem uma cobertura do olhar fotográfico mais amplo que as fotografias de *Veja*. Um quadro fotografado não priorizava inicialmente o jogo de planos com suas informações, mas sim a horizontalidade da informação na camada superficial da fotografia. Nas páginas da revista, as periferias de São Paulo foram apresentadas, além da disputa constante entre manifestantes e grevistas. É fácil encontrar imagens do trabalho infantil, da seca no Nordeste, do estudante manifestando suas reivindicações e do trabalhador buscando maiores direitos e liberdades de organização e manifestação. Além disto, o direcionamento do olhar não se faz na fotografia em si, mas no conjunto fotográfico impresso na revista – que priorizou sempre apresentar a violência policial e as negociatas do governo, com seus ministros e generais, que buscavam abafar greves e manifestações sociais a todo custo. A paginação da revista é extremamente versátil, com imagens diagramadas em diversos ângulos, montando um mosaico de fotos que dão o sentimento de movimento narrativo pelas páginas da revista.

O Visível por *IstoÉ* foram os grupos sindicais e grevistas em contraste com as instituições federais e seu aparato bélico durante o fim da ditadura militar brasileira. Construiu a imagem estereotipada do militar (seja ele presidente ou policial) em suas páginas, além de ter construído a imagem de grevistas heroicos, conquistando corações de massas de trabalhadores – construindo uma realidade midiática com o intuito de realizar um contraponto com *Veja*. Também fez isto para se posicionar no mercado de periódicos e em um segmento de leitores de revistas semanais no Brasil.

A visualidade criada por *IstoÉ* engloba centros urbanos variados, apresentando a vida das camadas médias em um momento onde a cidade vivenciou uma centena de pequenas greves e manifestações civis – apresentando ao leitor um panorama urbano caótico, mas que buscou sempre reforçar a ideia de que este caos era bem-vindo, era uma forma de resistência na busca

de um estado de direito. Ao fotografar greves, predominaram as fotografias dos trabalhadores paralisados, fábricas fechadas e estabelecimentos comerciais destruídos pela repressão das polícias militares que tentavam barrar as manifestações. Como uma forma de talvez enviar a mensagem ao leitor de que os grevistas estavam atuando e tendo sucesso nas ruas reivindicando. Quando as greves começam a tomar mais força, ao fim dos anos 1970, o manifestante passa a ser fotografado mais de longe, para dar um foco maior nas polícias, que estavam sempre a postos preparadas para iniciar o movimento de dispersão, prisões e repressão. Assim, o fotojornalismo de *IstoÉ* teve menos autocensuras, apresentando claramente a repressão policial e criticando-a. Não possuía, a partir da visualidade das greves, dívida de favores para com o governo, e publicou fotografias fortes que eram extremamente contrárias ao discurso oficial, que pregava que no Brasil existia uma democracia, e que as manifestações eram aceitas e respeitadas.

A prática fotojornalística de *IstoÉ* foi pensada pelos próprios fotógrafos desde o início das suas publicações semanais, em 1977, na busca de consolidar pela primeira vez em uma revista no Brasil a prática da posse dos negativos, a autoria do trabalho fotográfico e a escolha e diagramação das fotografias de maneira mais horizontal. Houve em *IstoÉ* uma aproximação dos ideais já propagandeados desde 1947 pela agência *Magnum* que pregava a posse dos negativos e a liberdade de criação de ensaios autorais, liberdade de escolha de pautas e da publicação da fotografia sem recortes. Obviamente não foram todas as reivindicações facilmente aceitas, pois algumas fotos foram cortadas. Existia o cargo de editor de fotografia, que atuava como um chefe de fotografia, mediando a conversa entre os fotógrafos e propondo diagramações juntamente com o diagramador e diretor de arte da revista. Porém, o trabalho mais horizontalizado com a participação maior dos fotógrafos foi fundamental para a formação profissional de todos eles. Vários deles passaram a atuar de maneira independente na década de 1980, fundando suas próprias agências fotográficas aos moldes da prática fotográfica adotada por *IstoÉ* nos anos 1970.

A *IstoÉ* foi uma escola de fotojornalismo para muitos dos profissionais que ali trabalharam até ser vendida para o grupo Unibanco. Até lá, a revista contratou alguns fotógrafos fixos, que nos anos 1980 ou fundaram agências fotográficas ou continuaram trabalhando em outros veículos de comunicação fora do Brasil. Era comum a revista comprar fotografias de diversos fotógrafos *freelancers*, transformando as páginas da revista em um verdadeiro mosaico de visões, pois ali não existia um modelo homogêneo de uso de lentes e de *staff*, como em *Veja*, mas um grupo de sujeitos que utilizavam equipamentos diferentes, estavam em locais diferentes

na mesma pauta, e buscavam ângulos diferentes da mesma situação. Portanto, a visualidade da revista era variada. Além disto, os fotógrafos de *IstoÉ* preconizaram uma prática fotográfica baseada em estar próximo aos estudantes e manifestantes, algo bastante lembrado por todos eles ao citar a máxima de Robert Capa: “se sua fotografia não está boa o suficiente, você não está perto o suficiente” (CAPA, 2015). Neste caso, é um contraponto a *Veja*, que trabalhava longe do calor dos acontecimentos de rua, utilizando teleobjetivas em pontos estratégicos de visão, como viadutos, edifícios e pontos altos de avenidas.

Devido ao número reduzido de anunciantes e vendas, *IstoÉ* manteve sua equipe fotográfica sempre movimentada ao longo da segunda metade da década de 70. A quantidade de fotógrafos que trabalharam lá aumentou, de ano em ano, transformando a sucursal de São Paulo em um verdadeiro ponto de encontro dos profissionais *freelancers*, contratados e *freelancers fixos*. Neste local, ideias surgiram e foram colocadas em prática tanto na militância dos fotógrafos para a criação dos órgãos de nível federal, como o INfoto, quanto pela criação de coletivos como a *Agência F4* e a *Agência Angular de Fotojornalismo*, nos anos 1980.

O trabalho do editor de fotografia foi fundamental em *IstoÉ* para agenciar o saber dos próprios fotógrafos, que estavam no local da pauta, perguntando-lhes quais fotografias eles achavam importantes fazer parte das páginas da revista. O trabalho do editor de fotografia na *IstoÉ* seria um dos filtros visuais para a formação das fotorreportagens. Este diálogo entre editor e fotógrafos já demonstra o menor controle das fotografias pelos diretores, e demonstra que a movimentação do fluxo de fotografias era mais leve e menos burocratizada na revista. Dessa forma, desde o início das publicações semanais da revista a ocupação de espaço pelos fotógrafos se deu na prática, no “gogó”, como lembra Hélio Campos Mello, e só foi interrompida com a fundação do *Jornal da República* e a consequente dívida da *IstoÉ*, que levaram a sua venda no início dos anos 80.

A revista *IstoÉ* foi uma revista semanal importantíssima para a formação de jovens fotojornalistas, que passariam a protagonizar a luta da profissionalização da categoria. Também nasceu nesta equipe da segunda metade da década de 1970, o incentivo à busca de maior liberdade e direitos trabalhistas para os fotógrafos, que lutaram junto aos sindicatos de jornalistas para a formação de uma tabela mínima de preços pelos seus trabalhos durante os anos 80 – já dentro das agências de fotografia pelo Brasil. Mesmo sem um aporte financeiro como tinha *Veja*, o grupo que trabalhou em *IstoÉ* realizou suas fotografias próximo dos acontecimentos, com um olhar que buscava documentar as pautas para a posteridade, sempre

fotografando com um olhar mais direcionado aos trabalhadores e às camadas populares da sociedade brasileira.

O fotojornalismo deste período é caracterizado por uma concorrência muito forte da televisão, que era o veículo de comunicação com imagens em movimento e consideradas mais críveis que a fotografia. Dessa forma, jornais e revistas no Ocidente iniciaram uma trajetória de redução do espaço visual que era dedicado nos anos 1960 (ROUILLÉ, 2009). A presença da fotografia, por mais que tenha crescido em ambas revistas durante a segunda metade da década de 1970, não se compara com o espaço dedicado para a fotografia nas revistas ilustradas dos anos 1950, quando a televisão não tinha a força que teve após 1970. *Veja* e *IstoÉ* não eram revistas de fotografia. Dessa forma, a partir dos anos setenta começa a evidenciar-se uma produção e prática fotojornalística com características industriais. O profissional da imagem (SOUSA, 2004) acaba realizando um trabalho de documentação imediata de acontecimentos isolados, esta produção é vista e organizada por uma equipe de editor, chefe de fotografia, fotógrafos e jornalistas, criar identidade visual da revista (BARBOSA, 2007).

Neste processo, existe uma rotineirização das práticas do fotojornalismo. Praticamente todos os assuntos, por mais insignificantes que sejam, eram cobertos por uma grande quantidade de fotógrafos, que enfatizavam a retórica imediatista das revistas. Por isso, as fotografias publicadas na imprensa após 1970 tendem ao estereótipo: o esquerdista, o trabalhador, o sindicalista, o grevista, o empresário, o estudante, o político, o vândalo ou delinquente, etc.. Acredito que a força informativa do fotojornalismo rompeu as amarras da normatividade após os anos 1970, mas ainda enfrentam um panorama complicado devido às novas mídias e tecnologias digitais desenvolvidas a partir dos anos 1980. O que aconteceu após 1970 foi a continuidade do fotojornalismo enquanto prática muito mais acirrada e sob controle das imagens dos fotógrafos, pela editoria e pelos ideais de cada empresa e seus anunciantes.

Apesar das reivindicações que surgiram nos anos 1980, pelos fotógrafos independentes e coletivos fotográficos, ao fim dos anos 1990 o panorama de posse do trabalho feito ainda continua praticamente o mesmo dos anos 1970. As revistas semanais de informação começaram a desenvolver uma linguagem mais tendenciosa do que era nos anos 1970 – controlando mais as fotografias e tornando o fotojornalismo, ao menos dentro das revistas, uma prática industrializada e com as características que já eram vistas em *Veja* e *IstoÉ* da segunda metade dos anos 70. O fotógrafo era contratado para documentar uma pauta, e, após isso, a fotografia não lhe pertencia mais, e sendo gerida por profissionais do marketing, do design e da comunicação, que criaram *verdades midiáticas* com essas fotografias (BARBOSA, 2007).

Ainda hoje, os fotógrafos que trabalharam para *IstoÉ* e *Veja* conversam. São profissionais de uma geração que lutou pelos direitos trabalhistas da categoria, que buscaram construir uma visualidade da repressão, das greves e das manifestações civis com um olhar crítico – nos limites de suas instituições, algumas destas fotografias foram publicadas. Atualmente o trabalho fotográfico pode ser visto em exposições e livros fotográficos. Em alguns casos, ainda permanecem em acervos pessoais para serem estudados e aprofundados. As fotografias dos profissionais das duas revistas amplificaram os textos dos jornalistas e, juntamente com uma edição e diagramação de Sergio Sade e Hélio Campos Mello, montaram diversas narrativas visuais, em formato de fotorreportagem, contribuindo para o início das primeiras editorias de fotografia no ramo das revistas semanais de informação no fotojornalismo brasileiro. Estes fotógrafos trabalharam com uma grande equipe de outros profissionais da imagem, construíram e ajudaram a organizar o lugar da fotografia no campo da comunicação dos anos 1970.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002.

_____; ROCHA, Dora Guimarães de Mesquita; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (Orgs.). **Eles mudaram a imprensa: Depoimentos do CPDOC**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

AGUIAR, Flávio. Imprensa alternativa: *Opinião, Movimento e Em Tempo*. IN: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

_____. **Ouvir contar: Textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de. y CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo , v. 21, n. 41, p. 243-264, 2001.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

AQUINO, Livia Afonso de. **Picture Ahead: a Kodak e a construção de um turista-fotógrafo. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.** Campinas, 2014.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AZEVEDO, Dúnia. A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros. **Meditações.** Belo Horizonte, v. 9, n. 9, jul./dez. de 2009.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira.** 4. ed. atual. São Paulo: Ática, 1990.

BARBOSA, Marialva. **O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira.** Sítio Ciberlegenda, número 7, 2002.

_____. **História Cultural da Imprensa (Brasil 1900-2000).** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. Imprensa e história pública. IN: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). **História pública no Brasil.** São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____. Entre o jornalismo e a história: a entrevista como articulação narrativa do tempo. IN: MAUAD, Ana Maria. **História Oral e mídia: memórias em movimento.** São Paulo: Letra e Voz, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELTING, Hans. **An anthropology of images. Picture, Medium, Body**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: KOTHE, Flávio R. (org.) **Walter Benjamin**. Sociologia. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991, p. 219-240.

BONI, Paulo César. Entrevista: Sérgio Sade. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n.11, p.235-271, jul./dez., 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CATALÀ, Josep M. D.El tiempo en tus manos. Anamnesis en movimiento. IN: **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, N. 61, 19-43, 2014.

CHALABY, Jean. O Jornalismo como invenção anglo-americana. Comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920). **Media & Jornalismo**, n. 3, pp. 29-50, 2003.

CHAPARINI, Matheus de Vasconcelos. Revolução das crianças, das mulheres e dos homens: as representações da Nicarágua no livro de Caco Barcellos. **Trabalho de Conclusão de Curso em bacharel de Comunicação Social**, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

COELHO, Maria Beatriz. **Imagem da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.

COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 112-114.

COSTA, Ialê Menezes Leite. **Pierre Verger: um outro olhar sobre o sertanejo na revista O Cruzeiro (1946-1951)**. 182 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 2015.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. **As origens do fotojornalismo no Brasil. Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1950**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COTTA, Peri. **Calandra: O sufoco da imprensa nos anos de Chumbo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CRARY, Jonathan. (2012). **Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Luiz Cláudio. **Operação Condor: o sequestro dos uruguaiois: uma reportagem dos tempos da ditadura**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **Os anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; PASSOS, Mauro. Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Paris: Les Editions de Minuits, 2000.

DIENSTMANN, Gabriel. A luta pela democratização em foco: fotojornalismo e movimentos sociais no Rio Grande do Sul (1977-1979). **Dissertação de Mestrado em História** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Porto Alegre, 2016.

DOIMO, Ana Maira. **A voz e a vez do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, ANPOCS, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1969: tempo da reportagem na imprensa brasileira**. Canoas: Ed. Da ULBRA / AGE, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Ins Universum der technischen Bilder**. Göttingen: European Photography, 1985.

FRANÇA, Renné Oliveira. 40 anos em revista. Representações e memória social nas capas de Veja. **Tese de Doutorado em Comunicação Social**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. **Photographie et Sociéte**. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

GUIMARAENS, Rafael; CENTENO, Ayrton; BONES, Elmar. **CooJornal: Um jornal de jornalistas sob o regime militar**. Porto Alegre: Libretos, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **On Collective Memory**. Chicago, University Chicago Press, 1992.

HARIMAN, R; LUCAITES, J. L.. **No Caption Needed**. Chicago: Universty of Chicago Press, 2007.

HOBSBAWN, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JÚNIOR, Cláudio de Sá Machado. **Fotografias e códigos culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista *Careta***. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

JOFFILY, Mariana. No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975). **Tese de Doutorado** (Programa de Pós-Graduação em História Social), Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2008.

KOZOL, Wendy. ***Life`s America***. Filadélfia: Temple University, 1994.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad.** Madrid: Ediciones Catedra, 1998.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem.** Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

LINS DA SILVA, Carlos Eduardo. *As brechas da indústria cultural Brasileira.* IN: FESTA, Regina; LINS DA SILVA, Carlos Eduardo, **Comunicação popular e alternativa no Brasil.** São Paulo: Paulinas, 1986.

LOUZADA, Silvana. **Prata da casa. Fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960).** Niterói: Editora da UFF, 2013.

_____. Memórias que se espraiam: formação do campo fotojornalístico na modernização da imprensa brasileira. In: **Anais VIII Encontro Nacional de História da Mídia**, Unicentro, Guarapuava-PR, p. 1-15, 2012.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S.. Mudanças sociais no período militar (1964-1985). IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: Imprensa e práticas em tempos de República, São Paulo, 1890-1922.** São Paulo: Editora EDUSP, 2001.

_____; LUCA, Tania Regina. **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MATOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Sob o Signo da Imagem. A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. **Tese de Mestrado em História** (Universidade Federal Fluminense). Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências e Filosofia. Niterói, 1990.

_____. Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. **Proj. História**, São Paulo, jun. 2001.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 133-175, jan. – jun. 2005.

_____. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan. – jun. 2008.

_____. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, N. 61, 105-132, 2014.

_____. (Org.). **História oral e mídia. Memórias em movimento**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MONJABOSCO, Ângelo Augusto. O Brasil não é para principiantes – Lew Parrella, George Love e David Drew Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966 – 1968). **Dissertação (Mestrado)** – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MONTEIRO, Thiago William Nunes Gusmão. O movimento do custo de vida frente ao estado: entre negação, a negociação e a repressão (1973-1982). IN: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015.

MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

_____. Fotografia e crônica: a construção de uma visualidade urbana moderna de Porto Alegre nas revistas ilustradas nos anos 1920. IN: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 155-166, jul-dez., 2014.

_____. El campo de la Fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. **Artelogie**, n. 7, abril de 2015.

_____. El campo de la Fotografía y las Imágenes del Brasil en los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. **Artelogie**, n. 7, Abril, 2015.

_____. História e fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, 2016.

MOREL, Gaëlle; GERVAIS, Thierry. 1843-2002; de la prensa ilustrada a los modernos medios de comunicación. In: GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. **El arte de la fotografía: de las Orígenes a la actualidad**. Barcelona: Lunwerg, 2009, p. 304-355.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N°10, 1993.

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PROENÇA, Caio de Carvalho. FOTOJORNALISMO DE RICARDO CHAVES E OLIVIO LAMAS EM VEJA: imagens do caso do sequestro clandestino dos uruguaiois em Porto Alegre (1978-1980). **Revista da Graduação da PUCRS**, v.8 n. 1, 2015.

_____. Veja e Figueiredo: a fotografia em um exemplar comemorativo e limitado. IN: **Anais do III Congresso Internacional de História Regional**, Universidade de Passo Fundo, 2015b.

_____. O conflito da Nicarágua em 1979 em Veja: o trabalho do fotógrafo e as decisões editoriais. **Mouseion. Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle**, n. 21, pp. 51-70, 2015c.

_____; MONTEIRO, Charles. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em Veja (1977). IN: **Maracanan**, UERJ, vol. 12, n. 14, p. 190-209, 2016.

_____. Brizola nas páginas e fotografias de Veja em 1979: o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo. **Revista Memória em Rede**, v. 8, n. 14, pp. 128-141, 2016a.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 2, n. 2, p. 179-190, 2006.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a Ética na História Oral. **Projeto História**, n. 15, pp. 13-49, 1997.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RODRIGUES, Vera Lúcia. **Dependência ou morte: a questão da independência da imprensa brasileira – o caso *República***. São Paulo: Germinal Editora, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Livro 4**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Livro 4**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. Um apontamento sobre a história do fotojornalismo. In: **Fotojornalismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2004b.

SOUSA JÚNIOR, Luciano Gomes de. Engajamento político e prática fotográfica no Brasil dos anos 1970 e 1980. **Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense** (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia). Niterói, 2015.

TAMBOSI, Orlando. Jornalismo e teorias da verdade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.30, n.1, p.35-48, jan./jun., 2007.

WAISBORD, Silvio R.. **Watchdog journalism in South America. News, Accountability, and Democracy**. New York: Columbia University Press, 2000.

ZANONI, David Anderson. Do xá ao aiatolá: A Revolução Iraniana através de *Veja* (1978-1979). IN: MEYRER, Marlise Regina; NEUMANN, Rosane Marcia. **História, imagem e representação. Possibilidades de leitura**. São Leopoldo: Editora Oikos, 2015.

SITES:

Morre fotógrafo Lew Parrella, autor da foto clássica de Lina Bo Bardi no Masp. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo: 05/11/2014.
<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1543973-morre-fotografo-lew-parrella-autor-de-foto-classica-de-lina-bo-bardi-no-masp.shtml>> Acesso em 23 de Setembro de 2016.

ACERVOS CONSULTADOS:

Acervo Digital *Veja*. Disponível em < <http://acervo.veja.abril.com.br/>>.

Acervo Histórico da Biblioteca Central Irmão José Otão da PUCRS.

Hemeroteca Mário de Andrade.

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Acervo pessoal de Sergio Sade.

Acervo pessoal de Ricardo Chaves.

Laboratório de Pesquisa em História Oral da PUCRS.

Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e Som da PUCRS.

DEPOENTES:

Depoimento de Hélio Campos Mello, realizado por Caio de Carvalho Proença em 12/11/2015.

Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Wagner Avancini, realizado por Caio de Carvalho Proença em 13/12/2016.

Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Americo Vermelho, realizado por Caio de Carvalho Proença em 07/12/2016.

Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Juca Martins, realizado por Caio de Carvalho Proença em 24/02/2015.
Transcrição por Caio de Carvalho Proença – Acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Ricardo Chaves, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/11/2015.
Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Walter Firmo, realizado por Caio de Carvalho Proença em 09/07/2015.
Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Irmo Celso Vidor, realizado por Caio de Carvalho Proença em 20/05/2015.
Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Depoimento de Sergio Sade, realizado por Caio de Carvalho Proença em 18/05/2015.
Transcrição por Caio de Carvalho Proença – acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

ANEXOS

ANEXO 1 – Pauta 1 escrita por Ricardo Chaves referente ao encontro na Foto Galeria Fotoptica em 1979. Fonte: Acervo pessoal do Ricardo Chaves, cedido ao autor.

editora abril lauda

revista/n	matéria	página	visto
	repórter/redator		

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80

1 Sr editor, recentemente a Galeria da Fotoptica realizou uma expo-
 2 sição conjunta dos fotografos de "VEJA" e "Isto É". A ideia era ^{semanai} reunir o fotojornalismo feito para as duas principais revistas (de
 3 informação do país. Também um debate sobre edição de fotografia
 4 ~~foi~~ fez parte da programação da galeria simultaneamente a ~~expon~~
 5 mostra, o que aconteceu dia 23 as 21 horas . Foram convidados os
 6 dois editores de fotografia das revistas e suas equipes. A reunião
 7 começou sem a presença do ~~participante~~ Helio Campos Melo de "Isto É".
 8 Estavam: Sergio Sade e mais quatro colegas da VEJA e Ricardo Giraldez
 9 e Luz Bittar da "Isto É." Participou ainda o fotografo Amilton Vieira
 10 que fora demitido da equipe ~~da "Isto É"~~ da "Isto É" no mesmo dia a
 11 tarde. Amilton foi fotografo de Veja ^{uma vez} por muitos anos e trabalhava
 12 a alguns meses para "Isto é" e "Republica". Apesar ~~de~~ das fotos
 13 colocadas lado a lado pelas paredes da galeria algumas divergencias
 14 já tinham sido notadas pela Rosely quando ela, como responsavel pela
 15 promoção, iniciou os contatos para realizar o ~~evento~~ evento. Assim
 16 que o fotografo-editor de VEJA terminou sua ~~ex~~planação, e se iniciaram
 17 ~~os debates~~ os debates, ^{em}
 18 as equipes passaram a divergir ~~em~~ alguns aspectos dos assun-
 19 tos levantados. O clima não era bom e as divergencias eram mais grav
 20 do que parecia. O ~~fator~~ fato do dia (o afastamento do Amilton da equipe)
 de certa forma ~~representava~~ representava a que nivel já
 15 estavam estas ^{mesmas} divergencias. Houve troca de insult-
 16 tos ~~de~~ e quase uma briga. ^{Durante} bate-boca deu para verificar que não são
 17 apenas divergencias a nivel pessoal, o ~~que~~ não interessaria a ninguém,
 18 mas, sim, com ^{DIFERENTE} raízes no ~~posicionamento~~ posicionamento profissional. Infeliz-
 19 mente deu para verificar, tambem, que a proximidade física dos detento-
 20 res de pontos de vista conflitantes não ~~permitiu~~ permitiu que a luz
 baixasse sobre os participantes do encontro. Acontece que foram
 tocados temas do maior interesse para os profissionais da foto-

tipo	corpo	medida	observações

Cod. 21.465-0

ANEXO 2 – Pauta 2 escrita por Ricardo Chaves referente ao encontro na Foto Galeria Fotoptica em 1979. Fonte: Acervo pessoal do Ricardo Chaves, cedido ao autor.

lauda

editora abril

revista/n	matéria	pagina	visto
	repórter/redator		

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80

1 grafia de imprensa do nosso país. Falou-se em linguagem intencionada;

2 em "verdade absoluta"; em ~~fix~~ fotógrafo bem e mau informado; em inter

3 ferencias da condição social na disputa profissional; compra de equi-

4 pamento pelo fotógrafo ou pela empresa; como forçar a entrada no mer-

5 cado?; em propriedade do material produzido; concessões em troca de

6 salário; mercado: o que é melhor para a categoria dois fotografos de

7 @ \$20.000,00 ou um de @ \$40.000,00 ? E por aih afora....

8 ~~Foi por estas que...~~ ~~material para a~~

9 Eu, estava retornando do Rio, onde fui ajudar na seleção de ~~terceira mostra~~

10 de fotografia da Funarte, ~~mas~~ minha passagem por Spo proporcionou-me

11 acompanhar tudo de perto. ~~Sou~~ ^R Sou fotógrafo da "VEJA" na sucursal

12 de Palegre. Apesar de ~~mas~~ achar que a forma como os problemas vieram

13 a tona não é a mais rentável para a fotografia brasileira me parece que

14 temos aih ~~as condições para~~ ^{SERIAMENTE} as condições para

15 iniciar um debate que, nas paginas de sua revista, poderia ser ~~pro-~~

16 veitoso para todos. Um depoimento do Sade e outro do Helinho, cada um

17 colocando o que é ser profissional, ~~as suas opiniões~~ ^{sua posição sobre} as criticas, levant-

18 ando ~~as atitudes que~~ ^{quais as que} prejudicam a categoria toda etc... uma

19 introdução de como se diagnosticou o problema e temos aí uma boa

20 matéria. Fica a sugestão por escrito já que ~~eu falei~~ ^{RAPIDAMENTE} ~~possa~~ com a Rosel.

21 Caso não seja de interesse para sua revista seria um favor avisar-me poi

22 gostaria de ~~trabalhar~~ ^{das} ~~em~~ ^s ~~alguma revista~~ ^s especializada? ~~é~~ ^é isso.

Um abraço

~~Assinatura~~

23 P.S. Deu para ver que, ~~aproximadamente~~ ^{talvez} isto é ~~uma~~ ^{uma} tentativa minha de

24 recuperar ~~o~~ ^o debate que poderia ~~ter~~ ^{ter} sido e que foi interrompido.

25 O uso de um canal como a revista ~~para~~ ^{para} a discussão dos problemas ~~é~~

26 ~~uma~~ ^{uma} ~~boa~~ ^{boa} ~~ideia~~ ^{ideia} e tem ainda a possibilidade de questinar os

27 motivos que levaram o debate ~~para~~ ^{para} ~~ser~~ ^{ser} interrompido, para

28 as paginas. ~~Uma crítica~~ ^{Uma crítica} ~~feita~~ ^{feita} ~~na~~ ^{na} ~~maneira~~ ^{maneira} como as coisas

29 ~~aconteceram~~ ^{aconteceram} poderia evitar que novas oportuniades sejam desperdi-

30 ~~das~~ ^{das}

RINDA

tipo	corpo	medida	observações

200. 21. 465-0

ANEXO 3 – Encarte do Governo Federal, publicado junto ao *Portfolio de Veja*, sobre a posse do General Presidente João Baptista Figueiredo em 1979. Fonte: Acervo Histórico da Biblioteca Central PUCRS.

