

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Natureza em fotorreportagem na revista *O Cruzeiro*

Autor: Hertez Wendel de Camargo
Orientadora: Cristina Bruzzo

**Campinas
2005**

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

C14n Camargo, Hertz Wendel de
Natureza em fotoreportagem na Revista "O Cruzeiro" / Hertz Wendel de
Camargo. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Cristina Bruzzo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Fotografia. 2. Fotografia da Natureza. 3. Cidades e vilas na arte. 4.
Revistas. 5. Comunicação.. I. Bruzzo, Cristina. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

06-023-BFE

Keywords: Photography; Nature photography; Cities and towns in art; Magazine; Communication

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Cristina Bruzzo
Prof. Dr. Wenceslau Machado de Oliveira Júnior
Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda
Profa. Dra. Marília da Silva Franco

Data da defesa: 20/02/2006

Então os animais disseram: Zaratustra, para os que pensam como nós, todas as coisas dançam. Vão, dão-se as mãos, riem, fogem e tornam. Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência. Tudo se destrói, tudo se reconstrói, eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez. O anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo. (...) A todos os momentos a existência principia. Em torno de cada aqui gira a bola acolá. O centro está em toda a parte. A senda da eternidade é tortuosa.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

AGRADECIMENTOS

Com muito bom-humor, primeiramente agradeço aos maiores sacrificados: meus pais Arlete e Claudinei, minha esposa Lucí, meu filho Calvin e meu irmão Ralph; que paralelamente vivenciaram esta caminhada. Perdão pela distância, os altos e baixos de personalidade, o isolamento, os choros, as palavras ácidas, o eterno começar-de-novo, a ausência de acomodação, o abandono dos negócios, a aparente falta de carinho e os típicos exageros de minha parte.

Agradeço a Cris pela experiência de vivenciar a pesquisa, o constante ótimo-humor, a amizade e por me fazer entender duas coisas: que natureza e cidade não estão separadas, muito menos opostas; e que o melhor caminho para a pesquisa era a biblioteca ao invés de tentar psicografar o Chateaubriand.

Outras pessoas que tiveram presenças marcantes no decorrer deste trabalho foram a ciganística Patrícia Marcondes (nunca vou esquecer daquela entrega na beira do lago), o surreal Sandro Fortunatto (campeão: o cara se mata em Brasília pra manter vivo digitalmente um monte de coisa velha, inclusive a revista *O Cruzeiro*) e o cinematográfico Acir (sempre morrendo e renascendo na imagem). E por último, mas não menos importante, agradeço ao Milton José de Almeida porque é muito chique agradecer ao Milton José de Almeida.

Brincadeiras à parte, todos vocês, de um jeito ou de outro, foram importantes para a realização desta pesquisa. Obrigado.

LISTA DE FIGURAS

Seq.	Descrição da figura	Pág.
1 -	Recorte charge “Progresso”, título, PB	02
2 -	Recorte charge “Progresso”, mãe, criança, casebre, PB	03
3 -	Recorte charge “Progresso”, policial e sertanejo sentados, PB	04
4 -	Recorte charge “Progresso”, carro, cão, família, homem sobre o cavalo, PB	05
5 -	Recorte charge “Progresso”, índio canibal, PB	06
6 -	Recorte charge “Progresso”, avião e carro se acidentando, PB	07
7 -	Recorte charge “Progresso”, homem na rede e animais em volta, PB	08
8 -	Charge em página inteira, PB	10
9 -	Capa da revista O Cruzeiro, 4 CORES	20
10 -	Nove capas da revista O Cruzeiro, 4 CORES	22
11 -	Rio de Janeiro de 1950, PB	24
12 -	São Paulo, Revolução de 30, duas páginas de O Cruzeiro, PB	39
13 -	Jogo de futebol, 4 x 1, duas páginas de O Cruzeiro, 1947, PB	41
14 -	Duas fotos de Jean Manzon, PB	43
15 -	Quatro fotos de Jean Manzon, PB (continuação da página anterior)	44
16 -	Disco voador (imagem com moirè estourado, granulada, baixa resolução) PB	49
17 -	Diagrama da reportagem 4 x 1, PB	55
18 -	Fototeste, duas imagens, PB	60
19 -	Fototeste, digitalização de duas páginas abertas, PB	61
20 -	Sete imagens do fototeste, separadas, a imagem maior Carroças, PB	62
21 -	Sete imagens do fototeste, separadas, a imagem maior Escravos, PB	63
22 -	Diagrama do Fototeste de 1947, PB	65
23 -	Duas imagens da parte superior do Fototeste, PB	66
24 -	Diagrama das possibilidades de leitura do Fototeste, PB	67
25 -	Três imagens do fototeste, mamífero, alagoas e Jordão, PB	68
26 -	Fototeste, mamífero, PB	70
27 -	Fototeste, pés, alagoas, PB	71
28 -	Fototeste, rio Jordão, PB	72
29 -	“Itinerários do olhar”, diagramas do fototeste, PB	76
30 -	Base do Fototeste, setas apontam para as laterais, PB	77
31 -	Dois anúncios do Fototeste, PB	78
32 -	Imagem futurística (desenho) do Rio de Janeiro de 1950, PB	89
33 -	Diagrama da fotorreportagem de 1959, PB	95
34 -	Diagrama das páginas de abertura, PB	96
35 -	Diagrama 3ª e 4ª páginas, PB	97
36 -	Diagrama 5ª e 6ª páginas, PB	97
37 -	Diagrama do fechamento da fotorreportagem, PB	98
38 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	101
39 -	Imagem Juscelino e construtor, PB	102
40 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	104
41 -	Imagem Santa Maria, Belém-Brasília, PB	105
42 -	Recorte da parte superior das páginas, PB	106

43 -	Imagem da pista de pouso, PB	107
44 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	110
45 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	112
46 -	Recorte da página anterior, 3 imagens, PB	113
47 -	Página digitalizada de O Cruzeiro, em página inteira, homem na floresta, PB	115
48 -	Recorte digitalizado de O Cruzeiro, O Cruzeiro pelo Brasil..., PB	125
49 -	Um fato em foco, PB	127
50 -	Charge de 1966, Appe, PB	129
51 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	131
52 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	132
53 -	Página digitalizada da revista O Cruzeiro, ½ página, PB	133
54 -	Recorte da página de O Cruzeiro, duas imagens, casas destruídas, PB	135
55 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	138
56 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	139
57 -	Capa de O Cruzeiro, Uma certinha..., PB	141
58 -	Capa de O Cruzeiro, Rio 401, 4 CORES	142
59 -	Recorte da capa, Rio 401, PB	143
60 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	150
61 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	157
62 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	160
63 -	Recorte da página anterior, foto de pessoas ajudando, PB	161
64 -	Recorte da página anterior, foto de mães e crianças ditadas, PB	163
65 -	Recorte da página anterior, 2 fotos de pessoas desabrigadas, PB	164
66 -	Recorte digitalizado da revista O Cruzeiro, sumário, PB	166
67 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	168
68 -	Recorte da página anterior, prédio soterrado, PB	169
69 -	Recorte da página anterior, lago Rodrigo de Freitas, PB	170
70 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	172
71 -	Recorte da página anterior, morro, PB	173
72 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, PB	176
73 -	Recorte da página anterior, homens, máquinas, PB	177
74 -	Recorte da página anterior, homem reconstruindo, PB	180
75 -	Imagem favela urbanizada, PB	183
76 -	Diagrama da reportagem “A selva vencida”, PB	187
77 -	Diagrama da reportagem “Rio 401”, PB	188
78 -	Imagem estrada, PB	191
79 -	Imagem reconstruindo barraco, PB	191
80 -	Páginas digitalizadas da revista O Cruzeiro, em página inteira, 4 CORES	193

RESUMO

Este é um estudo de como a fotorreportagem constrói o acontecimento e como as relações entre texto e imagem sugerem diferentes sentidos para a natureza na revista *O Cruzeiro* (1928-1975). A partir da análise da composição da página (diagramação), considera-se o conjunto texto-imagem como elemento que encadeia a narrativa, agrega temporalidades e direciona formas de pensar sobre a natureza que reforçam a imagem da cidade como espaço do progresso. A natureza em fotorreportagem sugere um mundo moderno com o qual a revista deseja ser vista (em sintonia) pelo leitor.

ABSTRACT

This is a study about how the photo report about Nature in the magazine *O Cruzeiro* (1928-1975) shows an event and how the relations between text and image suggest different meanings for it. From the analysis of the composition of the page (diagramming), the joint text-image leads the narrative, adds temporalities, induces forms of thinking about Nature, and strengthens the image of the city as a space of progress. Nature in these photo reports suggests to the reader a modern world, in which the magazine itself aims to be included.

SUMÁRIO

Dedicatória	i
Epígrafe	ii
Agradecimentos	iii
Lista de figuras	iv
Resumo	vi
Abstract	vii
Sumário	viii
1. O COMEÇO DA TRILHA: PEDRAS, PEGADAS E ENCRUZILHADAS	01
2. À CAÇA DE “UM INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO E DE CULTURA”	15
2.1. Prelúdios de um império de papel	19
2.1. Fios e tramas da imagem fotográfica	25
2.3. A fotorreportagem e o olhar de Manzon	34
2.4. A celebração do real	47
3. A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NA FOTORREPORTAGEM	54
3.1. Posicionamento dos elementos gráficos	59
3.2. Recortes, origens e trucagens	67
3.3. Imagem e legenda: interconexões	73
3.4. A naturalização do real	79
4. QUANDO O HOMEM VENCE A FLORESTA	86
4.1. A natureza fotorreportada para o progresso do Brasil	95
5. A COMPOSIÇÃO DE UM DESASTRE NATURAL	118
5.1. Impressões da catástrofe em fevereiro de 66	122
5.2. As primeiras páginas da tragédia	149
5.3. Um passeio pela calamidade	154
5.4. As últimas páginas da desgraça	175
6. FIM DA TRILHA: MARCAS E RECORDAÇÕES	185
7. Referências Bibliográficas e Webgráficas	195

1. O COMEÇO DA TRILHA: PEDRAS, PEGADAS E ENCRUZILHADAS

Uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível, tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas.

Ítalo Calvino

Esta pesquisa tem como fonte principal a revista semanal ilustrada *O Cruzeiro* que foi um veículo de comunicação importante da imprensa brasileira, lançado em 1928 e que circulou por quase 50 anos, sendo 1975 o último ano de sua trajetória.

A comunicação é um fenômeno cultural transversal, ou seja, promotor de diálogos entre diversas áreas da cultura, participando da construção da percepção que o homem tem de si, do outro e do mundo. Da oralidade ao digital, “propõem uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual” (ALMEIDA, 2000, p. 16).

A revista *O Cruzeiro* é interessante em diversos aspectos. Um destes aspectos é que nenhum outro veículo impresso na história da imprensa brasileira utilizou, de maneira tão atrevida e exagerada, a autopromoção como estratégia de conquista de leitores. Através de editoriais, publicidade e o posicionamento de fotógrafos e repórteres como personagens ante as câmeras, por exemplo, a revista buscava estabelecer a idéia de ser moderna, atual, “um instrumento de educação e de cultura”¹, veículo para um país em crescimento, enfim, uma publicação em prol do progresso nacional.

¹ *O Cruzeiro*, 10 de novembro de 1928, editorial.

O Cruzeiro, “a revista contemporânea dos arranha-céus (...) que tudo sabe, tudo vê” (MORAIS, 1998, p. 187), procurava interagir com os mais diferentes públicos através de conteúdos diversificados. A conquista de público leitor variado foi um campo fértil para que a revista fosse vista com interesse pelo governo e grupos articulados econômica e politicamente representantes da sociedade brasileira capitalista. Esta é a ambiência em que Assis Chateaubriant, idealizador da revista e “defensor” do desenvolvimento do país, circula com certa facilidade.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

A revista *O Cruzeiro*: nascida entre os arranha-céus, uma publicação da cidade para a cidade que se intitulava progressista, integradora e nacionalista.

Num primeiro momento, conheceremos a revista *O Cruzeiro* e seu papel na história da imprensa brasileira. Depois, abordaremos o papel da diagramação que é um elemento técnico que representa a “arquitetura” da página e a última etapa de produção de periódicos antes de chegar às mãos do leitor. Na última etapa da pesquisa, será analisado como a revista propõe a natureza

em duas fotorreportagens na sua relação com o progresso. No decorrer desta trilha, outras formas de diagramação são também evidenciadas.

O Cruzeiro foi a primeira revista semanal do Brasil, mas seu outro grande diferencial também era ter se tornado a primeira revista nacional. A distribuição em todo o território brasileiro, abrangendo todas as capitais e as principais cidades, foi um estímulo ao discurso de “integração nacional” ostentado pela revista e em certa sintonia com o pensamento político da época. Com frequência, *O Cruzeiro* publicava reportagens sobre as riquezas naturais, culturas regionais, etnias e grupos sociais brasileiros. Os “objetos” de reportagens como os membros de culturas afro-brasileiras, os índios, os retirantes da seca, trabalhadores rurais, os delinquentes urbanos ou a própria natureza, por exemplo, sempre eram tratados como exóticos, ou seja, literalmente vistos em uma existência paralela, não integrada ao universo da cidade “civilizada”.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

O “exótico”, como os grupos sociais “atrasados”, surgia em *O Cruzeiro* numa existência “paralela” ao progresso representado pelo ambiente urbano.

As diferenças ficavam mais evidentes em reportagens sobre índios que nunca tiveram contato com a civilização² ou que de alguma forma tinham contato com os produtos do progresso. Por exemplo, em *O Cruzeiro* os índios surgiam como “um empecilho ao avanço do ‘progresso’, pois sua imagem é incompatível com o modelo de nação desenvolvida apregoado pela revista” (COSTA, 1994, p. 84).

Ao reportar o não-moderno, a revista funcionava como canal “civilizante”, enquadrando seus objetos em uma estética do progresso representada pela própria revista através da seleção e do recorte da imagem, do texto, da legenda, da diagramação, dos recursos gráficos e tecnológicos, da distribuição nacional, da moderna fotorreportagem. Tudo o que era publicado em *O Cruzeiro*, para tornar-se “público”, passava por uma “limpeza” e uma “ordem” civilizantes. Um tipo de tratamento conforme o pensamento das elites políticas e econômicas do Brasil.



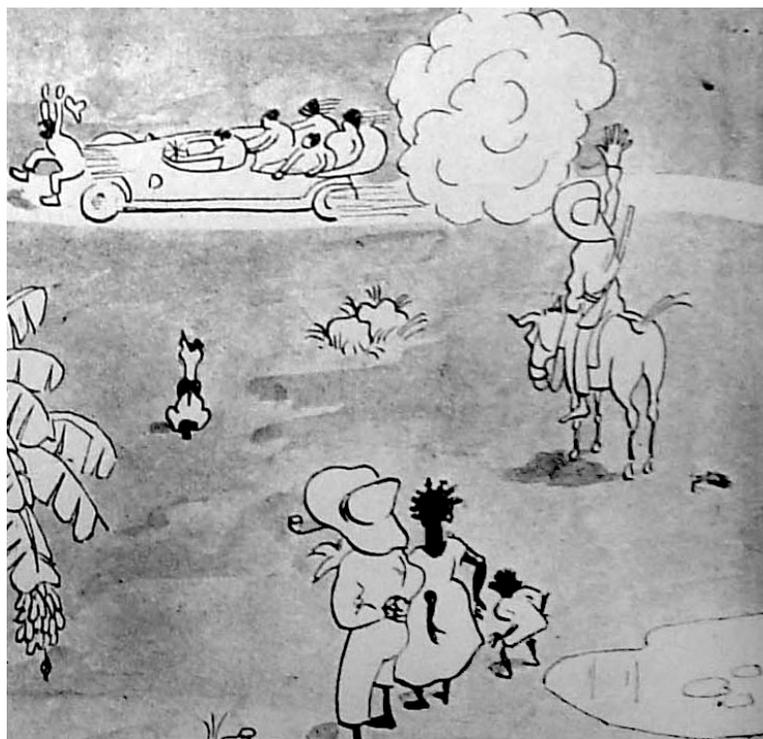
Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

Um diálogo entre os diversos brasis. *O Cruzeiro* como filtro “civilizante” de coisas que não se enquadravam no modelo de progresso como a natureza selvagem, o índio, o sertanejo, o homem do campo.

² Nesta temática, é interessante ler o artigo *Um olhar que aprisiona o outro*, de Helouise Costa, publicado no volume 2 da revista *Imagens*, da Unicamp. Existem aproximações entre o tema desta pesquisa e o conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector, e o filme *A natureza quase humana*, do diretor francês Michel Gondry. Aqui são

Ao procurar “unir” os brasis de norte a sul, *O Cruzeiro* acentuava as diferenças sócio-culturais entre o ambiente que não pára de crescer [a cidade] e o ambiente onde aparentemente o “progresso ainda não chegou” [o campo, a floresta, o cerrado, a caatinga, a favela, os habitantes destes espaços]. Entre o moderno e o não-moderno.

Dos arranha-céus às árvores da floresta, a favor do discurso acerca do progresso nacional, as imagens publicadas na revista faziam parte de um espetáculo sobre a vida urbana e sobre as riquezas naturais [ao olhar organizador da cidade]. O progresso surgia na revista como uma força impossível de ser barrada, necessária e civilizadora compatível com a construção da imagem de uma publicação atual, vivaz, unificadora, brasileira.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

Espectáculo: o progresso como força que atropela o que não é compatível com a modernidade.

apenas sugestões para observar como o discurso progresso-natureza pode surgir em outras linguagens e suportes, o que para esta pesquisa foi interessante como leituras paralelas.

A natureza está presente em *O Cruzeiro*, ora dividida em diversas naturezas, ora posta como única, ideal. A natureza carioca [sol, praias, mar, Pão de Açúcar, florestas urbanas] faz parte da construção do ideário em torno daquela cidade, assim como o sertão, a Amazônia ou o cerrado podem fazer parte de um programa de valorização do nacional. Uma natureza ideal brasileira.

Como na fotorreportagem *O paraíso do Horto Floresta*, de autoria de Ed Keffel, publicada em *O Cruzeiro*, edição de 12 de fevereiro de 1966, definem-se os lugares do natural na estética urbana:

“O arboreto do Jardim Botânico conta com mais de 5.000 espécies, formando no seu conjunto uma fascinante policromia de formas e cores. O simples campo de aclimação transformou-se num mundo encantado, num recanto do Paraíso onde, na sombra dos gigantes da floresta virgem, o homem estabelece os seus contatos com as maravilhas da Natureza”.

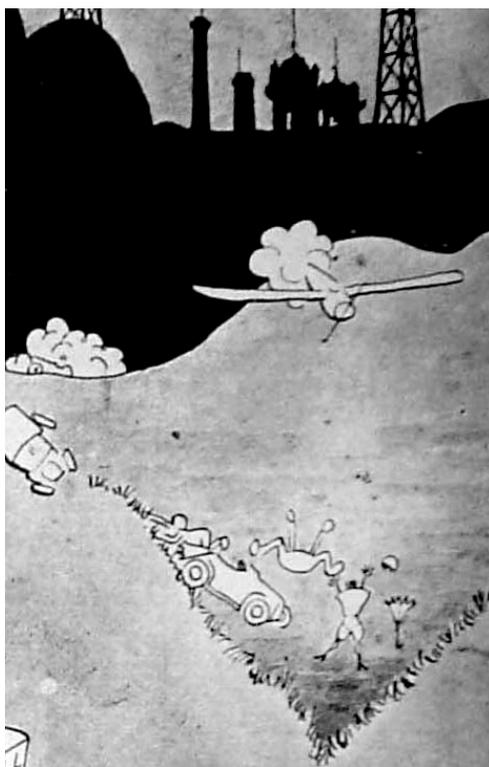
Na revista, em relação ao discurso do progresso, podemos perceber fotorreportagens com temas que acentuam as diferenças entre o moderno – a cidade como síntese de progresso – e o não-moderno, aumentando desta forma os sentidos dados à natureza como espaço que deve ser formatado e controlado pela cidade.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

A natureza: elemento a ser domesticado para tornar-se aceitável pela cidade.

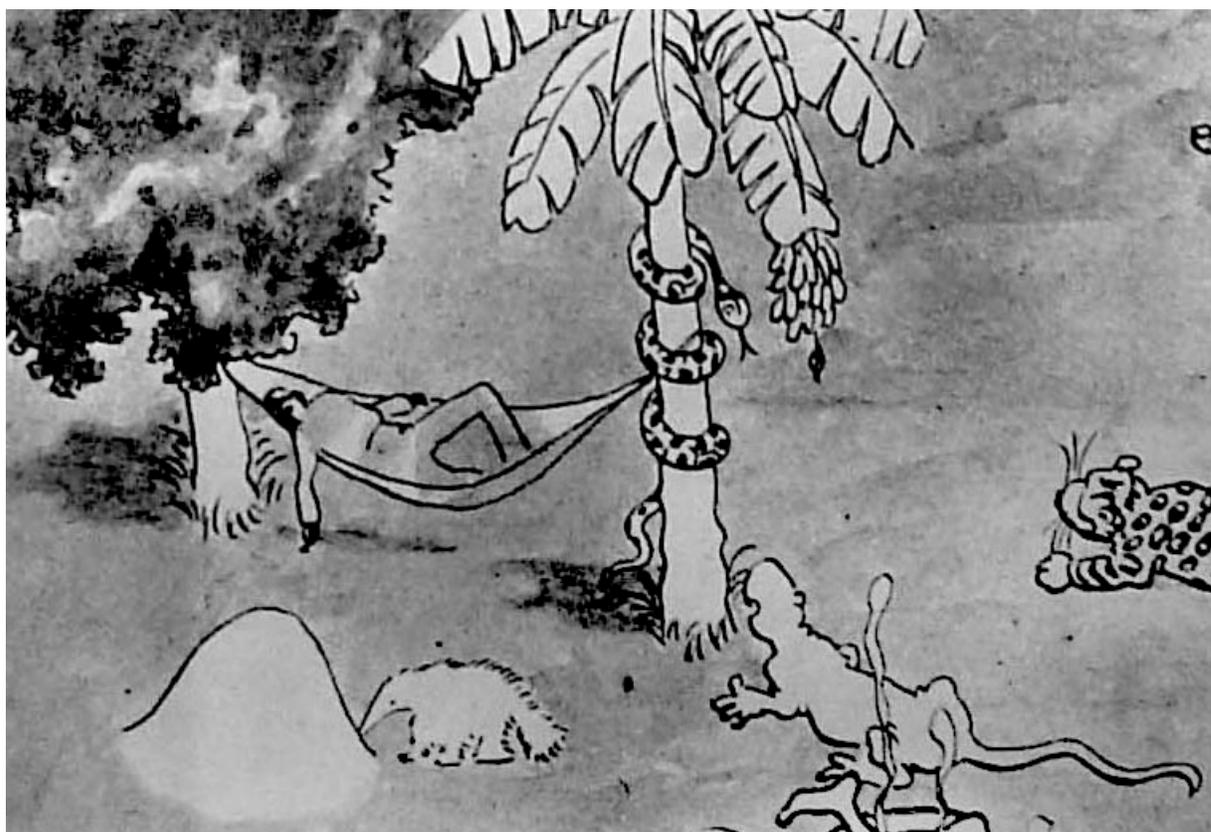
As fotorreportagens participam da construção desses sentidos contrapondo a cidade e o campo, os arranha-céus e as tribos selvagens, os automóveis sofisticados e os paus-de-arara, reportando índios que visitam o Rio de Janeiro pela primeira vez, a construção de Brasília, uma expedição à Amazônia, a abertura de uma estrada no meio da floresta, os trabalhadores dos engenhos de açúcar, a exuberância da flora brasileira. Nessa tentativa de separar o moderno do não-moderno, valorizar o progresso significa subjugar o natural. À medida que a cidade fica mais “urbana” aumenta a necessidade da volta ao natural, de sua preservação como fuga do universo caótico da cidade através de novas e “modernas” formas de cultivar a natureza no espaço urbano como os parques, jardins botânicos, hortos, em terraços e sacadas. Progresso e natureza são “produtos” consumidos avidamente pelas pessoas.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

Em *O Cruzeiro*, ora o progresso é a queda, ora ele é a ascensão do homem moderno.

Para uma revista como *O Cruzeiro*, que se “desejava” brasileira e moderna, alimentar o discurso que valoriza o nacional ajuda na conquista de patrocinadores de peso, nas vendas em bancas e em assinaturas. A exaltação do progresso e da natureza surge em diversas formas de expressão em *O Cruzeiro*, servindo também como chamariz dos leitores e produto de barganhas políticas com empresas e o governo.



Recorte da charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

O paraíso está próximo.

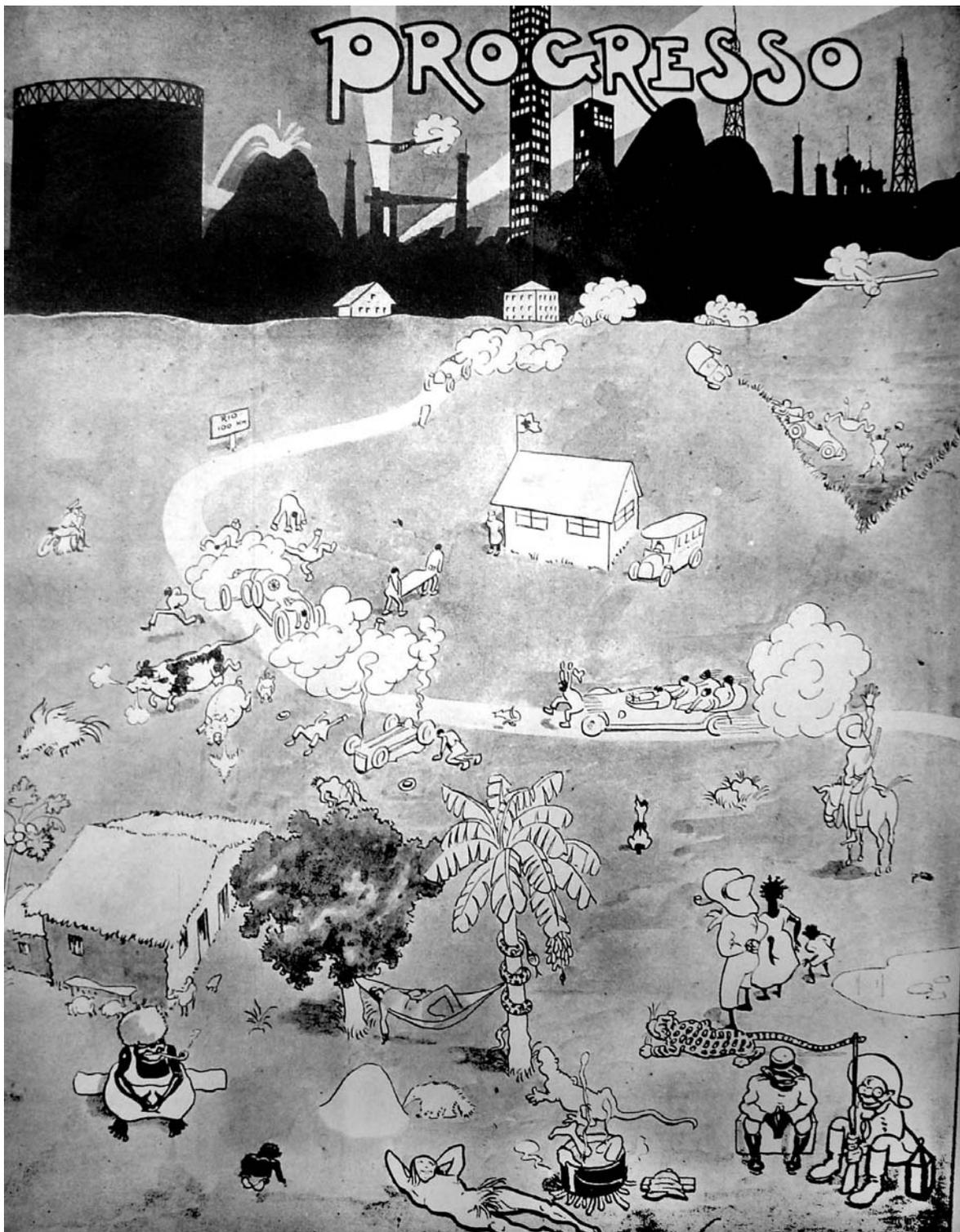
Numa mesma edição de *O Cruzeiro* é possível encontrarmos reportagens sobre a “magnitude” da indústria, a “exuberância” da flora e o “exótico” indígena da região Centro-oeste,

por exemplo. A indústria e o campo, a cidade e a natureza são transformados em espetáculo para o leitor. O artigo de Guilherme de Almeida, *A côr de São Paulo*, publicado na edição de 10 de novembro de 1928, é apenas um exemplo de enaltecimento do urbano:

“Curados do seu daltonismo e da sua neurasthenia, ficariam sabendo que São Paulo não é cinzento: São Paulo é vermelho. De um vermelho fôsko de tijôlo. A cidade que constróe uma casa de duas em duas horas, a cidade que se estende e se avoluma e sóbe, num record assombroso (...)”

Em contraponto à suposta seriedade das pautas cruzeirianas, caricaturistas e chargistas tinham no humor o escudo perfeito para a abordagem das mazelas humanas. Dentre estas, o progresso apregoadado pela própria revista, como a charge da primeira edição de *O Cruzeiro*.

No desenho a seguir, uma charge, portanto, que se comunica com uma imagem única, sem seqüências e visando uma interpretação imediata, é possível observar um movimento gradiente que segue da natureza para a cidade. Neste desenho, como em uma escala evolutiva, o “mundo natural” representa tudo o que o campo e a floresta possuem de mais “atrasado, selvagem e letárgico” em relação à cidade. Esse mundo está na base do desenho, é mais rico em detalhes que possibilitam olharmos mais atentamente os traços dos personagens e identificá-los em suas estereotípias. Por isso, o olhar tende a ser atraído para esta parte do desenho, a base, e segue pela estrada, passando por personagens que quanto mais próximos da cidade mais abstratos. Tornam-se apenas tipos identificáveis por poucos traços. A perspectiva presente no desenho auxilia nessa abstração: quanto mais próximas da cidade mais abstratas tornam-se as pessoas, coisificadas, despersonalizadas, uniformizadas. Nesse caminho, chegamos à cidade que está no fim da estrada (ou no começo?), no futuro, quase utópica, mas que não descarta o que ficou para trás, seu passado.



Charge da primeira edição, 10 de novembro de 1928.

A cidade, vultos negros, luzes no céu, movimentos, antenas de telecomunicações, prédios, aviões, indústrias. O Rio de Janeiro (indicado pela placa e pelo suposto Pão de Açúcar) é o local para onde a imagem avança, uma cidade que se fez “maravilhosa” em grande parte pelas belezas naturais de sua ambiência como morros, praias, florestas, mar e sol. Porém, os elementos urbanos – edifícios, torres e tanques – são maiores que os elementos naturais da paisagem futurística carioca. Poderíamos pensar nas imagens em perspectiva, onde os elementos mais próximos do espectador são desenhados maiores, mas o próprio desenho nega essa possibilidade onde podemos identificar que o Pão de Açúcar vem antes de um arranha-céu e mesmo assim, a construção é bem maior que o morro. Não seria, portanto, uma perspectiva espacial, mas uma perspectiva temporal, onde a cidade está à frente do natural, no futuro, sendo mais importante e mais imponente que a natureza. Ao olhar a imagem por inteiro, olhamos para uma natureza subjugada.

Nesse caminho evolutivo que vai do natural em direção ao urbano, a estrada que intermedia os dois universos é caótica, trágica e literalmente uma zona de atritos. Carros em alta velocidade, acidentes de trânsito, o resgate de pessoas, animais correndo assustados. Mais ao fundo, dois carros colidem e um cai numa ribanceira. Corpos estendidos no chão. Uma família, um homem encima de um cavalo e um cãozinho são os únicos espectadores desse “progresso” e parecem se divertir com tanta desgraça, como a única platéia desse espetáculo. Na base do desenho, onde tudo começa (ou onde tudo termina?), os personagens principais, aqueles que curiosa e freqüentemente surgirão no decorrer da revista em suas reportagens, que levam suas vidas “atrasadas, selvagens e letárgicas”, dão as costas ao progresso, sem se preocupar com o que acontece entre o seu mundo e a cidade.

Uma mulher negra descalça que pita um cachimbo observando uma criança engatinhando na terra, atrás dela uma casa de pau-a-pique e sapê com porcos, galinhas e um

mamoeiro ao redor; um indígena canibal cozinhando um ser humano (talvez algum antropólogo); um homem descansando na rede cercado de elementos selvagens como o tamanduá e o cupinzeiro, uma onça, uma suçuarana, uma cobra que sobe por uma bananeira (e não uma macieira); um homem da lei, aparentemente um policial, observa o rifle nas mãos de um sertanejo sorridente que tem um lampião ao lado do seu banco improvisado, ambos parecem aguardar o que o canibal está preparando (olhando bem, será que a mulher negra também aguarda o cozido?). Todos esses ícones presentes na região inferior do desenho formam sua base visual e ideológica. Esse conjunto visual representa a natureza como local de onde a cultura evoluiu, de onde partiu o progresso, o passado da cidade; ao mesmo tempo, é o local onde o progresso não chegou, é um tempo presente, pois não está no passado, é como um universo paralelo ao universo urbano, um espaço “não-civilizado”.

Ainda pensando no movimento do desenho que pode seguir de baixo para cima, e vice-versa, manter esse mundo natural intocável pode ser percebido como uma evolução da cidade (e não como local não-evoluído), ou seja, como sua válvula de escape, fuga do seu universo caótico e claustrofóbico, uma volta saudável e necessária às origens. Mas essa visão, de que o mundo natural era mais puro e belo que o urbano, segundo Keith Thomas, remonta o século XVIII. Ele diz que:

(...) já bem antes de 1802, tornara-se lugar-comum sustentar que o campo era mais bonito que a cidade. (...). Em parte, portanto, o apelo do campo era negativo. Ele oferecia uma fuga dos vícios e afetações urbanos, um descanso para as tensões dos negócios e um refúgio contra a sujeira, a fumaça e ruído da cidade. (THOMAS, 2001, p. 215)

O que é mais interessante e ulterior aos conceitos de natureza-pureza, natureza-retrocesso, cidade-progresso, cidade-caos presentes na charge? Talvez o fato dessa charge de

página inteira da primeira edição da revista *Cruzeiro*³ ser publicada em uma revista que trata de progresso, enaltece o desenvolvimento da cidade, legitima a importância da industrialização e se deseja moderna, atual e pertencente ao futuro. As relações homem–progresso, progresso–natureza e homem–natureza surgem na charge inseparáveis de maneira que se abrem possibilidades concomitantes para criticar, refletir sobre, contrapor-se ou afirmar a modernidade da própria revista. Dentro da sua liberdade “contracultural”, a charge expõe pelo humor um discurso crítico ao progresso, pois o Brasil é tudo ao mesmo tempo: é cidade, campo, natureza, animais selvagens, mãe preta, canibal, sertanejo, acidentes, atropelamentos, carros, aviões, indústrias, rede à sombra, urbanidade. Nada é futuro ou passado, estão todos vivendo o tempo presente na charge no espaço da página.

Imagem, texto, natureza e progresso. Das muitas formas de expressão que relacionam estes fragmentos em *O Cruzeiro*, escolhemos a fotorreportagem por proporcionar uma outra leitura [diferente do texto ou da imagem fotográfica isoladamente] na qual texto e imagem são indissociáveis através de novos imbricamentos e composições. Outro motivo desta escolha é que, como nova linguagem, foi propagada pela revista como uma grande modernização do jornalismo no Brasil, parte do processo de autopromoção da revista. E por ser a fotorreportagem a extensão do moderno apregoado pela revista em consonância com os interesses das elites econômicas e políticas.

A fotorreportagem é fruto da conjunção dos olhares de diversos agentes: o editor, o fotógrafo, o repórter, o diagramador e o próprio leitor. Nesse universo de escolhas e recortes de *O Cruzeiro*, a fotorreportagem constrói o acontecimento e as relações entre texto e imagem sugerem diferentes sentidos para a natureza. A partir da análise da composição da página (diagramação), considera-se o conjunto texto-imagem como elemento que encadeia a narrativa, agrega

³ Só a partir da edição 45 da revista que surgiu o “O” inicial no nome.

temporalidades e direciona formas de pensar sobre a natureza que reforçam a imagem da cidade como espaço do progresso.

A natureza em fotorreportagem sugere um mundo moderno com o qual a revista deseja ser vista (em sintonia) pelo leitor, o que nos guiou na análise das fotorreportagens publicadas em *O Cruzeiro – A selva vencida* (1959) e *Rio 401 depois do dilúvio* (1966). As datas de publicação referem-se aos períodos que representam o auge (anos 50) e a queda (anos 60) desse formato de notícia no Brasil.

No decorrer de sua existência, as ações de *O Cruzeiro* parecem ser pautadas em algumas palavras “premonitórias” do seu editorial de lançamento, publicado, em 10 de novembro de 1928:

(...) Uma revista é um instrumento de educação e de cultura: onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a beleza, admirá-la; onde se revelar o talento, aplaudi-lo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo. O jornal dá-nos da vida a sua versão realista, no bem e no mal. A revista redu-la á sua expressão educativa e esthetica. O concurso da imagem é nella um elemento preponderante. A cooperação da gravura e do texto concede á revista o privilegio de poder tornar-se obra de arte. (...)

Virtude. Beleza. Talento. Progresso. Educação. Estética. Imagem. Arte. Elementos-chave na construção do que é moderno e do que não é moderno pela revista *O Cruzeiro* em fotorreportagem. Natureza em fotorreportagem na revista *O Cruzeiro*.

2. À CAÇA DE “UM INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO E CULTURA”

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco”, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu concubino. Nos tópicos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.

Clarice Lispector

Em dois séculos de história da revista no Brasil⁴, *O Cruzeiro* pode ser considerada um marco da imprensa brasileira. Para alguns, a publicação teve duas fases, a primeira que foi de 1928 a 1975 e a segunda de 1977 a 1983. Neste trabalho, consideramos exclusivamente o primeiro período, pois a fase mais recente corresponde a uma tentativa de resgatar o “sucesso” da publicação na visão de grupos empresariais que adquiriram o direito de utilizar o título, ou seja, em sua segunda fase era uma outra publicação, bastante diferente e sem a importância histórica de *O Cruzeiro* original (FORTUNATO, 2004, p. 03).

A revista foi a primeira publicação do gênero de variedades a ser editada semanalmente e também a primeira a ser distribuída nas principais cidades do país. Com características muito

⁴ A primeira revista, um maço encadernado de 30 páginas recobertas de texto, sem ilustrações, produzida pelo tipógrafo e livreiro português, Manoel Antonio da Silva Serva, na Bahia. Inicialmente ele não as chamou de “revistas” ao colocá-las à venda em Salvador, em janeiro de 1812, mas as tratou como “folhetos”. O título dessa primeira revista era “As Variedades”. O termo “revista” já existe desde 1704, quando Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, lançou em Londres a *Weekly Review of the Affairs of France*. (EDITORA ABRIL, 2000. p. 16).

semelhantes às publicações no exterior, principalmente a revista americana *Life*, a revista *O Cruzeiro* começa a se consolidar na comunicação de massa, durante a década de 30, mesmo com a crise vivida pelo Brasil que não escapou à influência mundial, em 1929, da grande quebra da Bolsa de Nova Iorque. Além disso, a política de Getúlio Vargas (que no início era apoiado pela revista) impediu muitas vezes a publicação da revista entre 1932 e 1942, sendo sua publicação semanal ininterrupta somente a partir de 1943 até 1975. Muitos fatores pressionavam as empresas de Assis Chateaubriand, o “Chatô”, pernambucano conhecido, entre outras coisas, por ser proprietário dos *Diários Associados* e por encabeçar a implantação da televisão no Brasil⁵. Chateaubriand sempre quis lançar um veículo de cobertura nacional. Foi o português Carlos Malheiros Dias que inicialmente planejou lançar a revista. Porém, ele não teve dinheiro o suficiente para levar o projeto adiante. Neste mesmo período, Chateaubriand se interessa pelo projeto, mas também não possui dinheiro para comprá-lo. Consegue então, por meio do ministro da fazenda na época, Getúlio Vargas, um empréstimo bancário e assume o controle da publicação.

Na década de 50, a revista tornou-se o principal veículo em prestígio e faturamento dos *Diários Associados*, uma rede de empresas fundada e comandada por Chateaubriand considerada na época um dos maiores conglomerados de comunicação da América Latina, contando com profissionais experientes nas áreas de jornalismo, publicidade e administração. No seu período de maior expansão, em 1956, o grupo chegou a possuir 31 jornais, cinco revistas, 21 emissoras de rádio, três estações de televisão, uma agência telegráfica, duas agências de notícias e duas empresas industriais. Além da revista *O Cruzeiro*, que tornou-se “a menina dos olhos” do grupo, outras de suas publicações ficaram conhecidas na imprensa brasileira das quais podem ser citados o jornal paulista *Diário da Noite*, o carioca *O Jornal*, a revista infantil *O Guri*, a revista feminina

⁵ Para mais informações sobre Chateaubriand, consulte o livro *Chatô, o rei do Brasil*, de Fernando Morais.

A *cigarra*, a primeira emissora de televisão brasileira *TV Tupi São Paulo* e posteriormente a *TV Tupi Rio*, e a *Rádio Tupi*. A revista *O Cruzeiro* é para a época o que representa a TV Globo hoje, no que tange cobertura jornalística, credibilidade e uso da imagem. “Uma potência em papel”.

Durante a década de 30, a ascensão da revista foi tímida, porém contínua. A década de 40 representou o período de consolidação e liderança definitivas da publicação no mercado brasileiro da comunicação de massas, pelo investimento em fotojornalismo a partir de 1943, o que resultou no aumento de leitores (com tiragem média de 80 mil exemplares em 1945) atingindo a extraordinária marca de 720 mil exemplares (segundo o editorial) com a reportagem sobre a morte de Getúlio Vargas, em setembro de 54. Hoje, as tiragens das revistas brasileiras são fiscalizadas pelo IVC – Instituto Verificador de Circulação; porém, na época, não existiam órgãos de controle dos números de exemplares publicados de uma revista, o que pode colocar em xeque o “verdadeiro” montante de revistas *O Cruzeiro* impresso semanalmente. Independentemente de provas sobre a verdadeira quantidade de revistas que circulavam na semana, o fato é que uma parte considerável do Brasil lia *O Cruzeiro*. Leitores que viveram o “tempo de *O Cruzeiro*” comentam que, dependendo da reportagem, as pessoas aguardavam nas bancas a revista chegar, fazendo filas: a revista era sucesso garantido de vendas.

O êxito editorial da revista, nos anos 50, estimulou seus dirigentes a lançar *O Cruzeiro Internacional*, em espanhol e mantendo a linha editorial com grandes fotorreportagens, que circulando em países da América Latina – Uruguai, Paraguai, Argentina, Chile, Peru, Venezuela, Bolívia – nas repúblicas do Caribe e no sul dos Estados Unidos (PEREGRINO, 1991, p. 29). *O Cruzeiro Internacional* tinha tiragem de 300 mil exemplares que somados aos 700 mil nacionais perfaziam 1 milhão de exemplares publicados pelo *Diários Associados*. A publicação internacional foi considerada pelo presidente Juscelino Kubitschek “a maior propaganda possível do Brasil no exterior” (Ibidem). Com a publicação internacional, ficava mais fácil a presença de

escritórios e representações de *O Cruzeiro* nas capitais do mundo como Roma, Paris, Lisboa, Berlin, Nova Iorque, Londres e Madrid. A revista possuía uma estrutura invejável na época. A partir desse período, em média, sua tiragem girava em torno de 500 mil exemplares. O fim de *O Cruzeiro Internacional* se dá no início da década de 60, devido às “más” políticas jornalísticas entre a revista e os *Diários Associados*.

O período que compreende o início da década de 60 até meados da década de 70 ficou marcado pela queda da publicação tanto no setor comercial, como nas pautas, editorias e número de leitores. Acordos políticos desfavoráveis, corrupção entre seus dirigentes, a demissão de boa parte dos fotógrafos e jornalistas, a crença absoluta em que a publicação era insuperável e os concorrentes que surgiam com novos estilos e propostas editoriais, tudo agravado depois da morte de Assis Chateaubriand em 1968, foram fatores importantes na composição do quadro decadente da revista⁶.

Mesmo com essa presença marcante que pontuou semanalmente a vida do brasileiro por 47 anos, é importante considerar que nem todo o brasileiro tinha acesso à revista *O Cruzeiro* e somente os que viviam nas capitais e principais cidades poderiam ter a oportunidade de encontrá-la nas bancas. Por assinaturas, as pequenas cidades eram providas da publicação. Porém, deve-se considerar que uma revista como *O Cruzeiro*, assim como qualquer outro veículo de comunicação de massa, não exerce influência absoluta em todos os seus leitores.

Dissertações, teses e livros sobre a revista, referências em textos e romances biográficos e exemplares de *O Cruzeiro* – através de suas colunas, fotorreportagens, capas, imagens, publicidades e textos – são fragmentos que funcionarão como placas indicativas no decorrer deste

⁶ Peregrino aponta diversos fatores que ajudaram a queda da revista com depoimentos de diversos profissionais que passaram pela redação de *O Cruzeiro*. Dentre estes fatores figuram os altos custos de produção das grandes fotorreportagens, a concorrência direta e indireta com outros grupos de comunicação, dívidas, aumento abusivo de reportagens sob encomenda e corrupção entre seus dirigentes, principalmente depois da morte de Chateaubriant.

trabalho. Este primeiro capítulo sugere uma recomposição da base em que esta pesquisa se apóia: uma revista que, durante sua existência, se autopromovia “instrumento de educação e cultura” e alinhada com o moderno.

2.1. PRELÚDIOS DE UM IMPÉRIO DE PAPEL

Revivamos aqueles dias que antecederam o lançamento. Num final de tarde, no centro do Rio de Janeiro, em 5 de novembro de 1928, como parte de uma grande ação estratégica de divulgação, os dirigentes da revista criam expectativas no público:

(...) quando a Avenida Rio Branco fervilhava de gente que deixava o trabalho (...) 4 milhões de folhetos – três vezes o número total de habitantes do Rio – foram atirados do alto dos prédios nas cabeças dos passantes. Os volantes anunciavam o breve aparecimento de uma revista ‘contemporânea dos arranha-céus’, uma revista semanal colorida que ‘tudo sabe, tudo vê’. Muitos dos panfletos traziam reproduzidos, no verso, anúncios que seriam veiculados na nova publicação (MORAIS, 1994, p. 187).

A primeira edição de *O Cruzeiro* foi lançada em 10 de novembro de 1928, com tiragem inicial de 50 mil exemplares. As bancas centrais do Rio ficaram abarrotadas de Cruzeiros. As estratégias de divulgação da revista, empenhadas por Assis Chateaubriand eram “educacionais”, pois havia um esforço deliberado em explicar como era produzida uma revista semanal como *O Cruzeiro*.

Por conta de um contrato de permuta realizado com o americano William Melniker, diretor no Brasil da Metro Goldwyn Mayer, a revista publicaria anúncios regulares do estúdio americano em troca da exibição, antes de toda a película da MGM distribuída para qualquer ponto do país, de um curtíssimo filme feito em Buenos Aires mostrando uma máquina de rotogravura imprimindo exemplares de *Cruzeiro*. Todo aquele conjunto de ações se constituía, garantia Fitz Gibbon a Chateaubriand, “no mais moderno processo americano de infiltração na consciência dos consumidores”(MORAIS, 1994, p. 187).

Seu primeiro editorial (sem assinatura) busca traçar seu destino, uma revista que veio para inscrever seu papel perante a sociedade brasileira. Este editorial especialmente se destaca por ocupar por inteiro a primeira página e por se esforçar em traçar na cabeça do leitor a proposta editorial da revista, justificando de várias maneiras seu título, seu formato, sua capa, sua linha editorial, sua relação com o leitor dali em frente, sua *modernidade*. Naquele momento, era uma publicação que teria vida longa e uma relação íntima com o imaginário dos leitores acerca do Brasil e suas particularidades geo-sócio-culturais.

Parágrafo 1, editorial da primeira edição:

Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização traçou a recta da Avenida Rio Branco: uma recta entre o passado e o futuro. Cruzeiro encontra já, ao nascer, o arranha-céu, a radiotelephonia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. Seu nome é o da constelação que, há milhões incontáveis de annos, scintila, aparentemente immovel, no céu austral, e o da nova moeda em que ressuscitará a circulação do ouro. Nome de luz e de opulencia, idealista e realistico, synonymo de Brasil na linguagem da poesia e dos symbolos.



Primeira edição (10/11/1928)

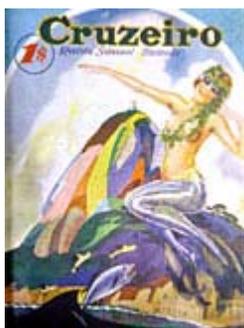
(fonte: Memória Viva – Brasília)

As primeiras edições foram impressas em Buenos Aires porque Chateaubriand julgava baixa a qualidade das gráficas brasileiras, posteriormente, a revista teria seu próprio parque gráfico. A primeira capa de *O Cruzeiro* era colorida e trazia a ilustração de uma mulher loira que lembra uma personagem de cinema americano, de olhos semi-abertos, olhar hedônico, atirando um beijo aos leitores, como se dissesse “cheguei!”. A mulher, mesmo americanizada, tinha os cabelos enfeitados com orquídeas, brincos de ouro e parecia estar comemorando um grande momento, pronta para uma festa, bem maquiada e com unhas de cor cintilante. Ao fundo dessa imagem feminina – quase uma melindrosa – cores em degradê do azul, ao verde e amarelo. Sobrepondo tudo isso a representação da constelação considerada um dos guias dos navegantes, o Cruzeiro do Sul. Estrelas, flores, cores do Brasil a serviço de uma idéia de patriotismo, de revista “genuinamente brasileira”. A primeira personalidade a aparecer na capa de *O Cruzeiro* foi o Rei Alberto da Bélgica, já na segunda edição de 17 de novembro de 1928. A primeira fotografia a ser publicada na capa foi a de Santos Dumont, na quinta edição (FORTUNATTO, 2004).

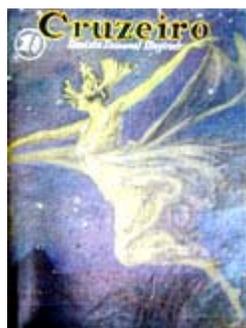
De maneira geral, as primeiras capas de *O Cruzeiro* tinham como características principais uma presença forte da ilustração e da pintura. Nesta fase caracterizada como “pictorialista”, as ilustrações, desenhos, fotografias mantinham estreitos laços com as convenções acadêmicas da arte. Os textos da revista, por sua vez, também mantinham traços literários. Nessa primeira fase, que Costa⁷ aponta como sendo de 1928 a 1932, a revista possuía poucos profissionais especializados no jornalismo de revista utilizando mão-de-obra, digamos, mais “artística e acadêmica”, mas sempre buscando um espaço diferenciado no mercado querendo conquistar leitores e anunciantes com promoções comerciais e concursos fotográficos e literários.

⁷ COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)*. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

Numa pequena mostra de capas, percebemos a presença de elementos que sugerem a unidade nacional a partir de temas universais para o público brasileiro como as representações de eventos populares (Natal, Dia de Reis e Carnaval), o amor à pátria, as belezas naturais (do Rio), a figura de Santos Dumont. Valorização da cultura, riquezas e tradições brasileiras.



N° 3 - 24 de novembro de 1928



N° 4 - 1 de dezembro de 1928



N° 5 - 8 de dezembro de 1928



N° 6 - 15 de dezembro de 1928



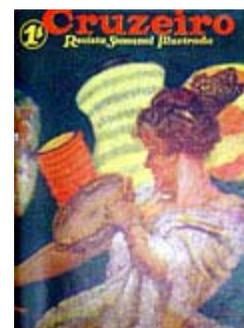
N° 7 - 22 de dezembro de 1928



N° 8 - 29 de dezembro de 1928



N° 9 - 5 de janeiro de 1929



N° 10 - 12 de janeiro de 1929

Uma outra característica dessas primeiras capas era a comunicação através de uma imagem única, sem manchetes, onde o único texto era o nome da revista, o valor da edição e a frase a “Revista Semanal



Ilustrada”. Por ser distribuída nacionalmente, *O Cruzeiro* buscava integrar o país tratando de temas universais para o público brasileiro. Eram recorrentes imagens que sugeriam a capital do país (Rio de Janeiro), as festas nacionais, o nacionalismo, personalidades que elevavam o nome do Brasil no estrangeiro, os mitos nacionais, a riqueza da fauna e flora brasileiras (como a capa em destaque), conforme o pensamento econômico e político do país.

Parágrafo 2, editorial da primeira edição:

Timbre de estrellas na bandeira da Patria, o cruzeiro foi, desde o primeiro dia da sua historia, um talisman. Nas solidões do mar, era o fanal nocturno dos navegantes. Vera Cruz, Santa Cruz, foram os nomes sacros que impuzeram à terra nova os nautas-cavalleiros na semana mystica do descobrimento. A armada descobridora apontara á vista dos íncolas attonitos, com as vermelhas cruces pintadas na pojadura palpitante das vélas. Na terra paradisíaca, por onde Eva andava na verde floresta mais nua do que anda hoje nas praias fulvas de Copacabana, arvorou-se em signal de posse uma cruz, em memoria daquella outra em que um Homem divino fôra crucificado no reinado do lascivo Tiberio. Volvidos quatro séculos, a bandeira nacional recolhia num losangulo de céu a constelação tutelar, restaurando na linguagem dos symbolos o nome do baptismo de 1500. Cruzeiro é um título que inclue nas suas tres syllabas um programma de patriotismo.

A publicação era tão “patriótica” que convenceu diversas empresas e marcas a anunciarem. “Quase metade das 64 páginas estava repleta de anúncios” (MORAIS, 1994, p. 188) que lutavam pela atenção do leitor. Automóveis Lincoln, Victrola Ortophônicas GE, Creme Rugol, as lojas britânicas Mappin & Webb e os novos filmes da Metro Goldwyn Mayer figuram entre os principais anunciantes da edição número um.

Podemos encontrar outros destaques na primeira edição como charges, contos, culinária, dicas de beleza, cinema americano, tudo tramado com imagens fotográficas e pictóricas que sempre tiveram seu espaço em *O Cruzeiro*. O desenho continuava sendo uma linguagem que expressava matérias e anúncios em paralelo ao uso da fotografia com as mesmas finalidades.

Mesmo sendo mais realística que o desenho, a fotografia só se tornaria centro de atenções e investimentos na década de 40, até então, a fotografia sempre conviveu com pinturas, gravuras, caricaturas ou desenhos que tinham como base imagens fotográficas ou não.

O progresso, o futuro, a cidade crescente eram os assuntos principais da primeira edição e, portanto, condizentes com o período dos primeiros surtos de industrialização do país. Nesta primeira edição, podemos encontrar uma entrevista com um professor e urbanista sobre sua projeção do *Rio de Janeiro de 1950*, por Carlos Malheiros Dias, entremeada por desenhos futurísticos da cidade e comentários sobre as mudanças de comportamento do homem, por viver nesta nova e inevitável “natureza” criada pelo homem moderno: a metrópole.



Imagem da primeira edição: o Rio de 1950

Outro artigo destacado é o intitulado *A Era das Forças Hydraulicas* que tratava do Brasil no ano 2000. Em narrativa de ficção científica, com texto que lembra muito a literatura julioverniana, o texto elaborado por um professor universitário falava sobre a dependência do

Brasil da energia gerada pelas usinas hidrelétricas. Máquinas inteligentes e um cenário futurístico que “casava” com a idéia de progresso, de um porvir do domínio das grandes indústrias a partir da década de 30, da desvalorização do campo em favor do urbano, do consumo, da mudança de comportamento gerada pela tecnologia. O texto sobre o futuro do país, em tom de veracidade e no tempo presente, traçava até mesmo comentários sobre algo bastante próximo do que hoje conhecemos por Internet:

As viagens e os proprios passeios diminuíram muito, desde que, sem sair de casa, pode-se ver o que ha em qualquer parte da Terra: a televisão, juntada á telephonia, modificou radicalmente os habitos. Não ha necessidade de sair para fazer compras: vê-se, escolhe-se, encommenda-se tudo pelo telephone-televisor automatico. Não ha mais necessidade de viajar, para ver terras longinquas: é só ligar o receptor, e visita-se, commodamente, qualquer museu, ou qualquer paiz. Sómente os objectos devem ser transportados (O CRUZEIRO, 10 de novembro de 1928, artigo de F. Labouriau).

A primeira edição é marcada por abordagens do futuro que participam da composição de uma revista que se deseja moderna, atuante e longeva. No decorrer da década de 30, tais abordagens também surgem, mas crises econômicas e o “divórcio” da revista com o governo de Vargas abalaram as estruturas da revista que chegou a deixar de publicar algumas edições ou teve a circulação prejudicada. Mesmo assim, a revista mantém a sua auto-imagem de revista *moderna* através da divulgação de implementações tecnológicas entre mudanças de diretoria. Quaisquer mudanças são sempre “para melhor”, “para ficar mais moderna” e sempre se transformam em autopromoção.

2.2. FIOS E TRAMAS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

A fotografia em *O Cruzeiro* jamais poderá ser olhada isolada de outros elementos como a diagramação e o texto. Assim, como é impossível olharmos o texto sem perceber a diagramação e

a imagem. Ou ainda, olhar o *design* da página sem considerarmos os conteúdos do texto e da imagem. Tudo está tramado.

A utilização da imagem fotográfica era uma das estratégias de atração de leitores e anunciantes. Para isso, a revista se autopromove divulgando investimentos financeiros e habilidades em lidar com aquilo que era considerado moderno para a imprensa: a distribuição nacional, a impressão quadricromática e o uso da combinação entre imagem [gravura, desenho, fotografia] e texto, pois “depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira” (O Cruzeiro, 1928, editorial).

A imagem para a revista é para ela “um elemento preponderante” em que “a cooperação da gravura e do texto concede á revista o privilegio de poder tornar-se obra de arte” (idem). A partir dessa concepção, a imagem fotográfica em *O Cruzeiro* é por si símbolo de modernidade.

É necessário olharmos para a fotografia na revista *O Cruzeiro* não como um elemento isolado, mas um elemento que está politicamente atado a diversos “aparelhos”, na concepção de Flusser, que possibilitam a existência e a conceituação da revista:

Embora não necessitem de aparelhos técnicos para sua distribuição, as fotografias provocaram a construção de aparelhos de distribuição gigantescos e sofisticados. Aparelhos que se colam na fenda *output* do aparelho fotográfico, a fim de sugarem as fotografias por ele cuspidas, multiplicá-las e derramá-las sobre a sociedade, por milhares de canais. O aparelho de distribuição passa a fazer parte integrante do aparelho fotográfico, e o fotógrafo age em função dele. Tais aparelhos, assim como os demais, são programados para programar os seus receptores em prol de um comportamento propício ao seu funcionamento, cada vez mais aperfeiçoado. Sua distinção dos demais aparelhos é o fato de dividirem as fotografias em vários braços, antes de distribuí-las. Tal divisão distribuidora caracteriza as fotografias (FLUSSER, 2005, p. 49).⁸

⁸ No *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser traça algumas definições, tais como: *Aparelho*: brinquedo que simula um dado tipo de pensamento; *Aparelho fotográfico*: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias; *Fotografia*: imagem tipo folheto produzida e distribuída por aparelho. *Fotógrafo*: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico. (FLUSSER, 2005, p. 77).

A importância da fotografia inserida nesse aparato distribuidor desenvolvido pelos meios de comunicação impressos possibilitou o aperfeiçoamento e o surgimento da fotorreportagem, que é um dos aparelhos. A fotografia em *O Cruzeiro* sugere uma mobilização de diversos setores e profissionais antes, durante e depois da produção fotográfica. Parte-se da pauta (escolha do tema a ser reportado), passando pela captação da imagem e posteriormente para a pós-produção (seleção pelo editor, edição, diagramação, pré-impressão, impressão, pós-impressão e distribuição). A revista *O Cruzeiro* distribui diversos tipos de fotografias (publicitárias, retratos, paisagens urbanas e naturais, artísticas, realísticas, fotografias jornalísticas) que para o leitor é tudo imagem. Mas não é só por isso que a fotorreportagem é um aparelho, pois “os aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos na sua ‘memória’, no seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar (FLUSSER, 2005, p. 28)”.

Uma parte considerável do êxito cruzeiriano se deve ao poder da imagem fotográfica. A expressão “poder” se refere mais ao fascínio, à sedução que as imagens fotográficas podem exercer sobre seus leitores. Sontag diz que “a sedução das fotos, seu poder sobre nós, reside em que elas oferecem, a um só tempo, uma relação de especialista com o mundo e uma promíscua aceitação do mundo (2004, p. 96)”.

E, no caso das imagens fotográficas, não só por seu conteúdo – em que poderia residir uma gama de possibilidades temáticas – mas também pela forma com a qual as fotografias eram distribuídas ou expostas em suas páginas. Em diferentes épocas de *O Cruzeiro*, com objetivos e enfoques diferentes, podemos agrupar os temas fotográficos numa escala que vai dos artísticos aos realísticos.

A fotografia artística está presente em uma primeira fase da revista, definida por Costa (1998) como sendo um período entre 1928 e 1932, na qual as imagens fotográficas eram

produzidas por fotoclubistas⁹ que, por sua vez, viviam essencialmente sob as políticas da estética pictorialista. Costa analisa os caminhos seguidos pela fotografia artística a partir de meados do século XIX destacando três vertentes principais que, grosso modo, podem ser caracterizadas como a fotomontagem alegórica, a fotomontagem realista e a fotografia pictográfica. “Pelo fato de terem em comum a utilização da pintura como referência básica de seus trabalhos, essas três vertentes passaram a ser conhecidas indistintamente como Pictorialismo” (COSTA, 1998, p. 276).

As características principais dessa fase pictorialista da fotografia eram os temas muito semelhantes aos das pinturas como naturezas mortas, paisagens naturais e urbanas, nus e cenas de gênero. Às fotografias, eram aplicadas as regras compositivas das pinturas. Outra característica que identifica o pictorialismo é a aplicação de pigmentos às imagens.

É necessário assinalar um dado característico dessa fase inicial da revista. (...) ela não tinha quadros próprios, nem profissionais especializados que dessem conta da demanda de textos e imagens e por isso recorria frequentemente aos membros das academias como colaboradores. Academia Brasileira de Letras, Escola Nacional de Bellas Artes e Photo Club Brasileiro, instituições que, além de fornecerem mão-de-obra à imprensa, lhe emprestava a credibilidade de seus nomes. Momento insólito: textos e imagens marcados pelo idealismo da arte acadêmica nas páginas de uma imprensa que ainda não havia encontrado a sua especificidade”. (COSTA, 1998, p. 276).

⁹ Nos últimos anos do século XIX, a fotografia teve equipamentos e produtos fotográficos fabricados em larga escala. Tornando a fotografia, mais popular e acessível, a indústria fotográfica criou uma legião de “fotógrafos” em todo o mundo: o consumidor, que não mais necessitava dos serviços de um retratista e que poderia registrar suas próprias imagens. Surgem em vários países os fotoclubes, associações de pessoas interessadas em aprender, se desenvolver ou preservar os conhecimentos da arte fotográfica. Os fotoclubes tornam-se o ambiente ideal para a difusão do pictorialismo. Prevendo a saturação do mercado pelo amadorismo fotográfico, os fotoclubes surgem no mundo já na década de 1850. No Brasil, eles possuem duas fases distintas: uma que vai da década de 20 e início de 30; e outra que vai de 1945 a 1960. Os fotoclubes surgem em todas as capitais brasileiras e cidades de maior expressão no interior de São Paulo e Rio de Janeiro. O mais famoso, longo e maior difusor da estética pictorialista foi o *Photo Club Brasileiro*, fundado em 1923 no Rio de Janeiro e encerrando as atividades no início dos anos 50. O chamado *fotoclubismo* também pode ser visto como uma reação às mudanças de mercado, além da necessidade de profissionalização, troca de conhecimentos e esforço em elevar a fotografia ao *status* de arte. “De caráter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. Para esta classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista (COSTA, SILVA, 2004, p.22)”.

Destaca-se o fato de que o único caso de fotoclubistas produzindo para a imprensa no mundo ocorreu no Brasil, em *O Cruzeiro*. Aos poucos, a fotografia pictorialista perde espaço para as fotos mais realísticas. O mercado passa a exigir ações fotográficas mais rápidas, imagens mais reais, menos posadas, valorizando a captação de instantes, cenas raras e ações. O perfil do fotógrafo estava mudando, pois ele deveria ser objetivo, estar presente no momento no fato, estar à caça da “imagem rara no momento exato”. O fotojornalista tem um mundo “invisível” a ser inserido nas imagens fotográficas, através da concepção do que ele julga ser interessante.

Para Sontag (2004, p. 84):

As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo. Assim, tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação. A fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias e inquietas – uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa (...) O que é verdade para as fotos é verdade para o mundo visto fotograficamente. (...) A fotografia acarreta, inevitavelmente, certo favorecimento da realidade. O mundo passa de estar “lá fora” para estar “dentro” da fotografia.

Em meados dos anos 30, *O Cruzeiro* já apresenta imagens fotográficas que optam pelas temáticas de acontecimentos, que congelam movimentos, que mostram o dia-a-dia do homem urbano e da cidade. A fotografia cada vez mais estava inserida no processo industrial da revista, isto é, o mundo era escolhido e recortado pelo fotógrafo, selecionado pelo editor, disposto em páginas pelo diagramador e enviado às pressas à produção gráfica. Reflexo do progresso tecnológico da fotografia, dos equipamentos gráficos, do jornalismo. Porém, a equipe de profissionais da revista ainda não estava suficientemente consolidada.

Essa fotografia mais “real”, que tinha seu objeto eleito pelo fotógrafo em decisões cada vez mais rápidas, era a chamada fotografia jornalística. Quando o jornalista Accioly Netto assume em 1931 a direção, a revista passa a utilizar cada vez mais recursos gráficos, imagens

fotográficas e profissionais de *O Jornal* (publicação carioca dos *Diários Associados*), reeditando as matérias publicadas no diário. A revista *O Cruzeiro* passa a publicar mais reportagens e absorve a agilidade das produções do jornal, imprimindo outro ritmo à sua redação. Mas, perdia em novidade, pois muitos assuntos eram publicados antes de sair na revista. Não era apenas a transposição da notícia diária para a semanal da revista, era sinal de que a revista precisava ter seus próprios recursos e pessoal, precisava se *modernizar*.

Segundo Louzada (2004), quando o jornalista Accioly Netto chega à direção da revista em 1931, ele tinha em mãos uma revista que julgava ultrapassada em termos de jornalismo, com baixa tiragem (cerca de 10 mil exemplares) e dá início às mudanças que deram impulso à *modernização* da revista.

Analisando rapidamente a situação, compreendi que a linha editorial anterior, do ponto de vista literário e artístico, estava francamente superada. Em verdade, os velhos colaboradores, desenhistas, pintores e autores dos antigos textos, com seus pagamentos atrasados, pouco apareciam na redação. E o público não se mostrava tão deslumbrado com a reprodução de belas pinturas passadistas e textos descritivos ou simplesmente poéticos. O mundo do pós-Primeira Guerra queria reportagens e fatos atualizados” (ACCIOLY NETTO, 1998, p. 48).

Interessante observar como a falta de *modernidade* observada por Accioly Netto sempre é percebida em *O Cruzeiro*, sempre a revista precisa de modernizar mais, acompanhar o ritmo das mudanças da cidade. O progresso.

O editorial é o espaço da revista escolhido para anunciar as mudanças da revista que visavam acompanhar as transformações do urbano. Um espaço “nobre” para dizer que a revista melhora cada vez mais:

Você, por certo, já reparou que a sua Revista está cada vez melhor. Moderna, atual, completa – dando cobertura a todos os acontecimentos e a todos os setores de atividade. E, certamente, avalia o esforço que custa estar sempre inovando e se renovando, para apresentar o melhor, dando o melhor de si. (O CRUZEIRO, 22 de janeiro de 1966, editorial)

No editorial sem assinatura de uma edição extra, publicada em 8 de novembro de 1930, intitulado *O Cruzeiro a seus leitores*, as mudanças tecnológicas e visuais são anunciadas:

As transformações por que vae passar esta revista com os radicaes melhoramentos que nella serão brevemente introduzidos, visam a torná-la um órgão correspondente ao gráu de cultura sempre ascencional do publico e ajustá-la ao programma a que traçamos de fazer de O CRUZEIRO uma revista modelo, comparável ás melhores revista similares estrangeiras. (...) Contamos, porem, que brevemente O CRUZEIRO haja concluído a sua remodelação, utilizando os novos machanismos e se tenha tornado a mais luxuosa, attraente e artística revista semanal que jamais houve no Brasil.

No editorial da edição de lançamento, em 10 de novembro de 1928, a revista já era *a mais moderna*:

“Porque é a mais nova, Cruzeiro é a mais moderna das revistas. É este o título que, entre todos, se empenhará por merecer e conservar: ser sempre a mais moderna num paiz que cada dia se renova, em que o dia de hontem já mal conhece o dia de amanhã; ser o espelho em que se reflectirá, em periodos semanaes, a civilização ascencional do Brasil; (...) esta revista será mais perfeita, mais completa, mais moderna amanhã do que é hoje”. (O CRUZEIRO, 10 de novembro de 1928, editorial)

Anunciar o moderno pontua a história da revista desde seu lançamento até o período em que as fotorreportagens analisadas nesta pesquisa (1959 e 1966) foram publicadas. Em determinados períodos, como nos anos 60, a maioria das edições de *O Cruzeiro* não trazia editorial. Mas o editorial sempre surgia para “conversar” com o leitor sobre assuntos julgados de destacada importância, dentre estes assuntos as mudanças na publicação.

Em meados da década de 30, o rompimento da revista com o governo Vargas trouxe complicações para Chateaubriand que teve muitas de suas edições proibidas de serem impressas ou de circularem. A modernidade (não apenas neste período) é fator importante de construção da auto-imagem positiva, buscando colocar a revista em sintonia com a cidade em ebulição. Ser uma

revista moderna significa estar alinhada com os sentidos de progresso naquele momento do ideário urbano.

Outra característica da década de 30 é a falta de uma política de creditação das fotos, de produção exclusiva e constante de imagens para a revista. O processo de aproveitamento de imagens fotográficas de *O Jornal* ajudava a manter em circulação a revista, mas ainda não era o ideal para os dirigentes da revista. A falta de créditos nas fotos também refletia a banalização do trabalho do repórter fotográfico, que era um tipo de *freelancer* que vendia seus “retratos” para jornais e revistas, diferente da fase anterior em que os pictorialistas tinham seus nomes publicados como a assinatura de uma obra artística. O moderno era ter uma equipe própria e buscar um jeito “próprio” de fazer revista.

Louzada (2004) ainda comenta que:

Ao investimento na modernização tecnológica não corresponde a um avanço formal. Até o final da década de 1930, *O Cruzeiro* mantém a mesma fórmula de suas concorrentes, com fotos de pequeno formato agrupadas sem nenhum critério evidente. Após o sucesso inicial, tem início um processo de declínio motivado principalmente pelo desinteresse dos leitores.

Quando o sobrinho de Chateaubriand, Frederico Chateaubriand, assume a direção da revista em 1940, mais mudanças estavam previstas. A administração de Frederico é bem sucedida e em 1942, a revista fatura muito em publicidade e tem um bom posicionamento no mercado em relação aos leitores. Entretanto, a grande atitude de Frederico foi a contratação, em 1943, do fotógrafo e cineasta francês Jean Manzon, que chegou ao Brasil em 1940 para assumir o departamento de Fotografia e Cinema do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do governo de Getúlio Vargas. A revista só voltou a circular ininterruptamente a partir de 1943. Os anos prósperos estavam por vir.

Os créditos das imagens voltam a partir de 1943 com o novo ritmo ditado por Manzon. Segundo Accioly Netto, ao assumir a missão de igualar *O Cruzeiro* a revistas como a *Life* e *Paris Match*, Manzon (como todos que assumiram algum cargo de direção na revista) faz o seguinte comentário, para ele, a revista deveria ficar mais *moderna*:

Isto não é uma revista, é um catálogo, uma galeria de retratos de família, fixos, posados, idênticos. Ademais, sem dúvida para parecer rica, há um máximo de pequenos clichês, agrupados sobre uma só página como uma coleção de pequenos selos. A tinta, o papel, a impressão são de tão má qualidade que poderíamos dizer que se trata de manchas (ACCIOLY NETTO, 1998, p. 115).

Manzon marca o início dos investimentos da revista no “jornalismo moderno”. Um período de profissionalização dos paginadores, redatores, fotógrafos, repórteres e gráficos. Um novo realinhamento de todos os setores da revista em torno da imagem fotográfica: o ano de 1943 corresponde à chegada da fotorreportagem ao Brasil.

Parágrafo 3, editorial da primeira edição:

Uma revista, como um jornal, terá de ter, forçosamente, um caracter e uma moral. De um modo generico: princípios. Dessa obrigação não estão isentas as revistas que se convencionou apelar de frívolas. A função da revista ainda não foi, entre nós, sufficientemente esclarecida e compreendida. Em paiz da extensão desconforme do Brasil, que é uma amalgama de nações com uma só alma, a revista reúne um complexo de possibilidades que, em certo sentido, rivalisam ou ultrapassam as do jornal. O seu raio de acção é incomparavelmente mais amplo no espaço e no tempo. Um jornal está adstricto ás vinte e quatro horas de sua existencia diaria. Cada dia o jornal nasce e fenece, para renascer no dia seguinte. É uma metamorphose consecutiva. O jornal de hontem é já um documento fóra de circulação: um documento de archivo e de bibliotheca. O jornal dura um dia. Essa existencia, tão intensa como breve, difficulta os grandes percursos. É um vôo celere e curto. O jornal é a própria vida. A revista é já um compendio da vida. A sua circulação não está confinada a uma area traçada por um compasso cujo ponteiro movel raro pôde exceder um círculo de raio superior á distancia maxima percorrivel em vinte e quatro horas. A revista circula desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, infiltra-se por todos os municipios, utiliza na sua expansão todos os meios de conducção terrestre, maritima, fluvial e aérea; entra e permanece nos lares; é a leitura da familia e da visinhança. A revista é o estado intermedio entre o jornal e o livro.

A construção da auto-imagem positiva, de vanguarda e sempre associada ao conceito de que a revista é um elemento de unidade nacional e um ícone do progresso surge não só na primeira edição da revista e no decorrer de sua existência, mas pontua principalmente os momentos em que ocorrem mudanças técnicas, de equipamentos e de pessoal. Tais mudanças, de alguma maneira, sempre foram convertidas em propaganda para a própria revista. Atrelada a essa autopromoção, por exemplo, ocorre a “mitificação” do fotógrafo que acaba saindo do lugar de quem está por trás da notícia [e, portanto, “neutro”] para participar ativamente da construção da narrativa, como no título: “A Leica de José Medeiros resolveu mergulhar: observem os resultados (O Cruzeiro, 8 de janeiro de 1955)”. Essa valorização do fotógrafo acompanha o crescimento da fotorreportagem em *O Cruzeiro*, depois da chegada de Manzon, surgindo também em outros períodos.

2.3. A FOTORREPORTAGEM E O OLHAR DE MANZON

A carreira de Manzon inclui passagens pelo jornal parisiense *L'Intransigeant* e a revista *Vu*, um dos mais importantes periódicos da época; cobriu a guerra espanhola e fotografou para a *Paris Match*. Em 1939, foi listado pela Marinha francesa para cinegrafar a Segunda Guerra Mundial. Em 1952 abre uma produtora cinematográfica realizando mais de 900 documentários entre os quais se destaca *L'Amazone*, premiado com o Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza (Itália), em 1966. Entre 1968 e 1972, retornou a Paris e ao jornalismo, assumindo durante este período a direção de *Paris Match*. É autor dos livros: *Mergulho na aventura* (1950); *Flagrantes do Brasil* (1950); *Brasil* (Mônaco, 1952); *Féerie Brésilienne* (Suíça, 1957). Morre em São Paulo em 1990.¹⁰

¹⁰ Fontes: www.itaucultural.com.br e www.estadao.com.br, acesso em 10/04/2004.

Durante essa carreira aparentemente produtiva, imaginemos um homem, fotógrafo, cineasta, jornalista, filho de mãe judia, que sai da França em 1940 para trabalhar no Brasil, aproveitando para fugir da guerra. Meses antes, conheceu o cineasta Alberto Cavalcanti na Inglaterra que logo tratou de recomendar Manzon para Lourival Fontes, jornalista e diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do governo getulista. De 1943 a 1952, Manzon trabalhou para *O Cruzeiro*. Ele deu outra cara ao jornalismo da revista com reflexos em toda a imprensa nacional.

Os conhecimentos em fotografia, cinema e a experiência profissional de Manzon renderam a implantação da fotorreportagem no Brasil da forma como ela passa a ser identificada: um híbrido entre ensaio fotográfico e jornalismo, imagens que eram ao mesmo tempo referentes ao real, porém pensadas para emocionar. Assim, de certa maneira, a revista *O Cruzeiro* se tornou um tipo de escola para fotógrafos e jornalistas que trabalhavam diretamente com Manzon e a valorização das fotos (em termos técnicos e espaciais) abriu caminho para o surgimento de outras publicações que tinham como base a reportagem fotográfica, dentre elas a revista *Manchete*, nos anos 50, e as revistas *Realidade* e *Fatos e Fotos*, na década de 60¹¹. Até mesmo os jornais diários passam a dar um tratamento diferenciado às imagens fotográficas onde elas passam a ter uma maior participação na construção do acontecimento.

Na fotorreportagem, ou reportagem fotográfica, as imagens ganham maior peso e passam a também narrar o fato, mantendo a aura de verdade, comprovação, de realidade. Imagens sangradas, truncadas, em páginas inteiras ou duplas, acompanhadas de legendas e organizadas para criar uma seqüência visual eram algumas das principais características na época. Peregrino (1991, pp. 59-60) descreve a seguinte estrutura da fotorreportagem de Manzon:

¹¹ Fonte: disponível em www.observatoriodaimprensa.com.br – acesso em 10/07/2005.

A narrativa parte de um ponto inicial, geralmente sublinhada pela publicação de foto de página inteira, que indica os elementos pelos quais se faz a descrição das motivações que originaram a trajetória de um determinado fato. Com frequência um texto inicial, acompanhado do título da matéria, dá uma informação sucinta do teor da reportagem. Desdobrado em página subseqüentes, o relato passa por constantes variações que mostram uma diagramação das fotos dispostas numa cadeia em formatos diversos que sugerem um movimentação cinematográfica. As fotos de página inteiras são intercaladas à totalidade da matéria e representam o meio e o fim das reportagens. Essas, fotos, nesse caso, são unidades significativas do principal foco para o qual converge a notícia, enquanto que aquelas, representadas na seqüência, retratam a série de episódios na qual se articulam os diversos momentos da situação.

A fotorreportagem, com esse formato, surgiu na Europa e posteriormente foi adotada nos EUA. Em novembro de 1936 surge a revista americana *Life*, com tiragem inicial perto de 450 mil exemplares. Logo depois, outras publicações imitaram a *Life* como as também americanas *Holiday* e *Look*; a francesa *Paris Match*, a alemã *Der Spiegel* e a inglesa *Picture Post*.

(...) deve-se observar que a experiência da *Life* surgiu no bojo da influência da imprensa européia e da evolução do cinema, quando então a imagem em movimento se tornou familiar para o espectador. Dentro desse quadro, a Alemanha foi o centro irradiador em torno do qual floresceu o fotojornalismo, com o aparecimento dos primeiros grandes repórteres e das primeiras publicações ilustradas (PEREGRINO, 1991, p. 39)

Nas fotorreportagens de Manzon podem ser identificadas imagens mais planejadas, informação deliberada, um amplo domínio da linguagem e da técnica fotográficas. As imagens de Manzon trazem para as páginas de *O Cruzeiro* elementos de uma narrativa linear: começo, meio e fim; protagonistas, antagonistas e coadjuvantes; ambientação, cenário, narrador; enredo, clímax, desfecho.

As imagens seguem uma relação de planos que agregam sentidos, criando aproximações e distanciamentos em relação ao fato. Podemos identificar closes, planos americanos, planos de conjunto, planos fechados, panorâmicas, elementos da linguagem cinematográfica. Talvez, por Manzon também dominar a linguagem do cinema, podemos até arriscar em remeter sua forma de

narrar a outras artes seqüenciais como a história em quadrinhos, a fotonovela ou mesmo o *storyboard* de um filme. Uma seqüência fotográfica que ajuda, mesmo sem ler o texto, o leitor a apreender certa parte do conteúdo da reportagem somando às informações de títulos, matérias e legendas.

Parágrafo 4, editorial da primeira edição:

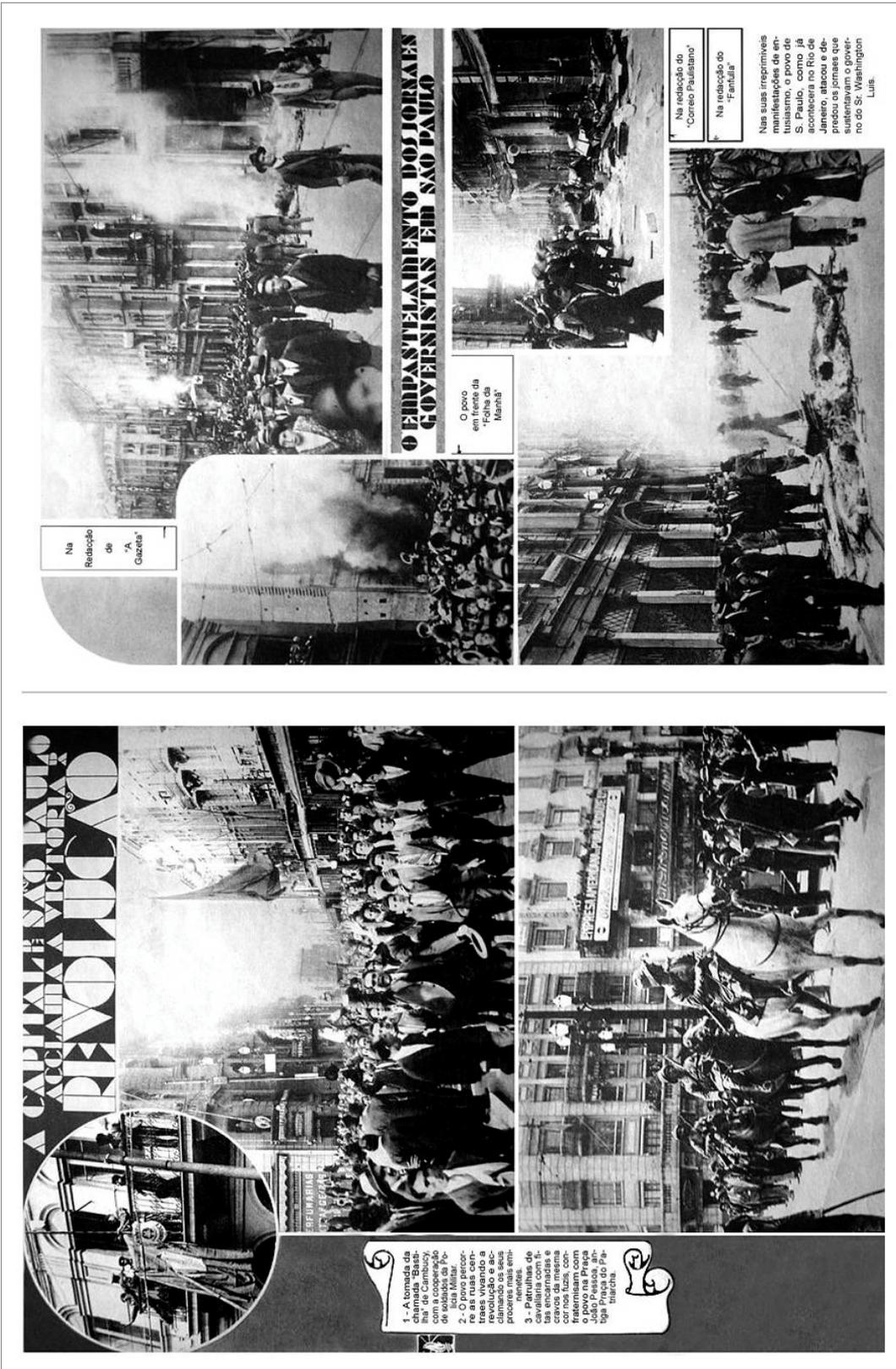
Por isso mesmo que o campo de acção da revista é mais vasto, a sua interpretação dos acontecimentos deve subordinar-se a um criterio muito menos particularista do que o do jornal. Um jornal póde ser um órgão de um partido, de uma facção, de uma doutrina. Uma revista é um instrumento de educação e de cultura: onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a belleza, admirá-la; onde se revelar o talento, applaudi-lo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo. O jornal dá-nos da vida a sua versão realista, no bem e no mal. A revista redu-la á sua expressão educativa e esthetica. O concurso da imagem é nella um elemento preponderante. A cooperação da gravura e do texto concede á revista o privilegio de poder tornar-se obra de arte. A politica partidaria seria tão incongruente numa revista do modelo de Cruzeiro como num tratado de geometria. Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflecte a vida nos seus aspectos edificantes, attraentes e instructivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto.

A fotorreportagem mantém estreita relação com a modernidade almejada pela revista. Como no editorial da primeira edição, Manzon parece seguir os mandamentos da revista moderna que “deve ser como um espelho leal onde se reflecte a vida nos seus aspectos edificantes, attraentes e instructivos”. A fotorreportagem conota realidade, constrói a notícia, seduz e traz uma nova narrativa para o leitor. A fotorreportagem de Manzon é mais uma forma de organização de imagens e textos, preocupada em ser notícia e espetáculo.

Para percebermos as concepções de jornalismo e as relações entre texto e imagem em diferentes composições, aproximamos duas fotorreportagens publicadas em *O Cruzeiro*. Duas coberturas fotográficas distintas, com formatos que co-existem na revista, uma trata do jornalismo dos anos 30 e a outra dos anos 40, esta sob a estética de Manzon.

Em 1930, o diagramador distribui as imagens fotográficas pelas páginas, formando um painel daquele momento político. Na parte superior da página, uma foto circular destaca a bandeira estendida sobre a sacada de um prédio. O momento carregado de nacionalismo é representado pela bandeira que se encontra em uma imagem em posição superior às demais, além de ser a única imagem circular da fotorreportagem. Ao lado dela o título *A capital de São Paulo aclama a vitória da Revolução*, pelas formas e cores escolhidas para sua tipologia, em negativo, busca um contato visual com o leitor além do lingüístico.

A partir destas imagens na região superior da página, o leitor pode prosseguir para qualquer uma das imagens. Elas evocam a multidão, o lado público do acontecimento, o espaço da cidade tomado pelos homens, cavalos, pelas representações de autoridades, pelo fogo que queima os “jornaes que estão do lado do inimigo”. Não existe uma seqüência clara que busca criar uma narrativa linear, mas existe uma narrativa não-linear do fato. As imagens, ao mesmo tempo em que estão isoladas umas das outras, retratam o mesmo evento. O leitor está livre para circular pela página, pois a diagramação da reportagem de 1930 forma um tipo de painel de informações, um quadro de registro do fato. E o leitor possui uma certa liberdade para transitar nestas duas páginas.



Reportagem sobre a Revolução de 30, publicada em *O Cruzeiro* em 8 de novembro de 1930

Na fotorreportagem de 1947, com imagens do próprio Jean Manzon e texto de David Nasser, destacamos as páginas de abertura. Percebemos a diagramação não só mais elaborada para que as imagens mantenham vínculos de significações e em seqüência ajudem a narrar e a construir o tempo presente de uma partida de futebol, mas principalmente a construção das imagens através de poses, cenas e expressões planejadas previamente para tornar-se mais “realística” e enaltecer o objeto da reportagem, um acontecimento julgado importante para os leitores, como “duelo de titãs”.

A fotorreportagem de uma partida final entre as principais equipes de futebol de São Paulo e Rio de Janeiro por si só induz a uma seqüência visual, a uma narrativa de começo meio e fim. Nas páginas que abrem a fotorreportagem, os bastidores antes do jogo. A expressão facial e corporal do jogador Maneco, em página inteira, são prelúdios de uma batalha. Ele parece olhar aos céus enquanto prepara suas armas: meias, caneleiras e a chuteira em próxima da câmera. A luz que incide sobre o jogador indica um ambiente introspectivo, o dos vestiários, os bastidores; e acentua sua expressão e a dramaticidade das cenas.

A segunda página é marcada por imagens que possuem os mesmos números de personagens, ângulos, planos. Imagens dísticas, agora exibem as expressões de outros jogadores recebendo ordens dos técnicos, e logo abaixo, como num espelho, as fileiras dos jogadores dos times adversários, como em formação militar para a batalha que está para começar. Paulistas versus cariocas. O título sucinto e destacado em letras grandes, *4 x 1*, no centro da segunda página, dá unidade às imagens dessa abertura, ao mesmo tempo em que desfecha a história se referindo ao resultado da partida. Quatro imagens menores por uma maior. Duas referentes aos técnicos e jogadores adversários; e duas com os times adversários. A escolha do jogador Maneco, nomeado “o dono da bola” pela legenda, por ser destaque em página inteira indica que ele é um dos principais personagens do evento que pretende digladiar paulistas e cariocas.

As quatro imagens por uma imagem do jogador principal, quatro por um. É como se técnicos, jogadores e os times, tanto o amigo quanto o inimigo, tivessem uma única preocupação: ajudar ou combater Maneco. Maneco é o centro das atenções dos personagens, é o centro da atenção do leitor da revista, é o protagonista na história que começa a se delinear. As imagens fotográficas de ambas as páginas são como satélites girando em torno de uma imagem principal. Quatro forças imagéticas/ideológicas agindo sobre uma principal, e esta agindo sobre as demais. Sentidos trocados, agregados uns aos outros, escolhas espaciais, dimensionais, volumétricas e simétricas das imagens.

O olhar é guiado pela diagramação partindo de Maneco, passando pelos jogadores expressivos que ouvem os conselhos dos técnicos, chegando até os adversários com seus corpos eretos, prontos para defender uma camisa, um grupo. Corpos enfileirados, em perspectiva, atraem o olhar do leitor, pois parecem múltiplos, infinitos, na continuidade do ponto de fuga. Parece um duelo, as armas escolhidas para o duelo no canto inferior direito: duas bolas.

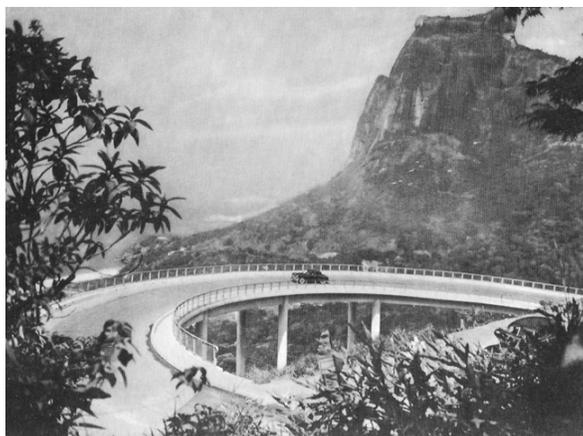
No trânsito pelas páginas, podemos voltar às imagens que já foram olhadas e buscar novos sentidos nas legendas. Nesta fotorreportagem, o leitor pode encontrar seu jeito próprio de ler, mas a diagramação dita uma forma, direciona, cria um trajeto, uma seqüência. Primeiro a foto maior, depois as faces que ouvem atentas os técnicos, depois os times adversários. Outras seis páginas seguem narrando a partida de futebol. Imagens das expressões de outros jogadores, cenas do decorrer da partida, cenas do goleiro no ar tentando agarrar a bola carioca, cenas de corpos estendidos em sofrimento no gramado, cenas do final do jogo. Fechando a fotorreportagem, uma imagem de página inteira de Domingos da Guia, o principal jogador paulista, derrotado. Começo, meio e fim.

Imagens que remetem à defesa de um ideal, de um time, de um grupo. Imagem que remetem ao esforço coletivo em atingir um objetivo. O esporte nacional, o estádio lotado, o

futebol, a celebração do coletivo, do grupo, da unidade. Elementos que revelam fragmentos de um discurso nacionalista sob o olhar de Manzon?

Terminou assim a tarde de gala para o futebol brasileiro, com os cariocas sagrados tri-campeões e os paulistas, que valentemente lutaram, indo cumprimentar, representados por seu técnico Joreca, os vencedores. Os cariocas conquistaram o terceiro campeonato, mas a impressão de dignidade, de honestidade esportiva e de eficiência técnica deixada pelos paulistas, esta ninguém poderá apagar... (NASSER, *O Cruzeiro*, 29/03/1947 p. 84).

Esses indícios de “espírito de grupo”, de respeito e exaltação da harmonia entre diferentes culturas regionais, portanto, de uma nacionalidade no sentido de unidade, sempre permeiam o trabalho de Nasser e Manzon. Um dado interessante sobre o perfil de Manzon é sua estreita ligação com a natureza brasileira. Entre 1943 e 1952, da atuação na revista *O Cruzeiro*, foi o período em que o interior do país, os sertões, as florestas, os rios e seus elementos humanos como o sertanejo, o caipira e principalmente o índio mais apareceram na revista. O índio (COSTA, 1994, p.88) foi personagem central de diversas fotorreportagens de *O Cruzeiro*, simbolizando o contato harmônico e puro com a natureza; ao mesmo tempo em que simbolizava o atraso social, cultural e tecnológico da nação. O não-moderno.





Imagens do álbum *Brasil em 80 Fotografias*, de Jean Manzon

O destaque para as expedições científicas e as “aventuras” para trazer as riquezas do país aos leitores de *O Cruzeiro* despontam como propulsores de fotorreportagens de grande sedução visual. Dessa gana manzoniana de revelar o país para o país, cerca de 20 anos após as primeiras

grandes reportagens da dupla¹², Nasser escreve sobre como Manzon via a Amazônia e seu desejo por desvendar a região:

O Amazonas que Jean Manzon buscava era um gigante líquido, deitado ao sol, de barriga para o céu, estendendo os braços para as Guianas e o Maranhão, arrotando pororocas, vomitando rios, expelindo florestas, lentamente digeridas por seu estômago volumoso, por um aparelho digestivo imenso, a ilha de Marajó. O francês ingênuo e bom que eu havia conhecido a descer de um navio fugitivo, ao se engajar na aventura brasileira, sonhava em ver o Amazonas sôbre os índios de rabo de macaco. (...) Jean Manzon se abasileirou de maneira tão intensa em sua nova peregrinação amazônica, que prendeu o vale em suas imagens (O CRUZEIRO, 17 de outubro de 1964).

Ao comparar o amigo a um pintor, Nasser deixa transparecer o exagero que sempre acompanhou seu texto e resquícios da autopromoção da dupla como elemento participante da construção da auto-imagem da revista. A dupla “Nasser e Manzon” sempre posou de “bons moços” e era sinônimo de modernidade jornalística, como heróis em “grandes aventuras pelo Brasil”. Quando Nasser elogia Manzon torna-se um auto-elogio, assim como enaltecer a dupla no período das grandes fotorreportagens era dizer que *O Cruzeiro* era moderna.

(...) Entristece-me, no fim de nossas carreiras, o desdém com que falsos intelectuais e falsos artistas, mas sobretudo falsos brasileiros, procuram vestir de silêncio um trabalho de evangelização que êsse rapaz fêz com a câmara, como um Debret que usasse a lente, o filme, o revelador, em vez do desenho, da goma-arábica visual, da aquarela. As guerras napoleônicas nos mandaram o pintor Debret, o aluno de Louis David, numa histórica missão de arte. Outra guerra trouxe, para a história do jornalismo dêste país – e para a documentação viva, física, real, colorida de uma época – , um pintor de tintas mais reais, pois as arranca diretamente do original (O CRUZEIRO, 17 de outubro de 1964).

Ao imaginar o contexto em que ocorre o redirecionamento editorial da revista *O Cruzeiro* e também vislumbrarmos as escolhas de Manzon em mostrar o Brasil para o Brasil através da revista, podemos supor que esse olhar europeu, aparentemente fascinado com as oportunidades

¹² Neste período, Manzon deixou *O Cruzeiro*, mas desenvolvia projetos paralelos com o jornalista.

profissionais e fotográficas que o país possibilitava, acabou por fazer da natureza um elemento explorado e moldado em múltiplas facetas.

Na década de 1940, três fotógrafos franceses chegam ao Brasil e constroem uma obra de documentação que ocupará lugar de destaque na representação visual da nação: Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon. (...) Este foi, como sabido, um tempo rico em debates sobre a nacionalidade, de preocupação com a consolidação do território nacional e de confrontos entre diferentes alternativas para ao país. Na esfera governamental, desde meados dos anos 30, foram criados novos ministérios e órgãos federais. Estas instituições abriram um novo campo de trabalho para intelectuais e trabalhadores especializados, como fotógrafos e cinegrafistas. Em sua maioria estrangeiros, muitos deles recém-chegados ao país, esses profissionais vão se encarregar de construir a imagem fotográfica e cinematográfica do Brasil no período, seja trabalhando em instituições públicas, seja na imprensa, sobretudo na revista *O Cruzeiro*.¹³

A natureza brasileira fornecia uma gama de possibilidades fotográficas e a busca por tais possibilidades era instigada pelos ajustes no corpo editorial da revista, resultando na constante caça ao acontecimento, ao fato, sempre procurando expor de forma inusitada. As fotorreportagens de Manzon misturam realidade e fantasia, o diferente de tudo o que o leitor já tinha visto, ou seja, a natureza, as pessoas do interior do país, os índios, tudo sob a capa de um nacionalismo espetacularizado. A natureza, então, funcionava, dependendo do enfoque das reportagens de *O Cruzeiro*, como um elemento de unidade nacional, de valorização do país, de orgulho nacional ou como propriedade (matéria-prima) do progresso. Totalmente alinhado ao programa nacionalista de Getúlio Vargas.

Parágrafo 5, editorial da primeira edição:

Porque é a mais nova, *Cruzeiro* é a mais moderna das revistas. É este o título que, entre todos, se empenhará por merecer e conservar: ser sempre a mais moderna num país que cada dia se renova, em que o dia de ontem já mal conhece o dia de

¹³ COELHO, Maria Beatriz. *Representação visual da nação: o Brasil através das lentes de três franceses*. UFMG. Trabalho apresentado no XXVI Encontro Anual da ANPOCS. GT12: Pensamento social no Brasil. Disponível em www.anpocs.org.br/encontro/2003/03gt12.htm#14, acesso em 20/07/2005.

amanhã; ser o espelho em que se reflectirá, em periodos semanaes, a civilização ascensional do Brasil, em todas as suas manifestações; ser o commentario multiplo, instantaneo e fiel dessa viagem de uma nação para o seu grandioso porvir; ser o documento registrador, o vasto annuncio illustrado, o film de cada sete dias de um povo, eis o programma de Cruzeiro.

2.4. A CELEBRAÇÃO DO REAL

A passagem pelo DIP ¹⁴, que organizava o discurso nacional-progressista do governo através da fotografia e do cinema, associada a um certo “deslumbramento com o país” – construído também pela revista –, eram os ingredientes principais do processo de “beatificação” da imagem do fotógrafo Jean Manzon por *O Cruzeiro*.

Neste período, com discurso ufanista e a definição de uma nova composição da notícia (fotorreportagem), fortalecer a equipe de profissionais torna-se prioridade para Chateaubriand. Para esse empreendimento, a revista procura destacar os nomes do repórter e do fotógrafo, se mostra aberta a aventuras em terras longínquas, adentra florestas densas, patrocina viagens, contrata jornalistas e fotógrafos de outros meios. É neste período que o jornalista David Nasser também é contratado e, a partir de 1944, começa a trabalhar com Manzon, formando a dupla mais celebrada da história da imprensa nacional, também conhecida internacionalmente.

A fotorreportagem de Manzon possibilitou posicionar o fotógrafo e o repórter como personagens da narrativa, descrevendo viagens, narrando as dificuldades para obter determinadas imagens a até posicionando o fotógrafo ante a câmera. Até mesmo a produção da própria fotorreportagem, muitas vezes, era um tema explorado.

Compor a aura em torno da dupla Nasser e Manzon, por exemplo, era ao mesmo tempo prova de que a dupla esteve no local da notícia e, em metalinguagem, ser a materialização da

¹⁴ Manzon trabalhou no Departamento de Imprensa e Propaganda de 1940 a 1943.

modernidade jornalística. A imagem do fotógrafo ou do repórter era como uma prova da presença deles no local. Uma prática adotada pela revista e estendida a outras duplas.

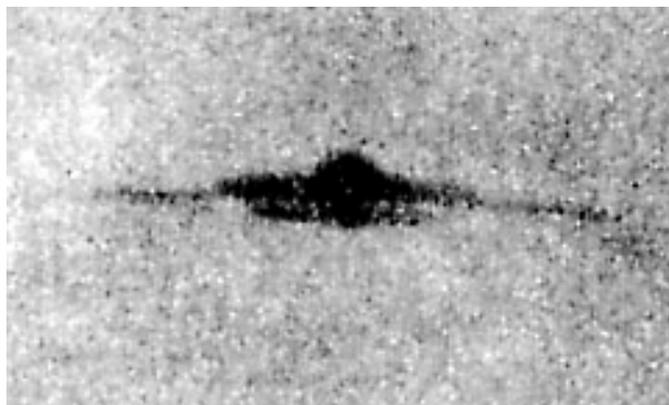
(...) parece que na revista a ‘aura’ do autor é acentuada em pontos fundamentais que mostram um constante destaque dos fotógrafos no corpo das notícias veiculadas, tanto em termos da citação do crédito – constantemente relegado a um segundo plano dentro das outras publicações – como em termos da projeção de sua própria imagem, que acaba por ilustrar diversas matérias. Por outro lado, percebe-se também que a internalização de um conjunto de valores é levada a efeito na relação estabelecida entre o produtor e sua obra. A crescente integração dos fotógrafos ao texto jornalístico coloca no plano do debate a ênfase do engajamento dos autores, marcado, de forma indelével ao nível da concretização de seus trabalhos. A consequência principal desse fato foi a supervalorização do repórter fotográfico. Erigido em mito, ele tornou-se, na descoberta dos acontecimentos inéditos, fotografados com grande audácia, o herói do nosso tempo (PEREGRINO, 1991, p. 74-75).

No texto introdutório da reportagem *Campos debaixo d’água*, publicada na edição de 12 de fevereiro de 1966, a supervalorização do trabalho dos fotorrepórteres:

(...) Os Repórteres Hélio Passos e João Rodrigues, desta revista, fizeram a cobertura dos acontecimentos, tendo que viajar de avião, a pé e de canoa, afrontando perigos e arriscando a vida, numa vitória do espírito profissional sobre as forças incontroláveis da natureza. E o resultado está nas páginas seguintes, na linguagem crua das imagens.

A descrição de equipamentos utilizados pelo fotógrafo e de situações vividas junto ao repórter era supervalorizada pela narrativa espetacular, como a que revive a reportagem sobre o disco voador no Rio, na edição de 31 de outubro de 1959:

No dia 7 de maio de 1952, João Martins e Ed Keffel encontravam-se na Barra da Tijuca, com o intuito de fazer uma reportagem de rotina. Às quatro e meia da tarde, inesperadamente, João Martins viu um objeto que vinha no ar em grande velocidade. A princípio pensou que fôsse um avião visto de frente. No entanto, Martins estranhou porque aquilo, se fôsse avião mesmo, estava voando de lado. Exclamou: “Que diabo é aquilo?” Keffel estava com sua máquina Rolleflex a tiracolo e Martins gritou: “Bata, Keffel!” Ed Keffel, com grande habilidade, disparou a sua máquina cinco vezes, no espaço de um “disco voador”.



Disco voador: imagem publicada em 31 de outubro de 1959, por Ed Keffel ¹⁵

Assim, *O Cruzeiro* sugere ser o espaço de encontro entre as histórias desse herói moderno e o leitor das espetaculares e, também por isso, *modernas* fotorreportagens. Para captação de imagens originais e de impacto, repórteres e fotógrafos da revista são enviados para todos os cantos do Brasil e do mundo em “missões especiais”.

Diversas reportagens marcaram época em *O Cruzeiro*. Peregrino cita muitas reportagens, principalmente as situadas na década de 50, considerada o período áureo de *O Cruzeiro*, jornalística e comercialmente falando. Em 1955, os repórteres Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes, durante 11 dias, acompanharam o drama de retirantes nordestinos que fugiam do sertão na esperança de buscar uma nova vida nas capitais do Sul. A reportagem *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara* ganhou o primeiro Prêmio Esso de texto em 1956 e foi a primeira de um longo ciclo de matérias publicadas sobre o Nordeste pela imprensa nacional, que despertavam grande interesse nos leitores. Outro exemplo é o do fotógrafo Ed Keffel que, em 1957, empreende uma reprodução dos quadros de Tintoretto na Escola de São Roque, em Veneza, resultando em duas reportagens: uma sobre a obra do pintor e outra sobre as circunstâncias em que aconteceu a obra do fotógrafo, intitulada *Noites de Tintoretto*. Podemos citar também *O Caso*

Aída Cury, de 1958, a garota de 18 anos que foi jogada do 18º andar de um edifício da Avenida Atlântida; e *O Crime de Sacopã*, de 1959.

Realidade e ficção em *O Cruzeiro*

A partir de 1944, Nasser e Manzon começam a trabalhar com maior regularidade. Uma de suas fotorreportagens é a que exhibe o deputado federal Barreto Pinto em trajes íntimos – que depois, evidentemente, foi cassado. A referida fotografia foi publicada até na revista *Times*. Outra reportagem que ajudou a dupla a ficar conhecida mundialmente e que teve sua reprodução em diversos órgãos da imprensa internacional, foi a fotorreportagem *Enfrentando os Chavantes*, publicada na edição de 24 de junho de 1944, distribuindo 26 fotografias em um total de 20 páginas.

A legenda de uma das imagens dos índios narrava:

Nenhum Chavante está parado, e as suas flechas estão voltadas para nós. Homens atléticos, de tórax largo, sem barriga, inteiramente nus, os corpos pintados de vermelho, eles eram para nós, naquele instante, um grande e inesquecível espetáculo.

Meses antes, no início de 1944, como um prelúdio desse quase “surrealismo jornalístico”, é publicada a reportagem intitulada *43 dias nas selvas amazônicas*, um relato da aventura da dupla na Amazônia, um misto de ficção e documentário.

A edição afirma para o leitor que Nasser e Manzon passaram essa longa temporada nos confins da Amazônia, juntos, a serviço de *O Cruzeiro*. Não era verdade. Manzon aparece com as fotos feitas para o DIP – boas, como sempre – e Nasser com um dos textos mais delirantes que produziu. É um primor de tergiversação da primeira à última linha (CARVALHO, 2001, p. 90).

¹⁵ Fonte da imagem: site www.memoriaviva.com.br, acesso em 25 / 07/ 2004.

Ao tentar retratar a natureza amazônica, dizem voltar de “mãos vazias”, ou seja, não conseguiram fotografar os animais que fazem parte do imaginário do leitor urbano, mas têm uma desculpa:

Nunca chegamos a compreender a razão deste mistério: durante quarenta e três dias que varamos aquela floresta, pelo rio ou pelo ar, sobrevoando-a ou atravessando-a em suas imensas extensões, não encontramos um bichinho. Nem uma onça, nem um tamanduá, nem um peixe-boi, nem coisa alguma que lembrasse Amazonas, o selvagem Amazonas das lutas ferozes do jaguar e da sucuri (CARVALHO, 2001, p. 90).

Neste caso, uma viagem supostamente frustrada ganhava um texto mais rico literariamente, espetacular, questionando o que teria acontecido com os animais-símbolo da Amazônia, transformando em narrativa outro ponto do mesmo assunto. Na mesma reportagem Nasser escreve sobre os animais empalhados fotografados no museu de Belém do Pará e pede para o leitor “imaginar os animais vivos no cenário da floresta”.

Accioly Neto, citado por Carvalho, que a dupla nunca esteve na selva amazônica e que as imagens eram de alguma região do Rio de Janeiro e que essa prática era comum entre Nasser e Manzon: a literal construção da notícia fotorreportada. A expressão “Texto de David Nasser e fotos de Jean Manzon” é a marca que a partir do ano de 1944 acompanha as mais famosas fotorreportagens de *O Cruzeiro*, sempre com narrativa sensacionalista e “realística”, porque eles sempre estavam “literalmente no local do fato”.

Essa passagem sobre as ações da dupla sugere que qualquer coisa pode ser transformada em narrativa jornalística e adaptada à fórmula da fotorreportagem.

A ampla utilização de equipamentos de iluminação, poses previamente estudadas e o uso pleno dos artifícios e poder de sedução da linguagem fotográfica, em parte, colocam em xeque os princípios do jornalismo fotográfico que é capturar a cena no instante em que ela acontece. Para Manzon, é no controle das técnicas de registro internas (ou em estúdio) que reside a composição

deliberada da cena, servindo aos propósitos da fotorreportagem que é narrar de forma atraente a notícia. Relembremos da fotorreportagem sobre a partida de futebol entre paulistas e cariocas, edição de 29 de março de 1947, na qual a direção fotográfica das cenas internas dita as expressões dos personagens. Para Nadja Peregrino:

Jean Manzon foi um mestre do uso consciente da linguagem fotográfica. Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que construía com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que conferia ao seu trabalho. (PEREGRINO, 1991, p. 86-87)

A valorização da fotografia como fonte de informação, sua diagramação mais atraente, destaque para títulos e legendas, resultam em um aligeiramento da leitura na fotorreportagem. O leitor apenas folheando a revista poderia apreender parte do seu conteúdo olhando imagens, legendas e títulos.

As imagens e textos da dupla eram histórias travestidas do magnetismo ficcional, simulando o real. Neste sentido, a própria composição da fotorreportagem, que distribui imagens em seqüência e estabelece o que e como deve ser olhado, é também ficcional, pois não corresponde à temporalidade e espacialidade reais do acontecimento. É possível questionar a veracidade da notícia na fotorreportagem, mas não a veracidade da composição espetacular da notícia, em simulação do real. Sendo uma história fantasticamente bem contada, torna-se a fotorreportagem um tipo de entretenimento, o que explica, em parte, o sucesso do gênero.

David Nasser e Jean Manzon aparentemente dominavam texto e imagem através de uma linguagem incomum aos padrões brasileiros da época. Uma estética que se caracterizava por um apelo a recursos implícitos, oníricos e “verborrágicos” em texto-imagem, apoiados pela deliberada arquitetura da notícia no suporte revista. A dupla tocava as memórias arquetípicas do leitor, através das escolhas dos assuntos e da forma em que eram abordados, da seleção de

palavras e ângulos, e sempre acompanhavam como suas reportagens seriam diagramadas. Não é à toa que a dupla enriqueceu, ficou famosa, serviu de exemplo para tantos outros profissionais e é lembrada em todas as pesquisas relacionadas à revista *O Cruzeiro*. Nasser e Manzon sabiam como guiar o leitor para outras “realidades” através da mescla de elementos poéticos, literários, ensaísticos, ficcionais. Elementos de entretenimento.

Na revista *O Cruzeiro*, é possível perceber o quanto a fotografia transitou por diversas formas, recursos e segmentos. A diagramação, a mudança da forma de registrar e relatar os fatos (no início sob influência do pictorialismo), reproduzindo as matérias de um jornal até chegar à fotorreportagem são fragmentos de um sistema complexo em torno da fotografia, em sua reprodutibilidade, massificação e ideologias. A revista *O Cruzeiro*, como suporte e como veículo de comunicação, participa desse sistema, alimentando-o, sendo alimentada por ele, indicando aos leitores formas de se relacionar com a revista, moldando a percepção do natural, do urbano e do nacional, construindo outras realidades.

Parágrafo 6 – o último – do editorial da primeira edição:

É pelo hábito de modelar o barro que se chega a bem esculpir o mármore. Esta revista será mais perfeita, mais completa, mais moderna amanhã do que é hoje.

É nessa trilha que a fotorreportagem de *O Cruzeiro* segue: envolver o leitor no que seria o mundo “desenhado” pela revista, em sintonia com os ideais de modernidade do país. O suposto realismo da imagem fotográfica, em composição, a serviço de ações autopromotoras de uma revista sempre moderna.

3. A COMPOSIÇÃO DOS SENTIDOS NA FOTORREPORTAGEM

Os altares devem ser voltados para o oriente e devem ser colocados sempre abaixo das imagens que estiverem no templo, de modo que levem, aqueles que invocam e sacrificam, a elevar o olhar até a divindade, dispostos em diferentes alturas segundo o que for conveniente a cada deus.

Vitrúvio, arquiteto romano, 40 d.C.

A produção da fotorreportagem em *O Cruzeiro* parte de um planejamento inicial, passando pela produção textual, fotográfica e, numa etapa anterior à impressão, pela arquitetura da página conhecida por diagramação.

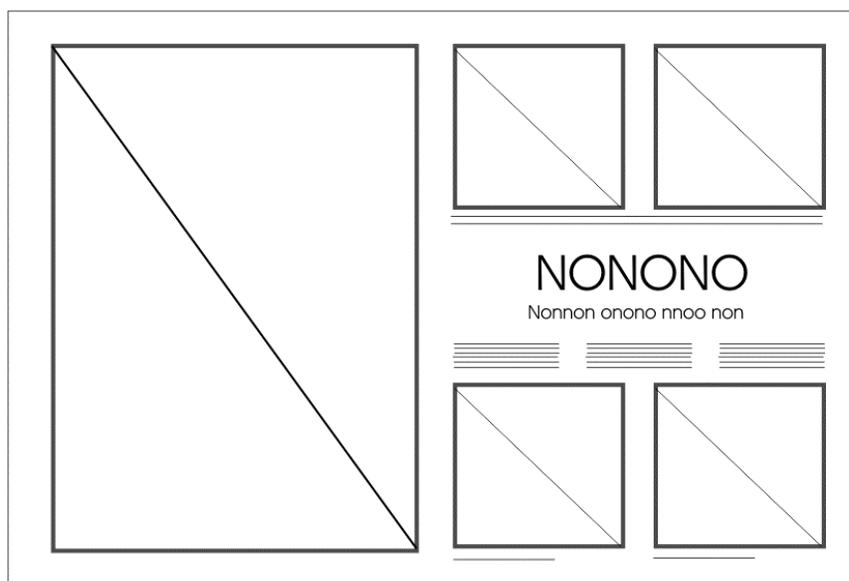
A palavra *diagramação* vem de *diagrama*, do grego *diáγραμμα*, que significa *desenho*. Na Língua Portuguesa, *diagrama* significa: “representação por meio de linhas; esboço; delimitação”¹⁶.

O processo de diagramação tem início num esboço, onde se definem como os elementos gráficos serão dispostos na página. É esse desenho, um conjunto de traços, que representa os nichos onde palavras e imagens serão embutidas. Sem palavras exatas nem imagens definidas, o diagrama da página sugere espaços, proporções, formas, posições e seqüências do que pode ser uma fotorreportagem.

Antes de ser preenchido, o diagrama revela uma das faces da composição da notícia: sua arquitetura. O desenho é o alicerce da página que roteiriza caminhos, entradas, apresentações,

¹⁶ Dicionário de Língua Portuguesa Priberam, Portugal. Disponível em www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx, acesso em 15/01/2006.

ritmos de leitura. De forma geral, existe um ajuste mútuo entre texto, imagem e composição. Na fotorreportagem essa mutualidade entre os elementos é potencialmente explorada. A favor da construção da notícia.



**Exemplo de diagrama baseado na abertura da fotorreportagem "4 x 1",
publicada na edição de 29 de março de 1947.**

Outros elementos podem ser agregados ao conjunto como a tipologia e tamanho das letras, linhas divisórias, filetes delimitadores, caixas, cores, os espaços em branco.

Na composição da página, os elementos gráficos ganham sentidos que vão além das informações encerradas em cada elemento isolado. É para essa composição que escolhemos olhar e quais os sentidos que suas relações despertam na construção da notícia através da fotorreportagem.

No livro *História da fotorreportagem no Brasil*, Andrade (2005) considera a existência da fotorreportagem traçando sua trajetória a partir das fotografias documentais da década de 1840

chegando à imprensa ilustrada de 1900, que utilizava a fotografia como suporte original para suas ilustrações.

(...) fotografias que chegavam à redação do periódico, eram as mesmas passadas ao “artista gravador”, que tratava de interpretá-las e até mesmo dramatizá-las, se fosse o caso, adaptando-as dessa maneira ao gosto popular, ao perfil de seus leitores, além de transmitir a notícia de acordo com os objetivos editoriais. (ANDRADE, 2005, p. 63)

A fotografia utilizada para reportar um acontecimento já existia antes da década de 1940, porém, a fotorreportagem a qual esta pesquisa se refere é a linguagem que a revista *O Cruzeiro* implantou no Brasil para reportar acontecimentos utilizando imagens fotográficas construídas dentro de uma determinada pauta e discurso da publicação, em qualidade, dimensões e distribuição nunca antes utilizada na imprensa nacional. Por isso, é a fotorreportagem tratada como uma nova linguagem.

A diagramação da fotorreportagem é específica em relação aos demais formatos de reportagem em *O Cruzeiro*, na qual imagens de página inteira pontuam começo e fim. Por um maior destaque da imagem, supõe-se que a leitura da fotorreportagem seja mais visual que textual, justamente por haver uma predominância da imagem e termos de espacialidade e quantidade. Na verdade, nem texto, nem imagem isoladamente caracterizam a fotorreportagem, e sim seu imbricamento no qual ambos se complementam, são indissociáveis.

Embora os textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação, que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos (FLUSSER, 2005, p. 10).

A composição da fotorreportagem busca situar o leitor na página, indicando onde começa a leitura; cria caminhos para o olhar transitar; direciona as idéias e as significações; objetiva

encher as páginas e os olhos do leitor com “harmonia, equilíbrio e beleza”; cria um “ambiente aconchegante” em cada página, em formas diferenciadas e atraentes. De maneira geral, a diagramação pode deter o leitor por mais tempo na página ou fazer com que ele passe rápido para outro lugar da revista. Intenções traçadas na composição.

Como a simples distribuição de elementos gráficos na página pode influenciar na apreensão da notícia?

O termo paginação, embora amplamente usado na era eletrônica, conota a tipografia artesanal e quer dizer montagem de títulos, notícias e ilustrações. O termo diagramação significa isso também, mas tende a exprimir mais corretamente que a montagem da página se relaciona com uma estética que não se limita aos elementos gráficos, mas inclui a produção editorial. A diagramação é um estágio superior à paginação. Um jornal não pode deixar de ser paginado, mas pode deixar de ser diagramado. No entanto, para exprimir um padrão visual próprio, aliando arte e técnica, precisa ser diagramado. Assim, um jornal diagramado é mais do que um jornal paginado. (...) A diferença entre uma e outra é sutil, mas enquanto o paginador deve ter apenas noções gráficas, o diagramador deve ser um especialista com conhecimentos de redação, de gráfica e de técnicas visuais (PORTA citado por ANDRADE, 2005, p. 53).

Porta aponta que a diagramação, primeiramente, não é simples, pois a distribuição de elementos gráficos na página deve obedecer a regras de leitura textual e visual, além das regras de impressão e reprodução da revista. Isto faz da diagramação um componente que potencializa os sentidos dos elementos gráficos na página, mantendo com imagem e texto uma relação de interdependência.

Ao compor a página, o diagramador (ou designer) não quer simplesmente “deitar o texto sobre o leito do papel”, como diria Roger Chartier. Ele quer fazer com que tanto texto, como imagens e outros elementos se levantem da horizontalidade da página e ganhe outras dimensões para o leitor, além da informação. É essa relação que o diagramador tem com a página: uma deliberação da técnica e dos conhecimentos. Há uma intenção em fazer o leitor notar o conteúdo da página.

A diagramação é um elemento técnico que trama os elementos da página para que tenham um determinado sentido. A pauta decide o que será fotorreportado, repórter e fotógrafo seguem esse pré-roteiro. A composição da fotorreportagem é finalizada quando, depois de passar por um editor de texto e fotografia, o diagramador distribui os elementos na página estabelecendo a forma com que o leitor vai se deparar.

Por outro lado, existe um fator de liberdade de atuação (criatividade) do diagramador, mas este é limitado por escolhas ditadas anteriormente por outros setores da revista ou até mesmo por outras publicações. Basta lembrarmos que a própria fotorreportagem, em *O Cruzeiro*, é um formato reproduzido a partir de revistas ilustradas internacionais, que incorreu na adaptação dos diagramadores a essa forma de compor a notícia. Neste sentido, é uma imposição da revista e um fator limitador da criação.

A composição da fotorreportagem possibilita diversas percepções dos conteúdos e sua composição é um convite à liberdade de transitar entre as páginas. Apesar de apresentar um formato específico e deliberar uma seqüência espaço-temporal de leitura, seu formato permite ao leitor ler, ver, voltar à página anterior, começar de trás para frente. Collaro define como ritmo “a sucessão harmoniosa dos movimentos do layout, levando em conta o jogo de valores necessários e a compreensão dos mesmos, sem dar a entender ao receptor a viabilidade de destaque das mensagens contidas no projeto” (2000, p. 115).

Indicativos de ritmo são as imagens que permeiam começo e fim com dimensões que indicam sua importância na narrativa. Textos e imagens passam por uma determinada hierarquização no espaço da página, onde imagens menores sugerem menos importância que as maiores. As imagens de página inteira sugerem ênfase, momento de maior tensão, revelação, clímax. Maiores e menores dimensões, de tipologias ou imagens supõem aproximações e distanciamentos do acontecimento. Existem áreas na página que aparentemente são neutras

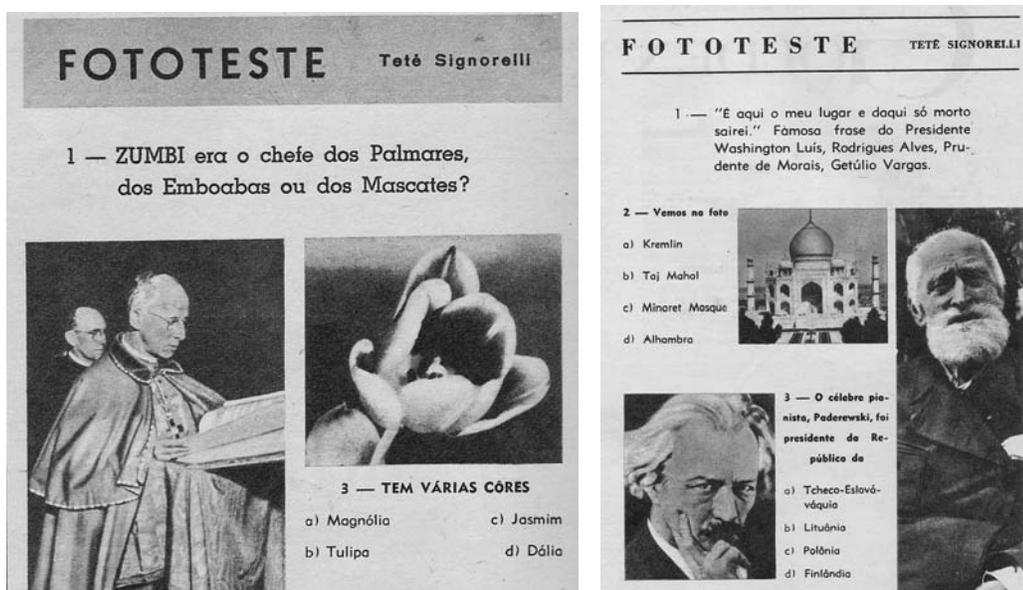
(como a superior-direita e a inferior-esquerda) assim como existem as que são mais visualizadas pelo leitor (superior-esquerda e a inferior-direita). Logomarcas, anúncios e imagens de impacto são valorizados quando posicionados na área de maior visibilidade.

As intervenções da diagramação na distribuição dos conteúdos imagético e textual na página influencia a forma de apreensão do leitor. De forma sucinta, a diagramação é um conjunto de leis compositivas que podem ser identificadas como “unidade, ritmo, harmonia, variedade, destaque, contraste, equilíbrio, simetria e intensidade”, que manipulam textos e imagens a fim de *também* facilitar, tornar agradável a leitura de um jornal ou revista (COLLARO, 2000, p. 114-117). A predominância da imagem na página, em quantidade e diferentes dimensões, é outra característica da moderna diagramação e condiz com a visão de Flusser (2005, p. 15) dizendo que “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2005, p. 15)”.

Para avançarmos na análise das naturezas nas fotorreportagens de *O Cruzeiro* ainda se faz necessário observarmos como a diagramação interfere na interpretação dos conteúdos da revista. A partir da seção *Fototeste*, publicada em 29 de maio de 1947, poderemos identificar de maneira mais clara algumas dessas interferências. No *Fototeste* as imagens e textos estão encadeados, de maneira simétrica, sendo perceptível a organização deliberada das páginas, ao contrário da fotorreportagem que procura “apagar” a diagramação, buscando uma naturalidade espaço-temporal da notícia na página. Grosso modo, a partir do *Fototeste* apontaremos as principais intervenções da diagramação presentes na fotorreportagem como justaposição, recorte, legenda, tempo e seqüência. Ao mesmo tempo em que vamos delineando a linguagem da fotorreportagem.

3.1. POSICIONAMENTO DOS ELEMENTOS GRÁFICOS

A linha editorial da revista *O Cruzeiro* era de entretenimento e variedades, com diversas personalidades que assinavam seções, reportagens, caricaturas, contos e poesias. Muitas eram as leituras propostas e a ludicidade estava presente nas seções de palavras-cruzadas, caça-palavras e testes de conhecimento, criando outras formas do leitor se relacionar com a revista: o passatempo. Uma destas seções era o *Fototeste*, organizado inicialmente pela socialite Tetê Signorelli. O *Fototeste* tinha a imagem como parte fundamental de sua estrutura. Publicado do início de 1947 ao início de 1962, integrava a imagem ao teste de conhecimentos gerais. As imagens justapostas na página lembram um jogo de memorização. Para acertar a resposta a imagem deveria fazer algum sentido, participar do repertório cultural do leitor. Era um desafio ilustrado no sistema de múltipla escolha. Exemplo: a imagem de uma flor e a pergunta sobre sua variedade cores – *TEM VÁRIAS CÔRES: a) Magnólia, b) Tulipa, c) Jasmim, d)Dália?* As respostas vinham em outra página.



Detalhe do *Fototeste*, publicado em 1958 e em 1961

A diagramação do *Fototeste* de maneira geral era feita em meia página, mas na edição de 29 de maio de 1947, a seção foi diagramada excepcionalmente em duas páginas. Por isso a escolhemos para nossa análise. Como a seção é um jogo, a diagramação torna mais evidente a distribuição das imagens em colunas, simetricamente, uma depois da outra, enumeradas em seqüência, arrumadas.



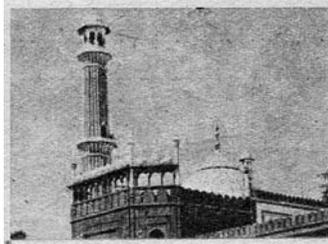
Fototeste de 29 de março de 1947, paginação dupla e 14 imagens.

Observemos de mais perto as imagens do *Fototeste*; primeiramente as imagens da página à esquerda (pág. 78), em seguida as da direita (pág. 79):



1 - ESTE MAMIFERO E'

- a) Foca
- b) Peixe-boi
- c) Golfinho
- d) Poraquê



2 - NA MESQUITA VÊ-SE

- a) Molinete
- b) Misula
- c) Minarete
- d) Lampadário



3 - PASSAGEM DE MORRO. E'

- a) Normal
- b) Contra-mão
- c) Perigosa
- d) Obrigatória



4 - EM ALAGOAS. ESTÁ LAVANDO

- a) Pirarucu
- b) Sururu
- c) Sardinha
- d) Siri



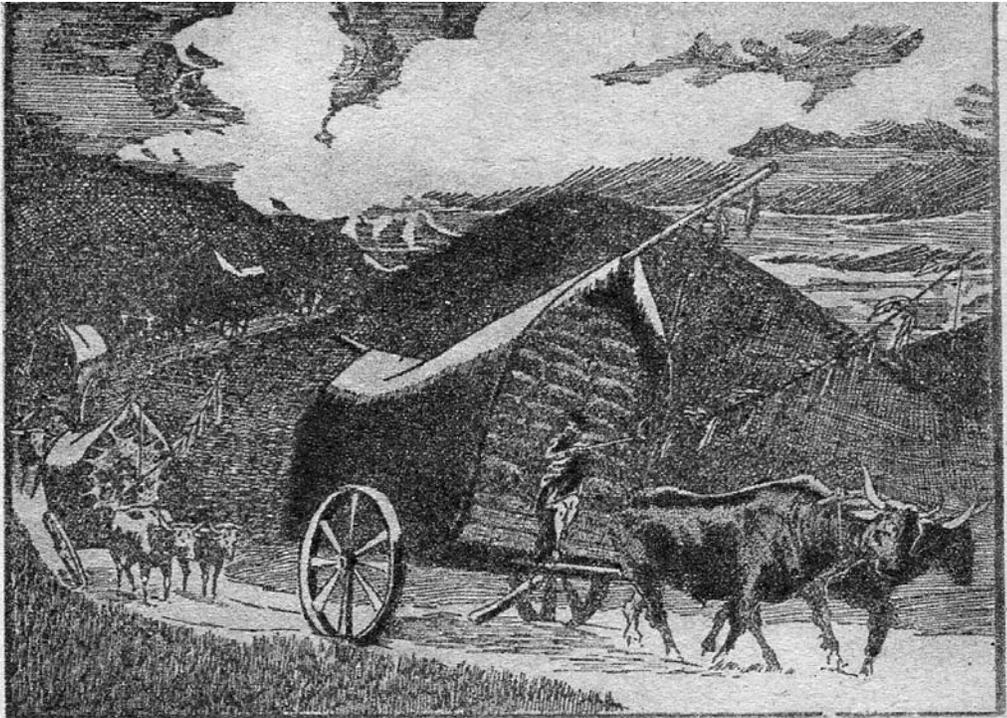
5 - O LAGARTO E'

- a) Carnívoro
- b) Insetívoro
- c) Erbívoro
- d) Onívoro



6 - DONALD ESTÁ COM

- a) Peggy Ryan
- b) Ginger Rogers
- c) Jane Whifers
- d) Gail Russell



7 - VEMOS AS FAMOSAS

- a) Diligências
- b) Carroças
- c) Carretas
- d) Carriolas paraguaias



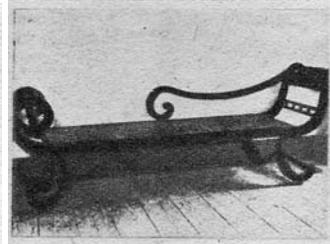
8 - ESTA É A FAMOSA

- a) Nefretiti
- b) Ahmose
- c) Amarna
- d) Akenaten



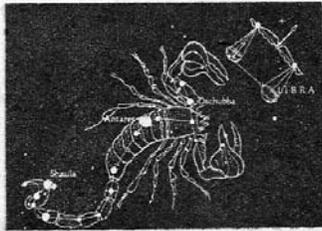
9 - O JORDÃO DESACUA

- a) No Mar Morto
- b) Mar Vermelho
- c) Mediterrâneo
- d) Oceano Índico



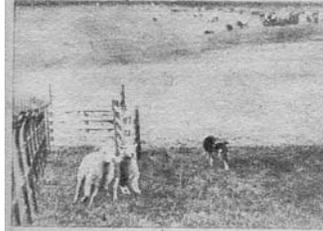
10 - ESTE MÓVEL ANTIGO

- a) É uma poltrona
- b) Divã
- c) Canapé
- d) Sofá



11 - ESTA CONSTELAÇÃO É

- a) Ophiuchus
- b) Sagitta
- c) Serpens
- d) Scorpius



12 - JÁ VIMOS AQUI

- a) Cão pastor
- b) Vigia
- c) De fila
- d) De cego



13 - EI-LA EM HOLLYWOOD

- a) Linda Christian
- b) Martha Vickers
- c) Pretty Latin
- d) Suzi Crandall



14 - ELES ESTÃO JOGANDO

- a) Capoeira
- b) Malha
- c) Gamão
- d) Paulitos

No caso do *Fototeste* de 1947, ludicamente, o leitor pode responder somente as questões de número ímpar. Ou responder todas as questões marcando somente a resposta da letra “A” e depois verificar quantas acertou. Ou poderá responder aleatoriamente, sem mesmo ler a pergunta ou se ater à imagem. Ou se ater somente às questões com imagens da natureza. Ou responder somente as questões com imagens da cidade. Poderá se ater somente às questões de História, ou de Cultura, ou de Biologia. Ou ainda o leitor poderá olhar todas as imagens, ler todas as questões, mas não interagir, não marcar resposta alguma. Ou o leitor poderia não gostar do *Fototeste* e achar uma bobagem responder às perguntas. O leitor poderia ser um professor e recortar toda a semana a seção para trabalhar em sala de aula com os alunos. Num domingo depois do almoço, o *Fototeste* poderia se tornar uma brincadeira para toda a família testar os conhecimentos. Mas esse leitor “assíduo” poderia não responder na seqüência da numeração, indo para a questão 14, depois para 10 e depois para a 1, e assim por diante. Ou ainda responder primeiramente as mais fáceis.

Parece brincadeira, mas não é: o leitor poderia responder ao *Fototeste* já conhecendo as respostas. No caso da edição de 1947, as respostas foram publicadas em página anterior à seção (na página 74) e o *Fototeste* publicado nas páginas 78 e 79. Ou seja, ao folhear a revista o leitor poderia se deparar com as respostas, memorizá-las e depois, ludicamente, tentar relembra-las para acertar a maioria das perguntas.

O *Fototeste*, mesmo estimulando outras formas de leitura através da ludicidade, está sob a capa do educativo: é estímulo ao leitor que deseja saber e valorização de quem já sabe. A seção valoriza o conhecimento simplificado, quase enciclopédico. O leitor tem que saber qual a resposta, e não conhecer classificações, origem ou comportamento do animal representado na primeira questão, por exemplo. É olhar e responder. Simples, mas não inocente.

Podemos, portanto, supor que sempre existiu um público disposto a responder as perguntas do *Fototeste*, da forma como seus editores planejavam: lendo cada questão, respondendo na seqüência proposta, olhando os pontos conquistados através das respostas em determinada página e descobrindo se seu desempenho foi “sofrível, regular, bom ou ótimo”.

Independente do modo como o leitor se relaciona com o *Fototeste*, partindo do geral para o detalhe ou do detalhe para o geral da página, ele está em contato permanente com o diagrama, o desenho, a forma. O espaço onde elementos textuais e imagéticos estão baseados.

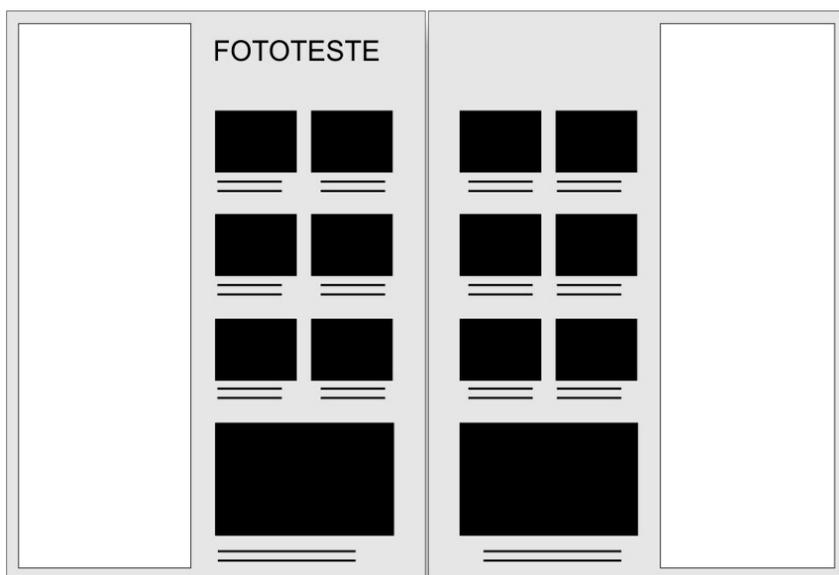


Diagrama do *Fototeste* de 1947.

Distribuição das imagens (quadros pretos) e dos anúncios (retângulos brancos)

Este *Fototeste* é formado por duas páginas. Na primeira página as questões são numeradas de 1 a 7, sendo seis imagens apresentadas aos pares, que podem ser lidas em “zigue-zague” (seguindo a seqüência numérica) da esquerda para a direita e de cima para baixo, terminando na parte inferior da página em uma imagem de tamanho maior, em contraste com as demais imagens que são menores. Nesta primeira página ainda contém um anúncio publicitário ocupando um

espaço de meia página em formato retangular na posição vertical que contém imagens de produtos e uma mulher em imagens maiores que as demais.

No topo da página, o título da seção em caixa alta com maior espaçamento entre as letras – *FOTOTESTE* – tendo logo abaixo a frase *Organizado por TETÊ SIGNORELLI*. O nome da organizadora vem, como o título da coluna, em letras maiúsculas, um esforço em associar o nome da seção recém-publicada ao da organizadora, além de destacá-lo.



Na segunda página (79) as imagens e perguntas são numeradas de 8 a 14 e pela diagramação as questões podem ser lidas como na página anterior, e também a última imagem tem tamanho maior que as demais. O anúncio desta página possui dimensões iguais ao anúncio da página anterior e também possui imagens de produtos e de uma mulher. No topo desta página, onde na página 1 se localiza o título da seção e o nome da organizadora, se encontra uma questão que não se utiliza de imagem, mas dá ao leitor três opções de resposta: “*O rio que divide Santa Catarina do Paraná é o Iguassu, Paraná ou Paranapanema?*”.

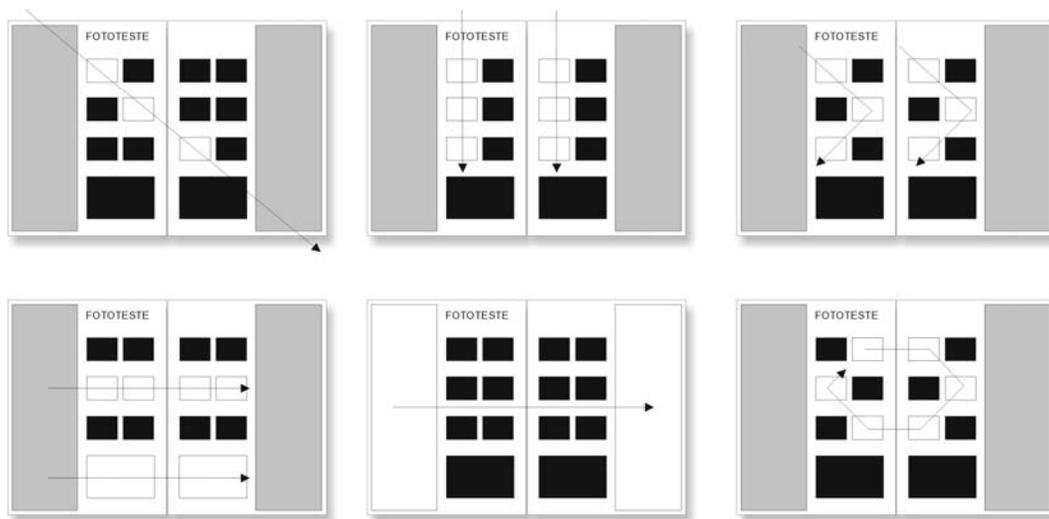
A similaridade deste espaço na parte superior da página 79 ao da página 78 se dá pelo preenchimento, ou seja, pela ocupação da mancha gráfica com textos de diferentes tipologias.

Este detalhe e toda a disposição das imagens, questões e anúncios dão simetria às páginas. Ambas as páginas contêm imagens dispostas em duas colunas sendo seis imagens pequenas aos pares, uma imagem maior e um anúncio publicitário. Essa diagramação das imagens e das perguntas, resultando em equilíbrio visual, apresenta desequilíbrio contido em cada imagem.

O estranhamento está na proporção das representações. Um animal sendo amamentado é proporcionalmente maior que uma obra arquitetônica. Abaixo da imagem do prédio se encontra outra imagem, as pernas de um homem que também são proporcionalmente tão longas quanto à torre da construção. O mesmo ocorre com a imagem do lagarto juxtaposta ao lado da imagem de dois atores, em proporção o lagarto é do tamanho das pessoas. A mobília na imagem da questão 10 é maior que a cena onde estão o cão e as ovelhas da questão 12. Na questão 13 aparece uma mulher que não possui os pés. Nas laterais, anúncios com imagens maiores que as do *Fototeste*.

3.2. RECORTES, ORIGENS E TRUCAGENS

O posicionamento das imagens do *Fototeste* propõe vários itinerários para o olhar. Escolhendo uma direção, o leitor poderá se ater a qualquer uma das imagens ou perguntas.



Possibilidades de leitura para o *Fototeste* de 1947.

visível do invisível. Como um recurso técnico inerente ao processo de revelação e ampliação da fotografia, o recorte agrega novos sentidos à imagem. Esse recorte não é necessariamente um recurso que ocorre somente no laboratório de fotografia, ele pode surgir no momento da diagramação conforme o diagramador julgar necessário dar ênfase em determinada parte da imagem em prol dos seus objetivos.

As imagens fotográficas do *Fototeste* de 1947 sofrem um recorte, um tipo de trucagem que as torna mais objetivas, pois ao leitor, de forma geral, não é dada a oportunidade de encontrar sentidos mais delineados na imagem, subjetividades. O leitor da revista tem que encontrar a resposta correta e é para isso que a imagem existe naquela página. Para Barthes (1990, p. 16), a imagem fotográfica sempre é conotativa:

A trucagem caracteriza-se por intervir, sem prevenir, no próprio interior do plano de denotação; utiliza a credibilidade inerente à fotografia, que, como vimos, consiste em seu extraordinário poder de denotação, para apresentar como simples denotada uma mensagem que, na verdade, é fortemente conotada; em nenhum outro procedimento a conotação incorpora tão completamente a máscara 'objetiva' da denotação. (BARTHES, 1990, p. 16)

Por mais objetivas que estejam [recortadas, fechadas, limpas de outros detalhes] as imagens fotográficas do *Fototeste* dão margem a outras interpretações, conotações. Na visão de Barthes, uma das conotações da fotografia é a sua natureza denotativa. A fotografia se relaciona com o leitor de forma sempre aberta e subjetiva, mesmo com intervenções na imagem. Podemos pensar na legenda também como uma intervenção que busca direcionar a interpretação da fotografia, pois:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, elas são símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. (FLUSSER, 2005, p. 14)

Uma pessoa, um jarro, um animal, uma planta, uma paisagem. Tudo o que é fotografável é considerado um “objeto”, no sentido de coisa que pode ser “gravada” no filme e reproduzida no papel fotográfico. Ao mesmo tempo em que recortam e valorizam um determinado ponto da imagem, acaba deixando lacunas, perguntas que podemos fazer à imagem sem obter resposta.



Em relação à primeira imagem, podemos nos perguntar: o que a imagem de um animal “fragmentado”, onde aparece apenas uma cabeça sem corpo e mãos que “entram” na imagem a partir do espaço oculto “extramoldura”, pode nos dizer? A imagem é marcada por “objetos” que apontam em direção à cabeça do ser. Se olharmos mais atentamente, é possível vermos parte de um pé no lado esquerdo da imagem, mãos que seguram o animal enquanto outra mão o alimenta. Tanto o recorte como o pé, as mãos e a própria pergunta convergem o olhar do leitor ao centro da imagem, ao animal que se tornou protagonista a partir do recorte fotográfico. Talvez, a cabeça do animal foi escolhida (e não o rabo, por exemplo) para facilitar o entendimento, pois a cabeça traz mais elementos que ajudam a reconstituir o seu contexto. E o leitor poder imaginar de quem seriam as mãos que surgem na imagem. De cientistas, pessoas comuns ou de ricos excêntricos que resolveram criar um animal estranho? “Quando se esquece a função do recorte, prevalecendo



Nesta outra imagem representa... uma estrada, um rio, um vale, um cânion ou uma plantação? Algo serpenteia por um terreno que percebemos conter vegetação. Pode ser uma estrada ou um rio. Esse traçado no terreno remete a um fluxo, a um movimento. Procuramos com o olhar coisas pelo caminho da linha em zigue-zague. Não podemos identificar se o fluxo vai ou vem. A imagem em perspectiva tem o foco em 1/3 da imagem na área inferior, onde parece surgir e estar mais próximo do espectador. Elevações do terreno margeiam esse trecho de algo que dificilmente pode ser identificado. O recorte da imagem é um fragmento de algo que parece fluir (um rio, uma estrada) e por esse fluxo parece ter algo que ficou para trás e algo que está por vir. Um passado e um futuro. Mas a imagem por si só não diz muito.

O recorte fotográfico revela o poder que ele possui ao agregar novos sentidos à imagem. A recepção desse novo fragmento é outra. Por outro lado, é nesse jogo de exibição e dedução (o recorte) que reside a chave do *Fototeste*. O lúdico se alimenta desse revela-esconde da imagem fotográfica e é onde o leitor procura a resposta.

Através do recorte, as imagens fotográficas do *Fototeste* recebem um tratamento de “limpeza” sendo os contextos onde seus objetos estavam inseridos “apagados” a favor da “objetividade” do teste.

3.3. IMAGEM E LEGENDA: INTERCONEXÕES

Ao observar somente as imagens das questões percebemos que elas pouco informam o espectador da revista. Mas essa era a intenção. As questões do *Fototeste*, mesmo sendo chamadas de “questões”, o que subentende um questionamento, uma pergunta, não são de fato perguntas. A única pergunta verdadeira é a localizada no alto da página 79, *O rio que divide Santa Catarina do Paraná é o Iguassu, Paraná ou Paranapanema?*, é a única frase que possui uma interrogação, que não possui uma imagem para ser respondida e nem opções de respostas. As 14 questões onde se encontram as imagens na verdade não questionam o espectador e, apesar de até este momento as tratarmos como “questões a serem respondidas”, se apresentam não em frases interrogativas, mas frases em letras maiúsculas e em negrito que precisam ser *completadas* por uma das quatro palavras (respostas).

Podemos observar que as “perguntas” funcionam mais como legendas que propriamente como questionamentos. Tais textos-legenda têm funções diferentes para cada uma das 14 imagens do *Fototeste*; eles identificam, qualificam, situam, nomeiam, explicam, interpretam, mas principalmente ajudam a completar a limpeza iniciada com o recorte e assim tornar mais “objetivas” as imagens. Se somente os textos fossem publicados ou somente as imagens, a funcionalidade do *Fototeste* perderia o sentido de teste visual. Neste caso, imagem e legenda formam um conjunto, um corpo único, se completam; pois “foto e legenda incorporam-se de tal maneira que a palavra parece estar apenas referendando a ‘objetividade’ da imagem, o que camufla o seu papel como elemento denotativo” (COSTA, 1994, p. 89).

Empiricamente, podemos dizer que o processo geral de apreensão de uma fotografia de imprensa dá-se, grosso modo, em três movimentos. Inicialmente o olhar percorre a imagem, buscando uma inteligibilidade imediata; num segundo momento lê a legenda, buscando completar sua percepção primeira; por fim retorna à imagem e conclui a interpretação da cena. (...) Cabe-nos demarcar esse retorno como o momento fundamental do processo de apreensão da fotografia. A linguagem fotográfica é potencialmente ambígua, o que equivale dizer que uma foto isolada não permite uma inteligibilidade total imediata, sendo passível de múltiplas apropriações. A legenda é uma das apropriações possíveis, podendo ser contraditória à interpretação inicial do leitor e até mesmo a do fotógrafo. (COSTA, 1994, p. 89).

Ao voltarmos às imagens, depois de lidos os textos-legendas que acompanham cada imagem fotográfica do *Fototeste* temos outras apropriações, podemos até mesmo assinalar a resposta correta.

O animal da primeira imagem agora passa a ter uma classificação. A partir da legenda, “*Este mamífero é (...)*”, o animal acaba adquirindo um tipo de “história”, pois como mamífero ganha um espaço e um papel na natureza acompanhados de uma determinada importância por ser representado na imagem como alvo de cuidados humanos. Podemos até imaginar o ambiente aquático amazônico onde este mamífero vive.

Na segunda imagem, a legenda tem a função de localizar e descrever a ação. As pernas sem um corpo e sem um rosto, agora pertencem a um homem que se encontra em um lugar (Alagoas). Ao situar o espectador sobre o possível local da imagem e descrever sua ação (está lavando) mesmo que normalmente as pessoas lavem as coisas usando as mãos e não os pés, podemos imaginar que o espectador tenha uma visão de Alagoas e uma idéia de como são as pessoas que possivelmente lavam alguma coisa na beira do mar. “*Em Alagoas, está lavando (...)*”.

Quanto à terceira imagem, aquela que possuía algo não-identificado que poderia ir ou voltar? A legenda, como na terceira imagem, nomeia objeto e ação, “*O Jordão deságua (...)*”, percebe-se então que se trata de um rio. Munidos dessas apropriações, podemos supor os caminhos, regiões e culturas relacionados esse rio.

Interessante é pensar que tais imagens podem não ser efetivamente o que as legendas nomeiam, classificam, descrevem, qualificam. Como leitores podemos acreditar que as imagens são o que as legendas dizem ser. Em função disso, Roland Barthes (1990, p. 20) analisa a relação imagem-legenda dizendo que:

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, ‘insuflar-lhe’ um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; (...) a imagem já não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente (...).

Durante o processo de produção da revista, a imagem é o ponto de partida para a composição da legenda. Em justaposição, a legenda muda o sentido da fotografia, direcionando a interpretação. Barthes (1990, p. 21) ainda aponta que o texto, em relação à imagem:

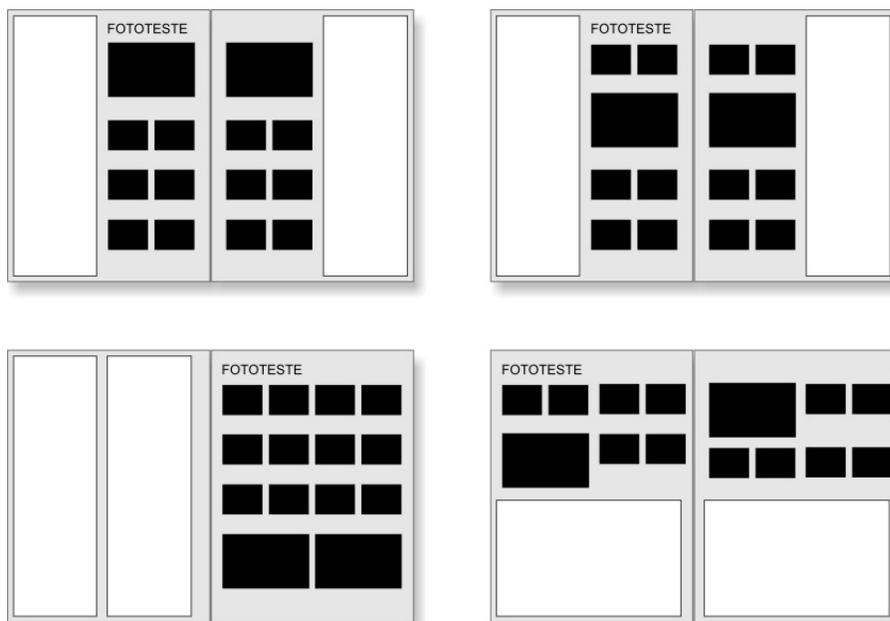
Trata-se aparentemente de uma explicitação, isto é, dentro de certos limites, de uma ênfase; na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem, a ponto de nela parecer denotado.

No *Fototeste*, a proximidade da legenda em relação à imagem facilita a identificação da resposta correta. Apesar da aparente objetividade, a relação entre esses elementos é subjetiva,

pois “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (FLUSSER, 2005, p. 13)”.

Itinerários do olhar

Na redistribuição dos elementos do *Fototeste*, descobre outros caminhos de leitura:



Nas disposições apresentadas, entre outras possíveis, e mantendo-se as proporções entre os elementos, ainda os anúncios publicitários têm maior destaque que qualquer uma das imagens ou textos presentes da página. Um espaço que tem o lúdico como agente e se esconde sob a roupagem de “cultura geral” ou de “teste de conhecimentos” curiosamente dá maior destaque aos anúncios publicitários, ao lado comercial.

Os anúncios do *Fototeste* vendem ao leitor o *Pó Facial ECLAT* e o *Dentifrício Lever S.R.*, e trazem imagens de mulheres fragmentadas, recortadas e distribuídas dentro de sua moldura

publicitária. No primeiro anúncio a fotografia em plano-próximo de uma mulher utilizando o pó facial. No segundo anúncio a imagem de uma mulher sorridente, em *close*, fazendo um gesto com as mãos indicando três qualidades do creme dental. Ao analisarmos a disposição dos anúncios e das imagens do *Fototeste* percebemos uma preocupação não só em equilibrar as páginas, mas em valorizar ambos os anúncios. Com as imagens ao centro das páginas e os anúncios nas laterais, o campo de visão do leitor abrange ambos, ou seja, as probabilidades do leitor manter um contato visual com a mensagem publicitária são maiores. A diagramação, neste caso, funciona como uma estratégia publicitária.

Perseguindo um outro atalho dentro do itinerário proposto na revista, percebemos que as imagens das carroças e da capoeira são maiores que as demais do *Fototeste*. Podemos pensar que pelo fato de serem imagens muito detalhadas realmente precisaram ser publicadas de forma menos recortada e em maiores dimensões. Estas imagens possuem uma força de atração visual maior que as demais imagens do teste, mas, ainda, são menos atraentes em relação às imagens dos anúncios. Pensando no posicionamento destas imagens na parte inferior das páginas podemos supor que essa escolha do diagramador valorizou não só o conteúdo das imagens, mas as marcas dos produtos que estão próximas a estas. As imagens da carroça e da capoeira podem impulsionar o olhar do leitor para as marcas dos produtos.



A proximidade entre as marcas e as imagens contrastam entre seus assuntos: as imagens se referem ao passado histórico da cidade, um tanto romântico, subjetivo; e os produtos representam o mundo moderno, acelerado, consumista e utilitário. Contrastes que acentuam a atualidade das marcas. Tramas entre repertórios culturais, temporalidades e técnicas que marcam a construção da página.

As relações entre texto e imagem nos anúncios publicitários possuem uma maior liberdade de composição, dentro do espaço retangular delimitado pelas linhas. Expressões, gestos, acessórios no corpo e a pose das mulheres sugerem cenas em sintonia com o mundo do leitor, do consumidor. Ao mesmo tempo, são cenas ficcionais. Podemos perceber que com a fotografia publicitária, (KOSSOY, 2002, p. 52) “consome-se, ao mesmo tempo, dois produtos

que se mesclam num todo indivisível”: o objeto anunciando e “o seu entorno, o mundo ficcional”.

O “entorno” dos anúncios inclui as imagens e textos do próprio *Fototeste*. Cenário ficcional.



Os anúncios revelam um jeito (moderno) de viver na cidade, uma estética urbana narrada em representações: fotografias, desenhos, palavras, tipologias, composição. Os elementos contidos no espaço publicitário contêm o roteiro que deverá ser interpretado e concretizado pelo consumidor além do suporte: na realidade urbana. “Tem-se, assim, num extremo, durante a produção, a construção de um mundo ficcional (calcado no mundo real); no outro, durante a recepção, que é o que conta no ponto de vista social, o mundo ficcional tornado real – objeto de consumo” (Idem, p. 53).

Saímos do “educativo” *Fototeste* rumo à fotorreportagem.

3.4. A NATURALIZAÇÃO DO REAL

A revista *O Cruzeiro*, como veículo de comunicação e objeto cultural, estabeleceu diferentes relações com o tempo: o tempo da produção semanal; o tempo da fotorreportagem; o tempo do progresso e da velocidade da cidade; o não-tempo da memória e da história; o tempo expandido das reportagens seriadas.

Muitas reportagens de *O Cruzeiro* são lembradas pela seriação promovida pela revista, como o caso *Aída Cury* e o crime de *Sacopã*. Eram verdadeiras “novelas da vida real”:

Há em *O Cruzeiro* diversos exemplos em que a narrativa não se restringe apenas a uma única fotorreportagem. Trata-se de reportagens que apresentam uma unidade em si, mas ao mesmo tempo estão vinculadas a um tema comum, fazendo parte de uma determinada série. Como estratégia comercial, a publicação das reportagens em capítulos estimulava o consumo da revista e induzia o público a colecioná-la. Um dos melhores exemplos, nessa linha, talvez tenha sido o da série de fotorreportagens sobre a índia Diacuí, pois tinha o sabor de um acontecimento em pleno curso, palpitante de polêmica e atualidade, como se fosse uma espécie de novela da vida real (COSTA, 2004, p. 01).

O veículo revista por si só possui a característica de ter uma notícia mais permanente (expandida) que a do jornal. A revista semanal pode ser lida e relida, vista e *revista* em sete dias, deixando a cargo do leitor a escolha de quando, onde e como ter acesso aos seus conteúdos. Em qualquer momento, no espaço de uma semana, a notícia em *O Cruzeiro* é lida sempre no tempo presente.

Essa particularidade da fotorreportagem não encontramos na composição do *Fototeste*. Naquela seção o tempo é o da brincadeira, do desafio, do lúdico. O leitor permanece o quanto tempo quiser ou o quanto for necessário para completar o jogo. Ou permanece no tempo ficcional do anúncio publicitário, se deseja consumir os produtos anunciados.

Em *O Cruzeiro*, o tempo da fotorreportagem é o tempo da notícia construída sobre o ritmo da composição. O ritmo da composição é organizado mesclando imagens em páginas inteiras, planos médios, grandes angulares ou *closes*; imagens pequenas, cômicas, dramáticas ou

indicativas de movimentos; com títulos garrafais, letras vasadas, fundos pretos. Em determinada seqüência, a composição orienta ritmos e apreensões da notícia, altera ou legitima a percepção do leitor em relação ao acontecimento.

A fotorreportagem se transformou em um padrão estético de notícia que obteve êxito junto aos leitores. A mescla de texto ficcional e jornalístico alça a fotorreportagem ao limite do entretenimento.

Mas o grande palco da reportagem literária ergueu-se nas páginas das revistas *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Realidade* (1966-1976). Em seus anos de ouro, décadas de 40 e 60, respectivamente, ambos os periódicos valorizaram este gênero, tornando-se referência na fusão de jornalismo e literatura. Em *O Cruzeiro*, o repórter paulista David Nasser e o fotógrafo francês Jean Manzon são responsáveis pelas reportagens literárias mais badaladas e representativas da revista. Eles seguiam uma pauta inusitada, que partia do convencional para o fantástico, reportagens que mexiam com o imaginário popular (TORRES, 2004, p 01).

As grandes reportagens de *O Cruzeiro* são diagramadas para gerar impacto, serem atraentes, e com isso obter uma grande procura pelos leitores nas bancas e conseqüente aumento de anunciantes. Para Costa (1994, p. 84) o êxito da fotorreportagem está no domínio da linguagem fotográfica. Ela analisa que:

O registro fotográfico passou a ser resultado de um processo de elaboração que implicava a concentração de elementos normalmente dispersos no tempo e no espaço. Ocorreu um adensamento temporal e semântico e cada imagem passou a apresentar, em si, uma narrativa própria. Nesse sentido, o fotógrafo podia tanto trabalhar com a pose, como incorporar o acaso. O que importava era o domínio do código fotográfico, usado para a materialização de uma visão de mundo particular, pensada como universal.

Kossoy (2002, p. 54) ressalta que a produção de sentidos da composição fotográfica não se finda no trabalho do fotógrafo. Coaduna-se com essas reflexões quando na construção da notícia, os sentidos fotográficos são alterados pela composição da página:

É o que poderíamos chamar de *pós-produção*, isto é, quando a imagem se vê objeto de uma série de “adaptações” visando sua inserção na página do jornal, da revista, do cartaz etc. Tratam-se de alterações físicas em sua forma, como por exemplo, os “cortes” ou mutilações que se fazem em seu formato original com o objetivo de que ela simplesmente “se encaixe” em determinado espaço da página, ou que mostre apenas parte do assunto, segundo algum interesse determinado pelo editor.

A fotorreportagem não só busca registrar o “irregistrável” – como fator de sedução – ela insere o leitor na naturalidade da notícia em sucessão no tempo e no espaço da página. Como a fotorreportagem é uma construção a partir da realidade, o acontecimento é apreendido como real na forma como é dado pela revista. Imagens produzidas em tempos e espaços diferentes coexistem no mesmo tempo e espaço da fotorreportagem. A composição da fotorreportagem naturaliza o acontecimento, conotativamente, com a aparência de forma *objetiva e moderna* de narrar os fatos.

A naturalização do acontecimento está intimamente ligada ao signo fotográfico. De fato, a ação fotográfica “ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico espaço e tempo, suas coordenadas de situação” (KOSSOY, 2002, p. 26). Por outro lado, “o assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado” (KOSSOY, 2002, p. 43).

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado... (KOSSOY, 2002, p. 21)

O referente da fotorreportagem é o mundo real observado principalmente através das imagens fotográficas. Na composição da página, as imagens são coordenadas por títulos, legendas e pelo encadeamento que dá ritmo à narrativa.

Ao contrário do que ocorre com a imagem instantânea, que separa o instante privilegiado da corrente temporal, transformando esse instante em eternidade, a seqüência põe em evidência um tempo vivo que se repete na recomposição do movimento dos personagens com a expressão de particularidade que complementam a visão do espectador diante do fato (PEREGRINO, 1991, p. 60).

A fotorreportagem parece agradar ao leitor. A narração das notícias em imagens espetaculares, textos exagerados e design “eficiente” encontra um público cativo. Tais afirmações vêm ao encontro do que destaca Sontag (2004, p. 126):

Quaisquer que sejam as reivindicações morais a favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. Por meio da câmera, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade (...) pois a realidade é entendida como plural, fascinante e à disposição de quem vier pegar. Ao trazer o exótico para perto, ao tornar exóticos o familiar e o doméstico, as fotos tornam disponível o mundo inteiro como um objeto de apreciação.

Muitos fatores contribuíram para o êxito da fotorreportagem nos anos 40 e 50. Um desses fatores eram os avanços tecnológicos nas artes gráficas, um dos principais anseios de *O Cruzeiro*. Ser uma revista moderna significava estar em sintonia com um mundo em evolução e estar tecnologicamente preparada era sua melhor propaganda na conquista da simpatia de leitores, anunciantes e grupos políticos.

Depois da Segunda Guerra Mundial, um novo conceito de produção contaminou a indústria, e não podia ser diferente com as artes gráficas. Os Estados Unidos foram os primeiros a utilizar a composição fotográfica na produção de seus textos. (...) Um sistema sucumbia e outro ascendia. Nascia, então, uma geração de pestapistas, ou melhor, paginadores de papel que trocavam os caracteres de chumbo e pesadas bolandeiras por estiletos, colas, tesouras, régua, esquadros, pranchetas etc. Todos ganharam com a modernidade. Os diagramadores passaram a ter mais recursos plásticos para trabalhar, dando mais liberdade aos *layoutmen* para criar (COLLARO, 2000, p. 32-33).

A evolução tecnológica, por outro lado, impedia que fotógrafo tivesse total controle sobre a imagem, nunca sabendo com exatidão como ela seria apresentada ao público.

As estratégias da edição potencializavam a força das imagens através de artifícios que estabeleciam hierarquias na sua apreensão, guiando deliberadamente o olhar. A interferência no trabalho do fotógrafo era radical: a imagem fotográfica sofria cortes, ampliações, reduções, inversões, retoques e montagens diversas (COSTA, 1994, p. 88).

Na fotorreportagem, as aproximações entre imagem e legenda coadunam com o discurso jornalístico que se posiciona como denotativo, mostrando o acontecimento como ele é. Na visão de Barthes, a relação do texto com imagem, por suas naturezas lingüísticas, sempre será conotativa.

(...) ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca: a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização cultural (BARTHES, 1990, p. 20).

O conjunto *imagem-legenda* é uma unidade narrativa que é parte de uma narrativa maior [a notícia], em que nada escapa da conotação. Imagens, textos e diagramação como *denotação* é uma das conotações mais fortes da fotorreportagem. “A objetividade da imagem não passa de uma ilusão. As legendas que a comentam podem mudar totalmente seu significado” (FREUND citado por SCHAEFFER, 1996, p. 73-74).

O conjunto imagem-texto agrega temporalidades, direciona o olhar do leitor e é potencializado pela composição da página (diagramação).

Do ponto de vista da meditação, o testemunho é, sem dúvida, a função comunicacional mais importante da imagem fotográfica. O testemunho fotográfico é um gênero jornalístico: define-se pela inserção da imagem em uma narração que se diz verídica e que, muitas vezes, está ligada a tomadas de posição ideológicas ou éticas. Portanto, a regra do testemunho implica sempre o agenciamento de uma imagem e de uma mensagem para-icônica, que é, pelo menos em parte, narrativo. (SCHAEFFER, 1996, p. 125).

Na análise das fotorreportagens *A selva vencida* (1959) e *Rio 401 depois do dilúvio* (1966) vamos perceber a importância da diagramação na construção do acontecimento e no reforço da imagem da cidade como espaço do progresso. Tais fotorreportagens revelam que:

Boa parte do poder de sedução desse tipo de reportagem deve-se ao trabalho de edição, que não se evidencia ao leitor, constituindo-se, porém, na motivação do seu interesse. Na construção da fotorreportagem a voz do discurso é a fotografia, sua caixa de ressonância é a edição (COSTA, 1994, p. 88).

Nesta pesquisa, o foco está na forma como é apresentada a “realidade” mediada pela revista, em que justaposições, recortes, textos, tempo e seqüência são partículas que naturalizam o acontecimento na espetacularização da notícia, em fotorreportagem. Isto resulta em experiências como a vivida por Freund citado por Schaeffer (1996, p. 74):

“Antes da guerra, a venda e compra de título da Bolsa de Paris, aconteciam ao ar livre, sob as arcadas. Um dia, eu tirava uma série de fotos tendo como alvo um agente de câmbio. Ora sorrindo, ora com a expressão angustiada, enxugando o rosto redondo, exortava as pessoas com amplos gestos. Mandei essas fotos a vários jornais ilustrados europeus sob o inofensivo título: *Instantâneos da Bolsa de Paris*. Algum tempo mais tarde, recebi recortes de um jornal belga, e qual não foi minha surpresa ao ver minhas fotos em uma manchete que dizia: *Alta na Bolsa de Paris, as ações alcançam preços fabulosos*. Graças aos subtítulos ardilosos, minha inocente reportagem passava a ter o sentido de um acontecimento financeiro. Minha surpresa quase me sufocou quando vi, alguns dias mais tarde, as mesmas fotos em um jornal alemão, desta vez com o título *Pânico na Bolsa de Paris, perdem-se fortunas, milhares de pessoas arruinadas*. Minhas imagens ilustravam perfeitamente o desespero do vendedor e o pânico do especulador se arruinando. É evidente que cada jornal deu às minhas fotos um sentido diametralmente oposto, conforme suas intenções políticas”.

4. QUANDO O HOMEM VENCE A FLORESTA

Uma flor acaso tem beleza? Tem beleza acaso um fruto? Não: têm cor e forma, é existência apenas. A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe. Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão. Não significa nada. Então porque que digo eu das coisas: são belas?

Fernando Pessoa

A selva vencida (1959) é a primeira fotorreportagem analisada. O capítulo 5 consiste na análise da segunda fotorreportagem, *Rio 401 depois do dilúvio* (1966) em que outras matérias e imagens publicadas em seções e artigos da mesma edição (e edições do mesmo período) também servirão como referência. Antes de examinar as fotorreportagens, são necessários alguns

apontamentos sobre o progresso e natureza em relação à revista *O Cruzeiro*. É importante ressaltar que:

(...) o progresso é sempre relativo aos valores considerados. Não é um conceito puramente objetivo, descritivo, independente, é antes uma categoria de valor. O mesmo processo pode ser concebido como progressivo, ou não, dependendo dos valores preferenciais assumidos. Estes variam enormemente entre pessoas, grupos, classes, nações. O que constitui progresso para alguns pode não sê-lo para outros. Devemos sempre perguntar: o progresso para quem e sob que aspecto? Não existe progresso absoluto. A especificação dos valores tomados como medidas ou critérios de progresso é sempre necessária (SZTOMPKA, 1998, p.63).

A revista *O Cruzeiro* procurava manter uma imagem de veículo patriótico, a favor do crescimento do país, o que contribuía para sua lucratividade como empreendimento. A preocupação em sempre anunciar mudanças gráficas [evolução tecnológica] e os altos investimentos na produção das fotorreportagens [evolução jornalística] indicam que para a revista, na realidade vivida naquele momento, isso era símbolo de modernização, de progresso e ferramenta de autopromoção.

Na prática, tanto grupos políticos e econômicos viam *O Cruzeiro* como um instrumento eficiente de propagação e manutenção de seus interesses, quanto a revista os via como clientela a ser cortejada. O apoio à integração nacional e ao desenvolvimento do país são posicionamentos que unem *O Cruzeiro* à sua clientela, o “útil ao agradável”.

O progresso de *O Cruzeiro* estava alinhado ao poder. A cidade do Rio de Janeiro, por sediar a administração da revista e por ser a capital brasileira (até 1960) surge em suas páginas como modelo de ambiente civilizado, moderno e que ao mesmo tempo mantém um certo contato com a natureza (o mar, as praias, o sol, a floresta urbana):

(...) sobre o intrincado destas obras, sem desrespeito ao passado, sem desdem pelo sentimento brasileiro, havia o traço do progresso, a confiança em um grande destino, traduzida pela trama das novas avenidas, ruas e *boulevards*, cuja conexão inteligente estimulava a vida e a expansão de nossa capital e cuja

expressão de beleza honrava a moldura inconfundível e esplendida com que Deus presenteou a terra carioca para a alegria e felicidade de seus habitantes. Mas o Rio de Janeiro de amanhã será também o recreio e a ventura dos forasteiros que desejem nutrir o espírito e encher o coração. Será o grande orgulho do Brasil e a mais linda metropole do mundo (*O Cruzeiro*, 10 de novembro de 1928).

A cidade de São Paulo figurava como um ambiente mais veloz e frenético, mais urbanizado, repleto de oportunidades e em pleno crescimento de uma verdadeira capital econômica:

(...) a capital da terra rôxa, veste, para os olhos limpos e entendidos que sabem vêr, uma 'toilette' que Lanvin ou Vionnet descreveriam assim: 'Vestido de esporte em Jersey 'brique dégradé', cinco tons..'. 'Brique' – côr de construção. Côr dos cubos de terra cosida que se apinham, das telhas acolhedoras que se imbricam, dos vergões que o progresso abre nas glébas uteis, da poeira que erguem na estrada as modernas bandeiras de tractores e caminhões... Côr activa do trabalho, côr alegre de construção. Côr com que o sol edifica o dia e fabrica a noite. Tijôlo - côr de São Paulo... (*O Cruzeiro*, in *A côr de São Paulo*, de Guilherme de Almeida, 10 de novembro de 1928).

Brasília surge oficialmente a partir de 1960, mas foi acompanhada pela revista desde as primeiras projeções até sua ocupação e, diferente dos demais modelos metropolitanos, era uma cidade que literalmente as pessoas acompanharam sua gestação, nascimento e toda a mediação empenhada para torná-la um símbolo futurístico do progresso nacional:

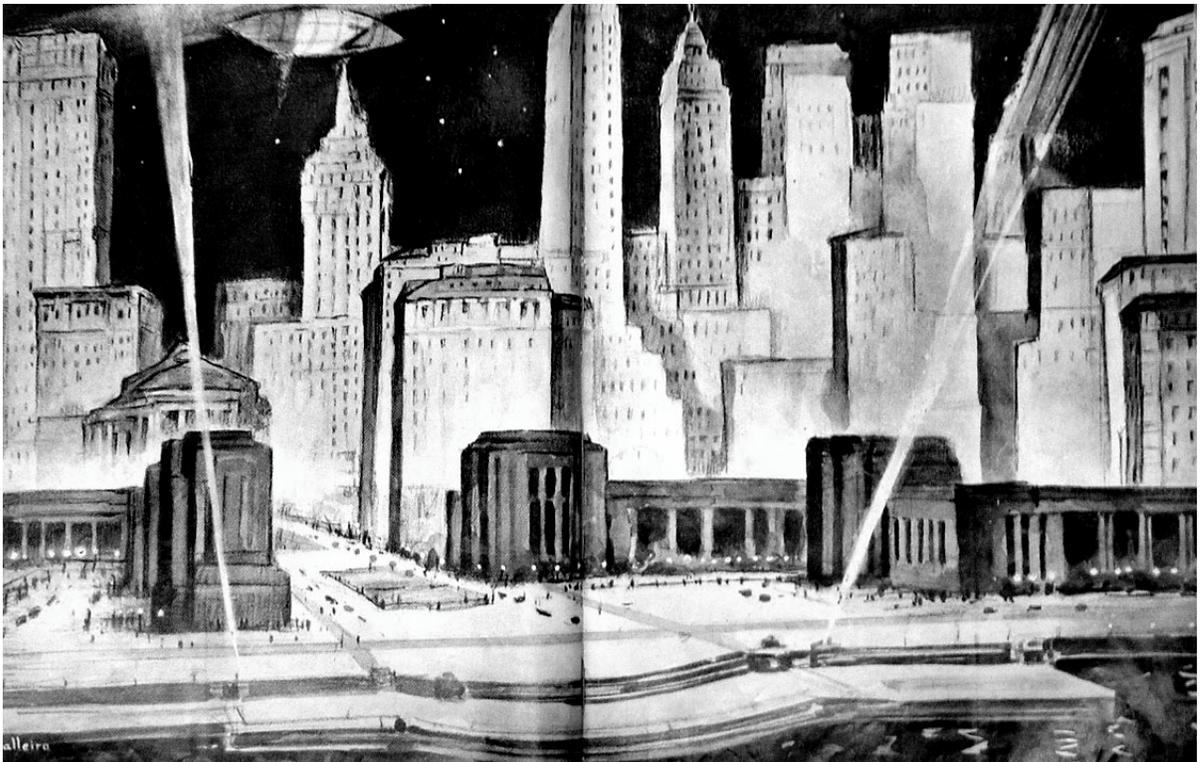
E, realmente, a foto desmente os argumentos pessimistas. Aí está uma boa amostra. Planejamento na base de um plano piloto que Lúcio Costa traçou e Niemeyer fêz ir pra frente. A cidade do século. Sem cruzamentos. Brasília, a mais cordial do mundo. Veículos e homens vivem na mais completa harmonia. Sonho de arrojados urbanistas, ela é o encontro com o futuro (*O Cruzeiro*, in *Brasília: um pontapé no pessimismo*, 7 de maio de 1960).

Pautar assuntos diretamente relacionados a essas metrópoles significava abordar diretamente o progresso representado, por exemplo, pela indústria, a unidade nacional, as atividades culturais e o turismo:

A via Anchieta, a estrada que liga São Paulo a Santos, já se tornou famosa no Brasil, não só pelas belezas que oferece aos viajantes, mas também porque, nos últimos anos, tem atraído numerosas indústrias para as suas margens, que não

mudaram só sua paisagem física: mudaram igualmente a paisagem econômica do país”. (*O Cruzeiro*, in *A base do progresso*, 12 de fevereiro de 1966, p. 99).

Textos e imagens em diferentes edições e momentos distintos na história de *O Cruzeiro* permitem perceber como o discurso do progresso surge na revista em diferentes formas e papéis. Ou como símbolo de futuro, ou como potencialidade econômica. Ou como encorajamento à luta diária do cidadão, ou como integração nacional.



Ilustração, publicada na primeira edição (1928), em página dupla: a futurística Rio de Janeiro de 1950

O Cruzeiro se posiciona como veículo de ampla cobertura nacional, em sintonia com um país em crescimento. A revista pautava diferentes assuntos, dentre estes os que tinham como referência direta o cotidiano da cidade e as mudanças inerentes à modernidade da vida urbana. Na

reportagem *O mundo colorido da TV*, da edição de 19 janeiro de 1972, ironiza o advento da televisão em cores em março daquele ano:

Façamos de conta que passamos de janeiro. Que hoje é 31 de março de 1972. Colocadas as coisas nestes termos, o Brasil estará comemorando o oitavo aniversário da Revolução e o advento da televisão em cores. Pensando bem, dois motivos relevantes para que você chegue em casa mais cedo e, ao lado da família, passe a aguardar, com exaltada ansiedade, o aparecimento, na tela do nôvo projetor que lhe custou os olhos da cara, o milagre da imagem colorida (...) Aí você, que suou frio para comprar seu televisor de 26 polegadas com entrada alta, valendo de seis mil a sete mil cruzeiros, quitáveis em doze prestações, depois de verificar se tudo está em ordem – a antena substituída, o aparelho virado de costas para a janela, colocado a dois ou três metros de sua cadeira, sem nada em cima, nem fôrro, nem relógio, nem radinho de pilha, nem cestinha com bananas –, aí você querará saber “o bicho que vai dar”. (ROMUALDO, 1972, *O Cruzeiro*, p. 124)

Os publieditoriais – uma categoria de publicidade em forma de reportagem (a famosa “matéria paga”) – eram bastante comuns em *O Cruzeiro*, tanto que o crescimento dessas matérias figura entre os principais motivos pela queda da revista.

A crença numa marcha contínua, sem tropeções ou quedas, de 1944 a 1959, tirou o bom senso dos dirigentes da Empresa *O Cruzeiro*, que revestiam matérias pagas com o manto do jornalismo verdadeiro e sério. Desde então a corrupção grassou em todos os níveis” (PEREGRINO, 1991, p. 31).

A composição do publieditorial enfatiza as qualidades da empresa, produto ou instituição: sempre o objeto desse tipo de publicidade é apresentado como ícone da empresa moderna “em constante aprimoramento comercial, humano e tecnológico rumo a um futuro ideal”. O governo era um dos “clientes” que mais investiam em *O Cruzeiro*, isso era comum como são hoje os investimentos em publicidade dos governos atuais.

Evidentemente, a revista não pautava somente o urbano como estratégia de atração de leitores e, por consequência, de anunciantes. O natural – através de reportagens que traziam ao

leitor urbano o rural, a floresta, o campo e as culturas “selvagens” ou arcaicas – também surgia como assunto recorrente. As fotorreportagens enfatizavam o incomum aos olhos da cidade.

Por se tratar de uma publicação periódica com distribuição nacional, *O Cruzeiro* pontuava seu espaço na imprensa brasileira semanalmente exibindo as particularidades mais curiosas de um país “ainda agrícola” e fazendo dos grandes centros urbanos mundos ideais de cultura, civilização e progresso. Espaços como o Rio, onde “havia o traço do progresso, a confiança em um grande destino”. Ou São Paulo, “a cidade que se estende e se avoluma e sóbe, num record assombroso”; ou ainda Brasília, “a mais cordial do mundo” e onde “veículos e homens vivem na mais completa harmonia”.

O Brasil – especialmente nos anos 40, 50 e 60 – experimenta um crescimento urbano e industrial acentuado e os bens de consumo pululam nas páginas de *O Cruzeiro* através de anúncios publicitários. A revista era o veículo dos *Diários Associados* que mais faturava, tanto pelas vendas em bancas quanto pelas assinaturas, mas principalmente pela publicidade.

O passageiro das 7 e 30. É um homem do povo. Os mesmos problemas, alegrias e inquietações de toda gente. O ritmo de sua vida é marcado pelos momentos que passa no aconchego do lar e pelas horas absorventes de trabalho. Do seu labor depende a felicidade de sua família. Uma história que se renova todas as manhãs. O despertador, o café-com-leite, o beijo da esposa e às 7 e 30 um pontual encontro com o Mercedes-Benz que o leva diariamente ao seu trabalho. É um velho hábito, ditado pela experiência, e uma sólida confiança. Além de rápido, o seu ônibus de todo dia o transporta com a segurança e conforto de um carro de passeio. Mercedes-Benz é a tradicional garantia de uma boa viagem.¹⁷

Ao encontrar um espaço nesse universo no qual a mola propulsora era o consumo e o crescimento da cidade em todos os seus aspectos, era comum que *O Cruzeiro* pautasse temas que giravam em torno do progresso de forma direta ou indireta, através das fotorreportagens, artigos e anúncios publicitários. O progresso assume muitas faces nas páginas de *O Cruzeiro*, algo

¹⁷ Anúncio do ônibus Mercedes-Bens, veiculado em *O Cruzeiro* em 22 de dezembro de 1962, p. 50

específico para um público que vive a história de um país que se deseja “esperança” – nos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais.

Mais de 700 000 pessoas (segundo estimativas) verão de perto, no III Salão do Automóvel, o resultado dos esforços empreendidos pela indústria automobilística brasileira, que atinge a maioria com apenas seis anos de existência. Nos 20 000 metros quadrados do Pavilhão Internacional do Ibirapuera, são exibidos, ao lado de automóveis de luxo, motores, caminhões pesados, jipes, utilitários de todos os tipos, tratores. Tudo fabricado em nosso País (DANTAS, 1962, p.95).

Os contrastes entre o urbano e o mundo natural sempre surgiram em *O Cruzeiro*.

A noite se avizinhava, quando regressamos sem ter logrado encontrá-los. No barracão de onde partira o tiro, eu soube depois o que acontecera. Os índios haviam surgido na outra margem da estrada e, tranqüilamente, se dirigiram para lá. Os moradores eram duas mulheres, um homem e um menino, que buscaram logo refúgio seguro. Os Cinta-Larga visitaram a cabana e foram apanhando objetos, colocando em troca alguns adornos. Nem flechas tinham! Na cozinha, foram provando o que lhes parecia comida e recolhiam que lhes agradava ao paladar. Num dado momento, um índio tentou entrar no quarto onde estavam duas mulheres e uma delas, aterrorizada, fez um disparo de espingarda. O homem, escondido na boléia de um velho caminhão, buzinou com insistência. O disparo e o som rouco da buzina assustaram os índios, que saíram correndo. Um lavrador que estava no roça veio correndo para tentar entrar em contato com eles. Foi assim que perdi a grande oportunidade de travar contato com os Cinta-Larga (PERET, 1972, p. 80).

Ao reportar o que estava à margem do progresso, a revista funcionava como elemento “civilizante”, enquadrando seus objetos em uma estética moderna representada pela própria revista através da seleção e do recorte da imagem, do texto, da legenda, da diagramação, dos recursos gráficos e tecnológicos, da distribuição nacional.

Uma das faces do progresso na revista *O Cruzeiro* é como processo irreversível e positivo para o homem que representa o acúmulo de conhecimentos tecnológicos e científicos perante o domínio da natureza. A cidade é apresentada como ambiente da ebulição cultural, das mudanças,

do movimento. O campo é retratado como um ambiente mais próximo do natural, menos requintado.

Se remontarmos à Antigüidade, é em Roma, sobretudo, que se cria, do ponto de vista cultural, do ponto de vista dos costumes, uma oposição muito forte entre a cidade e o campo. (...) Os termos relacionados à cidade denotam a educação, a cultura, os bons costumes, a elegância: urbanidade vem do latim *urbs*, polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antigüidade latina, e reforça esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico (LE GOFF, 1998, p. 124).

Em virtude deste progresso, a natureza tem um papel secundário, como algo inferior ao homem que deve ser dominado e domesticado; ou mesmo o papel de empecilho para a caminhada do homem rumo ao futuro, portanto em prol do progresso é justificável a natureza ser consumida, destruída ou subjugada, mas principalmente “civilizada”.

(...) Durante boa parte da Idade Média homens e mulheres primitivos, peludos, canibalescos, sexualmente onívoros, constituíam a antítese do cristão civilizado. A partir de do final do século XV, porém, os selvagens se transformaram em modelos de vida virtuosa e natural. (...) E, no século seguinte, os selvagens se tornaram visivelmente mais mansos. Caracterizá-los como seres naturais já não demandava imagens de bestialidade. Os velhos estereótipos de bárbaros comendo criancinhas ou fazendo coisas desagradáveis com os animais cederam lugar a paradigmas da vida familiar: Recatados casais de mãos dadas ou pequeninas criaturas de nariz arrebitado recebendo um carinho de seus pais orgulhosos. As cenas idílicas chegavam até a apresentar o contraditório espetáculo de homens primitivos, mas bem-dispostos, diligentemente cuidando dos rebanhos ou cultivando os campos (SCHAMA, 1996, pp. 106-107).

O progresso também aparece como processo irreversível, caótico e negativo, que degenera o homem e o afasta do equilíbrio mental, espiritual e biológico. A natureza representa a fuga da realidade frenética da cidade, do ambiente poluído e envenenado; um remédio para os males dos centros urbanos. Acentuam-se as diferenças entre o “artificial” da cidade e o “natural” do campo e da floresta, no qual a natureza torna-se ambiente sagrado, harmônico, paradisíaco, idealizado.

O natural se transforma em algo para ser consumido. Hoje, exemplos desta natureza-produto seriam os lugares próprios para visitas ou contemplações (parques, praias, florestas,

zoológicos); imagens do natural como postais, fotografias, pinturas ou filmes. Porém, a essa natureza poucos têm acesso, pois exige um montante de acessórios, meios de transporte e dinheiro pouco compatível com o ideal de naturalidade e com a realidade social de uma grande parcela do público.

É uma natureza moldada aos interesses burgueses, que pode ser observada da varanda de uma casa de campo repleta de produtos e confortos da cidade; que pode ser levada para casa em forma de suvenires comprados em pequenas lojas dentro dos parques, movimentando a “economia ecológica”. Essa natureza-remédio é um produto consumido pelo homem urbano que mais se assemelha a um placebo, um “medicamento” que não tem efeito, um “anti-estresse” totalmente imerso na cultura consumista.

Não se deve esquecer que a industrialização e a urbanização já haviam suscitado, desde o século passado, um interesse especial pela natureza por parte de certas categorias sociais. Movimentos e organizações (...) conceberam a natureza como regeneradora, suporte do esforço esportivo e lugar onde o homem encontra-se frente a si mesmo. (...) Da caminhada contemplativa à performance física, passando pela academia para ficar em forma, das terapias da alma às medicinas alternativas, o recurso à natureza determinou uma “cultura do eu”. (...) Prova disso é o grande número de revistas que tratam de assuntos diversos, aliando o conhecimento da natureza aos das culturas locais, a denúncia de poluições à das intervenções pouco respeitadas do meio ambiente. Nelas encontram-se também conselhos visando um consumo mais saudável, a descoberta de atividades e modos de vida novos, bem como informações sobre os mais diversos caminhos espirituais (ALPHANDÉRRY, BITOUN, DUPONT, 1992, pp. 38-39)

O progresso também se apresenta como uma mistura das idéias anteriores e tem presença marcante nos discursos atuais. Mesmo sendo um processo irreversível ele pode ser transformado, sendo possível progredir e conviver com o natural de forma equilibrada. Esta idéia está presente hoje, por exemplo, no discurso da silvicultura, na exploração consciente dos recursos, no manejo sustentável, das reservas ecológicas, no ecoturismo e na própria ecologia. O papel dado a essa natureza é de detentora de um poder semelhante ao da cidade, isto é, assim como a natureza sofre

se o homem não respeitar seus limites, quebrando o equilíbrio, o homem também pode sofrer com a “reação” da natureza, com sua “revolta”. O discurso sobre esta natureza gira em torno da idéia de um futuro incerto, imprevisível, improvável, mas que pode vir a ser idealizado, por exemplo, através do discurso da revista *O Cruzeiro*.

As imagens e idéias de progresso são construídas por *O Cruzeiro* através de suas diversas expressões: charges, anúncios publicitários, publieditoriais, artigos, crônicas e fotorreportagens. Na composição da idéia de progresso, podemos ver que a natureza não surge como única, mas multifacetada, fragmentada em diversas naturezas, alocada nas binaridades cidade-natureza, cidade-campo. Vamos nos ater aos estudos de casos – as fotorreportagens *A selva vencida* (1959) e *Rio 401 depois do dilúvio* (1966) – e como o par *natureza-progresso* é movimentado pela composição da página.

4.1. A NATUREZA FOTORREPORTADA PARA O PROGRESSO DO BRASIL

Perseguindo as naturezas de *O Cruzeiro*, a primeira fotorreportagem foi publicada em 12 de setembro de 1959, com texto de Benjamin Soares Cabello e fotos de Jean Solari¹⁸. A fotorreportagem possui um total de oito páginas contendo imagens e textos que tratam da construção da estrada Belém-Brasília que será entregue pelas empreiteiras em 1960, antes da inauguração da capital brasileira. Informa que a estrada atravessa três estados – Pará, Maranhão e Goiás – e em todos os seus detalhes tende a enaltecer as dimensões da obra. Para nossa análise, foi traçado o diagrama da fotorreportagem:

¹⁸ Fotógrafo *Jean Leopold Solari* (Paris, França 1933) veio para o Brasil em 1950, radicando-se inicialmente no Rio de Janeiro (RJ) e, a partir de 1966, em São Paulo (SP). (...) entre 1958 e 1966, foi repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*, (...) teve atuação destacada na revista *Realidade*, entre 1968 e 1973. (..) Obteve o Prêmio Esso de Equipe,



Imagens estão representadas pelos quadros cinzas, os textos e legendas por traços, os títulos e subtítulos em letras neutras. Olhemos a arquitetura da fotorreportagem. Num primeiro momento, percebemos a composição característica da fotorreportagem: imagens de páginas inteiras pontuam o começo e o fim. Por enquanto, são apenas nichos que posteriormente serão preenchidos.



Diagrama da abertura da fotorreportagem

em 1971, com a antológica matéria sobre a região amazônica publicada em *Realidade*. Disponível em

A imagem de abertura toma duas páginas e está posicionada como plano de fundo onde são aplicados título, subtítulo e uma imagem menor. Percebe-se que em sobreposição à imagem menor está em primeiro plano, portanto, à frente da imagem maior, um indicativo de que naquele espaço uma imagem importante deve ser encaixada. Quanto à imagem de fundo, ela está sangrada, o que significa que avança os limites da página, se expande, continua.

Viremos a página e nos deparamos com um volume de texto maior. Apenas duas imagens serão alocadas nestas páginas. Uma imagem menor está posicionada na área superior-esquerda. Região pela qual, na cultura ocidental, inicia-se a leitura.

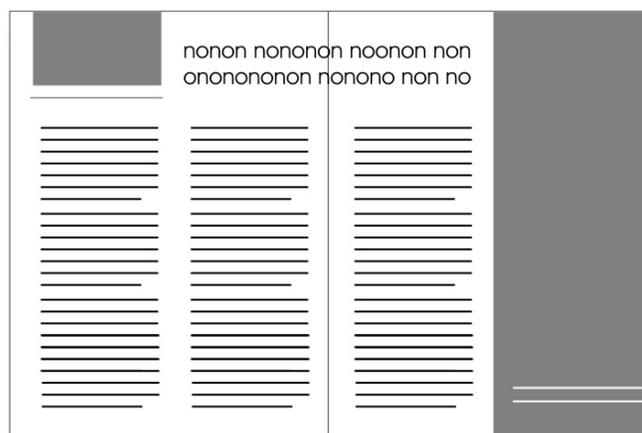


Diagrama das 3ª e 4ª páginas

Como a capitular, a imagem menor demarca o início do texto. Próxima ao intertítulo, esta imagem ganhará outros pesos, o que compensará suas pequenas dimensões. O volume de texto contrasta com a imagem que transpassa metade da página à direita, o espaço é para uma outra imagem que sangra, que se estende além da página. Indica em sua verticalidade quadrangular que

seu conteúdo deve ser visto com o movimento de um corte, incisivo e fugaz. De cima para baixo ou vice-versa, evitando o olhar em movimentos circulares amplos.



Diagrama das 5ª e 6ª página

A próxima página possui espaços retangulares simétricos. Os volumes são ordenados na metade superior da página. O retângulo maior vertical dentro dessa ordem destoa dos demais. É mais pesado, volumoso, mas parece manter a cadência visual formada pelos demais. Parece magnetizá-los, atraí-los de alguma forma. Nestes espaços, as imagens escolhidas deverão ser as que pontuam instantes, momentos da notícia. As posições e as dimensões simétricas desses espaços sugerem a liberdade de ir e vir, sem se ater a um começo ou a um fim, pois para qualquer imagem que o leitor vá, esta terá o mesmo peso, volume e relevância. Quando o olhar cruzar com intertítulo, que atravessa ambas as páginas, agregará valor a todas estas imagens. Por último, uma pequena imagem, isolada, ladeia o texto. Parece se intrometer na página, além disso, está posicionada numa área julgada de pouco peso visual, o que faz desse espaço propício a imagens menos importantes.

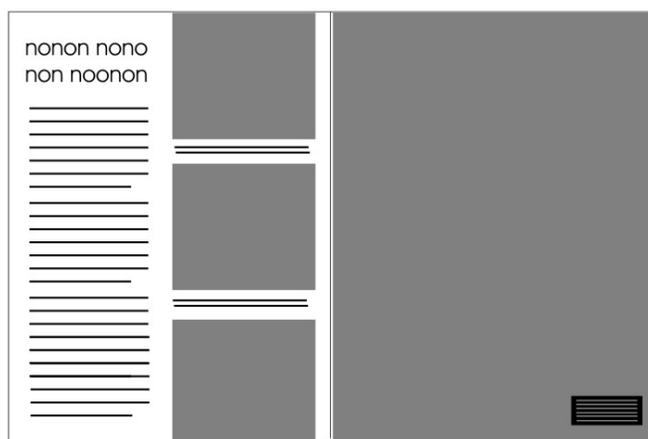


Diagrama do fechamento da fotorreportagem

Nas últimas páginas, os volumes da página anterior se repetem. A tríade está justaposta a um espaço maior, de página inteira. A justaposição dos três espaços – no alto, no meio e embaixo – menores sugerem uma leitura seqüencial. A coluna de texto na lateral equilibra esta penúltima página. Mas nada o que possa ser inserido nestes espaços terá o peso da última imagem, a que pontua o fim dessa composição.

Prossigamos sobrepondo imagens e textos aos ritmos, proporções e escolhas espaciais apontados no diagrama.

Na abertura da fotorreportagem, no plano de fundo em página dupla, está uma imagem aérea da Floresta Amazônica. No enquadramento vê-se fragmentos da estrada rasgando a floresta e se perdendo no extra-campo; e da mata fechada, a floresta densa. O sangramento dessa imagem, em todas as direções sugere a continuidade da imensidão amazônica. A foto aérea não só possibilita o leitor ter uma noção da imensidão amazônica, mas principalmente o coloca em um ângulo de visão em posição superior à floresta. É um ponto de vista compartilhado com o fotógrafo, isto é, como se a imagem que entrou pela objetiva da câmera e se fixou no filme fosse a mesma que o espectador veria se estivesse sobrevoando a floresta.

A verdade da fotografia apóia-se no senso comum, que não exige senão que a fotografia seja a expressão da literalidade das coisas. Nessa perspectiva, muitas fotografias são produzidas para preencher primariamente determinadas funções práticas. No âmbito da fotografia de reportagem, por exemplo, ela serve para informar, testemunhar, recordar e nunca para significar, quando, na verdade, sabemos que, na representação do real, o discurso social aparece como uma questão básica. Sob o princípio tautológico (isto é isto ou aquilo é aquilo), os sistemas do poder sancionam verdadeiras metáforas do vazio que dissimulam e sacralizam a aparência e nos remetem diretamente para o mistério da visibilidade (PEREGRINO, 1991, p. 53).

Ao percorrer o olhar pelas duas páginas percebemos três pontos de atração: a imagem da floresta, o título em seu grafismo e uma fotografia onde se destacam dois homens. O tamanho do título acompanha as dimensões da imagem fotográfica. A diagramação elegeu as partes mais escuras da imagem para posicionar títulos e textos em branco. O subtítulo da reportagem informa o leitor que:

Belém-Brasília é uma realidade – epopéia dos que venceram a floresta amazônica. Em 60, a Amazônia ligada ao resto do País por via rodoviária e integrada na economia nacional.

Termos como *realidade*, *epopéia*, *floresta amazônica* e as idéias de futuro e integração nacional indicam os caminhos pelos quais a fotorreportagem seguirá. O título se transforma em legenda para a imagem na qual o objeto fotografado é a estrada que rasga a floresta e irrompe a moldura da imagem. Vencer a floresta é trazer o progresso para uma região selvagem, erma, distante.

A estrada cortando a imagem representa a superioridade e domínio do artifício humano em relação à natureza legitimada pela imagem-legenda que se localiza logo abaixo do título que traz dois homens e o seguinte texto: *Waldir Bouhid testemunha o entusiasmo de Juscelino no dia em que foi derrubada a última árvore na BR-14*. Aqui cabe uma digressão: poderíamos imaginar

na atualidade o impacto desse mesmo discurso no qual o presidente da república se entusiasma com a derrubada de árvores?

Na primeira imagem desta fotorreportagem a superioridade do homem em relação à natureza prevalece. Uma superioridade técnica, tecnológica e ideológica. A natureza nesta imagem está por baixo e exibe uma “ferida” aberta, a estrada Belém–Brasília. A imagem da estrada (BR-14) que começa em Santana do Livramento na fronteira do Uruguai, chamada de *Transbrasiliana*, e que ganha o nome de *Belém-Brasília* no trecho em que corta os estados de Goiás, Maranhão e Pará, evoca as imagens de desenvolvimento e integração nacional em que figuravam as construções das grandes ferrovias e pontes que rasgavam florestas, atravessavam rios, superavam montanhas.

BELEM—BRASÍLIA

A SELVA VENCIDA

A Belém—Brasília é uma realidade. - Espólios que venceram a floresta amazônica - Em 60, a Amazônia ligada ao resto do País por via rodoviária e integrada na economia nacional

Reportagem de BENJAMIN SOARES CABELO
Fotos de JEAN SOLARI



WALDIR BONDIN sustenta a antena de J. de J. no dia em que foi distribuído o último trecho da BR-14.

A Transbrasiliana, esboçada no Plano Rodoviário Nacional como a BR-14, começou em Santana do Livramento, na fronteira do Uruguai, e terminou em Belém do Pará. E a verdadeira epopeia dorsal do sistema rodoviário brasileiro:

Normalmente, como vinha sendo construída, levaria ainda outros 10 ou 15 anos para ser terminada. Aconteceu, porém, que o atual Presidente da República resolveu cumprir, em seu período governamental, o preceito constitucional que determina a interiorização da Capital, da República, transferindo-a do Rio de Janeiro para o Planalto Central.

Em consequência, 16 das aquelas estradas que poderiam constituir a infra-estrutura da nova Capital, principalmente para a integração do todo o território nacional, passaram a merecer tratamento prioritário. Nasceram daí obras que, se o país glorificassem qualquer governo, tais como a Curitiba—Brasília, a São Paulo—Brasília, a Rio—Belo Horizonte—Brasília, a Fortaleza—Brasília e a Belém—Brasília, que não é mais do que o trecho goliano — maranhense — paranaense da BR-14, a Transbrasiliana.

A imagem de *O Cruzeiro* evoca a necessidade de integração nacional, que justifica a remoção da floresta, tombada pelas máquinas e ferramentas de centenas de operários. A “felicidade” está na última árvore derrubada em prol do desenvolvimento do país; está em vencer não a floresta, mas a “selva”, termo que designa um ambiente mais hostil e perigoso; na exaltação do trabalho humano; na propaganda política do governo que caracteriza este publieditorial.



Imagem que se sobrepõe à imagem maior da abertura.

Reduzindo a floresta a um empecilho ao progresso, uma barreira que deve e pode ser transposta, de certa maneira, a luta contra a mesma ajuda a construir uma imagem positiva do governo. Ao trazer para a luz uma natureza hostil, que não é “civilizada” e resulta em uma dificuldade à integração nacional, portanto, incompatível com o progresso, consegue-se um aceite por parte do leitor de que o progresso nestes moldes é necessário. Uma aceitação da grandiosidade da obra (uma “epopéia”) e das pessoas que “venceram” a selva (o engenheiro e o presidente da república).

O que mais vamos encontrar ao virar a página?

Se nas páginas que abrem a reportagem a imagem domina o espaço, nestas, ao contrário, existe um domínio do texto. Em três colunas largas, o texto conta o decorrer da obra e busca enfatizar seus números, principalmente quanto o país estava poupando com a obra sendo realizada por empresas nacionais, entre outras informações oficiais. Uma imagem pequena no alto da página à esquerda mostra o início do trecho Belém–Brasília e outra maior que toma metade da página à direita.

Mesmo sendo o texto predominante nas páginas em termos de espaço, pois as manchas gráficas das colunas são de maior proporção que as imagens, são estas últimas que mais atraem o olhar. Novamente três elementos direcionam o olhar, posicionados estrategicamente pela diagramação: a foto menor, o entretítulo e a foto maior. E podemos traçar um possível (mas não único) movimento circular do olhar que começa com a imagem pequena, passa pelo texto do título, depois passa pela imagem maior e depois se atém ao texto que tem o início na página à esquerda na capitular (a letra maior que indica o início do texto).

A matéria está em sintonia com os ideais de progresso, modernidade e integração nacional. Procura mitificar a obra em muitos os sentidos. O primeiro parágrafo diz:

Para mim, pessoalmente, que sou de Livramento, o poder de sedução dessa Belém-Brasília, transcende o interesse do economista para atingir aqueles escalões da emotividade, em que o jornalista se confunde com o próprio cidadão, para não dizer o patriota e o regionalista, diretamente vinculado – por causa da sua própria cidade ancestral – com uma obra de tamanha significação nacional (CABELLO, 1959, p. 80, O Cruzeiro).

A pequena imagem da página esquerda remete à origem da estrada, onde ela começa, onde foi inaugurada. A imagem menor, mesmo em pequenas dimensões, recebe as conotações tanto pela posição na página, quanto pela legenda e intertítulo. Desta forma, sua tímida expressividade dimensional é compensada, ganhando outros pesos.



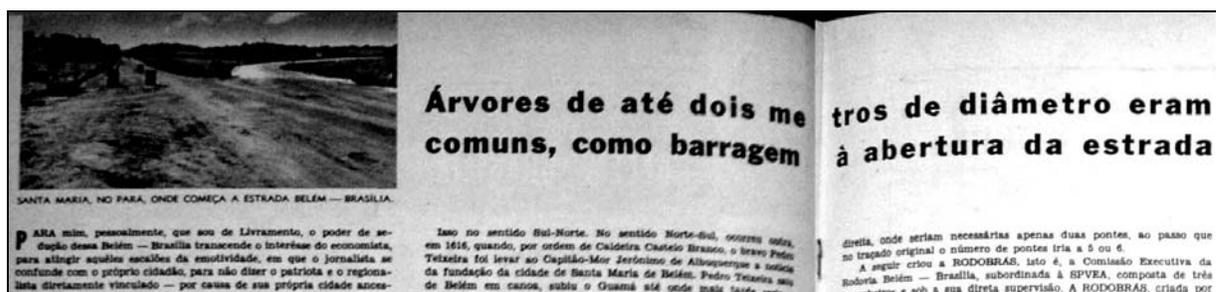
SANTA MARIA, NO PARÁ, ONDE COMEÇA A ESTRADA BELÉM — BRASÍLIA.

Esta imagem desencadeia o movimento de leitura das páginas. A legenda indica que o local fotografado é “Santa Maria, no Pará, onde começa a estrada Belém–Brasília”. A estrada, ainda sem asfalto, desaparece no ponto de fuga da perspectiva fotográfica.

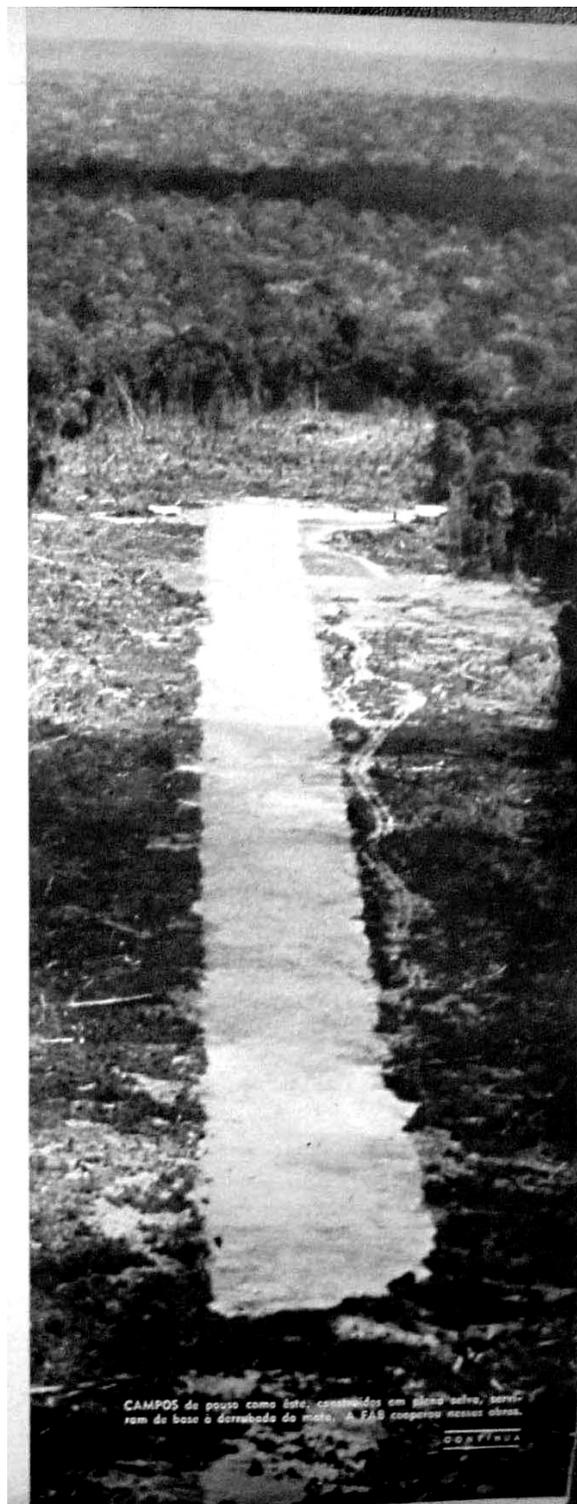
O intertítulo, próximo à imagem, conota outros sentidos que colam à imagem e à posicionam dentro da “epopéia” empreendida. Não são visíveis, mas em conotação estão inseridas na imagem “árvores de até dois metros de diâmetro eram comuns, como barragem à abertura da estrada”.

No campo da comunicação, uma fotografia isolada é incapaz de explicar o sentido de um fato: entre outras, ela é uma das variáveis utilizadas para consubstanciar o significado e o sentido da informação. É certo que as imagens se tornaram uma forma peculiar de referenciar o discurso jornalístico. Isto, porém, não nos autoriza a partilhar a idéia de que uma fotografia fale por si mesma; embora ela tenha autonomia icônica, precisa do texto ou da legenda para contextualizar as marcas indicativas da sua expressão (PEREGRINO, 1991, p. 44).

Podemos, então, imaginar os percalços do empreendimento porque é o que esta imagem faz, um convite ao leitor à ousadia da abertura da estrada no interior da selva. A imagem age em diversas temporalidades, pois ao conotar o início da estrada é compor um passado, um começo. A reportagem está no presente, cumprindo sua função informativa e de marcar sua presença num local que é real: a página da revista. Ao mesmo tempo, a fotorreportagem remete o leitor ao futuro, desde a imagem da estrada que carrega o olhar para o infinito na imagem até o texto com forte apelo de integração e desenvolvimentos nacionais.



O itinerário do olhar parte da pequena imagem referente ao início da obra para uma imagem do presente. A imagem de formato vertical na página possui grande semelhança com a imagem das páginas anteriores. Enquanto na primeira foto a estrada surgia rasgando a floresta, o objeto desta é uma pista de pouso. A continuidade se dá pelo enquadramento que repete o mesmo plano aéreo feito da rodovia cortando a floresta. Mas ao vislumbrar a pista de pouso, revela-se a chegada ao local que será o assunto principal da reportagem. Até então, o leitor havia sobrevoado e avistado parte da estrada que atravessa o ambiente selvagem. Depois, sido apresentado aos personagens da história e “recordado” o passado da obra, voltamos ao presente.



Legenda: "Campos de pouso como este, construídos em plena selva, serviram de base à derrubada da mata. A FAB cooperou nessas obras".

Entre a imagem da estrada e a imagem da pista de pouso cria-se um vínculo, uma narrativa, uma história: apresentam na primeira página o assunto, o ambiente, as personagens. Voltam ao passado, e apresenta o ponto de desembarque: a pista de pouso. Essa narrativa visual ambienta o leitor, o insere no espaço e no tempo da fotorreportagem.

A diagramação estabelece as dimensões da imagem e seu posicionamento na página. A primeira imagem tem grandes dimensões tomando duas páginas, e as demais são imagens menores, como um preenchimento entre a estrada e a pista de pouso. O texto do repórter narra o acontecimento suprimindo o leitor de informações que não estão presentes nas imagens, que se incorporam às imagens de maneira quase indissociável, ao mesmo tempo em que elementos visuais acrescentam sentidos ao texto. As imagens ampliam o espaço referido no texto, enquanto o texto preenche de subjetividades as imagens.

Árvores com 1,5 ou 2 metros de diâmetro eram comuns. A faixa de desmatamento era de 30 metros, a qual, nos trechos já prontos está sendo, agora, alargada para 40 metros, para evitar o sombreamento da estrada e a conseqüente umidificação, em virtude da floresta manter uma altura média de 40 metros, de ponta a ponta. (...) A planície amazônica, ao contrário do que demonstram os levantamentos aerofotogramétricos, não era plana. Apresentava ondulações acentuadas, verdadeiras colinas a serem transpostas, e posteriormente desbastadas, para, com a terra delas extraídas, aterrarem-se os baixios intermediários, verdadeiros banhados, os igapós. As fotografias iludiam por causa da altitude dos arvoredos, que nos baixios alagados cresciam mais do que o das partes altas (CABELLO, 1959, p. 83, O Cruzeiro).

A composição da notícia [a construção da estrada] estabelece relações entre o “moderno” da revista e do país. O avião, o maquinário para abrir a estrada, as pistas de pouso, a fotografia e a dificuldade de acesso ao local para o registro jornalístico são elementos da modernidade.

Elementos presentes nas próximas páginas.

Ao virar a página nos deparamos com oito imagens retangulares. A maioria localizada na metade superior das páginas. Ocupam espaços semelhantes, retangulares, justapostos

simetricamente. Exibem como em um painel, diversos momentos e espaços da obra, criando aproximações e distanciamentos. Ora em terra, enquadrando o maquinário, ora no avião, focalizando as pontes. Há um apagamento dos alojamentos e das condições de trabalho, até mesmo dos trabalhadores. Imagens e legendas se alinham ao progresso a partir do momento em que exibem “modernas máquinas que funcionam 24h por dia na terraplanagem”; ou quando o “combustível para as máquinas é transportado por táxi aéreo”; ou ainda exibindo a velocidade e os desafios de construir uma ponte de “140m de vão livre, pronta em abril de 1960”. Mas é possível ver uma figura humana, “mesmo onde há máquinas, o esforço do caboclo é imprescindível”. Como todo o brasileiro, essencial o desejo de progresso do país.

A imagem maior, vertical, não contém máquinas nem pessoas, apenas a selva recém-aberta, erma e densa. Exibe a dificuldade de estar naquele local e mantém semelhanças com a imagem do início da obras, ao ser justaposta à legenda que diz “primeira fase da estrada Belém–Brasília: derrubada da mata”. Na legenda da imagem isolada na parte inferior da página, a exaltação do empreendimento como “obras de arte que deram estabilidade à estrada”.

É possível perceber que estas páginas representam o clímax da narrativa, o local onde se encontra a maior quantidade de informações visuais sobre a construção. O intertítulo na área central, que atravessa ambas as páginas informa que: *No roteiro da Belém–Brasília, só uma vez foram encontrados índios: nas cabeceiras do Gurupi.*

Em oito páginas, a palavra “índios” surge apenas cinco vezes em todo o texto. No entanto, os índios ganham destaque no intertítulo que acaba funcionando como segunda legenda para todas as imagens das páginas. O primeiro parágrafo diz:

E as feras? E os índios? E claro que existem onças na floresta amazônica, como existem até nos estado meridionais. Nenhuma, porém, atacou ninguém. Nenhuma cobra atacou qualquer homem desde que se iniciou a abertura da estrada até o presente.



APESAR DO LAMAÇAL, MÁQUINAS FUNCIONAM EM NOVOS LANÇOS.



MODERNAS MÁQUINAS FUNCIONAM 24 H. POR DIA, NA TERREINHAZINA.



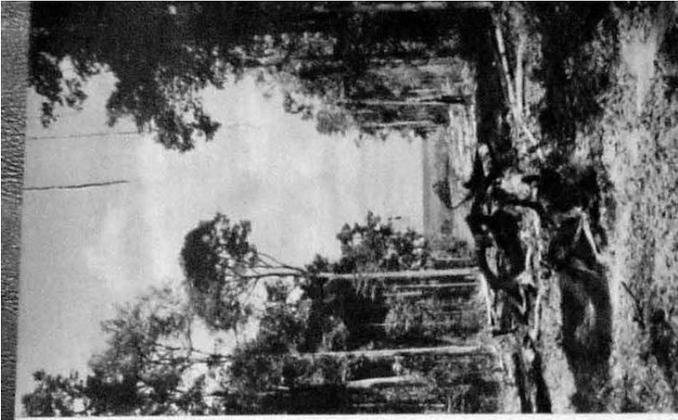
COMRISTIVEL PARA AS MÁQUINAS É TRANSPORTADO POR "TAXI AEREO".



PONTE DO ESTREITO, 140 M DE VÃO LIVRE, PRONTA EM ABRIL, DE 62.



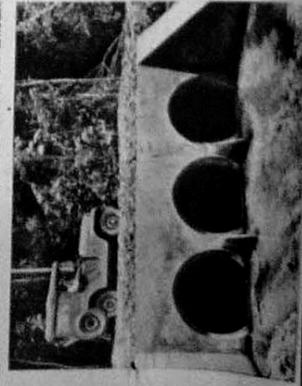
AQUI ESTÁ SENDO CONSTRUÍDA A PONTE DO GUAMA, COM 143 METROS.



PRIMEIRA FASE DA ESTRADA BELÉM—BRASÍLIA, DEBARRANDA DA MATÁ.

No roteiro da Belém—Brasília, só uma vez foram

GERAS DE ARTE DEBAM GARANTIR A ESTABILIDADE DA ESTRADA.



Mas cada sapico derrua era uma base de operação para a derrubada da floresta, nos trechos a eles subordinados.

E as frotas? E os helicópteros? Claro que existem fogos na floresta amazônica, como existem até nos Estados nortionais. Entretanto, nestes locais, como trechos da estrada até o presente.

Os índios, bem como a estrutura da estrada até o presente, foi encontrada uma população tribal, mas abastecida e organizada pelos pacíficos que aculturaram todos os presentes que lhes foram oferecidos, mesmo roupas. Não queriam habituar-se a vestimentas que depois não poderiam substituir.

... na floresta, consopos o trabalho da estrada, prantando dita. Al

e dos empreitadas. Também de até 30 metros de altura, substituídos os baixos alagadiços. São feitas as colônias próprias. Para isso a ROCCORILLAS instalou cinco fabricas de madeira ao longo da estrada.

O ENFERMO, O 1-1-1962

encontrados índios: nas cabeceiras do Gurupi

Alguns os rios são construídas pontilhadas de madeira, e fazemos macacões, que quanto mais tempo fica sem ser mais forte se torna.

A estrada sobre a selva está sendo sacada dos dois lados. O lado maranhense é realizado por empreiteiras, as quais empregam 180 mil quilômetros e já avistaram, a partir de Imperatriz, 72 km.

180 km, são os pontos de encontro da estrada com os rios Gurupi, especificações do DNOC, há 100 km e 150 km, e 2 de cada lado, de cada lado, com abastecimento de água, que é abastecido ao longo da estrada.

Na maioria dos que vai a construção, a rodovia, além de selva, encontra-se em frentes no campo de 100, apesar de as chovas terem sido as primeiras a serem feitas, com o uso de máquinas. Quando a ligação entre Imperatriz, no Maranhão, e Brasília, não é problema, pois não tem maiores dificuldades a vencer, a não ser a ponte sobre o Gurupi, no Tocantins, que divide o Maranhão de Goiás.

O ENFERMO, O 1-1-1962

Uma ponte, em jata construída, cerca 150 metros estabelecendo em 150 metros, com 150 metros e cerca 140 metros de vão livre e cerca a estrada do PAU, sendo a primeira a do Rio das Antas, no Rio Grande do Sul.

A outra única ponte em todo o percurso Belém—Brasília será a do Ouanani, com 120 metros, construída sobre pilares, e das quais já estão previstas. A ponte em jata, com 150 metros, está sendo construída entre 1.313 km e a infraestrutura na parte A controlada pelo Estado, em pontos fortes, em tempo de tempo de pouca al. Inicialmente, para após da estrada, mas uma previsão que já é feita, para o município de 130, 3.000 habitantes, com oficinas mecânicas e uma pequena oficina de artes.

O mesmo problema ocorre ao longo da estrada, após a travessia do Ouanani, onde começa a floresta. Os trabalhos vão abrindo as suas roças e plantações manuseadas e arcos. A Belém—Brasília poderá contribuir para a criação de economia de abastecimento, no Brasil.

O ENFERMO

A fotorreportagem, altamente favorável ao governo federal¹⁹, não só quer mostrar a preocupação em atenuar os impactos ambientais e sociais da construção da rodovia, mas excluir o natural representado por animais e índios. O segundo parágrafo diz:

Os índios, bem, os índios praticamente não apareceram. Apenas foi encontrada uma pequena tribo, nas cabeceiras do Gurupi, mas índios pacíficos que aceitaram todos os presentes que lhes foram oferecidos, menos roupas. Não queriam habituar-se à vestimenta que depois não poderiam substituir...

“O índio era considerado um empecilho ao avanço do progresso e sua imagem era incompatível com o modelo de nação desenvolvida apregoado pela revista” (COSTA, 2004, p.01). Na construção da notícia, no espaço que vai sendo tomado pelo progresso, mesmo dentro da floresta, o índio não tem lugar.

Estas imagens revelam encontros entre a tecnologia e a floresta, passado e futuro, uma margem e a outra dos rios. Sugerem acontecimentos concomitantes entre a atuação do fotógrafo e a dos operários. A fotorreportagem atada ao ritmo do progresso.

Vamos virar a página novamente.

A matéria, de forma geral, é uma prestação de contas do governo, justificando o investimento da estrada. O intertítulo deixa claro o caráter de publieditorial da fotorreportagem:

Rodobrás é um marco na selva amazônica.

As imagens que surgem na página representam respectivamente a Escola de Agronomia da Amazônia, árvores conhecidas como murupãs que “podem ser a redenção do Brasil na produção de papel” e uma referência à produção industrial de manilhas em plena selva. Educação, recursos naturais e indústria: imagens do progresso na floresta amazônica.

¹⁹ Algumas informações contidas no texto evidenciam que a fotorreportagem foi patrocinada pelo Governo de JK. Por exemplo, informações sobre o quanto o país lucrou em contratar uma empreiteira brasileira, expressões que adjetivam em demasia a ação da empreiteira, números que soam como prestação de contas, além da preocupação em determinar positivamente o impacto ambiental da obra.

É possível perceber que tais imagens ao mesmo tempo em que estão vinculadas ao texto da reportagem, tratam de assuntos que não estão no texto. Elas são expansões do texto e formam em si, como imagens-legendas, representações do discurso governamental baseado na escola, na exploração econômica dos recursos naturais e no domínio da natureza.



ESCOLA de Agronomia da Amazônia. É um moderno estabelecimento de ensino. Dispõe de acomodações para 300 alunos, mas somente atingiu a 70 matrículas.



MURUPÁ, vegetal que pode ser a referência do Brasil na produção de papel. Entalmanhos como estes são produzidos pelas cinco fábricas espalhadas no sul.



Educação, recursos naturais e indústria: imagens do progresso na Amazônia.

A imagem que fecha a reportagem, inteira na última página, mostra o encarregado da construção, o engenheiro Waldir Bouhid, caminhando na rodovia. Em perspectiva, rodovia e floresta – progresso e natureza – seguem paralelas diminuindo em tamanho até se perderem na infinitude do ponto de fuga, onde parece se localizar o futuro apregoado pela fotorreportagem. Um alvo a ser atingido, uma meta.

Para se “chegar lá na frente”, alcançar um estado ideal, o progresso é o caminho, o impulso e os percalços são árvores, rios, chuvas, atoleiros – a natureza. A imagem sugere que é preciso seguir adiante, abrindo caminhos, sacrificar-se.

Ao mesmo tempo a composição da imagem se mostra lugar-comum, clichê visual. Pois deliberadamente uma imagem de um homem que caminha para o fim de uma estrada nos força a pensar no posterior, no porvir. A imagem fotográfica é fixa, mas em nosso íntimo criamos movimentos para seu personagem central, percorremos com o olhar o caminho que o homem aponta com seu passo decisivo, percorremos em imaginação o futuro que a fotografia sugere. Esta imagem é como uma versão imagética do título inicial e parece pontuar o final da narrativa visual dizendo: “a selva, no final, foi vencida”.

O imprevisível que representa as barreiras impostas pela natureza ganha uma face: mascarada de esperança no futuro. A fotografia impulsiona o olhar para o infinito, mas é a legenda que direciona a apreensão da cena: o progresso não pode parar.

A legenda da imagem diz: “Waldir Bouhid recebeu do Presidente uma tarefa sobre-humana. Aqui vai ele pela estrada, que está construindo, em demanda a Brasília. Tem prazo marcado para terminá-la: abril de 1960. E promete cumprir”.



WALDIR BOUHD recebeu do Presidente uma tarefa sobre-humana. Aqui vai ele pela estrada, que está construindo, em demanda a Brasília. Tem prazo marcado para terminá-la: abril de 1960. E promete cumprir.

Ao mesmo tempo em que finaliza, esta imagem sintetiza visualmente a reportagem. Representa a intersecção entre ideais opostos. Está no fim, mas recorda o início da reportagem: a estrada que rasga a selva, só que agora vista por outro ângulo. É a estrada urbana que marginaliza a selva, ambiente não-moderno.

O progresso que invade a natureza. O encontro entre o urbano e o selvagem. A imagem heterogênea que exhibe a terra nua, planificada, reta, uniforme e clara em contraposição à floresta densa, de formas irregulares, escura. É o herói, sobre-humano, mas pequeno diante da imensidão de sua missão. Denota a mitificação de um homem solitário que caminha para o futuro, que desafia a floresta, que luta contra o tempo para entregar a obra. O homem, a estrada e a floresta juntos conotam quase um ritual de passagem, uma prova heróica do sujeito ao qual foi delegado pelo presidente da república “uma tarefa faraônica” – remete à fotografia do construtor ao lado de JK na abertura da fotorreportagem. É o herói que leva o progresso a lugares ermos, abrindo o caminho que permitirá o surgimento de “novas cidades à beira da estrada”.

A estrada, em território goiano, muito adiantada em sua construção, terá 1.512 km e a influência na parte já construída vem-se fazendo sentir de forma impressionante. Basta o seguinte exemplo: em Gurupi de Goiás, em poucos meses, em função do campo de pouso ali instalado, para apoio da estrada, nasceu uma povoação que já é, hoje, sede do município, com 5.000 habitantes, com agências bancárias e uma produção de 120.000 sacos de arroz (CABELLO, 1959, O Cruzeiro).

O enquadramento da fotografia apaga a figura do fotógrafo como se este não estivesse naquele ambiente e como se a atitude do homem de caminhar pela estrada acontecesse mesmo sem o olhar objetivo da câmera. O ângulo e o plano fotográficos posicionam o leitor numa condição quase voyeurista, de observador dos bastidores da construção de uma estrada como a Belém – Brasília. As dimensões da imagem que tomam a página inteira e pelo ângulo escolhido

pelo fotógrafo, convida o leitor a um passeio, como se ele pudesse estar logo ali, como testemunha, atrás do herói que vai ao encontro de seu destino: o progresso do país.

Na estratégia global do testemunho jornalístico, a imagem fotográfica tem um papel simultaneamente subordinado e crucial. Subordinado porque o discurso pode dispensar a imagem, o que acontece em muitos casos. Crucial porque, onde utilizada, a imagem aumenta consideravelmente a força persuasiva da mensagem, isso graças, ao mesmo tempo, a sua presença icônica e ao equívoco referente ao estatuto de sua função indicial. A estratégia do testemunho da ambigüidade que é constitutiva do estatuto semiótico da imagem fotográfica, ou seja, o fato de que é, ao mesmo tempo, indicial e icônica. Em virtude dessa dualidade, sabemos que a uma determinada organização icônica corresponde sempre um, e apenas um, estado de fato real, enquanto a coerência de tipo perceptiva do campo icônico é geralmente compatível com as identificações referenciais múltiplas e divergentes. O testemunho convida-nos a tomar conhecimento do *arché* como *garantia empírica* da verdade de uma identificação referencial específica, enquanto, de fato, é apenas da ordem de uma *regra transcendental* que abre a recepção da imagem unicamente à *questão* da verdade referencial, e, com isso, àquela do erro e da mentira deliberada (SCHAEFFER, 1996, p. 127).

A estrada em perspectiva e que desaparece no ponto de fuga da imagem leva o olhar para o futuro. Esta última imagem não só convida, mas faz com que o espectador também desbrave a floresta, no sentido de aceitar que a natureza ideal, neste ponto final da fotorreportagem, é a natureza domada, vencida. Sendo assim, é dado um:

(...) sentido de crônica visual que organiza a informação dentro da ordem cronológica dos acontecimentos. A narrativa parte de um ponto inicial, geralmente sublinhada pela publicação de foto de página inteira, que indica os elementos pelos quais se faz a descrição das motivações que originaram a trajetória de um determinado fato. Com frequência um texto inicial, acompanhado do título da matéria, dá uma informação sucinta do teor da reportagem. Desdobrado em página subseqüentes, o relato passa por constantes variações que mostram uma diagramação das fotos dispostas numa cadeia em formatos diversos (...) As fotos de página inteiras são intercaladas à totalidade da matéria e representam o meio e o fim das reportagens. Essas, fotos, nesse caso, são unidades significativas do principal foco para o qual converge a notícia, enquanto que aquelas, representadas na seqüência, retratam a série de episódios na qual se articulam os diversos momentos da situação (PEREGRINO, pp. 59-60).

5. A COMPOSIÇÃO DE UM DESASTRE NATURAL

Não acredito em pressentimentos, e augúrios não me amedrontam (...) Todos são imortais. Tudo é imortal. (...) Realidade e luz existem, mas morte e trevas, não. Estamos agora todos na praia, e eu sou um dos que içam as redes quando um cardume de imortalidade nela entra.

Arseni Tarkovski

Nesta parte do trabalho, buscamos analisar como imagens, textos e sua composição na fotorreportagem *Rio 401 depois do dilúvio*, publicada na edição de 5 de fevereiro de 1966, participam da construção da calamidade²⁰ pública a partir de um fenômeno natural.

Em janeiro de 1966, uma tempestade caiu ininterrupta sobre o Rio durante cinco dias provocando mortes, deslizamentos, perdas materiais, inundações. Os dados quantitativos sobre mortos, feridos e desabrigados, bem como o dia exato em que começou a tempestade e quando as chuvas voltaram a cair no decorrer do mês variam em cada notícia ou informações publicadas na época em diferentes meios.

No *site* oficial da Secretaria de Estado de Defesa Civil, do Rio de Janeiro, consta: “02/01/1966 – DESASTRE NATURAL, enchentes e deslizamentos nos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro, 250 mortos, 50.000 desabrigados”²¹.

No livro *Jornal Nacional: a notícia faz história*, da *Rede Globo*, o primeiro capítulo traz referências ao fenômeno como um dos piores da história do Rio e por configurar uma das primeiras coberturas do telejornalismo global:

²⁰ Na mesma forma que a revista, tratamos os termos *calamidade*, *catástrofe*, *tragédia* e *desgraça* como sinônimos.

²¹ Disponível em www.defesacivil.rj.gov.br – acesso em 20/09/2005

Em janeiro de 1966, logo depois de Walter Clark ter assumido a direção-geral da TV Globo, o Rio de Janeiro sofreu uma das piores enchentes da sua história. Cinco dias de temporal resultaram em mais de 100 mortos e 20 mil desabrigados. As equipes da Globo foram para as ruas portando câmeras Auricom e captando as imagens da tragédia e da dor dos cariocas. Motoqueiros levavam para a emissora os filmes, que imediatamente eram revelados e exibidos. A chuva forte arrebitou as tubulações que drenavam as águas do rio dos Macacos, que transbordou, destruindo várias casas perto da TV Globo, no bairro do Jardim Botânico. Walter Clark não perdeu tempo: posicionou duas câmeras diante da emissora e, dali, Hilton Gomes passou a comentar os fatos ao vivo (GLOBO, 2004, p. 19).

A ação jornalística para cobrir o “desastre natural” é relatada como um dos impulsos significativos para a credibilidade do jornalismo da *Globo*:

Com a cobertura da enchente, a TV Globo, que desde a estréia apresentava baixos índices de audiência, conquistou o Rio de Janeiro. Ao se transformar na voz que lutava pela recuperação da cidade, a emissora ganhou de vez a simpatia da população carioca, conseguindo um espaço até então dividido pela TV Tupi, a TV Rio e a TV Excelsior. O jornalista Armando Nogueira recorda: “No Jardim Botânico tinha uma queda d’água que passou a ser a imagem-símbolo da enchente. A câmera que Walter Clark mandou instalar na rua Von Martius, apontando para a queda, ficava ligada dia e noite. Era como a imagem-padrão da Globo. Eu trabalhava na TV Rio. Mas a nossa referência se ia continuar chovendo era a cachoeira da Globo”.

Ainda sobre a cobertura jornalística da enchente pela *Rede Globo*, SILVA citado por TEMER aponta que:

Analisando o desenvolvimento do seu telejornalismo, pode-se dizer que o primeiro desempenho do jornalismo da Rede Globo a merecer atenção foi à cobertura da grande enchente do Rio de Janeiro em 1966. Especialista em *marketing*, Walter Clark manda colocar as câmaras na rua e transforma o estúdio do Jardim Botânico numa central de donativos.

Austregésilo de Athayde, em sua coluna *Vana Verba*, publicada na mesma edição de 5 de fevereiro, de *O Cruzeiro*, comenta sobre as notícias radiofônicas: “Os rádios contam a história de desabamentos nos morros, dos casebres arrastados, das barreiras caídas, da paralisação geral” (ATHAYDE, 1966, p. 38, *O Cruzeiro*).

Atuando de 1959 a 1986 ²², o cinejornal semanal *Canal 100* formou um vasto acervo cinematográfico dos acontecimentos jornalísticos de cada época inclusive do acontecimento de janeiro de 1966. A primeira de uma série de reportagens sobre a catástrofe carioca tinha a seguinte locução:

...dez de janeiro... há pouco mais de uma semana, o carioca festejara alegre a entrada de um ano, que imaginava bom... dez de janeiro: a tragédia se abateu sobre o Rio. Veio do céu, sob a forma de chuva... e as ruas do Rio se transformaram em rio... caudaloso rio barrento e indesejável que trazia a aflição, o desabrigo, a miséria, o luto... Há mais de século, a cidade não conhecia chuvas de igual proporções. A altura das águas atingia níveis assustadores... inacreditáveis... Mil novecentos e sessenta e seis quebrava um recorde centenário. Recorde que o carioca jamais quisera quebrar...O pesado temporal durou noventa e seis horas: quatro dias e quatro noites de angústia. Quando as águas baixavam – para subir horas depois – podia-se, então sentir a violência com que a natureza devastava uma cidade chamada maravilhosa...e o carioca vinha à rua, tentar uma recuperação... Em trágica aliança com as chuvas, vieram os desabamentos: mais de uma centena... doloroso saldo: trezentos mortos, trinta mil desabrigados...²³

O evento marcou a história carioca e, de certa maneira, teve importância para diversos veículos de comunicação (jornal, revista, rádio, televisão e cinema) no que tange a cobertura/construção jornalística daquilo que foi chamado de “calamidade pública”. Enfático, o *Canal 100* reflete o tipo de sensacionalismo que girou em torno do acontecimento:

A favela – população calejada numa luta cotidiana – foi a grande sacrificada. Mas, desta vez, a luta foi desigual demais: a favela perdeu a luta... e chegava a hora do carioca ajudar àqueles que precisavam partir do nada, para construir de novo, o quase nada que tinham...A solidariedade foi posta à prova: não decepcionou... Nem precisou um apelo, o povo acorreu espontâneo aos postos de socorro. Levou ajuda material...conforto moral...Nos postos de socorro, cenas comoventes. Comoventes pela dor dos que sofriam. Comoventes pela bondade dos que ajudavam... Em recintos improvisados – alimentos, roupas, remédios, abrigo, enfim, amparo aos que, precisando, não precisaram pedir... Dentro de um corre-corre agitado, não havia o caos. Desorganização, apenas aparente. Tudo organizado, tudo correndo bem. Milagre só conseguido, pela firme vontade de servir ao próximo que necessitava de auxílio... Em todos os pontos da cidade devastada, cenas de solidariedade e desprendimento. Desprendimento do homem

²² Disponível em www.canal100.com.br - acesso em 27/09/2005.

²³ Disponível em www.canal100.com.br/60/h60_chuvas.htm - acesso em 27/09/2005

comum de rua, dos bombeiros, soldados, funcionários, enfim, de todos, na obra comum de minorar o sofrimento alheio, de recuperar a “Cidade Maravilhosa”.²⁴

Com a revista *O Cruzeiro*, a cobertura do evento não foi diferente. Uma equipe grande de fotógrafos e repórteres, agiu rápido: convocou o grupo por diversos meios e lançou um caderno especial sobre o acontecimento. Um agradecimento, publicado na seção de cartas na edição de 5 de fevereiro de 1966, revela essa ação rápida de *O Cruzeiro*:

AGRADECIMENTO – A Direção de “O Cruzeiro” agradece a colaboração prestada pelas rádios Tupi, Continental e Jornal do Brasil, convocando a equipe de repórteres e fotógrafos desta Revista, que se encontrava nas ruas desde a madrugada do primeiro dia da catástrofe que enlutou o Rio, o que nos possibilitou lançar, no dia imediato, o nosso caderno especial “RIO 401 – DILÚVIO E DESTRUIÇÃO”.

Pelo tratamento dado ao acontecimento na edição de 5 de fevereiro de 1966 e também pelo agendamento do assunto por outros veículos de comunicação do período, podemos imaginar a importância que esse acontecimento ganhou para a cidade do Rio de Janeiro. Na referida edição, a começar pelo título *Rio 401 depois do dilúvio* remete a uma persistência da revista em trazer ao leitor o mesmo assunto que, certamente, fora abordado em edições anteriores e inclusive pelo caderno especial *RIO 401 – DILÚVIO E DESTRUIÇÃO*. O primeiro parágrafo imprime claramente que a referida fotorreportagem se trata de um “depois” da calamidade:

Passou o temporal. Encerrou-se o primeiro ato da grande tragédia. Tragédia das populações castigadas pelo dilúvio, ao qual não faltou a nota bíblica das exortações do Cardeal-Arcebispo, D. Jaime de Barros Câmara, ao afirmar: “A calamidade que caiu sobre o Rio deve servir para lembrar aos incrédulos o poder de Deus e aproximar mais os crentes do Senhor do Céu e da Terra, pois não raro a prosperidade faz esquecer o que se deve a Deus. Findo o primeiro ato – dos impactos violentos e conseqüências catastróficas – abre-se a cortina para o segundo, cujo desenrolar terá, sem dúvida, a mesma intensidade do primeiro. Já se sabe o número de vítimas e se estimou o montante dos prejuízos materiais.

²⁴ Idem

Para arrancar do acontecimento “algo mais”, esse chamariz editorial é explorado em sua fase final enfatizando a solidariedade como ação resultante da calamidade pública. De qualquer maneira, a presença dessa fotorreportagem na primeira edição de fevereiro de 1966 sugere uma seriação do acontecimento.

Considerando estas observações, *Rio 401 depois do dilúvio* estabelece interfaces com outras reportagens da mesma edição, principalmente a reportagem *Geólogo demonstra a insegurança de viver no Rio* e o publeditorial *As chuvas poderão voltar*. Entre essas reportagens, a revista é pontuada por diversas formas de expressão como artigos, crônicas, charges e imagens que estão atados ao acontecimento no Rio. Trazemos também fragmentos dessas impressões em outras edições da revista com a intenção de situar ao máximo esse acontecimento na história do Rio pelos olhos da revista *O Cruzeiro*.

Impressões deixadas nas páginas de uma edição que “fecha”²⁵ uma série de reportagens, um ciclo que tem início nas primeiras semanas de janeiro de 1966 com as chuvas torrenciais. A edição de 5 de fevereiro de 1966 é o nosso objeto de análise nesta parte da pesquisa. A partir da organização de imagens e textos que remetem o leitor ao “primeiro ato” do chamado “desastre natural”, esta edição de *O Cruzeiro* ao mesmo tempo revisita o acontecimento de diversas maneiras – reconstruindo o tempo do desastre que já passou; integra a construção da idéia de calamidade pública; e permite vislumbrar partes de um discurso sobre o progresso quando a revista delibera determinados papéis à natureza e aos espaços urbanos.

5.1. IMPRESSÕES DA CATÁSTROFE EM FEVEREIRO DE 66

²⁵ Quando me refiro a “fechar o assunto” significa que a revista, nesta edição de 5 de fevereiro, traz as últimas imagens e informações sobre o ocorrido em janeiro especificamente na cidade do Rio de Janeiro que foi o cenário principal do acontecimento. Na edição posterior, de 12 de fevereiro, a revista traz nas primeiras páginas fotorreportagem sobre inundação na região da cidade de Campos, região fluminense. O fechamento, portanto, se dá no que tange o assunto “tragédia no Rio”, que é o foco da análise.

Antes de olharmos a fotorreportagem da edição de 5 de fevereiro, se faz necessário perceber como outros olhares sobre o acontecimento co-existem na mesma edição. Como a edição (objeto de nossas análises) mantém uma certa “distância” do acontecimento, também é interessante observar como a edição posterior, a de 12 de fevereiro de 1966, imprime um apagamento / afastamento do fato. A intenção não é aprofundar tais assuntos, mas pensar as extensões do acontecimento que alcançam e interpenetram não só a fotorreportagem, mas também a crônica social, as fotografias isoladas, a política, o humor, os publicitários, as capas da revista. Elementos unidos pelo mesmo suporte – o papel, a página, a revista – e pelo mesmo fenômeno natural – a chuva, o temporal – mas que em suas imbricações exibem o acontecimento multifacetado.

Antecipadamente, apontamos aqui os elementos da própria revista que pulverizam a idéia da *catástrofe*, principal forma de construção do fato pela revista. O leitor, ao folhear a edição de 5 de fevereiro de 1966, ou mesmo a edição posterior de 12 de fevereiro, se depara com outros olhares, outras formas de construção do fato por diferentes autores que não somente os jornalistas e fotógrafos da revista *O Cruzeiro*. Por um lado, essas diferentes formas de olhar o fenômeno e de relatar suas impressões pessoais fazem dos autores e de seus “produtos” elementos de interlocução com o leitor que atenuam a idéia do acontecimento como “catástrofe”. Diferentes visões agregam outros significados ao acontecimento, através de mensagens que são perpassadas por elementos poéticos, artísticos, coloquiais, filosóficos, culturais, religiosos. Se a fotorreportagem insiste em ainda destacar a “catástrofe” em 5 de fevereiro – data que revela um certo distanciamento do acontecimento de janeiro de 1966 – outras formas de interpretação dos autores remetem a novas formas de apreensão do acontecimento.

Na edição de 5 de fevereiro, na crônica *O neodilúvio no segundo dia*, Austregésilo de Athayde reconstrói o tempo do acontecimento inserindo o leitor em algumas de suas impressões sobre o “segundo dia” das chuvas. Ele descreve sons:

(...) Uma chuva pesada densa, densa, mais do que torrencial. Uma chuva que, segundo as crônicas, está sendo maior do que qualquer outra que a história tenha registrado. (...) os homens de Meteorologia, (...) informam que a última grande chuvarada (...) aconteceu em 1883. (...) escuto as águas da tormenta escachoando, gritarias, motores arfantes da Polícia, procurando vencer o despotismo de água, e transeuntes corajosos que arrostam o perigo. (...) Seja lá o que Deus quiser. Tenho uma pomba preparada para soltar, quando a tempestade diminuir, na esperança de que me traga um ramo de oliveira. Mas estamos apenas no segundo dia do Dilúvio!

Na crônica *Os cachorros de Deus*, publicada ainda na edição de 5 de fevereiro, Raquel de Queiroz também expõe suas impressões descrevendo cenas, imagens do viu da janela do seu apartamento:

Nosso prédio, que fica na base de Santa Teresa, é um miradouro de onde se podem ver muitos dos desabamentos do morro famoso. Há um edifício, quase defronte ao nosso, onde foram aluindo as cozinhas – mas de baixo para cima – primeiro caía o piso, depois iam cedendo as paredes, que ficavam algumas horas curiosamente no ar, sem chão por baixo. E entre os vãos dos prédios descem montes misteriosos de calça que escorre lá do alto, e a gente não sabe o que é que vem dentro – se pedaços de casas ou de móveis, se roupa, se até mesmo gente – é tudo muito confuso, embrulhado, com pedras, tijolos e terra, envolto em lodo e lama grossa (QUEIROZ, 1966, p. 114, o Cruzeiro).

Os relatos apontam a experiência do acontecimento que está ausente na “objetividade” da fotorreportagem. Folheando a mesma revista, nos deparamos com a seção intitulada *O Cruzeiro pelo Brasil e pelo mundo*, em três páginas, uma seção sem assinatura que mostra imagens curiosas, em sua maioria internacionais, acompanhadas de textos breves, notas. Curiosamente, a seção da edição de 5 de fevereiro exhibe com destaque imagens e textos sobre fenômenos naturais e conflitos ocorridos em outras cidades do mundo – outras catástrofes. Num total de seis imagens, o leitor percorre as “tragédias” e se depara com textos que beiram a ironia, informando o leitor da

revista que as tragédias não ocorrem somente no Rio de Janeiro. Ocorre uma homogeneização dos acontecimentos como catástrofes naturais, o apagamento das causas e dos conflitos. A seguir, alguns trechos das notas desta seção. A frase equivalente ao título da nota está em destaque:



Também o Paquistão na rota da tragédia. *A Bruxa anda solta. Inundações, guerras, mortes, desastres por todo lado. Até no distante Paquistão, que também teve sua parte de sangue, lágrimas e tragédia, quando um ciclone destruiu gente, árvores e animais numa área de 10.000 quilômetros quadrados (...)*

A face de Paris no espelho das águas. *Não é um consolo para o carioca, mas a capital francesa também viveu, há pouco tempo, seus dias de muita água. Uma chuva pesada que durou vários dias encheu rios, canais e galerias, transbordando para as ruas e atrapalhando completamente a vida do parisiense. É verdade que em meio que, em meio à catástrofe, sempre houve lugar para um cartão-postal de beleza diferente, como êste (...)*

Choque com a polícia é flagelo do povo. (...) *na Cordilheira dos Andes, ao norte da capital peruana, habitantes do lugar velam os corpos de duas vítimas de violentos choques com a polícia. (...)*

Aqui como lá, más fadas há. *Estranha é a condição humana. A mulher (...) do Vietname do Sul, tendo no colo o seu filho, percorre o chão calcinado da sua pátria, recolhendo o que lhe restou dos seus bens materiais. A escala de valôres de cada uma a cada um pertence.*

Veneza viu a neve chegar mais cedo. (...) *A neve, não comum em novembro, pintou de branco os canais, parando o tráfego das gôndolas, (...).*

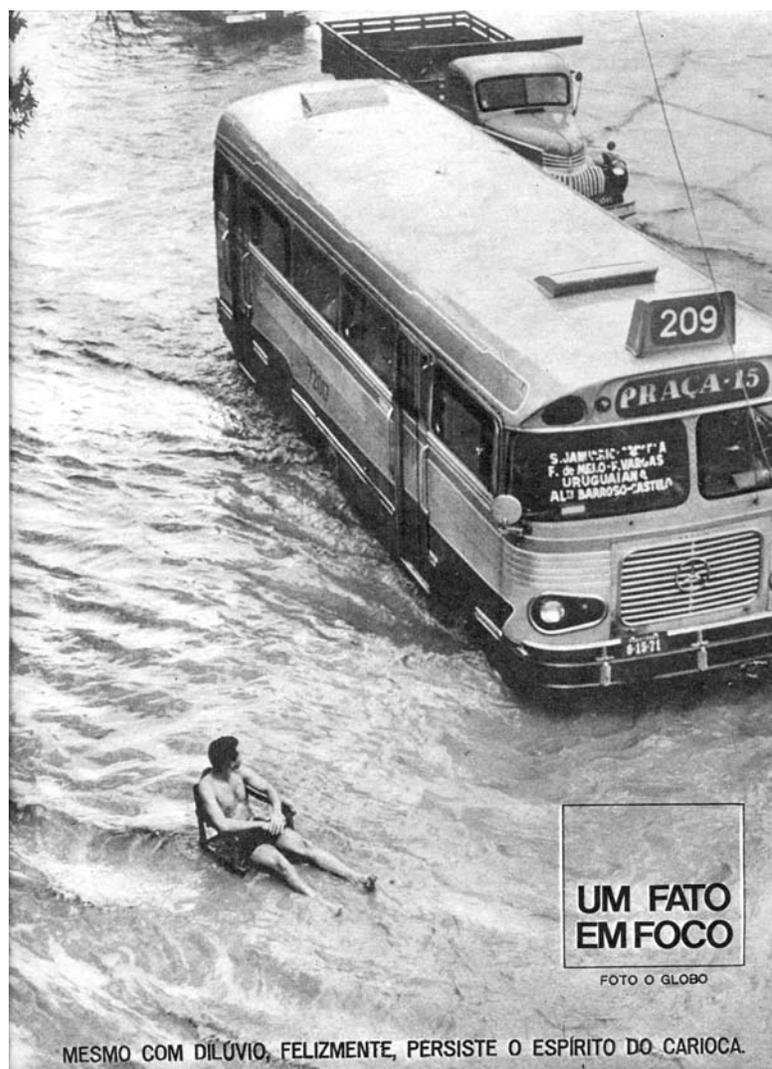
O mau tempo forma igloos na França. *O mau-humor da natureza se faz sentir no inverno europeu. E Val D'Isere, na França, os carros tomaram este aspecto, parecendo casas de esquimós.*

Outra seção, *Um fato em foco* – que sempre traz uma imagem fotográfica de conteúdo curioso, diferente ou raro, comumente bem-humorado, leve – traz em grandes dimensões, tomando a página inteira, a fotografia de um homem sentado, esticando as suas pernas, em uma cadeira de braços, cercado por água. Ele observa os veículos que trafegam, que seguem o curso do que não pode ser visto: as ruas sob a água turva da inundação. O crédito da imagem subentende um olhar externo à revista *O Cruzeiro*, uma outra interpretação do acontecimento. É o olhar de *O Globo* para o fenômeno das chuvas no Rio de Janeiro, cidade identificada pelo itinerário do ônibus (Praça 15). *Mesmo com dilúvio, felizmente, persiste o espírito do carioca*: a legenda remete ao homem que observa, personagem da composição da imagem fotográfica e da página; e personagem da micronarrativa que é estabelecida na relação imagem-texto. Antes de tudo, *Um fato em foco* é um espaço da revista que é para ser olhado. Abre-se e se finda em uma única página. É uma micro-história ainda amarrada a uma história maior: o acontecimento que é diversamente interpretado/construído no decorrer da revista.

Impregnados dos sentidos dados pelo título da seção, pelo crédito e pelo texto-legenda, vemos um homem que parece encarar a tragédia com otimismo, ainda com tempo para sentar, observar, parecer brincar com os pés nas águas. Poderia ter essa imagem outra conotação? Sim. Porém, é necessário observarmos o posicionamento da imagem fotográfica na revista.

Um fato em foco foi publicada no fim da revista. Talvez o distanciamento da fotorreportagem (que foi publicada a partir da sexta página da mesma edição) induza o distanciamento da calamidade. A imagem escolhida, produzida por um jornal, talvez remeta à idéia da agilidade da imprensa diária que relata o dia-a-dia da cidade, pois a imagem, para aquele período e para a intenção da revista, participa da composição do corriqueiro, do cotidiano, do que é comum na urbanidade: os contratempos ocasionados pelas chuvas na cidade. Ou a equipe de *O Cruzeiro* não possuía outra imagem para publicar e resolve publicar uma foto, cujo crédito está

para o jornal e não para um fotógrafo específico, tentando usufruir de certa credibilidade do veículo como um todo. Ou então, a revista deseja atenuar a calamidade direcionando o leitor, através da legenda, para uma interpretação mais bem-humorada do acontecimento, afinal, aparentemente, a imagem é de autoria do jornal, mas nada informa que a legenda seja uma escolha do jornal. Diversos motivos podem ser vasculhados a fim de imaginar o processo de escolha dessa foto. Mas seu posicionamento na revista pode falar mais do que outras de suas características.



A imagem fecha a seção de gastronomia de *O Cruzeiro*. Nas três páginas que antecipam a imagem de *Um fato em foco*, a seção *Lar, Doce Lar...* publica a matéria *Pêssegos para bom paladar*. A receita do prato é dada passo a passo em duas páginas e na terceira (a página que está do lado da imagem da inundação), segue a sugestão da colunista para o *Cardápio da Semana*, uma coluna que na década de 60 sugeria um cardápio semanal aos leitores de *O Cruzeiro*. Ao lado do “espirituoso carioca” cercado de água por todas as direções, o cardápio sugere os pratos para cada dia da semana. Assim como o cardápio tem o tempo de uma semana, a imagem escolhida possui a mesma duração. Na semana seguinte, outra imagem ocupará o mesmo espaço, outro fato estará em foco.

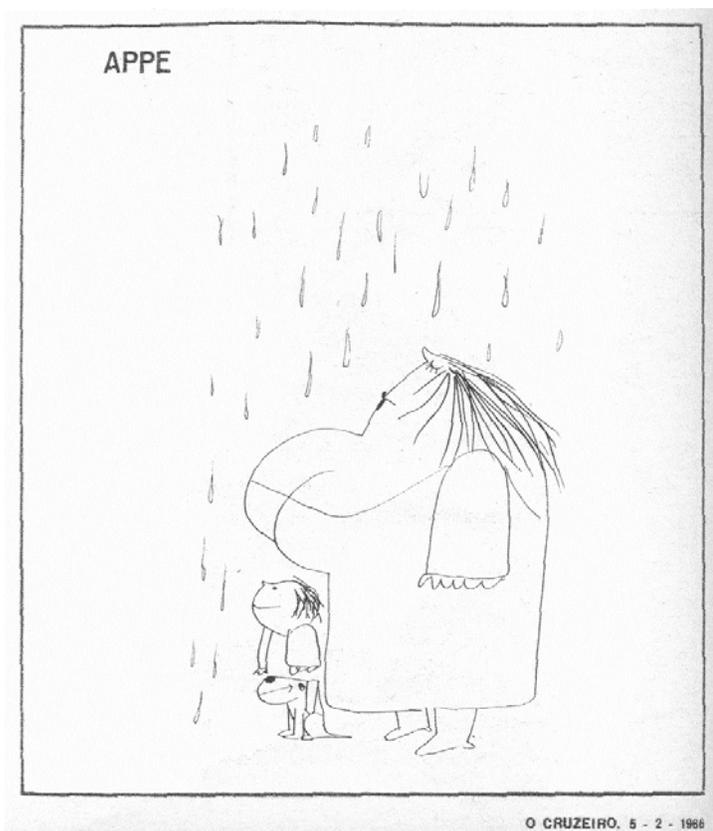
De segunda a domingo, o leitor interessado em gastronomia não deve se deparar com uma imagem de tragédia. *Um fato em foco* estaria naquele lugar se não tendesse ao bom humor, a ser sempre mais leve? Não cabe nesta posição a composição da “tragédia”, mas sim outra composição, a de uma “tragicomédia”²⁶ em que é possível ver cenas mais “bem-humoradas” (ou, neste caso, forçadamente bem-humoradas) destacadas da realidade catastrófica criada pela própria revista. Afinal, a imagem está justaposta a uma seqüência de páginas que tratam dos prazeres da gastronomia e da importância de programar almoço e jantar durante a semana. Se a imagem não for ao menos simpática, a revista correria o risco de criar um dissabor entre um fato que está em foco e o doce lar do leitor. O foco (sentido) seria outro.

O tempo-espaço da realidade de cada um que olha a imagem fotográfica publicada em *O Cruzeiro* é o de quem observa à distância (segura?) do fato que está em foco. Da mesma forma que existe um apagamento do restante da cidade ao mostrar somente as regiões atingidas pelo

²⁶ Tragicomédia, segundo o Dicionário Aurélio, é a “peça teatral que participa da tragédia pelo assunto e personagens e da comédia pelo incidente e desenlace”.

temporal, o restante não destruído pelas chuvas ou distante da cidade do Rio de Janeiro é o lugar onde está o leitor / espectador que olha mais uma interpretação do acontecimento.

Aos olhos do chargista Appe²⁷, na mesma edição, o acontecimento ganha traços do humor urbano característicos do autor:



Charge publicada na edição de 5 de fevereiro de 1966

Seguindo a impressões do humor em relação ao acontecimento, descobrimos Stanislaw Ponte Preta, em sua estréia como cronista na edição de 12 de fevereiro de 1966, em *O Cruzeiro*. A respeito das “socialites” que se mostram solidárias com os flagelados, ele publica em sua

²⁷ “Amilde Pedrosa, amazonense, chargista e pintor, é responsável por muito do que se tem feito no Brasil em favor da humanização da política através da irreverência com os políticos. Nas páginas de ‘O Cruzeiro’, há mais de dez anos, suas caricaturas dão ao homem comum da rua uma sensação de intimidade com as figuras que fazem notícia nas grandes crises e na rotina da política nacional. Alguns políticos podem reagir negativamente, mas os que escapam ao seu humor é porque ainda não significam muita coisa na vida do País”. (Trecho da entrevista, *Diálogo no escuro*, publicada em *O Cruzeiro*, 17 de outubro de 1964, com coordenação de Leda Barreto).

estréia, entre outros apontamentos sobre a cultura brasileira, a seguinte história: *Doralice, a mucama aqui de casa, é que me contou que uma amiga dela flagelada falou assim pra ela: “Agora é que tá legá. As madama tá tudo cozinhando pra gente!”*

Pausa para uma aula de geologia

Tomo a liberdade, nesta parte do trabalho, de desviar as atenções para uma segunda reportagem na edição de 5 de fevereiro, intitulada *Geólogo demonstra a insegurança de viver no Rio*. Esta digressão ajudará a perceber, dentro da busca das impressões da natureza, o quanto o acontecimento pode ser explorado e estendido às diversas direções. Em cinco páginas, representa um tipo de didatização do acontecimento, demonstrando através de imagens, depoimentos, informações de cunho científico e desenhos esquemáticos como ocorreram os efeitos das chuvas nos morros cariocas, como ela poderá vir a se repetir e a solução proposta por um homem que é apresentado como autoridade e símbolo de ciência, detentor de uma verdade. Observe nas páginas seguintes a composição da reportagem.

É nesta segunda reportagem que a busca por um culpado se estabelece. As pessoas pobres que moram no morro definitivamente são promovidas pela revista a corpos estranhos ao corpo urbano. O espaço do morro torna-se objeto do olhar fotográfico e analítico da revista e do professor levado *in loco* pela reportagem para explicar como a calamidade ocorre. O morro torna-se um “objeto” dissecado nas páginas da revista, portanto, separado do universo do leitor, desmembrado da urbanidade. O professor-cientista que não pertence àquele lugar surge acompanhado pelo repórter (outro “alienígena”) pronto para estudar e levantar pessoalmente os indícios de uma possível tragédia. Ele é um adivinho, um tipo de profeta? Um subtítulo da reportagem reforça essa idéia: *Nada evitará a queda das casas erigidas na argila.*

GÉOLOGO DEMONSTRA

A INSEGURANÇA DE VIVER

MORIO

TEXTO DE GLAUCO CARNERO / FOTOS DE HÉLIO PASSOS

Acabaram-se as chuvas, mas o pesadelo prossegue. Uma autoridade em Geologia, Professor Otacilio Porto, da Universidade do Brasil, afirma que nenhuma providência do homem — a não ser a evacuação total das favelas e da paróquia do Rio de Janeiro — evitará que se repitam os quadros danosos da última semana, quando a Cidade passou de Maravilhosa a Infernal, numa transição brusca em que centenas de mortos, homens, mulheres e principalmente crianças foram soterrados por avalanches de pedra e areia, esmagadas de tantos sonhos e destruidoras de tantas famílias. Grande parte dos mortos da Cidade são armadilhas encobertas pela vegetação. Embora desta, há um manto podre, mal embasado na rocha, que atinge de centímetros a centenas de metros de espessura. Esse manto vai cair por certo — esta a certeza apavorante que dá lugar à afirmação "de que o preço de viver no Rio é a eterna insegurança".



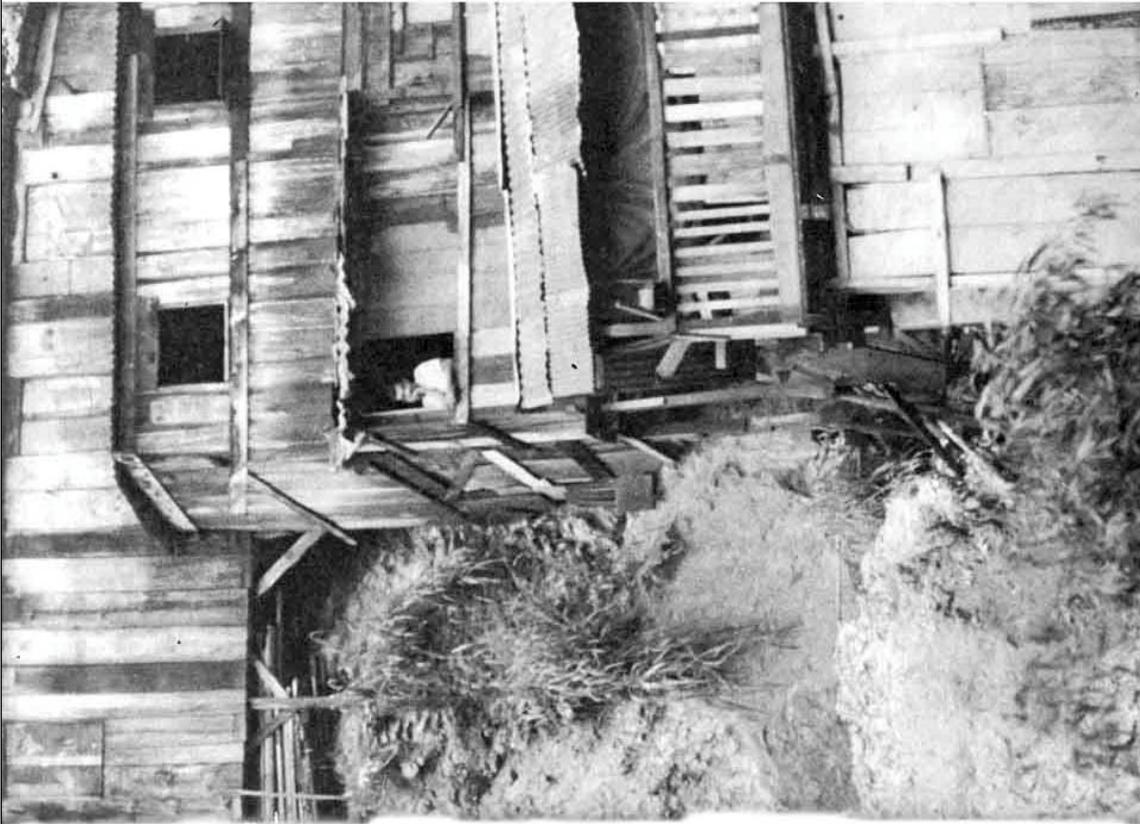
O geólogo Otacilio Porto (foto) opõe a inexistência do consórcio com a rocha, que levanta edifícios e barracos onde não pode, como um crime contra a segurança da coletividade, apatia, por sua vez, ao perigo (a direita).

No auge do temporal que acaba de devastar o Rio de Janeiro, roubando a vida de centenas de cariocas, restou sempre uma esperança entre a sua população: a de que, uma vez vindo adiantar providências para enfrentar os 178 mortos da cidade com um sistema especial de proteção, capaz de conter os aludes e deslizamentos de terra, evitando, assim, o êxodo de habitantes que vive nas favelas e em bairros elevados.

"Nenhum sistema de proteção, muros, vegetação, canalização, drenagem, etc., é capaz de evitar a ocorrência de aludes", afirmou o geólogo pernambuco, o Eng. Otacilio Porto, professor de Geologia Física na Escola Nacional de Geologia e Engenharia da Universidade de Brasília, em um relatório de estudos realizados, sempre havia suas ementas, cujas camadas superficiais sejam compostas de material meteorizado, isto é, resultante da decomposição da rocha.

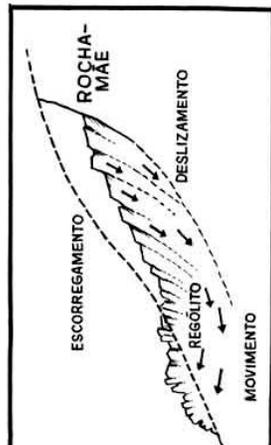
São três os bairros, o que essa autoridade em Geologia — a eficácia da terra — quer dizer, é o seguinte: 50% de bairros os mortos do Rio, incluindo os da Avenida Niemeyer, Cosme Velho, Santa Theresa, S. Paulo Matos, Jacurapaguá, Quaresma e Estradas da Graça e Canoa, são recobertos por um manto podre, de um de centímetros a centenas de metros de espessura. O manto, repito, que está destinado a deslizar inevitavelmente, não importando qual a providência acunhada pelo homem: o problema em Geologia, não é saber se esses muros irão apertar, e sim quando vão deslizar".

A única providência prática que pode evitar a ocorrência dos aludes e deslizamentos é a construção de barracos e pacificidade para esperar os aludes e, assim, evitar parte de seus efeitos.



© G. CARNERO, 1973

NADA EVITARÁ A QUEDA DAS CASAS ERIGIDAS NA ARGILA



O rególito mostra como se processam os deslizamentos de terra. A água se infiltra entre a rocha e o rególito e atua como lubrificante da queda.

TERRA MAIS VELHA DO PLANETA

A terra caixota é a mais antiga do Planeta. Chama-se, por isso, de argila. O mais antigo do mundo é o barro de Srao do Mar, na parte os morros da Guanabara, tem bilhões de anos. Suas rochas, extremamente resistentes no início, vão-se deteriorando, sob a influência de uma tropical, succedendo-se sucessivos ciclos de expansão e contração, e de um barro que formam um manto pótre que, na média de sua espessura, atinge a várias decenas de metros. Mas vejamos a explicação proposta pelo Prof. Otacilio Fôrto, que procura explicar o fenômeno da seguinte maneira:

As rochas predominantes no sistema são:

terra de que faz parte o Rio, são "massas" de quartzito, feldspato mica, essencialmente. Em função da hidratação — absorção de água — o feldspato, que, por sua vez, é formado de alumínio, potássio, sódio e cálcio, se transforma em argila, ou o barro como é vulgarmente conhecida. O que constitui o manto residual, ou rególito, resulta, assim, da decomposição da rocha-mãe. Esse manto varia de espessura e, em função do tipo de rocha, pode ser característico do clima tropical.

Em função do clima, há o desprendimento de placas de rocha, que ficam caídas nas encostas, sofrendo contração e dilatação, em virtude da expansão e contração da água. Daí, as rochas: perdem as arestas e fi-

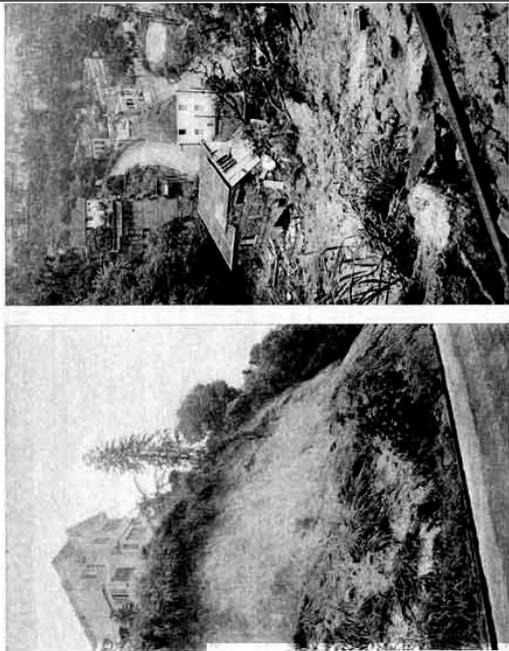
ram arredondadas, embora, nos estagios iniciais, permaneçam nos blocos, ou pedregalhos, ao se desprendendo. Com o tempo, os blocos vão adquirindo o aspecto de repouso, mas basta uma chuva mais forte e elas começam a rolar, aproveitando-se da lubrificação que a água lhes proporciona. São pedras como essas que servem para as estradas, matam transeuntes, e vão danificar casas, jústas e indústrias, a grande maioria posta nas encostas. Como prevenir, portanto, o tipo que dá esse representam? Dismantladas? Metade do Rio teria de ser desmontado? Seria construído, torquillas e? Seria invadido, lá o vulto da construção.

PORQUE OS MORROS CAEM

Os deslizamentos sempre se dão no sentido da inclinação da encosta. Isso, na parte residual oxidada, pela decomposição da rocha-mãe. O rególito está sujeito a um movimento de deslizamento, e a sua estabilidade depende das condições físicas que regem os pontos de apoio. Esse movimento se chama de creep (rasteio). Trata-se, portanto, de um movimento lento, que se dá baseado na rocha-mãe. As divuras que cam firm caminhos diferentes: as divuras são superficiais, por exemplo, enquanto as góras de chuva, pelo impacto contra a terra, provocam um tipo de deslizamento, de superfície, e não de fundo. Por isso, não se deve desmatar os morros, pois a vegetação atua, a favor da estabilidade, e não contra. Assim, há aqui um detalhe bem interessante, mencionado pelo Prof. Otacilio Fôrto: a vegetação, quando se desmata, provoca deslizamentos. Assim, as favelas, por esse ponto de vista, trabalham contra os deslizamentos, e não a favor.

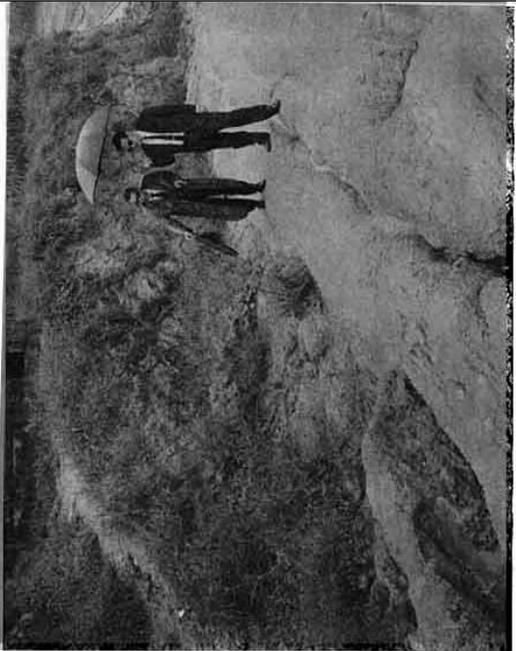
Quando a água encontra passagens livres, ela desce pela encosta do morro e vai embora. Mas, se encontra obstáculos — no caso, a vegetação — ela se acumula e começa a infiltrar. Barrada a água, ela se infiltra em maior quantidade. A argila do rególito absorve grande quantidade de líquido, aumentando, consequentemente, seu peso. Depois de

o aumento 1.1.1.100



A imprevisibilidade do catástrofe: constrói-se uma casa acima uma muralha de barro, que vai deslizar, segundo os geólogos.

Exemplo típico do que acontece àquelas que desprecizam as advertências (falada na Rua Alice).



O Prof. Otacilio Fôrto aponta ao espólio e vegetação dos morros, que só superficialmente este deslizamentos.



A experiência de construção dos aludés no Morro do Queirozene (foto), com muros, remilhou improficaz: o deslizamento se fez por cima da muralha.

140

A SOLUÇÃO É DESCER EM MASSA DOS MORROS

...vultar a superfície, a água encontra o...
 ...e al passa a atuar como lu...
 ...brificante, favorecendo o crepe de...
 ...toda a camada pótre. Sem coesão,...
 ...correia empapada de salitre es...
 ...da rocha que está por baixo. O...
 ...dele, que se desmorona, se desloca...
 ...mento é lento, medrase por força...
 ...da gravidade, dando lugar aos te...
 ...midos slides: as terras se compen...
 ...em fatias, que deslizam umas sobre...
 ...as outras, seguindo a superfície cur...
 ...va, e provocam o soterramento dos...
 ...dações dos edifícios e obstruem...
 ...ruas e estradas.

Por isso é que tantos barracos...
 ...calam. Todas as favadas corricas,...
 ...com raríssimas exceções, estão cons...
 ...litas exclusivamente sobre o regô...
 ...bem, são os edifícios de Santa Te...
 ...rea e de outros morros que têm suas...
 ...alices fundadas na rocha. Con...
 ...sidera o Prof. Otacilio Pinto que é...
 ...verdadeira estúpidez decominar um...
 ...morro como "estável" só porque de...
 ...em Geologia, é a única coisa que...
 ...e a única constante, em relação aos...
 ...morros do Rio, é a seguinte: quan...
 ...do cairão?

O QUE PODE SER FEITO

O Prof. Otacilio Pinto acha que...
 ...grande parte do comércio imobiliá...
 ...rio do Rio que fabricando sepulturas

de cimento armado e não edifícios...
 ...depois de serem lançados para ex...
 ...tificação, desde que não se possa...
 ...sua do ganho, raramente fazem as...
 ...ser removidas. Quanto à movimen...
 ...tação de terras, requereria uma ver...
 ...ha igual à de muitos erguimentos da...
 ...República...:

3 — Impermeabilização, superfi...
 ...de um morro de regôlo, para...
 ...evitar a penetração de águas...
 ...vés de calcamento, pavimentação...
 ...pilhastra asfáltica, drenagem, trata...
 ...mento químico do solo e abertura...
 ...de túneis para escoamento das águas...
 ...subterrâneas. Nas madeiras, sozi...
 ...mente, fazer um morro de Queiro...
 ...seco, fazer um morro de Queiro...
 ...Construam-se dois muros de sus...
 ...tentação e pintauses, com asfalto...
 ...uma larga faixa da encosta, prév...
 ...mente desbastada. Pois bem: o...
 ...muro mais alto foi partido, pela mo...
 ...mente que terras, em vários popu...
 ...lados, não suportam o assédio pelo pé...
 ...lato suportar o assédio pelo pé...
 ...mas foi encoberto pelas camadas e...
 ...faixas de regôlo, não se falando do...
 ...trecho pintado a asfalto, que rachou...
 ...em toda a sua extensão;

4 — Evitar os cortes verticais, ou...
 ...sejam feitos, em qualquer lugar de...
 ...Exemplo: o corte da Rua Fran...
 ...em Botafogo, nunca deveria ter sido...
 ...feito verticalmente, e sim, com um...
 ...ângulo que oferecesse menos proba...
 ...bilidade de queda de suas massas...
 ...fragmentadas. 5 — Evitar, em...
 ...2 — Eliminar toda a carga das

práticos; retirar os barracos e fa...
 ...vidados da área em perigo. Imme...
 ...narem exceções de observação;...
 ...remover os edifícios de madeira...
 ...terial dos futuros deslizamentos;...
 ...guardar, pelo tempo necessário, um...
 ...nada viável processo natural de com...
 ...pactação e estabilização dos taludes;

b) tratamento das encostas, que exi...
 ...de um morro de regôlo totalmente, dre...
 ...fêlas, superfície impermeabilizada...
 ...te; reparo os taludes em condições...
 ...normais, de acordo com as proprie...
 ...dades mecânicas do solo; compstar...
 ...o material, por meio de vibradores;...
 ...consolidá-lo por meios químicos; re...
 ...stituir a superfície; construir estru...
 ...tura de sustentação, para repor a...
 ...base de sustentação;

A cidade e o povo do Rio de Ja...
 ...ntrio estão num dilema: ou fazem...
 ...concretizar essas medidas — mesmo...
 ...assim, de êxito improvável —, ou se...
 ...ajustam a sofrer as consequências...
 ...de um morro de regôlo que desmor...
 ...sobre a terra originalmente cobri...
 ...da por Estácio de Sá que, aliás, é o...
 ...principal culpado do que vem acom...
 ...tecendo, pois, se soubesse Geologia...
 ...nunca teria construído uma cidade...
 ...aqui. O dilema — e nós estamos com...
 ...aqui. O dilema — e nós estamos com...
 ...centos da Natureza, que não se en...
 ...boleza, deslocando a mortal arma...
 ...dilha de seus morros, com a capa...
 ...de uma vegetação luxuriante.

Os habitantes do Rio de Janeiro...
 ...portanto, que fiquem prevenidos: o...
 ...preço do mouro na Cidade Mar...
 ...vilhões é a eterna insegurança.



Não resta outra solução para as famílias entrelaçadas, transferindo seus moradores para o planície, e a única forma de evitar mortes em quantidade.

Os gestos do homem, a expressão facial e corporal apontam para o espaço que ainda deixa transparecer o natural, o solo erodido e rachado: o morro, o local inseguro, perigoso. A composição da reportagem nos leva a lançar nossas atenções ao espaço apontado pelo homem e neste momento todos os morros do Rio são como este. A imagem fotográfica, através do seu caráter de prova de realidade, faz daquele espaço símbolo de insegurança. Outros locais da cidade são apagados, naquelas páginas outros espaços não existem.

A reportagem apresenta um título que enfatiza na primeira página a insegurança em viver no Rio. Na fotografia que toma o centro da página, o homem de óculos, o professor, com seu olhar expressivo parece balbuciar palavras e aponta para a direita a página da direita onde está um homem na janela de sua habitação. A legenda sobre a imagem do professor diz: *O geólogo*

Otacílio Pôrto (foto) aponta a insensibilidade do construtor carioca, que levanta edifícios e barracos onde não pode, como um crime contra a segurança da coletividade, apática, por sua vez, ao perigo (à direita).

Depois da leitura do título em destaque na página, ou da legenda da foto que empurra o leitor à imagem da página da direita, não conseguimos deixar de ver o perigo que aquele homem corre. A tragédia iminente, o sensacionalismo compoem a calamidade. Aquele homem, em seu casebre que desafia a verticalidade do morro, está tragicamente preste a desabar. O título gruda de uma determinada maneira à apreensão da imagem que fica difícil não vermos a iminência de uma avalanche. Tudo nas duas páginas compõe a calamidade que não aconteceu naquele espaço, mas que pode acontecer.

Nas páginas seguintes, num total de cinco páginas com oito imagens (dentre estas um desenho esquemático) podemos observar imagens que legitimam os apontamentos tecnocientíficos do geólogo. A reportagem enfatiza esse discurso trazendo a presença de um professor, assumindo um texto menos jornalístico e mais “didático” e “elucidativo”, apresentando imagens como provas servindo de exemplos do que não se pode construir no morro. As legendas legitimam as imagens como exemplos negativos de ocupação dos morros e qualificam o morador do morro como *imprevidente, insensível, invasor* e até mesmo *criminoso*. Elementos que fazem do morro / moradores elementos fora de controle, paralelos ao restante da cidade.

No fechamento da reportagem, a última imagem recebe a legenda que reafirma a constatação contundente do geólogo: *Não resta outra solução para as favelas: extingui-las, transferindo seus moradores para a planície, é a única forma de evitar mortes em quantidade.*



A imprevidência do carioca: constrói uma casa sôbre uma muralha de barro, que vai deslizar, segundo os geólogos.



Exemplo típico do que acontece àqueles que desprezam as advertências (alude na Rua Alice).

Encimada pelos subtítulos *Nada evitará a queda das casas erigidas na argila* e *A solução é descer em massa dos morros* e com a presença do geólogo – professor, cientista, representante da ciência (como é posto pela revista) – a reportagem reforça a idéia da cidade como espaço da polidez, da educação, da cultura, dos avanços tecnológicos. Como todas as formas de expressão que configuram o acontecimento em *O Cruzeiro*, esta reportagem tratando da mesma cidade, do mesmo espaço urbano. Curiosamente, o morro (e por extensão os moradores) é exibido como um espaço sem pavimentação, com casas não alicerçadas solidamente no terreno, um espaço com geografia rústica, indomada, irregular.

A reportagem reproduz as sugestões do geólogo para acabar com o problema dos morros, pois o morro, “aquele” espaço, é onde reside o maior perigo, é de onde desce a avalanche, a enxurrada, a sujeira. Aos olhos do leitor que olha o que a revista compõe nas páginas, o morro e as pessoas que ali vivem é o elemento que contraria, incomoda, é a origem da calamidade. Afinal,

uma cidade como o Rio, prestes a completar 401 anos, ainda possui espaço para o não-urbano, não-moderno, imprevisível. E isso tem que ser combatido de alguma forma.

O morro é outra face do progresso. Em calamidade, o morro encontra lugar nas páginas de *O Cruzeiro*, defensora do que é considerada a cidade ideal. Em fotorreportagem, o morro está formatado, organizado e estetizado conforme o olhar *moderno* da revista representado pela cobertura fotográfica e pela diagramação. Desta forma, o morro continua sob observação, a uma distância segura das elites cariocas.

De volta às impressões da calamidade

Nas últimas páginas da revista podemos encontrar um publieditorial (reportagem sob encomenda) patrocinado pelo governo carioca. Encobertos pelo título *As chuvas poderão voltar*, por Ubiratan de Lemos, alguns elementos característicos desse tipo de reportagem podem ser destacados como as linhas²⁸ contornando ambas as páginas (demarca um espaço publicitário) e o discurso em torno da figura do governador Negrão de Lima como líder das operações de salvamento. Porém, duas imagens posicionam uma das vilas do Rio (um tipo de favela urbanizada) como local seguro e livre dos efeitos das chuvas. Se o Rio está em estado de calamidade pública, isto *não* se aplica à Vila Kennedy. Imagens de um espaço organizado urbanisticamente, ensolarado e de crianças “felizes” querem mostrar que as soluções do governo são as mais certas. Eis mais uma forma de olhar para o acontecimento publicada na mesma edição de *O Cruzeiro*.

Desta reportagem encomendada, podemos destacar um dos parágrafos que revelam as ações de urbanização da favela e a segurança que seus moradores usufruem por viverem na vila

²⁸ As linhas que demarcam matérias em jornais e revistas, quando não indicados que se tratam de publicidade, subentendem espaço publicitário. Conhecimento comum em relação ao design gráfico.

Kennedy. Literalmente, manter distantes, à margem da cidade maravilhosa, as pessoas que vivem nos morros surge como solução confortável para o leitor da revista. Ubiratan de Lemos, jornalista, escreve que:

Os ex-favelados da Vila Kennedy não sofreram os efeitos do temporal. A vila, aliás, ainda não representa a solução total. O povo ganhou casa, água encanada, esgoto, ambiente limpo para viver, mas a condução cara e a falta de trabalho, nas redondezas, tornam a vida sofrida nas ruas alegres da vila. Mas o fato é que ninguém morreu nos conjuntos residenciais de Bangu. As crianças brincam nas ruas, nos balanços, nas gangorras. Nem mesmo inundação houve por lá... (LEMOS, 1966, p. 101, O Cruzeiro).

Ao virar a página, nas duas páginas seguintes à matéria sobre a Vila Kennedy, imagens de outras cidades brasileiras – do Rio, Petrópolis; e de Minas Gerais, Belo Horizonte e Juiz de Fora. As imagens remetem a outras cidades e exibem a extensão da calamidade. A composição das duas páginas segue uma forma de apresentação ao leitor que também é dada pela fotorreportagem: desabamentos, mortos, escombros, solidariedade, desabrigados.

A posição destas páginas, logo depois da matéria da vila ideal parece querer traçar comparações. Outras cidades não possuem algo parecido com a Vila Kennedy? Crianças correndo (vida) em uma página e corpos velados (morte) impressos na página detrás. A vila organizada, com suas casas distribuídas simetricamente em uma página, e a desorganizada rua, repleta de escombros e recoberta de lama em outra página.

PETRÓPOLIS

ESTADO DO RIO NA ROTA DO DESESPÉRO



Depois da tempestade a buca anuncia aos escombros daquilo que foi uma casa. A casa de Petrópolis.

O terrível dilúvio que atingiu a Guanabara, nos primeiros dias da semana passada, deixou também seu rastro de destruição e degradação em várias partes do Brasil, especialmente no Estado do Rio de Janeiro, virtualmente arrasado pela catástrofe. Segundo os últimos dados era de 250 o número de mortos e nada menos de 80 mil habitantes tinham sido resgatados dos locais de refúgio. A maioria deles foi recolhida no centro de emergência de pessoas que se encontram instaladas no Município de Campos, que foi dos mais sacrificados, sabendo-se que praticamente toda a saída de cam-de-açúcar foi diminuída e destruída, quase toda a produção de café e de cana-de-açúcar foram mortas. Hidrólogo do Estado, Sr. Paulo de Souza, fez estabelecer uma pontuação para provar abastecimento e assistência médica àquela zona do Estado. A vacinação foi promovida em larga escala. Embora seja prematuro qualquer balanço dos efeitos da becatombe, pode-se dizer que a cidade de Petrópolis não foi poupada, repetidamente, no fim do ano passado. Na cidade serena, o saldo aproximado é de 100 mortos e cerca de 7.000 desabrigados. (Fotos de Hélmnt Hanke).

É os que escaparam choram em desespero o prejuízo maior que as águas causaram: morte de cem mortos. O GRANDE, 1. 7. 1964

MINAS GERAIS

4 DIAS QUE ABALARAM MINAS GERAIS

O Estado de Minas Gerais também foi afetado pelos mais fortes efeitos do dilúvio em cascata que desce sobre várias zonas brasileiras. A capital viveu 4 dias de pânico, com milhares de pessoas desabrigadas e milhares de casas destruídas. O Estado de Minas Gerais foi imediatamente atingido pelo enchimento de suas centenas de desabrigados prontamente atendidos pelo esquema de segurança montado pelo Governo. O Estado de Minas Gerais foi atingido por um dilúvio que afetou milhares de pessoas, que ficaram ao desabrigo em virtude do temporal. Um total de 1.200 pessoas foram resgatadas e milhares de casas destruídas. O trabalho de socorro, alimentação, abrigo e vacinação dos flagelados. Também o número de mortos sofreu severo aumento. O Município de Juiz de Fora, onde se verificaram pelo menos 100 desabrigados e ocorreram seis mortes, foi atingido em primeiro lugar. (Fotos de Paulo Martins).



Soldados da Polícia Militar de Minas Gerais levam cobertor para os desabrigados do Estado "Mineirão".



O Estado de Minas Gerais prefere o ar fresco das tardes de Junho para poder abrigar 1.150 flagelados.



É os que escaparam choram em desespero o prejuízo maior que as águas causaram: morte de cem mortos.

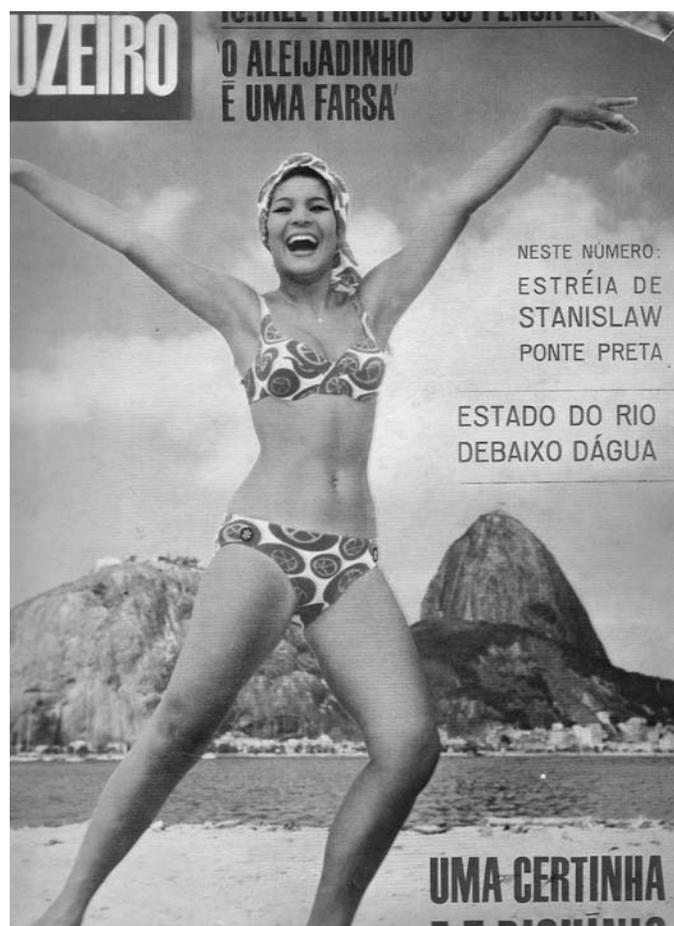
Na edição da semana seguinte à edição de 5 de fevereiro, é publicada a reportagem “Rio, nós estamos com você”, em duas páginas, sem créditos para as fotografias ou redação, que mostra o envolvimento de São Paulo e Brasília na doação de remédios e alimentos às vítimas do Rio. Por um lado, percebe-se que uma notícia que trata de solidariedade e unidade nacional é excelente oportunidade de destacar marcas e empresas como a Sadia, Vasp e Varig, anunciantes importantes de *O Cruzeiro*. Seria a publicidade o motivo da publicação de uma notícia antiga? Assim como a revista resolve narrar o “depois do dilúvio”, esta reportagem da edição de 12 de fevereiro é referente a um assunto que possui quase um mês:

(...) a população fez vigília durante uma semana para doar dinheiro, roupas, alimentos, remédios, agasalhos aos flagelados das inundações que atingiram recentemente o Rio. No encerramento da campanha (10 h do dia 20), os paulistas da capital e do interior tinham contribuído com Cr\$ 18 milhões em dinheiro, Cr\$ 130 milhões em medicamentos, 350 toneladas de gêneros, roupas etc.

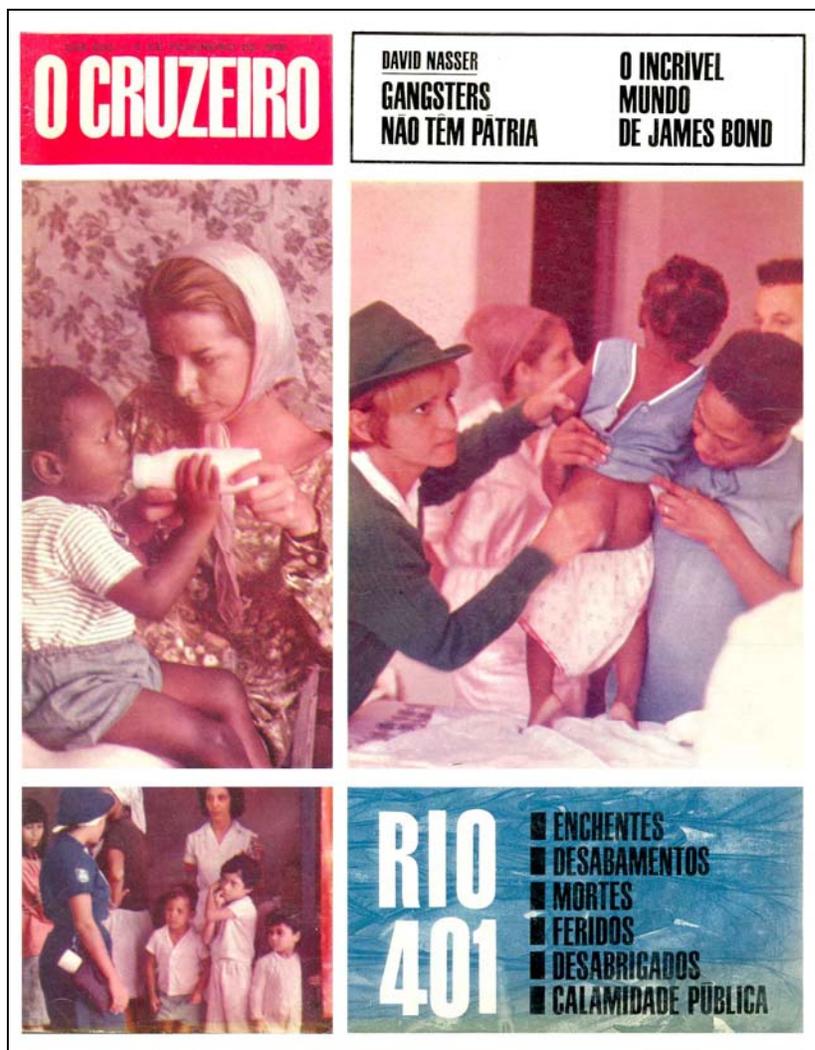
A revista, em relação ao acontecimento, cria esses movimentos de distanciamento e aproximação. Distanciamento porque a notícia não é recente. Aproximação porque não corta o vínculo definitivamente com o assunto por razões diversas, dentre estas podemos supor: por ter sido um evento que marca profundamente a história da cidade; por explorar outros aspectos do mesmo acontecimento e, por isso, ainda gera assuntos; até mesmo a reportagem ser um calhau, ou seja, um “tapa-buraco”, usada por não ter outra coisa para aquela página – por isso não possui créditos específicos a um profissional da revista, fotógrafo ou repórter; ou até por ser um publiteditorial para valorizar as empresas-anunciantes da revista em sua ação solidária ao Rio.

(...) Para o transporte dessa imensa quantidade de objetos colaboraram a SADIA e várias emprêsas de transporte com seus caminhões. (...) Os mencionados donativos foram transportados para a Guanabara por aviões da VARIG, VASP, Cruzeiro do Sul e FAB (...)

A capa da edição de 12 de fevereiro mantém o distanciamento através da imagem – possui elementos que identificam o Rio: mulher, céu, areia, mar, o relevo –, mas a manchete “O estado do Rio debaixo d’água” aproxima o fato do leitor. Nem tudo no Rio está inundado. A vida continua: aproveite o verão carioca na parte que não está debaixo d’água. A revista revela a parte da cidade que não está inserida na calamidade e que na edição anterior ganhava invisibilidade.



A capa da edição de 5 de fevereiro de 1966 representa outro tipo de distanciamento / aproximação da tragédia. Prefere anunciar a calamidade indiretamente, trazendo imagens de ajuda humanitária, imagens referentes à resposta à calamidade: a solidariedade.



Capa da edição de 5 de fevereiro de 1966

A capa da edição é um convite à calamidade. Convite porque é o papel que exerce este espaço da revista: o de despertar interesse, o de convidar o leitor a folhear a edição. Por enquanto, é necessário sabermos – para nos situar em relação à composição da capa, que também é uma interpretação do acontecimento, – que existe um conjunto de comemorações do quarto centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro. “Rio 401” é a expressão (lema) utilizada pelo governo estadual e municipal que congrega a imagem de uma cidade que evoluiu, que cresce a cada dia e que caminha com êxito para o futuro. A expressão está presente em diversas formas de promoção

(propaganda) daquele ano e foi usada pela revista para dar o tom que mistura crítica e sensacionalismo nesta manchete e nas demais reportagens em edições anteriores.



Espaço da capa que remete à calamidade e que qualifica as imagens

Na capa da edição de 5 de fevereiro, a expressão *RIO 401* – letras garrafais em branco – é um dos elementos mais fortes, chamativos. A capa é um espaço da revista próprio para a visibilidade e este é o objetivo do editor que seleciona o que estará em evidência na edição. Mas a manchete é crítica, quase irônica. O caminho percorrido pela revista, publicando reportagens anteriores sobre o acontecimento, agrega à manchete *RIO 401* valores contrários à idéia de progresso, até então atribuída a esse *slogan*, e favoráveis à crítica que a revista quer construir. As comemorações dos 401 anos do Rio são atreladas também a “*enchentes, desabamentos, mortes, feridos, desabrigados, calamidade pública*”, como lista o texto da capa. Através desta suposta crítica, a revista se esforça em dizer que o progresso apregoado nas comemorações do aniversário da cidade significa um tipo de retrocesso.

O tema de capa da edição recebe o tratamento típico de uma reportagem de capa: destaque visual, imagens amplas, chamadas convidativas. Porém, a capa possui um leiaute incomum aos

padrões da revista que sempre buscou a publicação de imagens únicas, amplas, que tomam a capa por inteiro: três imagens compõem a capa.

O nome da revista, bem como manchetes que remetem ao conteúdo da edição, também ocupam espaços na capa simétricos, espaços retangulares, dentro de uma organização visual que caminha em paralelo ao objetivo da capa: a organização das pessoas em torno de um acontecimento que afetou o conjunto representado pela cidade, o coletivo. Existem espaços retangulares demarcados por linhas retas, espaços em branco, vazios. Como não se trata de imagem única que domina visualmente a capa, poderíamos supor que o leitor tivesse uma maior liberdade de circulação entre as imagens que são justapostas formando um tipo de painel.

As imagens e palavras da capa permitem o leitor entrever ou imaginar o assunto que está sendo anunciado para a edição ou pelo menos rememorar o que já foi dito (construído) sobre o acontecimento em edições anteriores. Lembranças que são reviradas, imagens que não estão nas fotografias da capa, mas no que está fora do enquadramento. No invisível.

As imagens da capa bastam para sugerir solidariedade. Olhamos para pessoas e crianças recebendo instruções de uma pessoa uniformizada, crianças recebendo um tipo de atendimento, uma outra sendo alimentada. É o agora do pós-acontecimento, é o assunto no tempo presente da edição. O texto inserido em um dos espaços da capa, em destaque, funciona como legenda acabando por qualificar as imagens, agregando a elas o antes, apoiado em todo o repertório que a revista imagina que o leitor-espectador possua sobre o acontecimento.

Isto também é incorporado a todo o programa propagandístico em torno das comemorações do quarto centenário da cidade, resultando no contraponto, no estranhamento, na ironia que a revista apõe à manchete de capa. As imagens da capa, agora podemos supor, que são imagens dos flagelados, dos desabrigados, e passa a compor um apelo atrativo, em um suposto

sofrimento das famílias, das crianças inocentes. Na página do sumário, a referência às imagens da capa: *Crianças, vítimas inocentes do drama que se abateu sobre o Rio*.

Vislumbramos a construção do apelo no uso de imagens de crianças para a capa. Através do texto da capa, que indica os resultados das chuvas no Rio, podemos apenas inferir que as imagens são de pessoas desabrigadas recebendo ajuda. A calamidade surge em outro quadro, como legenda, descrita em palavras de tipologias em cores objetivas (branco e preto), recebe cores frias e a aplicação de uma textura que remete à água, à chuva, ao lodo. As últimas palavras: calamidade pública. Nas imagens da capa, agora, a visível solidariedade contém o invisível indicado em palavras: *enchentes, desabamentos, mortes, feridos, desabrigados, calamidade pública*. O que constitui na intenção de despertar o interesse no leitor.

Na capa o apelo é colorido. Nenhuma imagem interna da revista possui cores, todas monocromáticas, impressas em preto. Em nenhuma outra parte da edição surgem outras imagens semelhantes às jovens ajudando os flagelados. E na página 16, o único parágrafo que dá mais informações sobre as personagens e o local que surgem nas imagens:

No ginásio da Pontifícia Universidade Católica, onde foram abrigados mais de 1.200 flagelados (...). Lindas jovens acadêmicas assumiam ares de domésticas, cuidando de bebês e crianças (...)

Tudo reforça a idéia as crianças, em sua inocência, são personagens que provocam comoção e compaixão. Na capa, o acontecimento ganha cores quentes e subjetividades representadas pelo alimento, os cuidados, as crianças, o olhar de preocupação das pessoas que ajudam, família, a mulher negra.

Forin e Boni (2005) comentam o livro organizado por Marie-Monique Robin, *100 fotos do século*, de 1999:

Robin fez um levantamento das cem fotografias mais influentes do séc. XX e as organizou cronologicamente (...). Grande parte dessas imagens mostrava crianças em situações de violência, física ou moral. As imagens divulgadas todos os dias na grande imprensa e na mídia comprovam que a tendência do uso de crianças continua, apesar das condições históricas serem outras.

As imagens perderiam seu poder de atração se estivessem em outro lugar da revista, e não na capa? Seria por isso que elas não são replicadas no decorrer da edição?

Vista por outros aspectos, e defensora de interesses políticos como era *O Cruzeiro*, a capa parece também dar pistas sobre quem é o mocinho da tragédia: para um espaço nobre como a capa, quem não foi afetado pela calamidade, quem está na parte da cidade que não surge nas diversas interpretações do acontecimento, é quem merece ser transformado em manchete: as pessoas que ajudam. Escolher imagens mais tênues que não exibem cenas chocantes (que é necessário folhear a revista para ver) e mostrar personagens que ajudam os flagelados, apesar da aparente crítica presente no texto da manchete, legitima o discurso de que ainda há algo positivo na calamidade. Nas imagens da capa, os opostos estão juntos, classes sociais diferentes estão próximas, o rico ajudando o pobre. A calamidade promove uma mudança de conscientização, mesmo que temporária?

Raquel de Queiroz, em sua crônica publicada na edição de 12 de fevereiro, comenta sobre o comportamento despertado pelo acontecimento e que, de certa maneira, está ligado ao conceito da capa da edição de 5 de fevereiro.

Vocês têm notado, depois do desastre, o ar heróico das gentes, quase glorioso? Acho que através dessa onda de sofrimento, experimentado na carne ou sofrido vicariamente por interposta pessoa, ou simplesmente testemunhado, as criaturas conseguiram provar qualquer coisa a si próprias – qualquer coisa de que duvidavam e por isso sentiam vergonha. Quem chorou se orgulha de ter chorado, quem ajudou se orgulha haver ajudado, e quem escapou se orgulha de não ter morrido. (...)

No dicionário de símbolos, os sentidos da catástrofe são comentados e parecem se aproximar dos sentidos da capa:

Tanto nos atos da vida real como nos sonhos, a catástrofe é o símbolo de uma mutação violenta, sofrida involuntariamente ou desejada. Por causa de seu aspecto negativo, que aparece com maior evidência, é a destruição, a perda, a separação, a ruptura, o fracasso, a morte de uma parte de si mesmo ou de alguém de seu meio, que se revelam. Entretanto, a violência da catástrofe oculta um aspecto positivo, que é o mais importante: o de uma vida nova e diferente, de uma ressurreição, de uma transformação psíquica, de uma mudança social, desejados pela consciência, nascidos do inconsciente, ou em vias de realização. A catástrofe gera seu contrário, ou seja, a manifestação de uma outra ordem (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p. 200).

O desejo de um novo ordenamento do espaço urbano está baseado nas regras ditadas pela idéia de “cidade moderna”. A fotorreportagem, como estética do progresso, usa a tragédia para expor a “necessidade” de um novo ordenamento da cidade: o morro é inadequado à moradia, as pessoas precisam ser removidas, a favela urbanizada. Ou a calamidade pode voltar a acontecer.

A revista estende o fato por semanas em diferentes enfoques, em diferentes edições, volta a tratar do assunto em momentos distantes, como no caso da reportagem “*Rio, nós estamos com você*”, exhibe outros espaços do Rio, do Brasil e do mundo afetados por intempéries semelhantes ou diferentes. Em torno de qual fato a revista gira? Das chuvas que precipitaram sobre o Rio na primeira quinzena de janeiro de 1966. O fato se faz, é a causa: a chuva na cidade. A chuva é um fenômeno natural que quando intervém negativamente no espaço urbano recebe um tratamento de *desastre natural*²⁹, porém, quando o desastre é levado para as páginas da revista ele, como fato/notícia, acontece: ele sobrevém, decorre, “escorre” para todos os lados em que é possível e

²⁹ A palavra *desastre* tem origem francesa significando, entre outras coisas, “privação do astro favorável”. É como se o destino regido pelos astros fosse retirado ou desequilibrado. Nesta acepção, *desastre* possui relações com conceitos de destino, desarmonia celeste, falta de sorte. Um *desastre natural* seria, portanto, fenômeno da natureza que pode acontecer a qualquer momento e lugar, imprevisível, que depende da sorte, assim como secas, terremotos, maremotos, avalanches, inundações, ciclones, nevascas, especialmente quando exercem mudanças que desequilibram o transcorrer da vida urbana. Interessante é notar que o termo não se aplica aos mesmos fenômenos se estes

desejável (pela revista) que ele escorra. Nesse movimento, o fato é elevado à outra categoria em que as expressões são aplicadas como sinônimos pela revista e como elemento superlativo da notícia, alimentando o sensacionalismo: dilúvio, hecatombe, catástrofe, tragédia, calamidade pública.

Ao mesmo tempo em que a revista apresenta uma quebra espaço-temporal do acontecimento, apontando novos caminhos para interpretações, ela direciona o leitor por esses caminhos. Há uma “liberdade controlada” para a interpretação do acontecimento. De fenômeno natural à calamidade pública, a chuva urbana recebe um tratamento que não é inocente, como a escolha das imagens da capa. A cidade que está em desequilíbrio, entulhada, sob escombros e inundação, que tem pessoas deslocadas de suas casas e universitárias deslocadas de suas universidades, recebe um tratamento organizado através de imagens, recortes e da diagramação.

Na edição de 5 de fevereiro de 1966, *RIO 401* remete a uma cidade que alcançou a condição de “cidade maravilhosa”, com 400 anos de fundação (civilização), mas que ainda é espaço para o imprevisível, ainda sofre com as intempéries, onde ainda é possível “tragédias” acontecerem. Seria a cidade que ainda não dominou por completo a natureza, a cidade que está desprotegida? Ou a cidade que perdeu o controle do seu progresso, posicionando a população do morro como única culpada pela calamidade? Se não houvesse ocupação daquele espaço, não haveria calamidade? Ou apenas seria um fenômeno natural, pouco interessante, pouco visível? Quem é o culpado pelo caos pelo qual a cidade passa?

As respostas podem ser encontradas em todas as formas de expressão que constroem o acontecimento, publicadas na mesma edição. Porém, vamos olhar como é composta a calamidade na fotorreportagem principal: *Rio 401 depois do dilúvio*.

acontecem em ambientes tidos como naturais, sem a presença humana, ou seja, a presença do homem ou da cidade é o que diferencia o fenômeno natural do desastre natural.

5.2. AS PRIMEIRAS PÁGINAS DA TRAGÉDIA

A abertura de *Rio 401 depois do dilúvio* [créditos para Joarez Ferreira, Ubiratan de Lemos, Indalécio Wanderley, Jorge Audi, João Rodrigues, José Carlos Vieira, Douglas Alexandre, João Fontes, Hélio Passos e Fernando Seixas] é o início de uma seqüência de 12 páginas. O título posiciona o leitor em relação ao fato, através das primeiras coordenadas: lugar [Rio], tempo [depois] e o quê [dilúvio]. Duas imagens amplas são justapostas nas páginas: na primeira, na horizontal, três mulheres correm com crianças nos braços e o foco está na mulher central que expressa desespero; a segunda imagem, em espaço vertical, uma multidão ao fundo, com civis e oficiais identificados pelos guarda-chuva e uniformes, parece observar um suposto corpo sob um amontoado de tecidos e plásticos, onde está o foco. Não se pode ver o corpo, mas as formas e a legenda sugerem um cadáver.

Os espaços em branco entre as imagens remetem à diagramação da capa e definem a moldura, o corte, os limites das imagens. Os mesmos espaços, que cortam e delimitam, não estão completamente vazios. São preenchidos pelo repertório do leitor.

A diagramação opta por uma leitura rápida em que o olhar circula em qualquer direção na tríade formada por título e as duas imagens. Em poucos movimentos, o leitor obtém a informação necessária para “entregar-se” ao acontecimento. Para isso, o conjunto dado nas páginas de abertura – título, imagens, legenda e texto – congrega diversas apreensões: as comemorações do aniversário da cidade [RIO 401]; conhecimento sobre o mesmo fato narrado em outras mídias ou outras edições da revista [DEPOIS]; seu imaginário sobre a idéia da calamidade resultante de ira divina ou de revolta da natureza [DILÚVIO]; a dor e o sofrimento do outro [mães em desespero, a morte]; o despertar da compaixão pelos inocentes e da solidariedade como apelo jornalístico [a

imagem com as crianças da capa e no colo das mães que fogem da tragédia]; a atração, curiosidade, apreciação da morte [imagem do suposto corpo em primeiro plano].

RIO 401 DEPOIS DO DILUVIO

Foram a inundação. Desprezando o governo, os moradores foram obrigados a abandonar suas casas e a fugir para os telhados das casas vizinhas. A situação é desesperadora. Há falta de comida e de água potável. Os moradores estão desesperados. Há falta de comida e de água potável. Os moradores estão desesperados. Há falta de comida e de água potável. Os moradores estão desesperados.

REPORTAGEM DE
JACQUES FERRAS, VÍDEO DE
DELLY, JOSÉ ALOI, JOÃO
RODRIGUES, JOSÉ CARLOS V.
EIRA, DOUGLAS ALEXANDRE
ZILLI, PONTIK, HELIO PAZ
E JOSÉ FERNANDO SILVA



No município de Rios, no estado do Amazonas, o governo do estado, que prometeu a construção de um dique para proteger a população, não conseguiu cumprir sua promessa. O governo estadual não conseguiu cumprir sua promessa.



A legenda das imagens fotográficas da abertura diz:

Na tragédia da Rua Santo Amaro, o drama da mãe, que, fugindo da avalanche, só conseguiu salvar um dos dois filhos. O outro ficara sob os escombros. A outra mãe feliz, que escapou da desgraça, com o seu filho único. Pelas estradas, cadáveres seguiam o curso irregular e destruidor das enxurradas.

Ao observarmos a presença destes elementos nas páginas de abertura, e das suas inter-relações, compartilhamos da visão de Kossoy (2002, p.54) que comenta que:

Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que “ilustram”, das legendas que as acompanham, da forma como são paginadas, dos contrapontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos.

Vários elementos ligam a composição da abertura da reportagem com a capa. Não são idênticas e tratam do mesmo assunto de maneiras diferentes, de ângulos e personagens diferentes, mostrando os dois lados da calamidade: na capa, a iminência de uma nova vida, uma nova ordem; a abertura, a iminência da morte. Uma enfatiza a solidariedade, a outra a calamidade. Uma é mais tênue, a outra mais impactante. Na capa, mães compartilham em segurança os cuidados aos filhos. Na abertura, a imagem selecionada é de mães em desespero, em movimento, no momento exato – como função do signo fotográfico – em que a calamidade acontece e que pode roubar a vida dos seus filhos. “A consciência do sofrimento (...) é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista” (SONTAG, 2003, p. 21). Mas é no conjunto formado entre o título e as imagens na abertura – ambos em grandes dimensões – que a revista prende o leitor.

Outros elementos unem os dois espaços que possuem a função de anunciar o assunto a ser retratado. A reportagem *Rio 401 depois do dilúvio* está distante apenas cinco páginas depois da

capa – uma distância/posição indicativa da pressa ou importância que a revista imprime à notícia, isto é, uma reportagem no início da publicação é para ser acessada rapidamente, sem outras reportagens no meio. Podemos dizer que a apreensão da capa ajuda o leitor a se entregar ao sensacionalismo proposto nas páginas de abertura da fotorreportagem. A diagramação, a divisão entre as imagens, as letras garrafais em branco para a expressão *RIO 401* de ambas são correlatas. A junção dos conteúdos das imagens da capa aos conteúdos das imagens da abertura são quase que certos e ambos espetacularizam o acontecimento, podendo despertar pena, medo, repugnância, mas principalmente atração. As crianças presentes na capa e na abertura da reportagem são elementos comuns em que o apelo da revista se apóia: são as vítimas inocentes da calamidade que acionam o sentimento de compaixão no espectador, de solidariedade. Em relação ao sensacionalismo, FORIN e BONI analisam que:

As chamadas fotografias sensacionalistas ou de espetacularização são imagens que espelham com demasiada ênfase os aspectos tétricos do real. Geralmente carregadas de um sentimentalismo típico, elas expõem cenas de impacto ao evidenciar sangue, cadáveres insepultos, corpos lacerados (...) Caracterizam-se por provocar em seus espectadores o choque, o escândalo e um sentimento de atração-repulsão... (2005, p. 64).

Imagens e textos se impregnam mutuamente de sentidos. Título, texto e legendas direcionam a interpretação das imagens e são pontuados com palavras que trazem à tona elementos de um evento apocalíptico – como *tragédia, castigadas, dilúvio, exortações, calamidade, poder, impactos, violentos, catastróficas, vítimas, prejuízos, escombros, desgraça, cadáveres*. Palavras de um universo polissêmico em torno de conceitos como castigo, força da natureza, intervenção divina, fim do mundo; e que ampliam e reforçam o apelo dramático da fotorreportagem que está apenas começando.

Na segunda imagem, a do corpo estendido, olhamos para os indícios de um corpo. Tecidos, as formas do conteúdo sob os tecidos sujos, plásticos pretos, as pessoas curiosas aglomeradas ao fundo e a legenda são elementos que indicam conter um corpo na imagem fotográfica, mas não vemos um corpo.

(...) Na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem, a ponto de nela aparecer denotado... (BARTHES, 1990, p. 20)

Assim como a chuva está presente nas imagens através da presença de guarda-chuvas, o corpo está presente através de pistas fornecidas nas páginas de abertura. É também o interesse/curiosidade provocado no leitor pela composição da página elemento que faz crer na existência de um corpo? E se isso é possível, o mesmo é aplicado para a construção de conceitos, ideologias a respeito de um determinado fato. A imagem fotográfica é “reelaborada – em conjunto com o texto – e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, controlar ao máximo o ato da recepção numa direção determinada” (KOSSOY, 2002, p. 55).

De qualquer maneira, a imagem fotográfica não trata apenas de um corpo, mas sim participa da composição a idéia da morte presente na calamidade. As pessoas ao fundo e seus guarda-chuvas formam um cenário que vela a morte. O ângulo escolhido posiciona o espectador da imagem junto ao corpo, em primeiro plano. Ao percorrer o olhar pela verticalidade da imagem produzida pela diagramação, o leitor-espectador se junta à multidão de espectadores da morte representada por aquilo que está entre eles. Sontag desvenda parte dessa relação:

Uma sociedade que torna normativo aspirar a nunca ter experiências de fracasso, privação, desgraça, dor, doenças terríveis, e em que a própria morte é vista não como natural e inevitável mas como uma calamidade cruel e imerecida, cria uma

tremenda curiosidade em torno desses fatos – curiosidade que é, em parte, satisfeita por meio da atividade de tirar fotos. A sensação de estar isento de calamidades estimula o interesse em olhar fotos dolorosas, e olhar para elas sugere e reforça o sentimento de estar a salvo (SONTAG, 2004, p. 184).

A imagem fotográfica tem participação importante na construção da dramaticidade em torno da morte.

Enquanto a questão da verdade colocada em relação ao que o discurso afirma sobre o que a imagem mostra, a norma do testemunho identifica o dito com o mostrado, isto é, postula a veracidade intrínseca do dito desde que ele acompanhe o mostrado. Em vez de considerar que a identificação de remissão é adequada à condição de que o discurso seja conforme à norma da veracidade, somos levados a postular que o discurso é verdadeiro desde que realize *uma* identificação (SCHAEFFER, 1996, p. 126-127).

A tensão da abertura (em suas composições dramáticas) é expandida no decorrer da fotorreportagem. Entre imagens que despertam sentimentos como compaixão, atração e repulsa; é perceptível a arquitetura da calamidade. Matérias, imagens, intertítulos, legendas, ritmos da diagramação, tensões entre volumes. Imagens menores e imagens amplas decidem o que é mais importante olhar. A revista narra em diversas temporalidades e espacialidades a sua visão do fato.

A conotada crueza jornalística, que retrata a tragédia carioca, é parte de uma do que Sontag (2003, p. 37) chamou de longa linhagem da iconografia dor em que “os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana”.

5.3. UM PASSEIO PELA CALAMIDADE

Ao virar as páginas de abertura, iniciamos um passeio pela calamidade em composição na revista. A máquina fotográfica, neste momento, assume o seu papel de “testemunha” da realidade fazendo o que Sontag (2004, p. 185) aponta: “a câmera olha por mim – e me obriga a olhar”. A revista sabe como utilizar esse poder das imagens para prender a atenção do leitor; e esse

interesse despertado reside no que Kossoy (2002, p. 21) diz sobre as imagens fotográficas: “elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência”.

A composição da página representa a seleção, o recorte e a distribuição de instantes que foram imobilizados, editados para serem contemplados e provocarem emoções. A composição das páginas está associada diretamente ao entretítulo, *As chuvas semearam a morte e destruição por toda a cidade*, que posiciona as imagens como uma visão panorâmica da destruição em que cada imagem assume o que Barthes (1984, p. 129) chamou de “um certificado de presença”.

A composição chama o leitor a testemunhar, pelo olhar da câmera, a inundação de um bairro pobre. As fotografias referem-se a pessoas com água pelos joelhos, perdas de bens (um carro atolado), as ruas em cascata, pessoas que circulam em canoa e a morte. O leitor, como espectador da fotografia, agora é mais um observador em torno do carro atolado, da canoa, das águas que invadem a cidade. É mais um na multidão. A expressão “em toda a cidade” do entretítulo quer tirar o leitor da posição de espectador e incluí-lo diretamente na calamidade [se este leitor é carioca] ou mobilizá-lo emocionalmente [se este leitor vive em outras regiões brasileiras]. Afinal, não é todo o dia que *toda* uma cidade é destruída.

As legendas narram o que não está nas imagens, aplicando o invisível na composição da calamidade. O ritmo da leitura é um convite a sermos “testemunhas oculares” da calamidade, para circular entre “barracos... arrastados nas enxurradas”, “centenas de carros... destruídos”, a apreciar o Rio que “virou uma Veneza trágica: água em toda a parte”. O arranjo destas imagens na página, bem como suas legendas, revelam que:

Uma fotografia só se torna um testemunho se estiver inserida em uma estratégia comunicacional precisa. Quando esta falta, por exemplo, quando a mensagem verbal desaparece, a imagem torna-se “muda”, isto é, torna-se uma imagem, mais

A imagem central, maior, dividindo as páginas, serve como ponto de equilíbrio. Em volumes, poderíamos pensar que as três imagens organizadas em seqüência vertical têm maior peso que a do canto inferior à direita. Pela composição fotográfica [ângulo fechado no corpo sendo resgatado pelo bombeiro], a imagem recebe toda a carga dramática da calamidade e materializa visualmente o que o entretítulo anuncia [a morte]. Em contrapartida, as palavras do entretítulo estendem a imagem do corpo semi-soterrado para toda a cidade, posicionando a imagem dentro da micro-narrativa formada pela dupla de páginas como a principal ponto de tensão visual:

É a tensão mais forte quando a imagem mostra uma seqüência de acontecimentos em seu clímax: somos levados bruscamente para frente e para trás, para o início da ocorrência e até sua próxima conclusão (que sempre já ocorreu). (...) Em outras palavras, aspiramos à transformação da imagem em narrativa, capaz de satisfazer a tensão psicológica por ela gerada. SCHAEFFER, 1996, p. 128).

Na posição da imagem, o leitor toca o corpo para virar a página. Segura o corpo entre os dedos por instantes. Contempla. A atração que esse tipo de cobertura jornalística exerce, em parte, está no próprio leitor.

Podemos supor que já exista uma predisposição do leitor em ter determinado prazer em ver, relembrar, surpreender-se, apreender algo novo que ele não tenha visto em edições anteriores ou em outros meios de comunicação nos quais a tragédia carioca foi notícia. Sontag (2004, p. 184) analisa que:

Em parte isso ocorre porque a pessoa está “aqui” e não “lá”, e em parte devido ao caráter de inevitabilidade que todos os fatos adquirem quando transmutados em imagens. No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira.

Ronin e Boni (2005, p. 62) dizem que “os meios de comunicação, com a frenética inserção nas regras mercadológicas do capitalismo, apelam para os mais brutais instintos do homem para vender”. E mais, que “a definição de notícia, inclusive nas obras acadêmicas que ditam as normas de estudantes e profissionais do jornalismo, refere-se àquilo que é irreverente, fora do comum”. Desta forma, as chuvas, as inundações, os deslizamentos, as mortes, os desabrigados e entre eles as crianças inocentes, em um período em que a revista celebra o verão, o Carnaval e o aniversário da cidade, é o contraste necessário para a exploração jornalística do tema.

A expressão “depois do dilúvio”, na abertura da fotorreportagem, ainda guia o olhar do leitor pelas páginas da calamidade. Remete à fragilidade da cidade e do homem diante de forças que desconhece, guia o leitor pelo imaginário cristão. A chuva, a tempestade, a lama que desliza misturando corpos, árvores e construções participam da narrativa, são personagens atuantes, elementos que agem sobre a cidade, a invadem, a destroem, expulsam as pessoas das suas casas, as matam. Mas é a chuva o elemento que liga todas as imagens. A chuva que provoca os deslizamentos e as mortes; é da chuva que as pessoas se protegem e procuram abrigo; é a chuva que pode provocar as doenças; é a chuva que inunda as ruas e provoca mudanças nas vidas das pessoas. A chuva é personagem, cenário, enredo e temporalidades da narrativa. É a chuva em forma de “dilúvio” que desperta no leitor a atração pela calamidade. Oliveira Júnior (1999, p. 64) analisa que:

Cada chuva é um pedaço do dilúvio que originou o nosso mundo cristão. Cada enchente vivida ou vista por nós atua na imaginação, presentificando aquela inundação original. Muitas são as previsões dos cientistas (degelo, aquecimento)

que justificam sobre outras bases os mesmos temores emanados pelo pensamento mítico.

Mais uma vez, viremos a página. Agora nos deparamos com imagens atuantes no processo de comoção do leitor. De seis imagens quatro contêm crianças em condições precárias, posicionadas para despertar a compaixão. A presença feminina das mães também é marcante. Mães em filas, crianças amontoadas em colchões, olhares perdidos. Uma das legendas, a da mãe sentada no chão alimentando um bebê, resume os objetivos da revista: *As crianças foram, inegavelmente, as maiores vítimas da catástrofe. Na sua inocência, jamais compreenderiam as razões de tamanhos sofrimentos.*

A composição destas duas páginas torna mais clara a construção da revista em torno do par calamidade/solidariedade.

Na área superior-central, a imagem da elite que ajuda, que é solidária aos flagelados. É uma imagem que transpassa as duas páginas, cortada pela dobra da revista, que está no centro. Um outro entretítulo, que se sobrepõe a ambas as páginas, indica a forma de olhar as imagens: *Em meio à desgraça, forte a solidariedade humana, que conseguiu minorar sofrimentos.* A composição da calamidade/solidariedade está presente no título através de expressões como “desgraça”, “solidariedade humana”, “sofrimentos”.

EM MEIO À DESGRAÇA, FORTE A SOLIDARIEDADE HUMANA, QUE CONSEGUIU MINORAR SOFRIMENTOS.



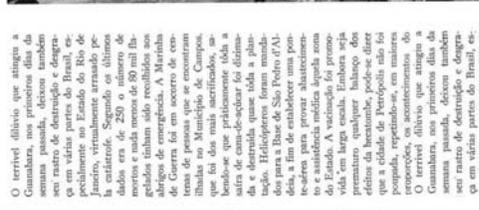
As crianças foram, inevitavelmente, as maiores vítimas da catástrofe. Na sua inocência, jamais compreenderam as razões de tamanhas infelicidades.



Nunca o mundo foi tão jovem. Muitos idosos, estavam presentes os jovens. A humanidade criou um feixe de solidariedade e abnegação na tragédia do ano.



Em Santa Teresita, bairro bairrada, como na foto, desgraça foi fator comum.



O terrível dilúvio que atingiu a Guanabara, nos primeiros dias da semana passada, deixou também seu rastro de destruição e dor. Especialmente no Estado do Rio de Janeiro, virtualmente arrasado pela catástrofe. Segundo os últimos dados em de 250 o número de mortos e feridos já ultrapassou as estatísticas habituais de catástrofe de emergência. A Marinha de Guerra foi em socorro de centenas de pessoas que se encontram ilhadas no Município de Campos.

Os socorros foram enviados para a área de catástrofe com o intuito de evitar a morte por fome e assistência médica lapada zona de risco. A assistência foi promovida em larga escala. Enquanto aguarda a chegada dos socorros, os efeitos da destruição, podem-se dizer que a cidade de Petrópolis não foi poupada, repetidamente, em milhares de famílias. Segundo os últimos dados em de 250 o número de mortos e feridos já ultrapassou as estatísticas habituais de catástrofe de emergência. A Marinha de Guerra foi em socorro de centenas de pessoas que se encontram ilhadas no Município de Campos.

Os socorros foram enviados para a área de catástrofe com o intuito de evitar a morte por fome e assistência médica lapada zona de risco. A assistência foi promovida em larga escala. Enquanto aguarda a chegada dos socorros, os efeitos da destruição, podem-se dizer que a cidade de Petrópolis não foi poupada, repetidamente, em milhares de famílias. Segundo os últimos dados em de 250 o número de mortos e feridos já ultrapassou as estatísticas habituais de catástrofe de emergência. A Marinha de Guerra foi em socorro de centenas de pessoas que se encontram ilhadas no Município de Campos.



De ôculos não fazem distinção de classe, atrolando ricos e pobres. Em Santa Teresita, bairro bairrada, como na foto, desgraça foi fator comum.



Onde existe um pólo de assistência, formam-se logo inúmeras filas de flagelados, em busca de abrigo, alimentos, roupas, socorro e consolação.



Uma das imagens mostra mulheres entre caixas de medicamentos e outros produtos aparentemente destinados às vítimas. Rostos surgem. Roupas, faces, posição dos corpos, cabelos indicam que não são flageladas, são as pessoas que ajudam, são as pessoas que *minoram sofrimentos*. Ou, como informa a legenda, trata-se da “juventude carioca” que “deu lições de maturidade e abnegação na tragédia do ano”. Na composição da página, esta fotografia está literalmente posicionada *em meio à desgraça*.



A centralidade desta imagem revela a construção da calamidade/solidariedade pela revista. Talvez não seja a imagem mais interessante em termos de composição fotográfica, porque não apela diretamente à compaixão do leitor, não emociona. Mas, na composição da página, ganha força apelativa através das imagens ao seu redor.

Ao olharmos os volumes no desenho da página, o peso maior está na imagem inferior, de crianças e mães deitadas, e não na imagem da “madura e abnegada juventude carioca”. Esta

última, em toda a fotorreportagem, é a única referência visual da ajuda humanitária da elite carioca às vítimas e ganha peso através da disposição das demais imagens ao seu redor: a solidariedade em meio à calamidade.

A dimensão da solidariedade é medida pelo efeito da calamidade. Quanto maior a calamidade maior a solidariedade em construção. O sentido dessa imagem se constitui no compartilhamento da página com fotografias que apelam aos sentimentos do leitor através do olhar das vítimas, que ora se perde no vazio da perda material e humana, ora o olhar é direcionado para a câmera.

O olhar percorre as imagens que estão atadas ideológica e visualmente ao entretítulo. A presença feminina em predominância acentua a “pujança” e a “fibra” da mulher carioca, tanto a mulher que *salva* quanto a mulher que *se salva* da calamidade. Personagens são inseridos na matéria para o reforço da dramaticidade:

Contristador o drama de José Abelardo Blanco, funcionário do Estado, morador da rua Santo Amaro (...) Dois dias antes, perdera cinco dos parentes mais afins, inclusive a mãe. (...) Ainda não tivera tempo de ver os cadáveres de seus familiares. Estava a serviço, quando ouviu, pelo rádio, a notícia do desastre em sua rua. (...) Largou o serviço e correu, alucinado, para o local da tragédia. (...) O drama de José Aberlardo Blanco foi igual a outros tantos que se passaram no Rio-401.

Mães e filhos [a família sem abrigo] são personagens que acentuam a valorização da solidariedade. A área de maior visibilidade é ocupada por uma imagem ampla que exhibe mães e crianças amontoadas sobre um colchão. A composição fotográfica em ângulo fechado enfatiza a precariedade de dormir no chão entre cadeiras; uma das crianças, “em sua inocência”, olha direto para a câmera. Esta fotografia favorece dois movimentos: oferece/empurra a calamidade através da posição e da dimensão (imagem grande) e aproxima/atrai para a calamidade.



Uma das fotografias laterais parece indicar que não apenas pessoas mais pobres foram afetadas. Curiosamente, a imagem mostra a “elite vitimada” pela calamidade, uma mulher em pé “velando” seus objetos pessoais, com rosto virado na direção oposta à câmera. Acima dessa imagem vemos uma mulher encarando a câmera e três crianças que cobrem suas cabeças com roupas e toalhas, lembrando uma imagem sacra.

Através da justaposição destas imagens, interligadas pela legenda, podemos perceber o quanto a revista busca nivelar as classes sociais cariocas. A revista, desde a capa e abertura, coloca *toda* a cidade como vítima da calamidade, enfim, equalizando as distinções sociais. Esse esforço permeia os sentidos da calamidade, da solidariedade, da coletividade presentes em textos e legendas, sobrepostos a tons dramáticos da narrativa jornalística. A legenda informa: *As chuvas não fizeram distinção de classe, assolando ricos e pobres. Em Santa Teresa, bairro burguês, como na favela, desgraça foi fator comum.*



As chuvas não fizeram distinção de classe, assolando ricos e pobres. Em Santa Teresa, bairro burguês, como na favela, desgraça foi fator comum.



A legenda que interconecta as referidas imagens, a dos pobres e a da “moça burguesa”, faz da chuva agente principal da calamidade que une e estende o acontecimento a todos os personagens da cidade, acentuando a dramaticidade da fotorreportagem.

Observemos a “moça burguesa” que vela seus pertences na rua. Ela não é exatamente um exemplo da elite atingida pela calamidade, mas ganha esse sentido basicamente através de dois

elementos da composição da página: primeiro pela legenda e depois pela proximidade com a imagem superior criando contrastes sutis entre os conteúdos fotográficos.

A suposta burguesa esconde o rosto sob um chapéu de praia. A tríade de flagelados remete à perda total dos bens materiais. A mulher ainda possui o que guardar. Os pobres sofrem em grupo, mas a mulher está solitária, aguardando ajuda. A mulher negra olha para a câmera, para o leitor. A mulher branca não tem seu rosto revelado. Somente as vítimas (pobres) são dignas de serem exibidas, de olharem para a câmera em súplica. Desta forma, a idéia da calamidade se expande de significações.

Em meio a toda desgraça, porém, a solidariedade humana. Imensa e bela. Comovedora. Todos, ricos e pobres, velhos e jovens (crianças até) estiveram – e muitos ainda estão – solidários com as vítimas das enchentes. Desde a primeira hora, batalhões de homens e mulheres, de todas as classes e camadas sociais, atenderam ao chamado da necessidade coletiva, acorreram atingidos pelas águas e deram início à grande campanha de assistência social. Incalculável o número de voluntários que estiveram em todas as frentes de trabalho. Até mesmo ao lado dos corajosos bombeiros, enfrentando perigos, na retirada de feridos e mortos dos escombros e na desobstrução das ruas. O drama tornou-se comum, sob o estado de calamidade pública. Órgãos estaduais e federais, entidades públicas e privadas, cidadãos, todos, enfim, trabalharam com coragem e abnegação nas horas mais difíceis. Horas a fio. Dias e noites sem descanso. Nos morros. Nas favelas. Nos hospitais. Nas escolas transformadas em abrigos. Sob a chuva torrencial. Na lama. Sob os tetos que cobriam conseqüências da catástrofe. (O CRUZEIRO, 5 de fevereiro de 1966, p. 12).

A dramaticidade que pontua imagens, títulos, legendas e textos também ajuda a ampliar a unidade urbana e a coesão na solidariedade. A união de todos os grupos urbanos em torno do acontecimento (movimento que no mundo real não acontece) acontece na realidade cruzeiriana ao mesmo tempo em que lisonjeia a atuação das instituições públicas através das matérias ou em posição de destaque como no sumário:

Grande e imprescindível foi a ação da FAB. As fotos mostram o Cel. Almeida, no comando de helicópteros que salvaram vidas. Os enfermos de Santa Teresa foram transportados pela FAB. (Mais enchente nas páginas 34-b e 99.)



REPORTAGENS

Rio 401 depois do dilúvio	6
Coração de Shastri	18
Modas — Paris 66 (côr)	20

Indicação no sumário (lugar de destaque) da atuação da FAB, seu pessoal e recursos

Na realidade “fora da fotorreportagem”, as chuvas não podem ter atingido a todos de maneira igual. Lembremos os bairros e casas de luxo (não aparecem em nenhum momento na fotorreportagem) que não devem ter sofrido os mesmos efeitos das chuvas, pois não estão localizados em terreno inadequado como os prédios de classe média ou erguidos com materiais frágeis como os barracos, todos localizados nas regiões atingidas.

Através da representação fotográfica a calamidade ganha força. “A imagem fotográfica fornece provas, indícios, funciona sempre como documento iconográfico acerca de uma dada realidade. Trata-se de um testemunho que contém evidências sobre algo”. Contudo, deve-se lembrar que “não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou” (KOSSOY, 2002, p. 31-33).

Uma seqüência de quatro páginas contém imagens aéreas que mostram recortes da paisagem urbana destruída pelas forças da natureza. Terra, entulho, água invadem prédios, casas e ruas, e rompem a organização da cidade. Fora de seus lugares, os elementos da natureza são agentes da calamidade. As imagens destas páginas não exibem figuras humanas como nas páginas anteriores, ou são quase imperceptíveis. Entretanto, as pessoas estão presentes no invisível da fotografia.

Olhamos a cidade devastada pelas forças da natureza e inserimos em seus interiores os corpos, as crianças e as mulheres das páginas anteriores. Visível e invisível.

Para a revista, ninguém está sozinho na desgraça e por isso se esforça em trazer o leitor para dentro da calamidade, que “abarca” a todos, “sem distinção”. Na montagem da calamidade, todos sofrem coletivamente. Mas para o leitor, em sua individualidade, há também um sentimento de alívio, pois a condição de leitor requer o privilégio de apenas olhar e não estar literalmente dentro do acontecimento. É o conforto de estar a uma distância segura da calamidade que afeta o coletivo. O coletivo do qual o leitor se inclui e exclui num mesmo movimento.

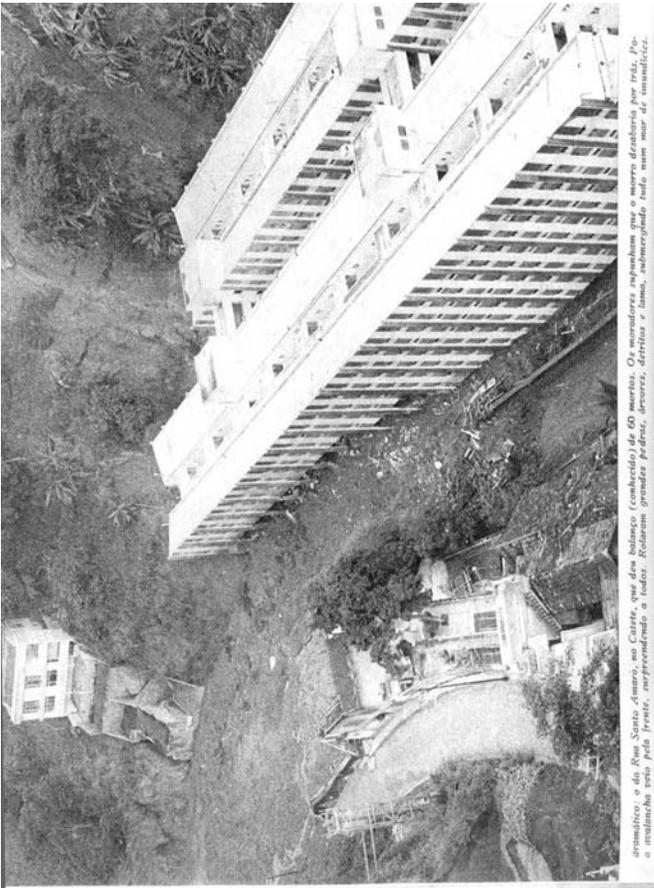
O entretítulo das duas primeiras páginas, “*O Cruzeiro*” mostra o mapa da desgraça, quer que o leitor observe, do alto, de um determinado distanciamento e com uma visão quase panorâmica, a calamidade. É uma auto-referência e pretende destacar o esforço da revista na cobertura do acontecimento, um recurso que fortalece a idéia de presença da reportagem em todos lugares afetados, de comprovação da realidade, inerente à imagem fotográfica.



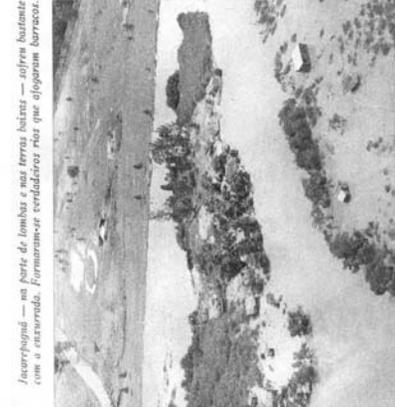
Os joteiros Iudárico Wandirley e João Rodrigues, em dois helicópteros, observaram o Rio Itaipava. Abaixo, a cidade espolpada do Grande.

"O CRUZEIRO" MOSTRA O MAPA DA DESGRAÇA

Em meio a São Domingos, porém, há um ponto que chama a atenção: o Cruzeiro. Trata-se de um ponto, verdadeiramente histórico, onde se encontra o túmulo de um dos grandes líderes da luta pela liberdade. Duas a três horas de caminhada, de ônibus e de carro, levam ao local. O túmulo é simples, mas a história que ele representa é grandiosa. O túmulo pertence ao grande líder da luta pela liberdade, o grande líder da luta pela liberdade, o grande líder da luta pela liberdade. Não se trata de um túmulo comum, mas de um túmulo que representa a luta pela liberdade, a luta pela liberdade, a luta pela liberdade.



armas e o do Rio Santo Amaro, no Carre, que desbancou (conhecido) de 60 metros. Os moradores apunham que o morro desmoronou por trás. Por o esmalto veio pela frente, mergulhando tudo num mar de imundície.



Itaipava — em meio de lombo e são terras baixas — sofreu bastante com o enchente. Formaram-se cordões de areia que agruparam barracos.



Enormes barragens desabaram do Alto da Rua Vitor, arrastando barracos e grande construção de cimento armado. Nada restou à frente das águas.



O rio que desce do morro acima o bairro da Estrada Graças-Jacupiranga. A avalanche de água e lama rompeu ao meio o estrada e destruiu moradias.



As caixas que rolaram das janelas ficaram transbordando a Lagoa Rodrigo de Freitas, cuja água barrenta e poluída inundou casas de luxo.

A imagem posicionada no canto superior-esquerdo, cuja legenda refere-se ao rompimento de uma adutora, sugere a mobilização da equipe de reportagem e o poderio tecnológico da revista. A legenda informa que: *Os fotógrafos Indalécio Wanderley e João Rodrigues, em dois helicópteros, sobrevoaram o Rio destruído.*

Em ampla fotografia, podemos ver um edifício de apartamentos parcialmente destruído. A imagem refere-se a algo já íntimo do leitor. A legenda informa que se trata do “desabamento mais dramático: o da Rua Santo Amaro, no Catete, que deu balanço (conhecido) de 60 mortos”. A rua Santo Amaro, já familiar, pontua a fotorreportagem em vários momentos.



Guandu, Jacarepaguá, Alto da Boa Vista, Grajaú e Lagoa Rodrigo de Freitas são representados nas demais fotografias. Distribuídas no rodapé da página, sangradas na parte inferior, quatro imagens de volumes e formatos semelhantes encadeiam um passeio rápido por outras regiões da cidade. O olhar do leitor percorre o “mapa” compondo a cidade através desses

fragmentos, formando o panorama anunciado. Supõe, por estas poucas imagens, como “está” o resto da cidade.

As escolhas políticas também se delineiam nestas páginas. No “mapa da desgraça” os bairros mais nobres são apenas mostrados de longe, em pequenas dimensões ou descritos pelas legendas. Assim como as pessoas pobres, vítimas da calamidade, são exibidas abertamente ao leitor, os bairros pobres ou conjunto de apartamentos de classe média são também alvo da voracidade jornalística das câmeras, exibidos sem pudor. Esses elementos servem ao apagamento do restante da cidade.

A única imagem aérea referente à área nobre da cidade é a imagem em que a legenda diz: *As cascatas que rolavam das favelas fizeram transbordar a Lagoa Rodrigo de Freitas, cujas águas barrentas e poluídas invadiram casas de luxo.* Curiosamente, nos esforçamos para conseguir perceber o que a legenda dita. Onde estão as casas de luxo invadidas? As dimensões da imagem permitem identificar alguma casa de luxo?



Mas a revista distribui de maneira uniforme a calamidade para todas as classes sociais do Rio de Janeiro. Ao virar a página, saindo do conjunto de apartamentos, o leitor se depara com o título que retrata a unidade urbana que vem sendo construída pela revista, dizendo que todos sofreram com as chuvas: *Agonia subiu morros sem distinção*. Acompanhando este título, duas imagens, uma delas transpassando as duas páginas.

A imagem em amplas dimensões na página à direita representa um recurso visual enfático, objetivando não só impacto, mas a retenção do leitor em trânsito pelas páginas. A retenção não se dá apenas pelo fato da fotografia ser a maior publicada até esta página, mas também por esta fotografia representar um tipo de síntese da fotorreportagem, exibindo os morros como espaço de origem da calamidade que foi construída até este ponto.

O sangramento desta imagem sugere a ênfase objetivada pela revista. A fotografia rompe os limites da página, dá continuidade às suas margens. A extensão desses sentidos a todos os demais morros da cidade é inerente ao passo que a diagramação aproxima/impõe este espaço ao leitor.

Olhamos para casebres do morro, a terra exposta, com as marcas deixadas por avalanchas abrindo caminho entre as moradias rústicas ladeira abaixo. Percebemos a fragilidade do terreno e, de certa maneira, a instabilidade da vida de quem ali mora. Vemos um espaço que não comporta construções. Olhamos para um espaço invadido. A imagem maior, como clímax revelador e sob a égide do jornalismo imparcial, dá ao leitor a resposta que a ele foi induzida pela fotorreportagem. Eis o que está por trás do acontecimento: a ocupação desordenada provocadora (e merecedora?) da calamidade. Como se todas as imagens anteriormente apresentadas pela revista estivessem inseridas neste fragmento.



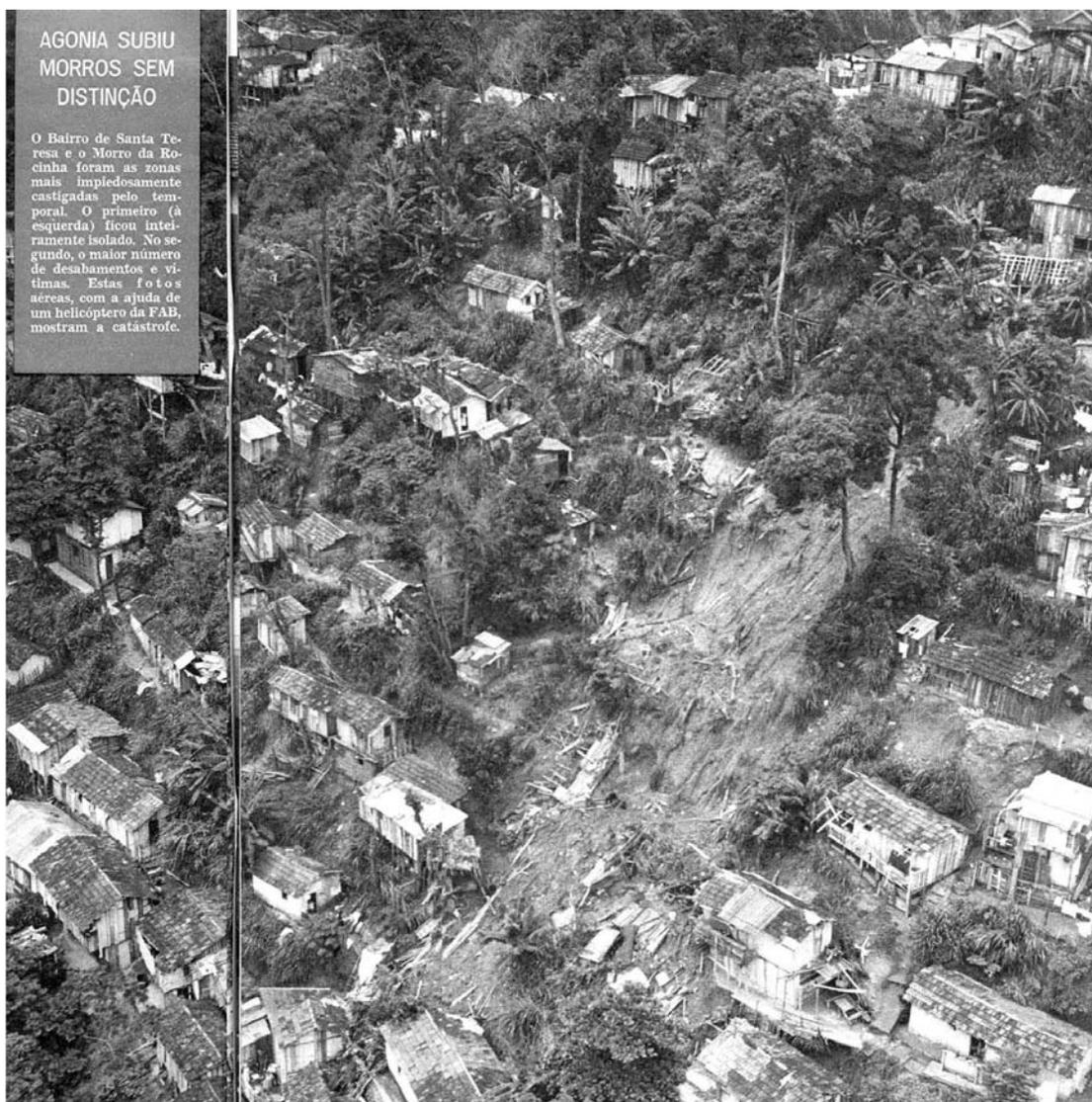
**AGONIA SUBIU
MORROS SEM
DISTINÇÃO**

O Bairro de Santa Teresinha e o Morro da Rocha foram as zonas mais afetadas durante a tragédia. O número (à esquerda) ficou inteiramente isolado. No segundo, o maior número de desabamentos e vítimas. Estas fotos aéreas, com a ajuda de um helicóptero da FAB, mostram a catástrofe.



O entretítulo e o texto inseridos numa caixa retangular, sobrepondo a fotografia, elege a imagem maior e mais rica em elementos visuais como a melhor representação da calamidade dentro da composição da própria calamidade. O texto informa e destaca com um indicativo entre parênteses o que merece a atenção do leitor:

O Bairro de Santa Teresa e o Morro da Rocinha foram as zonas mais impiedosamente castigadas pelo temporal. O primeiro (à esquerda) ficou inteiramente isolado. No segundo, o maior número de desabamentos e vítimas. Estas fotos aéreas, com ajuda de um helicóptero da FAB, mostram a catástrofe.



A maior imagem da fotorreportagem: clímax visual da narrativa jornalística.

A expressão “mais impiedosamente castigada” e a informação de “maior número de desabamentos e vítimas” agregam o trágico construído durante toda a fotorreportagem. É para onde o leitor olha, um ponto central da calamidade. Como a face única e real do espaço de onde se originam mulheres que correm com as crianças nos braços, destroços que descem até casas e apartamentos, corpos nas enxurradas, da água suja que inunda, mata, vitima as pessoas.

A fotografia do Morro da Rocinha, na espetacularização da notícia, reflete uma verdade jornalística construída, onde o imbricamento da imagem com os recursos da moderna composição da fotorreportagem indicam que “o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. (...) Toda situação tem de ser transformar em espetáculo para ser real – ou seja, interessante – para nós. (...) A realidade renunciou. Só existem representações: mídia” (SONTAG, 2003, p. 91).

A composição do espetáculo imagético-midiático seleciona o que e como olhar, apreender ou interpretar. O espetáculo midiático se confunde com a realidade onde:

(...) apenas partes interessantes, apresentadas de um modo interessante, ou seja, com o intuito de provocar ou de chocar. O dramático é dramatizado, pela didática da composição e da montagem. Viramos a página numa revista de fotos, (...) e cria-se um contraste mais contundente do que o contraste entre fatos sucessivos em tempo real (SONTAG, 2004, p. 185).

Esta imagem remete a um espaço que é outro, olhado tanto no isolamento provocado pela moldura fotográfica como na composição da página (diagramação). “Cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda conforme o contexto em que é vista” (SONTAG, 2003, p. 122).

Em exposição na página da revista, as imagens representam uma “transferência de contexto” em que:

(...) um conteúdo transferido de contexto: um novo documento criado a partir do original visando gerar uma diferente compreensão dos fatos, os quais passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade. Mais uma ficção documental (KOSSOY, 2002, p. 55).

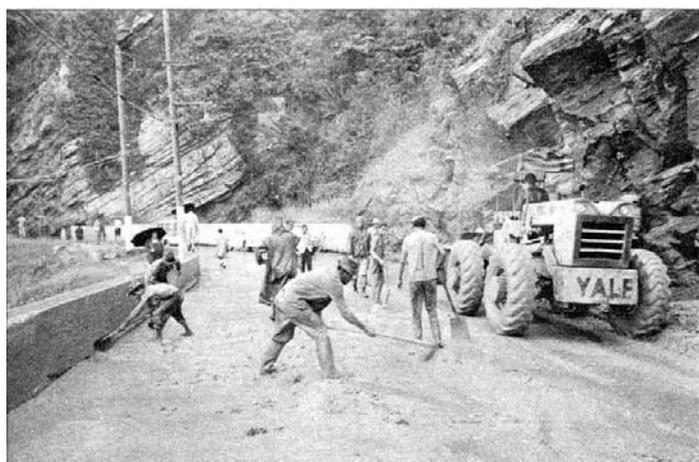
O morro da revista é o espaço que é recortado, transferido da sua verdadeira realidade (a cidade) para a realidade construída da fotorreportagem. Essa transferência (e distanciamento) acaba por tornar esse espaço à parte do resto da cidade. É o local onde a calamidade ocorre ou que é responsável por ela. A imagem também sugere o retrocesso inserido na ironia que a revista aplica ao discurso do “Rio 401” e é a face revelada (em clímax) do espaço no qual ocorre a calamidade, isolado duplamente: primeiro pelo enquadramento da fotografia e depois pela composição da fotorreportagem.

No decorrer da narrativa jornalística composta até aqui, é possível considerarmos que a imagem do Morro da Rocinha como o clímax da reportagem. Ao mesmo tempo em que é o ponto de maior tensão da história narrada, é também o ponto de revelação e resolução do enredo. Viramos a última página da fotorreportagem e nos deparamos com o pós-clímax, a página que representa o fechamento da fotorreportagem.

4.2.4. AS ÚLTIMAS PÁGINAS DA DESGRAÇA

Na penúltima página, homens, equipamentos e veículos do poder público surgem trabalhando em imagens menores. É a limpeza das ruas, a remoção de escombros e dos detritos da natureza. A natureza começa a ser devolvida ao seu lugar. Uma foto maior, a “do homem que revira os escombros daquilo que parece ter sido um barraco”, é a imagem que marca visualmente o fim da fotorreportagem.

Outros elementos das páginas também indicam o fechamento da reportagem como o entretítulo que, otimista, diz: *Quando o primeiro raio de sol brilhou sobre o Rio, já encontrou o favelado reconstruindo o barraco.* Expressões presentes na matéria também pontuam o fechamento da fotorreportagem como: *E assim vamos adiante. Agora, após o dilúvio, o trabalho de recuperação da Cidade, que se encontra bastante mutilada (...).*



Passados os momentos mais difíceis, veio a hora da reconstrução, iniciando-se pela limpeza dos esgotos e das ruas. Neste trabalho, tôdas as forças se uniram. As civis, representadas por empresas particulares que cederam às autoridades máquinas e homens; a policial, deslocada para uma nova função, e a militar, com o poderoso tanque-trator à prova de avalanches. E, por fim, o próprio favelado que reconstrói o barraco.



Mais do que situar o leitor indicando o fim da fotorreportagem, há elementos que apontam de forma mais clara a preocupação da revista em valorizar a figura das instituições públicas, as eximindo da responsabilidade da tragédia e exaltando suas ações de ajuda às vítimas, bem como na restauração da ordem urbana para o bem público. A legenda aponta essa intenção:

Passados os momentos mais difíceis, veio a hora da reconstrução, iniciando-se pela limpeza dos esgotos e das ruas. Neste trabalho, tôdas as fôrças se uniram. As civis, representadas por emprêsas particulares que cederam às autoridades máquinas e homens; a policial, deslocada para uma nova função, e a militar, com o poderoso tanque-trator à prova de avalanchas. E, por fim, o próprio favelado que reconstrói o barraco.

O texto da última página também destaca atitudes e mensagens de autoridades de diversos níveis como o presidente do Brasil e o governador da Guanabara:

Visitando os flagelados da Guanabara, o Presidente Castelo Branco, em companhia do Governador Negrão de Lima, ao verificar o trabalho realizado pelas professôras da Escola Henrique Dodsworth, onde foram recolhidas 292 pessoas, escreveu no livro de visitas: “Visito esta Escola numa situação de emergência. Vejo todo seu pessoal e meios materiais adaptados aos socorros e abrigo das pessoas atingidas pelas enchentes de janeiro de 1966. Além da generosidade das professôras, verifico o senso de responsabilidade e do saber trabalhar racionalmente numa situação anormal. Meus cumprimentos à sua diretora e às demais servidoras”. Impressões de reconhecimento, que bem podem ser extensivas a tôda população carioca.

O Cruzeiro ressalta que calamidade é ulterior ao nacional, chegando a publicar suposta mensagem do Papa:

Do Vaticano, o Papa Paulo VI telegrafa: “Chegando-nos a triste notícia da calamidade pública desencadeada sobre algumas partes dessa tão amada nação, especialmente o Rio de Janeiro, onde pereceram inúmeras pessoas, elevamos as nossas preces ao Senhor para que de nôvo reine a bonança, conceda o eterno repouso a todos os que morreram no desastre e, como confôrto e alívio para as famílias enlutadas, a todos concedemos nossa paternal bênção apostólica”.

Na composição da revista, nesta penúltima página, ainda tem continuidade a idéia de que a catástrofe é extensiva a toda a cidade, incorporando o nacional:

O Brasil inteiro abalou-se com a tragédia do Rio 401 – Dilúvio e Destruição. E logo chegaram, dos diversos Estados, mensagens de solidariedade e ajuda efetiva, em donativos e pessoal. *Comprovação da unidade nacional*. O Mundo também se impressionou com a catástrofe que se abateu sôbre a Cidade Maravilhosa e

regiões circunvizinhas. Chefes de Estado e personalidades enviaram mensagens e promessas de auxílio. (O CRUZEIRO, 5 de fevereiro de 1966, p. 16)³⁰

As duas páginas que fecham a reportagem, de certa forma, se contrapõem à abertura e o corpo da fotorreportagem, pois aqui não é a calamidade em composição (como algo negativo), mas o que ela traz de positivo: a esperança e o recomeço representados em textos e imagens pela presteza do poder público, a mobilização da força militar na recuperação da cidade, a sensibilização por parte de estados, países e personalidades importantes. É a face bela da calamidade.

É importante ressaltar como o elemento de maior atração visual das páginas – a imagem do raio de sol refletida no espelho – participa da composição de um desfecho típico de narrativa.³¹

O foco ou objeto central não é o homem, cujo título nos induz a ver como um “favelado reconstruindo o barraco”. O foco é o raio de sol, refletido por um espelho que na composição fotográfica explode em direção ao leitor.

Essa última imagem representa um apaziguamento visual e ideológico para o leitor que por dez páginas foi “impelido” a se comover com a tragédia do outro e a desvendar aos poucos o culpado pela calamidade (o próprio outro). Depois de estabelecida a tensão, caminha-se para a resolução das tensões, a esperança. Todos os problemas foram superados promovendo um alívio no pós-clímax da narrativa.

³⁰ Grifo meu.

³¹ Quando digo que é “típico” me refiro à estrutura da narrativa baseada em começo, meio e fim; sendo o momento da revelação (antes do fim/desfecho) o clímax. A narrativa representada pela fotorreportagem não foge dessa estruturação. Por outro lado, essa forma de fechar a fotorreportagem pode ser encontrada em outros formatos jornalísticos, especialmente no rádio-jornal, no cinejornal (na época) e atualmente no telejornal. Neste último, podemos apontar a última notícia ou reportagem da edição como caracteristicamente positiva, pois o telejornal nunca “diz boa noite” depois de uma notícia trágica.

Por se tratar de um desfecho em que impera a positividade ou, pelo menos, a posição espirituosa da revista em relação ao acontecimento, na última página a vida continua. Como espaço do positivo, as páginas tornam-se ideais para que um parágrafo sobre o carnaval se manifeste:

Outro fato que merece registro: temporal não impede carnaval. Questão resolvida. Carnaval é instituição popular, e a sua suspensão equivaleria à segunda desgraça para o carioca, neste começo de ano. A gente do morro quer sambar. E o carnaval não agravará o problema dos flagelados (...)



Há a falsa satisfação, baseada na esperança de uma nova etapa, pois ao ver a calamidade e o sofrimento do outro sem nada contribuir concretamente, a única contribuição do leitor é sua comoção temporária, que logo termina ao chegar à última página. Ocorre a decomposição da calamidade [*nas últimas páginas tudo segue para o alívio da tensão construída pela revista*] e a composição de algo novo, a normalidade [*é normal recomeçar depois da destruição, um novo dia aparecer, o sol brilhar para todos*]. Em sua composição, a fotorreportagem opera com o medo inerente a todo o ser humano. Medo do imprevisível, da morte e perda de proteção representada pela casa/cidade, mas de forma amplificada através da dramatização e da espetacularização da notícia. Sentidos quem vêm ao encontro de necessidades humanas universais. A normalidade, a tranquilização dos medos construídos como recurso de atração, começa quando termina a calamidade, quando indicam-se os caminhos [*a ajuda das autoridades, a esperança, a limpeza*] que se estendem por toda a cidade.

A fotorreportagem, em seu fechamento, deixa a calamidade para trás compondo a idéia de que “tudo está certo, afinal”. Como escreveu Raquel de Queiroz, na edição de 12 de fevereiro de 1966:

A normalidade é como a gravidade, não há que lhe fugir, vai-se para ela de tôdas as maneiras. E cada um tem a sua espécie individual de normalidade; para uns é a condução e o emprêgo, para outros é a comida das crianças, para aquêle vizinho é a vitrola tocando. Para as meninas, a praia.

Para *O Cruzeiro*, o normal é o distanciamento da calamidade, do morro. Termina-se a fotorreportagem revelando a ambiência onde os sentidos da calamidade transitam entre técnicas e escolhas estéticas, sempre em sintonia com o progresso que, por sua vez, está alinhado a interesses de grupos do poder político e econômico.

Como a idéia de progresso busca projetar “no futuro a esperança de um mundo melhor e dando como certo, como provável pelo menos, o seu advento” (Sztompka, 1998, p. 66), o

fechamento otimista não permite o leitor de *O Cruzeiro* terminar a fotorreportagem sem perspectivas. Algo será feito. A cidade reorganizada, o salvamento das pessoas, a urbanização das favelas, a remoção das pessoas do morro, o favelado reconstruindo, as autoridades comovidas com a situação do Rio. O leitor até pode “contar com a solidariedade da elite carioca”, pois, como informa uma das legendas: *Nunca o mundo foi tão jovem. Muito mais, o Brasil. Juventude é sinônimo de solidariedade. Onde houvesse flagelados, estavam presentes os jovens. A juventude carioca deu lições de maturidade e abnegação na tragédia do ano.* E ainda ressalta-se:

Quem trabalhou mais? Impossível dizer-se. Todos, no reconhecimento universal. O Corpo de Bombeiros, sempre destemido e eficiente, na linha de sua gloriosa tradição. As Fôrças Armadas, deixando o conforto e a segurança dos quartéis. Destacamentos policiais. Médicos e enfermeiras. Estudantes. Escoteiros e bandeirantes. Padres, freiras e povo. (O CRUZEIRO, 5 de fevereiro de 1966, p. 12).

O uso de helicópteros, a velocidade de cobertura jornalística, a presença no local da tragédia e a diagramação inserem uma dinâmica à narrativa que é percebida como moderna. E mais: é percebida como real. Na medida em que o conjunto formado por imagens, títulos e legendas em composição substitui a cidade, a experiência individual do olhar torna-se a experiência (mediada) do coletivo. O real é apreendido não a partir da revista, mas como está composto na fotorreportagem da revista.

Que um fato seja “construído” não quer dizer, no entanto, que ele seja menos verídico ou real do que os outros. Uma vez produzido por agentes sociais relevantes, passa, assim como fatos espontâneos, a influenciar igualmente uma dada realidade, tornando-se por isso objeto de reportagem e crítica (PUBLIFOLHA, 2005, p. 24).

Na realidade construída pela fotorreportagem, é dado à natureza o papel de espaço que precisa ser preservado, que não poderia ser invadido desordenadamente pelas pessoas, que merece e deve ficar intacto. A preservação do natural, neste caso, representa também a segurança

pública. Ao mesmo tempo em que o progresso atrai cada vez mais pessoas à cidade, o morro torna-se o espaço necessário a ser ocupado, pois a cidade que cresce também precisa da mão-de-obra do morador da favela que ganha pouco e vê o morro como única e barata opção de moradia. O discurso de preservação do natural vela a intenção de relegar a favela (e as pessoas que vivem neste espaço) ao “apagamento” urbano. A revista destaca a calamidade, busca tocar o leitor, exhibe os morros como origem do desastre, expõe o desastre com toques de sensacionalismo e finaliza provando que o ideal urbanizado, organizado e distante do resto da cidade (Vila Kennedy) é a melhor solução, cuja legenda informa: *Os ex-favelados da Vila Kennedy – povo que vivia antes no Morro do Pasmado e em outros – não sofreram nem desabamento, nem inundação.*



Os ex-favelados da Vila Kennedy – povo que vivia antes no Morro do Pasmado e em outros – não sofreram nem desabamento, nem inundação.

Ao mostrar o quanto está errado as pessoas ocuparem locais *inadequados* e em dada reportagem exibir o adequado, a revista deixa transparecer a sua escolha: não é o natural que precisa ser protegido é a própria cidade que precisa ser protegida do *outro* [o morro, a favela, as pessoas]. A inadequação não é a ocupação dos morros, mas a presença das pessoas e suas

construções que depõem contra a imagem de progresso na visão de grupos políticos e econômicos, e na defesa de seus interesses pela revista *O Cruzeiro*.

A seletividade na escolha das pautas é um recurso clássico do jornalismo. Nesta época, contudo, é também uma forma de organização das notícias, de criação de nexos entre elas e de estabelecimento de parâmetros para o leitor sobre o que é relevante ou necessário ao seu conhecimento e ao seu cotidiano (PUBLIFOLHA, 2005, p. 21)

O morro impede que a cidade seja totalmente “maravilhosa” e seu isolamento nas páginas da revista como “objeto da notícia” reflete o isolamento desejado pela cidade ou a forma que a cidade quer ser vista. A narrativa e a composição da fotorreportagem estende a calamidade para o todo, a partir de um recorte da cidade, moldando a maneira dos leitores olharem a cidade e o morro como instabilidade ameaçadora. Todos querem ver “crianças, antes faveladas, hoje são a alegria das ruas da Vila Kennedy. Ei-las, ao sol, saudáveis, sem a tristeza dos que moravam no morro”.

Passou o temporal. Encerrou-se o primeiro ato da grande tragédia. (...) Findo o primeiro ato – dos impactos violentos e conseqüências catastróficas – abre-se a cortina para o segundo ato, cujo desenrolar terá, sem dúvida, a mesma intensidade do primeiro... (O CRUZEIRO, 5 de fevereiro de 1966)

E o “Rio de Janeiro continua lindo”.

5. FIM DA TRILHA: MARCAS E RECORDAÇÕES

Na tarde quente do dia 5 de dezembro de 1928, à hora em que as repartições públicas encerravam o expediente e pouco antes de o comércio fechar as portas, a avenida Rio Branco foi inundada por uma chuva de papel picado. Parecia que de repente, por um espantoso milagre meteorológico, estava nevando na mais importante via pública da Cidade Maravilhosa, com 40 graus à sombra. Ônibus e automóveis estancaram. Uma sinfonia de buzinas encheu o ar. E milhares de transeuntes, surpresos, começaram a apanhar no ar, nas calçadas ou sobre o asfalto escaldante os pedaços de papel, que nada mais eram do que pequenos folhetos impressos, atirados dos andares mais altos dos edifícios, e que diziam: Compre amanhã O Cruzeiro, em todas as bancas, a revista contemporânea dos arranha-céus.

Accioly Netto

Quando Accioly Netto, poeticamente, descreve uma das ações promocionais de *O Cruzeiro* ele se revela um dentre milhares³² de pessoas marcadas por esta publicação. Muitos ex-leitores da revista, nos anos 50, relatam, de fato, a fila nas bancas ou o anseio da família aguardando a revista chegar em casa. Marcas repletas de nostalgia. Mas resolvemos observar outras marcas deixadas durante uma longa trajetória (1928-1975) e também durante a trilha que escolhemos seguir: *Natureza em fotorreportagem na revista O Cruzeiro*.

³² Num país com milhões de analfabetos, o apogeu da revista foi o que se chamou de “milagre editorial!": com tiragem de cerca de 850 mil exemplares circulando em território nacional, calculava-se – imaginando que cada exemplar seria lido por cinco pessoas – que *O Cruzeiro* passaria pelas mãos de nada menos que quatro milhões de leitores a cada semana, espalhados por oito milhões de quilômetros quadrados. (ACCIOLY NETTO, 1998, p.123)

Em *O Cruzeiro*, podemos ver a natureza fragmentada em várias facetas, dentre estas podemos identificá-la como elemento do desenvolvimento nacional, como agente da morte e da imprevisibilidade temidas pelo homem, como única e ideal escrita com “n” maiúsculo. De qualquer maneira, a natureza, junto ao urbano e a própria revista, é uma das colunas de sustentação dos sentidos de futuro, progresso e modernidade agregados à imagem do país; e uma possível manifestação dessa tríade é a fotorreportagem.

Através das fotorreportagens, *A selva vencida* (1959) e *Rio 401 depois do dilúvio* (1966), a revista procura harmonizar os “opostos” e tensões em prol da visão de futuro na qual o progresso aponta para a superação dos problemas: a floresta que desafia o desenvolvimento do país e a calamidade que desafia a ordem pública.

Procuramos examinar as fotorreportagens sempre considerando seus conteúdos textuais e imagéticos. Com aproximações entre as fotorreportagens analisadas, traçamos alguns parâmetros que ajudarão a perceber como texto e imagem (em composição) se relacionam na página na construção de determinados sentidos.

Num primeiro momento, analisando os diagramas das fotorreportagens, é possível identificar pontos de convergência como: a predominância da imagem no que tange dimensão e quantidade; páginas de abertura e fechamento pontuadas por imagens em amplas dimensões; o sangramento de algumas imagens; e a quantidade de páginas (8 e 12) sugerindo destaque na edição.

Nessa arquitetura há também pontos de divergência. Em termos de distribuição, *A selva vencida* parece ser mais organizada dentro da estrutura de começo, meio e fim. Em *Rio 401 depois do dilúvio*, a distribuição parece ser aleatória, sugerindo que a leitura possa começar por quaisquer páginas. Podemos ainda destacar que, apesar da predominância das imagens, a primeira sugere um maior destaque ao texto que *Rio 401*, onde o espaço do texto é bastante reduzido. E as

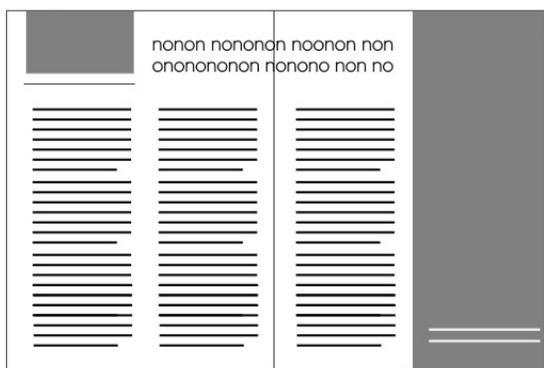
imagens sangradas em *A selva vencida* estão posicionadas em locais estratégicos (no começo e no fim), enquanto que na outra os sangramentos surgem em momentos diferentes, “espalhados” pelas páginas, sem uma posição específica. Isto reforça a idéia de que cada par de páginas seja uma unidade independente dentro da fotorreportagem.



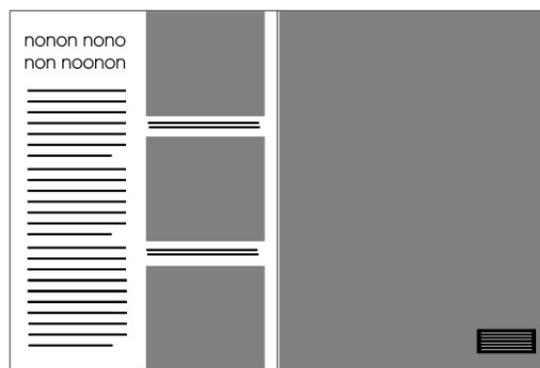
A



C

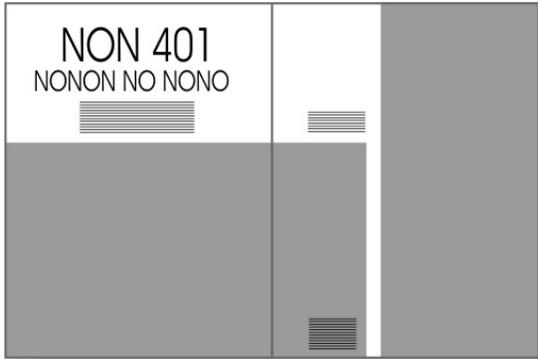


B

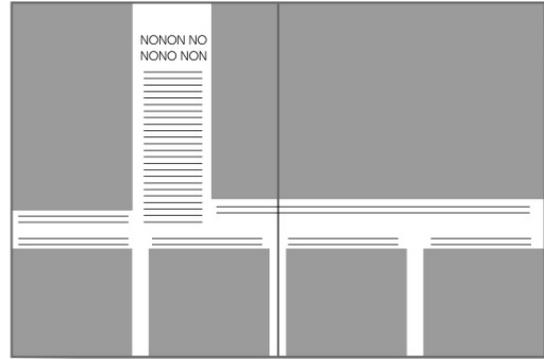


D

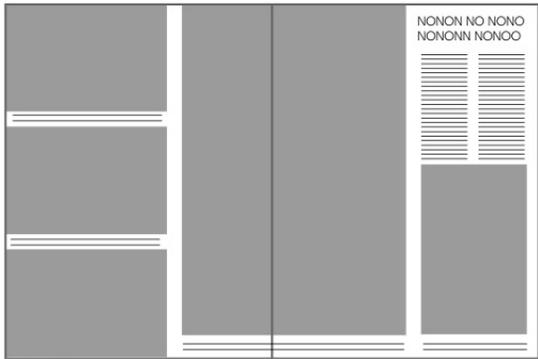
Diagrama 1: fotorreportagem *A selva vencida* (1959)



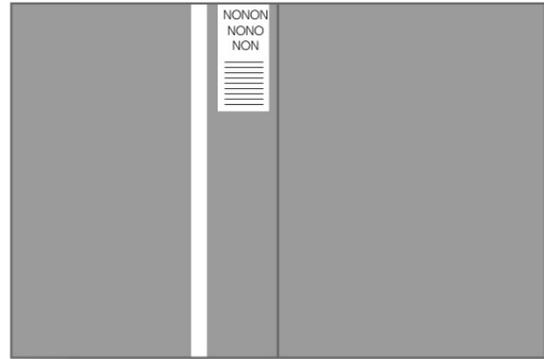
A



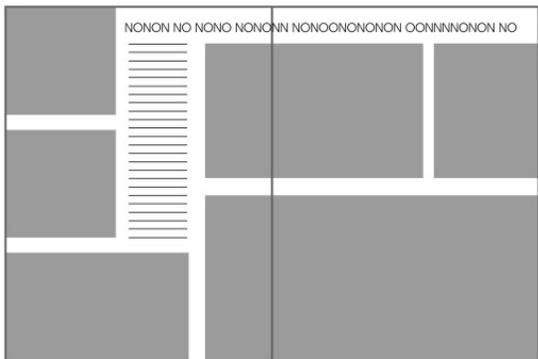
D



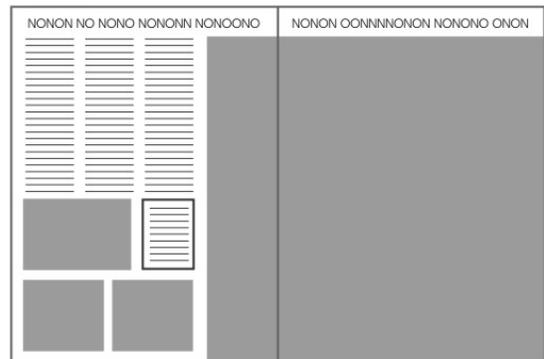
B



E



C



F

Diagrama 2: fotorreportagem *Rio 401 depois do dilúvio* (1966)

Ao relembrar que a trajetória de *O Cruzeiro* foi marcada, de maneira geral, por diferentes momentos – como grandes investimentos, sucesso editorial e financeiro, dificuldades políticas, corrupção interna, entrada e saída de profissionais, Manzon, a morte de Chateaubriand – podemos dizer que as datas de publicação das fotorreportagens [1959 e 1966] correspondem ao período de ascensão (anos 50) e ao período de queda da revista (anos 60), respectivamente. Conforme estes períodos, surgem outras divergências em relação à construção da notícia.

Em a *Selva vencida*, de 1959, primeiramente nota-se que o conjunto formado por imagens, textos e sua composição (diagramação) possui um aparente propósito. Percebe-se que o posicionamento dos elementos sugere cadência de começo, desenvolvimento e fim de uma narrativa, apresentada logo de início, nas primeiras páginas. Na abertura, *o que, quando, onde e quem* venceu a selva são dados através do título, subtítulo, imagens e legenda. Desta forma, não se segue para o corpo da fotorreportagem sem informações que ajudarão a compor o *como*, ou seja, o processo que levou a “vencer” a selva.

A construção da narrativa jornalística mais “esmerada” é revelada, de forma geral, pela composição fotográfica em que as imagens da abertura, das máquinas trabalhando e do herói que fecha a reportagem se destacam. O texto também recebe tratamento semelhante, pontuado por informações e números aparentemente exatos, enaltecendo a grandiosidade da obra, o heroísmo do construtor, a visão de futuro do presidente, o desenvolvimento do país, as qualidades da empreiteira brasileira. No início da fotorreportagem, a indicação do nome do repórter e do fotógrafo reflete a atenção despendida pela revista para a matéria. O tratamento diferenciado do assunto (da composição fotográfica à diagramação) revela uma pauta, no mínimo, bem planejada e um encadeamento em que o *como* é revelado através das pistas de pouso, das máquinas trabalhando, dos dados da matéria. Repórter e fotógrafo deslocados até a selva imprimindo uma visão mais direcionada do assunto, o texto revelando uma pesquisa atenta e as imagens uma

seleção precisa acabam por enfatizar os pontos em sintonia com a linha editorial da revista de enaltecimento do progresso, do futuro e do moderno.

Em *Rio 401 depois do dilúvio*, de 1966, a distribuição de imagens e textos parece não seguir a estrutura tradicional da fotorreportagem dos anos 50. Há uma abertura e um fechamento, porém a composição de ambos em pouco se diferencia das demais páginas. Apesar de tratarem do mesmo assunto, cada par de páginas forma uma unidade narrativa que começa e se finda em si mesma, independente das outras páginas, tanto que podemos identificar as páginas conforme os temas de seus textos e imagens: Rio 401, destruição em toda a cidade, solidariedade, fotos aéreas da desgraça e reconstrução. Com esta distribuição, pode-se começar a leitura por qualquer página, pois a narrativa estabelecida é truncada, não mantém uma seqüência clara nem partes definidas, sendo mais assemelhada a um panorama da calamidade que propriamente a uma narrativa em que os sentidos (ambiente, personagens, ações) são encadeados ordenadamente.

O tratamento dado a *Rio 401* diverge do tratamento anterior não só por apresentar uma outra forma de organização, mas por suas escolhas. Sem encadear os assuntos numa narrativa contínua, do começo ao fim, a diagramação agrupa as imagens por assuntos, amplia as que merecem destaque, espalha imagens menores como pontuações de um “mapa”, estende a calamidade pelas páginas e para a cidade. É através desse outro ritmo que é possível a Rua Santo Amaro, num constante ir e vir, surgir em legendas, textos, imagens em quase todos os pares de páginas. O que pode dar pistas das razões desse “descompasso” na composição de *Rio 401*?

O próprio período (anos 60) reflete tempos de decadência editorial e financeira da revista e também o abandono da estrutura tradicional da fotorreportagem onde o planejamento aprimorado, elaborado por um ou dois profissionais, é posto de lado por precisar de mais tempo e, principalmente, de mais dinheiro. Por um lado, a reportagem ainda reflete tanto uma centelha de dinamismo da revista [escolha de um tema atual, contundente e que requer velocidade de

ação] quanto a banalização da reportagem fotográfica, produzida por diversos repórteres e fotógrafos como indicam os créditos: *Reportagem por Joarez Ferreira, Ubiratan de Lemos, Indalécio Wanderley, Jorge Audi, João Rodrigues, José Carlos Vieira, Douglas Alexandre, João Fontes, Hélio Passos e Fernando Seixas*. Neste sentido, pela diversificada origem de materiais e visões da calamidade, impreterivelmente a cobertura do acontecimento seria mais desordenada. Por outro lado, *Rio 401 depois do dilúvio* é um prolongamento do assunto (já publicado em edição especial) e por isso sugere ser um apanhado de imagens, historietas, parágrafos e citações de outras calamidades em que sua coerência se dá mais pela diagramação que por uma suposta narrativa.

Vejamos o que no dia 27 de abril de 1883, nos relatava o repórter do Jornal do Commercio sobre a inundação daquele ano: “Bem triste era o espectáculo que se apresentava hontem a nossa cidade; A chuva torrencial, que cahira pela madrugada, inundara-a completamente, tornando de todo impossível, em vários lugares, transito publico, ainda mesmo nos bonds. A vida na cidade esteve por isso paralyzada todo o dia e os socorros nem forão promptos nem efficazes quanto pederião. (...) O mal vem principalmente da enorme porção de terra e barro acarretada dos morros (...)”. O problema não é tão novo assim – concluímos (O Cruzeiro, 5 de fevereiro de 1966).

Com isso, podemos supor que a diagramação ajuda a construir um entendimento do que não está nas páginas (a narrativa jornalística) iludindo, de certa maneira, o leitor, tanto que pode ser organizada de outra forma sem perder o sentido de “mapa da desgraça”. O que analisamos em 1966 é uma cobertura fotográfica requentada e não propriamente uma fotorreportagem. Olhando para a diagramação de *Rio 401* é possível dar maior atenção aos sentidos construídos em *A selva vencida* onde a diagramação surge em harmonia com imagens, textos e o clima ufanista vivido pelo Brasil (na busca da identidade nacional) refletindo o crescimento do país e da própria revista *O Cruzeiro*. A diagramação não é inocente.

Ao mesmo tempo, *Rio 401* ajuda a organizar uma idéia em torno da urbanização das favelas, pois páginas adiante, na mesma edição, a reportagem *Geólogo demonstra a insegurança*

de viver no Rio prepara o leitor para o que representa o futuro, o progresso e o moderno: a remoção das pessoas para espaços como a Vila Kennedy, no publiceditorial *As chuvas poderão voltar*.

Mesmo apontando tais divergências entre as reportagens publicadas, é impossível não perceber que em duas de suas imagens tanto na composição fotográfica quanto na posição (fechamento das reportagens) residem a força ideológica em que se concatenam sentidos de futuro, desafio, missão a ser cumprida, bonança, esperança. Sentidos em que a natureza se faz presente – raio de sol, floresta –, apaziguando tensões, servindo de ponto de fuga para o leitor.



Seja na valorização do nacional ou da cidade, na revista *O Cruzeiro* tanto a natureza distante e isolada (Amazônia) quanto a natureza urbana (Rio de Janeiro) são enquadradas na organização estética e política do urbano.

A fotorreportagem *O paraíso do Horto Florestal*, publicada uma semana após a notícia da tragédia carioca, revela que o apagamento do *inadequado* é necessário para que cidade continue *bela e moderna*, para os conceitos da ordem urbana. Definem-se os lugares do natural na estética do urbano, no espaço físico da cidade. E, alinhada a essa organização, definem-se os espaços da natureza na composição da página.

Recantos pitorescos, convite ao remanso. Mais de meio milhão de metros quadrados abrigam matas naturais, lagos e cachoeiras, aléias majestosas e recantos de conto de fada. Flores estranhas pontilham o verde dos gramados e das folhagens com todos os matizes de cores. Mas o trabalho científico se passa no silêncio das vastas dependências, ignorado pelo público. Graças a estes abnegados serviços anônimos que foram prestados durante um século e meio de existência, por diretores e colaboradores, possuímos hoje esta maravilha brasileira (KEFFEL, 1966, p. 88, 12 de fevereiro de 1966, O Cruzeiro)

Em *O Cruzeiro*, as imagens de natureza representam um campo fértil para a construção de sentidos, dos quais a identificação de diferentes tipos de natureza é uma das subjetividades presentes em nosso olhar. Através dessas representações do natural perpassam metáforas, pulsa o desejo da volta ao paraíso nunca vivido, consomem-se produtos naturais, constroem-se tipos de ecologias, criam-se narrativas sobre a frenética e insalubre vida urbana, alimentam-se conceitos da natureza como oposição à cidade. Afinal, existe alguma forma objetiva de olhar as imagens da natureza?

Em *A selva vencida*, o tempo todo lidamos com a imensidão “verde”, mas não foi preciso avisarmos que as imagens estão em preto e branco (tons de cinza). Já em *Rio 401* o preto e branco posiciona a natureza como cenário (deixando ambiente, personagens e ações no mesmo tom) e amplifica o drama: a calamidade não poderia ser colorida. Uma semana depois, em *O paraíso do horto florestal*, as cores “vivas” das imagens sugerem a “prova” de uma suposta verdadeira beleza da natureza.

Então, a natureza torna-se multifacetada porque, de certa maneira, é o que desejamos ver e porque não conseguimos fugir da condição de seres subjetivos, culturais. Para mim, imagens da natureza são manifestações mediúnicas [do latim *medium*: meio] porque são intermediárias de algo não-vivo [no passado, na memória ou em simulacros da realidade], mas que se comunica com os vivos [no presente, no olhar, em sintonia com determinados pensamentos]. A natureza em fotorreportagem só tem sentido porque estamos vivos olhando pra ela. É através desse encontro entre o olhar e a percepção que as imagens da natureza parecem dizer aquilo que queremos ouvir, ou ver, ou sentir. Reverberações?



O PARAÍSO DO HORTO REAL



Mimosa palmifera estilizada compõe uma das mais espetaculares vistas do Jardim Botânico (a esq.). Flores laminares das *Lilium* rosa são formam um grupo colorido (à direita).

Para "aclimação e cultura de espécie das Índias Ocidentais", decretou D. João VI, em 1808, a criação do Horto Real. Plantas exóticas espalharam-se pelo Brasil graças a esta iniciativa pioneiramente colonizadora. Hoje permanece o mais belo Jardim Botânico do Mundo, conhecido pelas suas raras espécies e pelas trabalhosas científicas que nele se realizam.

REPORTAGEM DE ED KETTEL

O que acabamos de examinar são coisas que estão no passado em texto, imagem e composição, incrustadas numa estética que pode ser identificada como urbana. Percebemos que:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (...) Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p. 14-15).

E também na natureza em fotorreportagem na revista *O Cruzeiro*. Marcas que no hoje podemos encontrar em diferentes manifestações, porque somos seres donos de olhares subjetivos. Esta é a nossa natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Editora. **A revista no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.
- ACCIOLY NETTO, Antônio. **O Império de Papel: os bastidores de O Cruzeiro**. Porto Alegre: Sulina, 1998
- ALMEIDA, Milton José. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. 2 ed., São Paulo: Cortez, 2000.
- ALPHANDÉRY, Pierre, BITOUN, Pierre, DUPONT, Yves. **O equívoco ecológico**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ATAHYDE, Austregésilo de. O neodilúvio no segundo dia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 05/02/1966, p. 38
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. **O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARNEIRO, Glauco. Mensagem aos pais felizes. **O Cruzeiro**, RJ, 15/01/1966, p. 7.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro**. 2^a ed. – São Paulo – Editora SENAC São Paulo, 2001
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COSTA, Helouise, SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. **Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro**. In: Imagens, Ed.Unicamp: 1994, vol. 2.

DANTAS, Adálio. Beleza no Salão do Automóvel. **O Cruzeiro**, RJ, 22/12/1962, p. 95

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

FORIN JUNIOR, Renato, BONI, Paulo César. O uso de crianças em imagens sensacionalistas. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, UEL, vol. 1, 2005.

GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LABORATÓRIOS SILVA ARAUJO-ROUSSEL S. A. **“O Brasil em 80 Fotografias”**, em colaboração com Jean Manzon Films S.A. Rio de Janeiro: Sarsa, 1969.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

LEMOS, Ubiratan. As chuvas poderão voltar. **O Cruzeiro**, RJ, 05/02/1966.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. A vida de Assis Chateaubriand, um dos brasileiros mais poderosos deste século. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NASSER, David. 4 x 1. **O Cruzeiro**, RJ, 29/03/1947.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Escala, 2004.

O Cruzeiro, 10 de novembro de 1928.

O Cruzeiro, 24 de junho de 1944.

O Cruzeiro, 29 de março de 1947.

O Cruzeiro, 01 de novembro de 1952.

O Cruzeiro, 08 de janeiro de 1955.

O Cruzeiro, 14 de junho de 1958.

O Cruzeiro, 12 de setembro de 1959.

O Cruzeiro, 07 de maio de 1960.

O Cruzeiro, 22 de dezembro de 1962.

O Cruzeiro, 15 de janeiro de 1966.

O Cruzeiro, 22 de janeiro de 1966.

O Cruzeiro, 05 de fevereiro de 1966.

O Cruzeiro, 12 de fevereiro de 1966.

O Cruzeiro, 19 de janeiro de 1972.

OLIVEIRA JR., Wencesláo Machado de. **Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas**.

Campinas, SP: [s.n], 1999. Tese (doutorado). Faculdade de Educação – Unicamp.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**. RJ: Dazibao, 1991.

PERET, João Américo. Cinta-Larga: A pacificação fracassada. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 19/01/1972, p 80.

POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**. Tradução: Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

PUBLIFOLHA, **Manual de redação: Folha de São Paulo**, São Paulo: Publifolha, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. Os cachorros de Deus. **O Cruzeiro**, RJ, 01/01/1966, p. 114.

ROMUALDO, Geraldo. O mundo Colorido da TV. **O Cruzeiro**, RJ, 19/01/1972, p. 124.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico.** Trad. Eleonora Bottmann, Campinas, SP: Papyrus, 1998.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia das Letras, 2004

_____. **Diante da dor dos outros.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003

SZTOMPKA, Piotr. **A sociologia da mudança social.** RJ: Civilização Brasileira, 1998.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo, Cia das Letras, 1998.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

COELHO, Maria Beatriz. **Representação visual da nação: o Brasil através das lentes de três franceses.** UFMG. Trabalho apresentado no XXVI Encontro Anual da ANPOCS. GT12: Pensamento social no Brasil. Disponível em <www.anpocs.org.br/encontro/2003/03gt12.htm>, acesso em 20/09/2005.

COSTA, Helouise. **Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida.** Revista Studium, Unicamp. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br, acesso em 25/07/2004.

FORTUNATO, Sandro. **A apresentação da revista O Cruzeiro aos leitores.** Disponível em www.memoriaviva.com.br, acesso em 10/11/2003.

LOUZADA, Silvana. **Ascensão e queda de O Cruzeiro e Manchete.** In Observatório da Imprensa. Disponível em <www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=263DAC002>, acesso em 07/08/2005.

TACCA, Fernando. **O profano sacralizado**. Revista Studium 7. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br/sete, acesso em 15/11/2004.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. **A consumação do fato – Representações da primeira semana do “Governo Lula” no telejornalismo da Rede Globo de Televisão**. Ciberlegenda, nº 11, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em www.uff.br/mestcii/anat1.htm, acesso em 15/10/2005.

TORRES, Fernando. **Jornalismo em verso e prova**. Disponível em www.canaldaimprensa.com.br/debate/trint8/debate4.htm,> acesso em 20/09/2005.

VERGILIO, Vivian. *Estilo emergente de entretenimento*. In: Canal da Imprensa: www.canaldaimprensa.com.br acesso em 15 de julho de 2005

<http://www.estadao.com.br>

<http://www.canal100.com.br>

<http://www.itaucultural.com.br>

<http://www.cpdoc.fgv.br>

<http://www.culturabrasil.org>

<http://www.sergiosakall.com.br>

<http://www.fotoplus.com>

<http://www.studium.iar.unicamp.br>

<http://www.salvadorfotoclube.com.br>

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**, São Paulo: Senac Editora, 2002.
- BAKTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. **Panis et circenses: a idéia de nacionalidade no movimento tropicalista**. Londrina: Editora UEL, 2000.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: 1992.
- CALVINO. Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Isaac Antonio. **Modos de presença da imagem na enunciação da mídia jornalística impressa**. São Paulo: 2002. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- CAMPBELL, J. **As máscaras de Deus. Mitologia primitiva**. S. Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. **Mitologia na vida moderna**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Ventos, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- CHARTIER, Roger. **As revoluções da leitura no Ocidente**. In: ABREU, Márcia (org). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras – Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- COLLARO, A. C. **Produção Visual e Gráfica**, São Paulo: Summus, 2005
- COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro e a fotografia**. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

- DEBUS, Allen G. **El hombre y la naturaleza en el Renacimiento**. 2ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EMERSON, Ralph Waldo. **El espíritu de la naturaleza**. Buenos Aires: Errepar, 1999.
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FANTIN, Maria A. **Veja: criação de uma identidade mediática**. S. Paulo/Caxias do Sul: 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC/S. Paulo - UCS/Caxias do Sul.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FAUSTO, Boris. **A revolução de 30**. São Paulo: Brasiliense, 1982
- FERREIRA JÚNIOR, José. **Capas de Jornal - A primeira imagem e o espaço gráfico visual**. São Paulo: Senac, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002 (coleção Ensaio Transversais).
- _____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- FUÃO, Fernando Freitas. **Canyons: Avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva.
- GIANNATTASIO, Gabriel. **Próxima parada: o haras humano (ensaio)**. Londrina, PR: Atrito Art Editorial, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HILLMAN, James. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim**. O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KLEIN, Naomi. **Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- KOREN, Leonard, MECKLER, R. Wippo. **Design gráfico: receitas. Propostas, diagramações e soluções para leiautes**. Barcelona: Editoria Gilli S.A., 2004.
- KUBRUSLY, Cláudio A. **O que é fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 2003. Coleção Primeiros Passos, 82.
- LABAKI, Amir. **É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.
- LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LENOBLE, Robert. **História da idéia de natureza**. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LIMA, Nísia Trindade, HOCHMAN, Gilberto. **Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país**. Revista Ciência & Saúde Coletiva, vol. 5, nº 2, Rio de Janeiro, 2000.

- LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas: Mercado de Letras, 1997.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 1997.
- MORETZSOHN, Sylvia. **A velocidade como fetiche - o discurso jornalístico na era do “tempo real”**. Rio de Janeiro: 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense.
- NETTO, J. T. Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PARK, Margareth Brandini. **Histórias e leituras de almanaques no Brasil**. Campinas, SP: [s.n.], 1998. Tese (doutorado). Faculdade de Educação – Unicamp.
- RIBEIRO, Milton. **Planejamento Visual Gráfico**, Brasília: Linha Gráfica Editora, 1993
- ROLAND, Barthes. **Mitologias**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ROSSET, Clément. **A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCARELI, Giovana. **Educação e histórias em quadrinhos: a natureza na produção de Maurício de Sousa**. Campinas, SP: [s.n.], 2002. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação – Unicamp.
- SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- SHELDRAKE, Rupert. **O renascimento da natureza: o reflorescimento da ciência e de Deus**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.

SILVA, Acir Dias da. **Ana é Maria**. Campinas, SP: [s.n.], 2004. Tese (doutorado), Faculdade de Educação – Unicamp.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. São Paulo: Summus, 1985.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O estado contra os meios de comunicação (1889 – 1945)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.