



Fotografias do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970: aproximações e distanciamentos temáticos em *Veja*, *IstoÉ*, *Time* e *Newsweek*.

CAIO DE CARVALHO PROENÇA*

I – Introdução

Para a realização da pesquisa¹, questiona-se quais as convergências e divergências visuais existentes nos principais temas fotografados na revista *Veja* e *IstoÉ*, de 1976 a 1983, durante o processo de abertura política no Brasil. Também procuramos perceber quais aspectos temáticos ambas revistas brasileiras se aproximam de suas congêneres norte-americanas: *Time* e *Newsweek*. Dessa forma, procuramos delimitar, a partir de uma seleção de séries fotográficas em ambos periódicos, os principais temas fotografados pelos profissionais em *Veja* e *IstoÉ*, dialogando com as demais fotografias que circundam sua produção nas revistas. A partir da contagem e interpretação das qualidades expressivas e de conteúdo (conforme VILCHES, 1997 e MAUAD, 2008), procuramos levantar tendências visuais em ambas revistas brasileiras, que mencionem aproximações ou distanciamentos entre o fotojornalismo realizado em ambas revistas brasileiras. Dessa forma, poderemos problematizar os caminhos traçados pela visualidade em ambos periódicos, e perceber como estes elementos visuais se relacionam com as propostas editoriais de cada revista e com o período de abertura política no Brasil.

A partir da problematização do trabalho dos fotógrafos perante a visualidade escolhida por distintas revistas semanais, poderemos destacar algumas questões relativas à organização e realização da diagramação e edição de fotografias dentro de um momento de mudanças no fotojornalismo brasileiro. Poderemos perceber quais temas se deixaram mostrar por uma equipe editorial; o que se tornou visível sobre o Brasil nas revistas *Time* e *Newsweek*; qual a os assuntos de importância visual e quais as mensagens que a fotografia poderia passar nas publicações nacionais e internacionais. Lembrando que diversos fotógrafos atuaram, de certa maneira, como *filtros* e *produtores* de uma visualidade – em seus cargos de editores de fotografia (Sérgio Sade, Hélio Campos Mello e Pedro Martinelli) e fotógrafos (Irmo Celso Vidor, Juca Martins, João Bittar, Luz Bittar, Wagner Avancini, Americo Vermelho, Luis

* Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro.

¹ Pesquisa financiada pela Bolsa Integral CNPq.

2

Humberto, Pedro Martinelli entre outros). Dessa forma, delinea-se uma Visão² de como se compunha o fotojornalismo em *Veja* e *IstoÉ* de 1976 a 1983, e quais temas foram salientados sobre o país em *Time* e *Newsweek*.

II – O contexto do fotojornalismo no Brasil

Durante os anos 1970, o trabalho do fotógrafo sofre um processo de ampliação, profissionalização e aprimoramento no país. Estas características possuem uma origem nas décadas de 1950 e 1960, tanto nas primorosas publicações em grandes veículos de comunicação (como *Manchete*, *O Cruzeiro*, *Realidade* e *Revista do Globo*), quanto pelo surgimento dos primeiros cursos de fotografia nas faculdades de comunicação, arquitetura e artes, conforme Peregrino (1991).

Em Brasília na metade da década de 1960, a Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) oferece a disciplina *Técnica e Prática da Fotografia*. Já em São Paulo, é criada a primeira escola de fotografia (SENAC), conforme Peregrino; Magalhães (2004, p.68). Essas iniciativas fomentaram, à longo prazo, uma discussão sobre a profissionalização do fotógrafo, escoando em debates e na vida de profissionais da área na década de 1970 e 1980.

Devido à uma expansão na indústria de informação, da publicidade e da modernização da imprensa, um mercado de trabalho e a demanda pela produção de fotografias que informem o leitor *moderno* e *atualizado* se forma nas principais redações de revistas do Brasil. Seriam essas as prerrogativas das principais empresas de comunicação, como *IstoÉ* e *Veja*, inspiradas pelas revistas norte-americanas *Newsweek* e *Time*, respectivamente, para a contratação de um *staff* de fotógrafos brasileiros, ou pela solicitação e encomenda de fotografias para fotógrafos *freelancers* em agências espalhadas por São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Pará e Brasília.

Essa demanda criaria as diferentes atuações de fotógrafos no Brasil, desde a continuidade de fotógrafos que aprenderam o *fazer* fotografia somente com a prática, conforme Louzada (2011) aponta em seu trabalho sobre os fotógrafos das décadas de 1950 e 1960 no Brasil; ao trabalho de *freelancers* em diferentes lugares e espaços; até o fotógrafo

² A partir dos conceitos de Meneses (2005), Visual, Visível e Visão, podemos perceber alguns aspectos importantes das revistas semanais. Como, por exemplo, quais fotos se tornaram icônicas, dentre tantas outras imagens da mesma revista. Atrelando com o trabalho do editor de fotografia, análise de folhas de contato de fotógrafos e depoimentos orais, podemos perceber algumas informações importantes a fim de considerar qual visualidade as revistas apresentaram.

3

que realizou cursos e possui um conhecimento teórico sobre fotografia. De maneira geral, estes três *tipos* de formação foram incorporados pelas principais empresas de comunicação no Brasil na década de 1970.

O trabalho do fotógrafo se mostraria diverso, tanto pela necessidade financeira (atuando como *freelancer*), quanto pela estabilidade e motivação para criar projetos pessoais à longo prazo, quanto atuando como fotógrafo contratado ou agenciado. Assim aponta Ricardo Chaves, fotógrafo de *Veja* nos anos 1970, referindo-se a estabilidade e a possibilidade de criação de um *portfolio* fotográfico quando fotografava em alguma empresa,

Quando tu trabalha num lugar só, isso vale pros jovens também, tu concentra a tua energia naquilo, não é. Quando tu trabalha pra diversas revistas, tu pulveriza, e ainda mais em revistas mensais, então tu faz um dia pra uma revista, outro dia pra outra revista e tal. Os caras de vez em quando ouvirem falar no Charles, entendeu? Então, eles não podem acompanhar o teu trabalho, saber a constância da qualidade do teu trabalho. (MONTEIRO, 2013, p.12).

A fala de Ricardo Chaves, mais conhecido como *Kadão*, acaba nos remetendo à lógica dos anos 1970, onde as primeiras agências fotográficas ainda não tinham sido formadas no Brasil³. Tal argumento pode ser compreendido, talvez, somente para este período, já que a criação de diversas agências fomenta a produção de livros fotográficos e a maior divulgação de trabalhos de fotógrafos em exposições, panfletos e pequenos livros.

No fim dos anos 1960, algumas empresas irão formar equipes de fotógrafos contratados, como na *Editora Abril* (nas revistas *Realidade*, *Veja*, *Quatro Rodas* e *Placar*) e pela recém criada *Editora Três* (nas revistas *Planeta* e *IstoÉ*). Esse conjunto de publicações trariam ao leitor brasileiro imagens criativas, com rigor técnico, sensíveis às realidades diversas do país. Dessa forma, a contratação de fotógrafos para atuar em revistas semanais no Brasil seria feita aos moldes da imprensa semanal dos Estados Unidos, como nas revistas *Time* e *Newsweek* neste mesmo período, formando à longo prazo, uma rede de fotógrafos que iniciariam após alguns anos de trabalho a sua atuação como fotodocumentaristas no país. Conforme Coelho (2012, p. 114), “abriu-se espaço para uma nova geração de fotógrafos, muitos deles recém-chegados ao Brasil. A Editora Abril tornou-se, assim, um berço dos fotodocumentaristas brasileiros”, no caso, a autora se refere aos fotógrafos David Drew Zingg, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Walter Firmo e outros fotógrafos expoentes na revista *Realidade*. Assim como, as agências fotográficas Ágil, Focontexto, F4, Angular, N

³ Uma das primeiras fora inaugurada em 1978, em Porto Alegre, chamando-se *Agência Ponto de Vista*, composta pelos fotógrafos Luiz Abreu, Jacqueline Joner, Genaro Joner e Eneida Serrano.

Imagens, entre outras, marcariam uma produção documental e de informação para os principais jornais e revistas no Brasil, no fim dos anos 1970.

Concorrendo, a partir do uso de fotografias à cor, com a televisão – que surge como ponto de tensão para o jornalismo escrito e para o fotojornalismo – este último começaria a entrar em *crise*, conforme a historiografia sobre o tema aponta, em Sousa (2004), Baeza (2001), Ritchin (2013) e Barbosa (2007). Em meio à tudo isto, a fotografia começaria a tomar diferentes rumos no Brasil.

A grande equipe de fotógrafos reunida para atuar nas revistas *Veja* e *IstoÉ* permitiu uma convivência entre diferentes escalas de experiência no fotojornalismo. Desde fotógrafos mais experientes (que fotografavam desde 1940 e 1950, como Assis Hoffmann, por exemplo, que trabalhou em jornais desde 1961 e Walter Firmo que já atuara em jornais e revistas desde 1957) até fotógrafos mais jovens, que procuram acompanhar a produção jornalística em escala nacional e global, como Pedro Martinelli; Cristiano Mascaro; Ricardo Chaves; João Urban (para citar apenas alguns em *Veja*); Hélio Campos Mello; Juca Martins; João Bittar, Luz Bittar, Wagner Avancini, Americo Vermelho e diversos outros fotógrafos de *IstoÉ*.

Muitos desses fotógrafos iriam buscar novas alternativas de trabalho na década de 1980 e 1990 – tanto em agências fotográficas; no fotojornalismo; em universidades; em projetos pessoais de documentação; atuando como artistas e outros tipos de *fazer* fotografia, conforme Sousa Júnior (2012) e Proença (2014). Porém, durante 1970, uma grande quantidade de fotógrafos estaria iniciando sua carreira na imprensa semanal e diária. Seria nesse período em que nomes consagrados atualmente, iniciariam sua trajetória.

III – As revistas

A presente pesquisa problematiza as fotografias em *Veja* e *IstoÉ* de Hélio Campos Mello e Pedro Martinelli, inicialmente⁴. Estes fotógrafos atuaram de 1976 à 1983 como fotógrafos, editores de fotografia e *freelancers* no Grupo Abril e Editora Três. Delimita-se o início do recorte temporal em 1976, pelo início da carreira de Pedro Martinelli e Hélio Campos Mello em *Veja* e *IstoÉ*, respectivamente, com o mesmo cargo (fotógrafos contratados

⁴ Ao longo do tempo de coleta de documentos, estarei realizando uma análise com mais acurácia sobre quais fotorreportagens estarei tratando e ambas revistas. A princípio, as fotografias de Pedro Martinelli, Ricardo Chaves, Luis Humberto e Irmo Celso (em *Veja*) me interessam pela sua atuação em grandes coberturas na revista. Já Hélio Campos Mello, Juca Martins, Wagner Avancini, Americo Vermelho, João Bittar e Luz Bittar me interessam (em *IstoÉ*), devido também a sua visualidade grande nas páginas do periódico. Porém, em meados de 2015 e 2016 estarei delimitando com mais precisão quais fotógrafos ou fotorreportagens estarei tratando para a escrita da dissertação.

e, no caso de Hélio, como editor de fotografia). Limitando a pesquisa até o ano de 1983, quando ambos fotógrafos assumem diferentes rumos de carreira e a situação do fotojornalismo no Brasil começa a modificar-se, principalmente com a fundação de órgãos do Governo Federal para incentivo à produção da fotografia documental (FUNARTE, INfoto, etc.) e do florescimento das agências fotográficas (Ágil, F4, Fotograma, Imagem Terra, Focontexto, Angular, etc), conforme Mauad (2010). Assim como, pela mudança editorial ocorrida em ambas revistas, principalmente com a entrada de Elio Gaspari em *Veja* e o desmanche da equipe editorial de fotografia, e sucessiva demissão de fotógrafos.

A revista *Veja* seria contemporânea aos diários formadores de opinião, como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*. A revista era um veículo que procurava informar as ações governamentais, cresceu e se consolidou durante a ditadura. Conforme Juca Martins (em entrevista concedida à Caio de Carvalho Proença em Fevereiro de 2015), “a *Veja* tinha uma visão muito do poder, né. Eles não cobriam os movimentos populares como a *IstoÉ*, por exemplo. A *Veja* era um negócio que ainda cobria muito Brasília, o Congresso”. De certa forma, o depoimento e a visão de Juca Martins pode ser corroborado sim com as coberturas de *Veja*. Porém, ao mencionar *IstoÉ*, algumas questões devem ser problematizadas, tanto no seu depoimento, quanto no tipo de cobertura sobre manifestações de *Veja* e *IstoÉ*. Esse também é um dos objetivos do trabalho.

Seu formato de diagramação lembra muito as páginas da revista *Time*, norte-americana, que inspirou o seu surgimento aqui no Brasil. Assim como *Veja*, a *Time* procurava salientar neste período os passos de Jimmy Carter, Ronald Reagan e grandes figuras internacionais. Procurava sempre apresentar, de maneira crítica, o papel da Presidência e do Congresso brasileiro. Poucas reportagens focavam a América Latina, se compararmos esta revista com sua congênere *Newsweek*.



Figura 1 e 2: *Veja*, Junho de 1980 e *Time*, Junho de 1979.

A *IstoÉ*, por outro lado, foi formada por um grupo dissidente da *Veja*, em 1976. Por questões internas da redação e edição, Mino Carta funda a revista com um grupo de fotógrafos e jornalistas, com intuito de explicar os acontecimentos de perto. Assim, Juca Martins ainda comenta que

a *IstoÉ* estava no meio do povo, cobria as manifestações de perto. Estava com o povo, com a população, que era onde estava se gerando a luta democrática. A *Veja* via o negócio de cima, nós na *IstoÉ* víamos o negócio na base, e era uma diferença fundamental.

IstoÉ e *Newsweek* são parecidas, quanto ao seu foco nas lutas democráticas, manifestações civis e conflitos armados. *Newsweek* reportaria, de 1977 a 1983, diversos acontecimentos na América Latina e Brasil. Estaria sempre por perto. Publicaria a chegada de Leonel Brizola retornado do exílio, o movimento sindical no ABC Paulista, a repressão da ditadura nas ruas do país, o racismo no Brasil entre outros temas. E estas publicações viriam com fotografias assinadas pela equipe de jornais e pela equipe de fotógrafos da própria revista, que teria editores, jornalistas e fotógrafos no Brasil.

As revistas brasileiras *Veja* e *IstoÉ* seriam fundamentais na formação de uma visualidade do Brasil, em diversos temas. Acompanhando o foco internacional (visitas do Papa João Paulo II, conflitos em El Salvador, as organizações políticas e geográficas no continente africano, etc.) e com um olhar sobre o Brasil (a questão do menor abandonado, a fome e seca no nordeste, os conflitos entre indígenas e colonos na região sul do Brasil, o poder militar de Brasília e das principais cidades brasileiras, as manifestações civis e sindicais em São Paulo e outras cidades do país). Enquanto à nível internacional, as revistas *Time* e *Newsweek* fariam uma cobertura mais branda sobre acontecimentos na América Latina, tendo o Brasil, Argentina, Chile, México, Nicarágua, El Salvador e outros países como foco principal.

A fotografia faria parte destas revistas como pequenos ensaios fotográficos dentro de suas páginas, diagramando pequenas histórias visuais, onde o texto apareceria como um diálogo bastante igualitário entre imagem/texto, compondo uma visualidade da revista. Aqui os temas seriam muito semelhantes às revistas *Veja* e *IstoÉ*, porém com um olhar mais internacionalizado. Dando atenção ao continente africano, europeu e americano com mais ênfase. *Time* direcionaria, em sua coluna *USA*, assuntos relacionados ao poder, ocupando aproximadamente 30% da revista. Enquanto *Newsweek*, na sua coluna *US Affairs* traria uma visão de manifestações e dos passos dos presidentes em cerca de 20% da revista. O poder seria muito mais tratado por *Time*, enquanto *Newsweek* olharia para a América Latina com mais força. Vemos aqui uma possível aproximação entre os interesses editoriais de *Veja* com *Time*, e *IstoÉ* com *Newsweek*.



Figuras 3 e 4: *IstoÉ*, Julho de 1977 e *Newsweek*, Novembro de 1979.

Diversos fotógrafos produziram para ambas revistas brasileiras. Damos ênfase, inicialmente, ao trabalho de Hélio Campos Mello, em *IstoÉ*, e Pedro Martinelli em *Veja*. Hélio Campos Mello nasce em São Paulo, no ano de 1948. Faz curso de fotografia em Florença em 1970. Volta ao Brasil trabalhando como *freelancer* e contratado para jornais e revistas de São Paulo, como *Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Veja* e *Última Hora*. Em 1976, juntamente com Mino Carta, funda a revista *IstoÉ*, onde trabalha como fotógrafo e editor de fotografia até a década de 1980. Hélio comenta que o seu trabalho como editor de fotografia na *IstoÉ* foi como uma “defesa profissional no meio da revista”, ao tentar trazer à fotografia uma autonomia que não era vista no passado. Fazer contar o seu olhar de fotógrafo como contador de histórias visuais (em entrevista à escola Edukar, 11 de Fevereiro de 2015).

Assim como, Juca Martins também salienta que “as fotografias que acabavam dando notícia na *IstoÉ*. Alguns jornalistas viam as fotos e, a partir delas, é que escreviam. Pois nós que estávamos na rua fotografando de perto, e os jornalistas acabavam ganhando com isso também” (PROENÇA, 2015). Hélio trabalha como editor de fotografia até 1983, indo trabalhar para a *Agência Estado* em 1988. Volta para a *IstoÉ* em 1993 como redator-chefe e diretor de planejamento, atuando como diretor da revista até 2006, quando funda um ano depois a sua própria revista mensal, *Brasileiros*.

Pedro José Martinelli nasce em Santo André, no ano de 1950. Inicia sua carreira na fotografia “pois precisava sobreviver, ganhar dinheiro fazendo alguma coisa”⁵. Aprende o cotidiano do funcionamento da imprensa na *Gazeta Esportiva*, em 1967. Trabalha como *freelancer* por um tempo para diversos jornais do Brasil, principalmente para *O Globo* e *Última Hora*. É contratado por Sérgio Sade, na revista *Veja* em 1976, trabalhando como fotógrafo e, após a saída de Sade no fim da década de 1970, passa a trabalhar como editor de fotografia até 1983, quando vira diretor de serviços fotográficos da *Editora Abril* neste mesmo ano, trabalhando até 1994 nesta empresa. Em 1996 é contemplado pela *Bolsa Vitae* de fotografia, quando passa a realizar trabalhos de cunho documental na Amazônia.

Para a presente apresentação, um recorte da pesquisa será apresentado, demonstrando o diálogo entre as fotorreportagens sobre a Greve dos Bancários em São Paulo, durante o mês de Setembro de 1979. As fotografias apresentadas são de Pedro Martinelli, Irmo Celso Vidor, Wagner Avancini e Luz Bittar. O trabalho de Hélio Campos Mello surge, em *IstoÉ*, como editor de fotografia, trabalhando juntamente com os diagramadores de *IstoÉ*.

IV – Estudo de caso: A greve dos bancários em *Veja* e *IstoÉ* de 1979

O ano de 1979 foi bastante movimentado nas principais capitais brasileiras. Diversas manifestações sociais, greves e reivindicações foram feitas por parte de diversos grupos que atuavam na sociedade brasileira. Desde 1977, quando houve em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e diversas outras cidades do Brasil, manifestações estudantis e de profissionais de diversas áreas solicitando a abertura política, o cenário político brasileiro começou a se organizar. *Veja* e *IstoÉ* cobriram esses movimentos. Foram duas revistas que estavam sempre atentos às reivindicações estudantis, sindicais e de outros grupos.

⁵ Conforme entrevista para Guilherme Ko Freitag e Hans Georg da revista *Digital Photographer Brasil*.

Devido a inauguração relativamente recente da revista *IstoÉ*⁶, sua capacidade de imprimir fotografias coloridas ainda era limitada. Dessa forma, as fotos publicadas nas suas páginas eram diagramadas de maneira bastante interessante, talvez suprimindo a falta de fotos coloridas (que representava na época uma imagem de revista moderna, atualizada e, dependendo da reportagem, chamava mais atenção do leitor dentre as outras reportagens da revista). Hélio Campos Mello realiza a escolha e trabalha junto com diagramadores na *IstoÉ* de 1979 para apresentar a reportagem sobre a Greve dos Bancários de São Paulo, com fotografias que buscam narrar o acontecimento, ao lado de um texto, legendas, subtítulos e manchetes.

IstoÉ, na reportagem sobre a greve dos bancários (Figura 5) apresenta ao leitor quatro fotografias. Três fotos de Wagner Avancini (fotógrafo contratado de *IstoÉ* na época) e uma de Eliane Mota (fotografia comprada, provavelmente da fotógrafa enquanto atuava como *freelancer*). As fotografias de Avancini demonstram o cenário de “batalha” entre Policiais Militares e bancários. Apresenta a atuação de *office-boys* que estariam atuando de maneira “violenta” e contra os ideais dos bancários, que era de “não quebrar agências e depredar o patrimônio”, conforme o texto de Tão Gomes Pinto (repórter que escreve a reportagem). Avancini fotografa um dos meninos “que arrancou os paralelepípedos do calçadão da rua Barão de Itapetininga e estraçalhou os vidros fumê da agência”, captando o momento em que um *office-boy* joga a pedra. Cena bastante reproduzida em movimentos de greve, manifestações e conflitos – nos remetendo à imagens de Gilles Caron em maio de 1968⁷ (dentre tantas outras imagens que poderiam ser citadas) enquanto cobria as manifestações estudantis na França, onde paralelepípedos eram arrancados das ruas e jogados em direção ao movimento “repressor”. A imagem dos *stone-throwers* ficou no imaginário social de manifestantes.

⁶ No ano de 1976 a revista era mensal, com um formato de diagramação bastante diferente de *Veja*. Já em 1977 seu modelo muda para semanal, se aproximando da proposta de diversas outras revistas semanais como *Veja*, *Time*, *Newsweek* e *Spiegel*, para citar apenas algumas.

⁷ A referência de Gilles Caron é oriunda de aulas realizadas pelo Prof. Dr. Charles Monteiro no PPGH da PUCRS, enquanto apresentava o trabalho do Prof. Dr. Michel Poivert referente as fotografias de Gilles Caron.



Figura 5: *IstoÉ*, 19 de Setembro de 1979.

Outra fotografia importante da reportagem, é a imagem inicial. De tamanho maior que as outras, e ocupando um espaço privilegiado na hierarquia de leitura das páginas. Em um primeiro olhar, a fotografia de Avancini da cadeira do gerente do banco, que foi deslocada para o meio da rua, chama a atenção do leitor pelo seu tamanho, localidade na página (topo de página, antes do texto, início da reportagem), e pelo que apresenta: os restos. O resquício da manifestação. Após as camionetes veraneios⁸ terem chego na cena e já disperso os manifestantes. Essa fotografia de Avancini apresenta o momento após a manifestação. O momento onde o leitor poderá afirmar: aquilo faz parte da cena que já aconteceu a manifestação. A “repressão” já chegou (presença das veraneios) e os manifestantes já se foram (resquício da cadeira do gerente do banco, que foi retirada da agência em meio à confusão)⁹.

A revista *Veja* apresenta ao leitor mais fotografias coloridas das cenas da greve dos bancários em São Paulo. Além de mostrar os restos, que *IstoÉ* apresentou, *Veja* imprime fotos de Pedro Martinelli, Irmo Celso Vidor e Sergio Sade (então editor de fotografia da revista) em

⁸ O próprio carro do DEOPS e da PM virou um símbolo da repressão neste período. Diversos apelidos foram dados às camionetes veraneios, e um deles nos remete à chegada da morte, quando chamavam as veraneios de “caveirão”. Assim como o carro blindado da PM, conhecido como “brucutu”, por ser feio e intimidador.

⁹ Segundo o jornalista que escreve para a *IstoÉ*, nesta manifestação diversos objetos foram jogados do alto dos edifícios, para atingir os Policiais Militares: cadeiras, máquinas de escrever, e até uma lixeira em chamas. A cena da cadeira, em contato com a outra fotografia menor de Avancini onde um carrinho de pipocas está dentro da agência, nos apresenta *sinais* da confusão. Nos remetem ao imaginário do deslocamento de objetos e pessoas, em meio à correria.

três páginas. Sendo uma página inteira dedicada para um mosaico de fotografias, e duas páginas com textos e fotos. O total de onze fotografias: sete coloridas e quatro preto-e-branco.



Figuras 6 e 7: Gilles Caron, Maio de 1968. Juca Martins, Setembro de 1979.

Diferente de *IstoÉ*, a *Veja* salienta, tanto em seu texto quanto nas fotografias, o momento da violência da manifestação. Em dois momentos distintos: o primeiro é o momento em que os *office-boy* que *IstoÉ* descreve, são fotografados por Martinelli quebrando as fachadas dos bancos no centro de São Paulo com o uso de escadas (e não com paralelepípedos). Segundo a reportagem da revista *Veja*, este ato só “promoveu a mais desastrada greve da temporada”, em contraste com o texto que *IstoÉ* descreve, dando um âmbito de grandiosidade a manifestação. Fica claro o posicionamento de ambas revistas neste quesito: nenhuma delas apoiou o momento do quebra-quebra. Porém, *IstoÉ* descreveu textualmente o momento da repressão, dando nomes aos Policiais Militares e descrevendo ações. Enquanto *Veja* apresenta ao leitor fotografias sobre o caso do quebra-quebra – como forma de documento para que o leitor interprete de forma a seguir o que fora escrito em seu texto: a greve deu errado; foram quebrados bancos e os policiais chegam para impedir que se continue o quebra-quebra.



Figura 8, 9 e 10: *Veja*, 19 de Setembro de 1979.

Sergio Sade fotografa um carro blindado da Polícia Militar, bastante utilizado em manifestações de São Paulo. Essa fotografia irá dialogar com as imagens de Juca Martins¹⁰ (Figura 7), que também estava cobrindo esta manifestação enquanto fotógrafo da Agência F4. Enquanto Sade utiliza o equipamento caro da revista *Veja* (lentes tele-objetivas, com capacidade de realizar fotografias em longa distância e conseguir uma profundidade de campo pequena), Juca Martins, e a equipe de *IstoÉ* de maneira geral, fotografa com lentes grande-angulares¹¹. Juca Martins, no caso, estaria apenas a alguns metros do carro blindando, e as suas fotografias também fazem parte da visualidade sobre a manifestação, porém, um estudo mais detalhado da sua obra não irá compor espaço neste artigo – devido ao espaço e ao foco nas revistas, porém, gostaria de dar continuidade ao estudo em um âmbito maior – também compreendendo a fotografia de Juca Martins e outros fotógrafos desse período.

Irmo Celso Vidor realizará a fotografia antes de Wagner Avancini, sobre a cadeira do gerente do banco no meio da rua. Essa fotografia (Figura 8), quando feita, não havia ainda a presença das camionetes veraneio. Havia apenas, em segundo plano, pessoas correndo – em

¹⁰ Fotografia de Juca Martins, a partir do livro *Antologia Fotográfica: Juca Martins*. Rio de Janeiro: Ágil; Dazibao, 1990.

¹¹ Este tipo de linguagem do fotojornalismo (o uso de grande-angulares vs. tele-objetivas) marca o fotojornalismo entre *Veja* e *IstoÉ* nesse período. Devo escrever mais sobre este assunto ao longo de 2015 e 2016. Tanto a imagem do fotógrafo-herói – oriundo do contexto da fundação da Agência Magnum e da chamada Primeira Revolução do Fotojornalismo no Ocidente, por Jorge Pedro Sousa, o uso de grande-angular obrigaria o fotógrafo a se aproximar do seu objeto. Portanto, colocar-se em perigo algumas vezes – indo em encontro com o que Robert Capa immortalizara em suas falas, e propagandeado ao longo de anos a fio. No caso de *Veja*, se utiliza o primor de lentes tele-objetivas – muito utilizado em jogos de futebol e para fotografia de esportes. Porém, dando uma estética diferente para a fotografia (planos mais chapados, desfoque de segundo plano devido à pequena profundidade de campo, aproximação de objetos de longa distância para objetos em primeiro plano, etc). Uma das diferenças entre ambas revistas é a capacidade técnica. O custo de lentes tele-objetivas é muito alto, demonstrando a quantia de dinheiro investido na equipe de fotógrafos da Editora Abril nos anos 1970.

um desfoque realizado pela lente tele-objetiva – que obriga ao leitor observar apenas o primeiro plano (direcionando o olhar): os restos da manifestação, o deslocamento da cadeira do gerente – que fora retirado do banco e jogado no meio da rua. Dialoga diretamente com a produção de Avancini (*IstoÉ* – Figura 5), nos apresentando o antes e depois da manifestação. Também possui um lugar privilegiado na revista, em topo de página, é a fotografia que abre a reportagem.

A terceira página, *Veja* entra em diálogo com *IstoÉ*, porém de maneira mais forte: apresentando a repressão da PM nos manifestantes. Aqui as fotografias de Pedro Martinelli (Figura 10) entram em contato com imagens já vistas nesta mesma cidade em 1968, fotografadas por Evandro Teixeira quando há a repressão de manifestantes também, porém em uma manifestação com outros motivos (Figuras 11 e 12). Pessoas sendo derrubadas, agarradas pelo cabelo e o movimento do cassetete ao alto, antes de realizar a pancada no manifestante. São cenas que, da mesma forma onde o manifestante joga o paralelepípedo, nos remetem à outras imagens sobre manifestação e repressão.



Figura 11 e 12: Evandro Teixeira, São Paulo 1968.

As revistas *Veja* e *IstoÉ* construíram um imaginário sobre a manifestação da greve dos bancários em São Paulo, durante o mês de Setembro de 1979. Tanto textual, apontando e selecionando assuntos para serem debatidos (como a violência policial, o quebra-quebra das fachadas dos bancos e o contexto de greves no país). Nas suas páginas, *IstoÉ* apresentou os restos de uma manifestação já ocorrida, e a ocasião da quebra de fachadas pelos *office-boys* – apontados como culpados de uma “violência desnecessária”. Wagner Avancini, fotógrafo contratado de *IstoÉ* naquele ano, fotografou para a revista, e Hélio Campos Mello selecionou quatro fotos preto-e-branco para serem impressas. Nesta reportagem de *IstoÉ*, predominou a linguagem textual, já que a imagem estaria sendo impressa para corroborar o que este

jornalista escreveria. Digo isso ao observar o trabalho de Pedro Martinelli, Sergio Sade e Irmo Celso em *Veja*.

Com fotografias coloridas (neste contexto do fotojornalismo, em concorrência com a televisão, publicar fotos coloridas significaria se aproximar de uma realidade – de algo mais crível que o preto-e-branco), *Veja* publicaria mais fotografias. Predominando a linguagem visual. Isto se deve à reformulação editorial da revista, que, a cargo de Sade, realizaria a edição das fotografias com um respaldo da direção da revista – dando mais espaço à fotografia desde 1976, aproximadamente. No caso da manifestação dos bancários, se utiliza a lente tele-objetiva, como já havia sido utilizada em situações como a visita de João Paulo II à Polônia; cobertura da guerra da Nicarágua; e manifestações estudantis. No caso, a linguagem fotográfica de *Veja* é diferente. Possui um aspecto estético diferente de *IstoÉ*. A manifestação dos bancários entra no leque de publicações em que Sergio Sade editaria: mosaicos de fotografias sobre um acontecimento. Diversos ângulos e situações. Apesar disto, *Veja* publica três etapas distintas sobre o mesmo momento: o quebra-quebra das vitrines (com mais ênfase que *IstoÉ*); a repressão da Polícia Militar (não reportado visualmente por *IstoÉ*) e os restos da manifestação (coincidentemente, reportado da mesma forma: a fotografia da cadeira do gerente, feitas por Irmo Celso e Wagner Avancini).

Passou-se a mensagem de uma manifestação que ferveu o centro da cidade de São Paulo por algumas horas. A presença da reivindicação por melhores salários e condições de vida por parte dos bancários foi deixada em segundo plano, entrando em foco a repressão e o quebra-quebra que desmobilizaria os argumentos de paz e diálogo com sindicatos e trabalhadores – entrando no leque de reportagens sobre manifestações da abertura política brasileira. Tais fotografias construíram esta visualidade. A partir dos conceitos de Meneses (2005), as reportagens sobre a greve dos bancários em *Veja* e *IstoÉ* deixaram visível um lado da manifestação – não individualizada –, com uma visão que desmobilizaria um diálogo maior, através das fotografias do quebra-quebra e repressão militar – mas não da atuação dos grevistas propriamente dito. Tendo como um visual muito maior, fotografias de agências como a F4, e folhas de contato inacessíveis até então para pesquisa. O trabalho de Juca Martins serve como exemplo deste visual, mas não só ele. Outras manifestações do passado entram em diálogo visual com a greve dos bancários através de alegorias¹² e fantasmas visuais que ressurgem ao longo dos anos.

¹² No sentido apresentado por Martine Joly (2003, p.163)

A pesquisa, em caminho inicial, procura ainda compreender melhor quais usos ambas revistas realizaram da fotografia, em diferentes momentos. Nesse caminho, imagens sobre manifestações no ABC Paulista vão surgindo, em meio à acontecimentos mais específicos como a greve dos bancários. Fotografias do surgimento de figuras políticas muito conhecidas hoje, vão sendo formadas e construídas por *Veja* e *IstoÉ* ao longo do fim da década de 1970 e início dos anos 1980. Dessa forma, procuro entender como elas foram feitas. Qual o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo nestes grandes periódicos desse período? Os usos da fotografia foram feitos de quais formas em cada revista? Para, talvez ainda a ser debatido, compreender como se organizou o fotojornalismo (e como é o fotojornalismo da década de 1970, em consonância com as décadas anteriores) dentro das revistas semanais de informação? Estas e outras questões ainda devem ser discutidas. Pretendi, com este texto apresentado durante o XXVIII Simposio Nacional de História, promovido pela ANPUH Nacional, apresentar um recorte das minhas discussões teóricas, metodológicas e práticas da pesquisa de mestrado – ainda em fase de desenvolvimento e lapidação.

REFERÊNCIAS

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa (Brasil – 1900-2000)**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- JOLY, Martine. **La imagen fija**. Buenos Aires: la marca editora, 2003.
- LOUZADA, Silvana. O fotojornalismo e a modernização da imprensa no Brasil. IN: **Anais do I Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana**. São Paulo: Confibercom, 2011.
- MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura (UFU)**, v.10, p.31-48, 2008.
- _____. A UNE somos nós, nossa força e nossa voz... experiências fotográficas e os sentidos da história no século XX. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.6, n.8, p.169-193, jan./jun. 2010.

MONTEIRO, Charles. **Entrevista com Ricardo Chaves: *Veja*, *CooJornal* e experiências com o sequestro dos uruguaios.** Entrevista. Porto Alegre, PUCRS: Laboratório de Pesquisa e História Oral, 2013.

PEREGRINO, Nadja. **A revolução da fotorreportagem.** Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PROENÇA, Caio de Carvalho. **Fotojornalismo de Ricardo Chaves e Olívio Iamas em *Veja*: Imagens do sequestro clandestino dos uruguaios em Porto Alegre (1978 – 1980).** 2014, 82f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. **Experiências do fotojornalismo, vida de *freelancer* e fotodocumentarismo com Juca Martins.** Entrevista. Porto Alegre, PUCRS: Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som, 2015.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame.** New York: Aperture, 2013.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo no Ocidente.** Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA JÚNIOR, Luciano. **Fotografia pública nos anos 1980: a nova geração de fotógrafos e a afirmação de uma fotografia brasileira.** 2012, 56f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística.** 2. Impr. Barcelona: Paidós, 1997.

FONTES:

Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade. Rua Dr. Bráulio Gomes, 125, Centro. São Paulo, SP. <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma>> Consulta realizada em Fevereiro de 2015.

Biblioteca Central da PUCRS. Av. Ipiranga, 6681. Prédio 16. Porto Alegre, RS. <<http://www.pucrs.br/biblioteca>> Consulta realizada em Dezembro de 2014.

Acervo Digital *Veja*. <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Consulta realizada em Janeiro de 2015.