



**APRENDA A VER AS COISAS**

Fotojornalismo e modernidade na revista  
*O Cruzeiro*

Helouise Costa

G  
t070.49  
C837a  
e.1

15/12/92

HELOUISE COSTA

---

**APRENDA A VER AS COISAS**

Fotojornalismo e Modernidade na revista *O CRUZEIRO*

---

*Helena Helena Schoroeder Buitoni*  
*[Handwritten signature]*

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes no curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Dulcília Helena Schoroeder Buitoni.



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo - 1992

## RESUMO

Esta dissertação apresenta o estudo da relação entre fotojornalismo e modernidade no Brasil, privilegiando a análise da fotorreportagem na revista *O Cruzeiro*. Concentrando-se no período de 1943-1954, verifica como a renovação do fotojornalismo, a partir de meados da década de 40, se deu via um diálogo com as artes plásticas. Essa abordagem estética identifica uma "proposta" de educação visual do público leitor, incorporando características formais da estética moderna, sem abandonar o objetivo de documentação do real. O trabalho, devido à multiplicidade do objeto, tomou, muitas vezes, uma forma que muito se aproxima do ensaio.

A Margot Pavan

## AGRADECIMENTOS

A redação dos agradecimentos de um longo trabalho, se não é o mais difícil de seus momentos, é sem dúvida o mais delicado. É preciso afiar a memória e percorrer outra vez o longo caminho traçado. Os riscos de esquecimentos ou injustiças são grandes, mas é preciso corrê-los.

Gostaria de abrir um espaço de retribuição a todos os que de alguma forma se fizeram presentes ao longo desses últimos cinco anos, em especial àqueles com quem pude contar na grande transformação pessoal que me propus realizar, envolvendo, inclusive, a mudança para São Paulo, e a quem devo, em grande parte, os êxitos que obtive em sua concretização.

- . Pelo princípio: Renato
- . Pela amizade: Airton, Arthur, Clóvis, João Claudio, Nelsinho, Paula, Pedro, Rosângela, Sonia
- . Pela cumplicidade cotidiana e paciência: Yvonne
- . Pelo apoio na chegada: Silvia, Solange, Nildo, Ulisses, Wagner
- . Pelo estímulo e esperança: Claudio, Angelita, Adolfo, Jane, Neuza, José Carlos, Eduardo, Júlio, Simone, Solange, Patricia, Mári, Luizinho
- . Pelo apoio, sempre: Glaucia, Claudia, meus pais
- . Pelo exemplo de desprendimento e dedicação: meu avô
- . Pelo carinho: Luis, Fernando, Rubens
- . Pela credibilidade: Annateresa, Arlindo e Dulcília
- . Pelo apoio profissional: João Sócrates e Elenice
- . Pelo material de pesquisa: Nadja, Carlos
- . Pelo término tranquilo: Carlos Guilherme Mota, Gisele, José Paulo
- . Pelo financiamento parcial da pesquisa: CAPES

Agradecimento especial a Huylo Quintanilha

---

S U M A R I O   G E R A L

---

- INTRODUÇÃO .....	04
- RECORTANDO O CRUZEIRO: tempos e enquadramentos .....	09

---

PARTE I

---

1) O CRUZEIRO 1928-1932: PRIMEIROS PASSOS EM BUSCA DE UMA ESPECIFICIDADE PARA A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA .....	17
2) A FOTORREPORTAGEM: A ARQUITETURA DE UMA FORMA JORNALISTICA .....	53

---

PARTE II: CONSTRUINDO UMA VISÃO DE MUNDO

---

1) A FOTORREPORTAGEM NO BRASIL: A REVISTA O CRUZEIRO .....	70
2) O INDIO NA MIRA DA CAMERA: A FOTORREPORTAGEM NA REVISTA O CRUZEIRO (1943-1954) .....	88
3) APRENDA A VER AS COISAS: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO VISUAL DO PÚBLICO .....	138
- BIBLIOGRAFIA .....	184

---

SUMARIO DAS PARTES

---

PARTE I

---

1) <i>O CRUZEIRO</i> 1928-1932: PRIMEIROS PASSOS EM BUSCA DE UMA ESPECIFICIDADE PARA A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA	
<hr/>	
1.1) A FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX: UM INVENTARIO DE POTENCIALIDADES .....	18
1.2) O FENÔMENO DAS REVISTAS ILUSTRADAS .....	19
1.3) OS PRIMÓRDIOS DA REVISTA <i>O CRUZEIRO</i> : REVISITANDO O SÉCULO XIX .....	20
1.3.1) <i>Textos e imagens marcados pela academia</i>	
1.3.2) <i>Passatempos fotográficos e o inventariamento do mundo</i>	
1.4) O INSTANTANEO FOTOGRAFICO .....	29
1.5) DIAGRAMAÇÃO: DINAMISMO E FRAGMENTAÇÃO .....	34
1.6) UMA TRAJETÓRIA EXEMPLAR: DA FOTOGRAFIA ARTISTICA AO INSTANTANEO FOTOGRAFICO - A PARTICIPAÇÃO DOS PICTORIALISTAS NA REVISTA <i>O CRUZEIRO</i> .....	39
1.6.1) <i>Os concursos fotográficos</i>	
1.6.2) <i>As reportagens - três análises de caso</i>	
1.6.3) <i>O instantâneo fotográfico e a estética moderna</i>	

---

2) FOTORREPORTAGEM: A ARQUITETURA DE UMA FORMA JORNALISTICA

---

2.1) A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA: DIFERENTES DETERMINAÇÕES PARA A IMPRENSA DIARIA E PARA OS SEMANARIOS .....	54
2.2) ANTECEDENTES DA FOTOGRAFIA DE REPORTAGEM .....	55
2.2.1) A fotografia de guerra	
2.2.2) A invenção do meio-tom: a possibilidade de utilização da fotografia na imprensa	
2.2.3) A consolidação da fotografia como fenômeno de massa: o surgimento das revistas ilustradas	
2.3) AS ORIGENS DA FOTORREPORTAGEM .....	59
2.3.1) A invenção das câmeras de pequeno formato e a fotografia alemã	
2.3.2) O novo estatuto do fotógrafo de imprensa	
2.3.3) A nova visão	
2.3.4) A edição: uma evolução interativa com a fotografia	
2.4) A FOTORREPORTAGEM .....	64
2.4.1) a disseminação da experiência alemã e o surgimento da revista <i>Life</i>	
2.4.2) o fotógrafo herói	
2.4.3) as vertentes temáticas e a instauração de uma fórmula	

## PARTE II

---

### 1) A FOTORREPORTAGEM NO BRASIL: A REVISTA *O CRUZEIRO*

---

1.1) AS VERTENTES TEMATICAS .....	71
1.2) A ARQUITETURA DAS PAGINAS .....	72
1.3) A EDIÇÃO .....	81
1.4) A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA .....	83

---

### 2) O INDIO NA MIRA DA CAMERA: A FOTORREPORTAGEM NA REVISTA *CRUZEIRO* (1943-1954)

---

2.1) A TEMATICA INDIGENA EM <i>O CRUZEIRO</i> .....	89
2.1.1) A fotorreportagem um discurso a serviço da colonização	
2.2) A RELAÇÃO FOTO/LEGENDA: A UNIDADE NARRATIVA DA FOTORREPORTAGEM .....	101
2.3) A REPORTAGEM-NOVELA: A NARRATIVA EXPANDIDA .....	117
2.4) AS ESTRATÉGIAS DA FOTORREPORTAGEM: TRÊS ANÁLISES DE CASO .....	124
2.5) RETRATO DE INDIO: UM OLHAR QUE APRISIONA O "OUTRO" .....	137

---

### 3) APRENDA A VER AS COISAS: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO VISUAL DO PÚBLICO

---

3.1) "AS APARENCIAS ENGANAM": A DESCONSTRUÇÃO DO CÓDIGO FOTOGRÁFICO .....	139
3.1.1) Chapas de confronto: em foco semelhanças e contrastes	
3.1.2) Novas dimensões do tempo e do espaço .....	139
2) A RECONSTRUÇÃO DO "REAL" .....	140

- BIBLIOGRAFIA .....	184
----------------------	-----



---

I N T R O D U Ç Ã O

---

A relação entre fotografia e modernidade no Brasil configura o núcleo em torno do qual venho realizando pesquisas na área de fotografia, desde 1986. Essa dissertação é, na verdade, a segunda parte de um extenso trabalho, que tinha como objetivo a investigação do processo que levou a fotografia brasileira à conformação de uma linguagem autônoma. A busca dessa autonomia se deu em dois universos antagônicos - no ambiente fotoclubista e no campo da fotografia de imprensa. O primeiro foi tema de uma pesquisa anterior, realizada com o apoio da extinta FUNARTE<sup>1</sup>, o segundo é o objeto desta dissertação.

A intenção original deste trabalho era abranger não só as principais revistas ilustradas da época, como também alguns jornais. Logo no início evidenciou-se a impossibilidade de um estudo extensivo da imprensa ilustrada no Brasil de 1945/60, dada a escassez de estudos anteriores sobre este assunto, bem como a abrangência do período em questão.

Essa inviabilidade que, à primeira vista, pareceu-me uma limitação, revelou-se proveitosa, pois abriu a possibilidade de realização de um estudo mais rigoroso. O desenrolar da pesquisa levou-me a optar pela revista *O Cruzeiro* como fonte privilegiada para a abordagem do tema proposto. Além de apresentar um processo de

<sup>1</sup>-Pesquisa realizada em co-autoria com Renato Rodrigues que se encontra no prelo da EDUSP: *A Fotografia Moderna no Brasil*.

renovação do fotojornalismo muito bem delineado a partir de 1943, ela é a única que permite a análise dos diferentes usos da fotografia na imprensa, desde a década de 20, através de uma mesma fonte. Nenhuma outra revista brasileira do mesmo gênero teve duração tão longa. As inúmeras transformações pelas quais ela passou correspondem a processos de atualização que permitem o acompanhamento das diferentes demandas de cada período.

A utilização da imagem fotográfica em *O Cruzeiro* não obedecia a um padrão único. Havia variações de acordo com os assuntos abordados e seus objetivos, com o público alvo de cada matéria, com o período de sua publicação, etc. Foi necessário, então, realizar cortes que possibilitassem a determinação de um objeto específico e o estabelecimento de parâmetros bem fundamentados de análise. Assim, restringi o estudo da fotografia ao âmbito das fotorreportagens. Do mesmo modo, fez-se necessário o redimensionamento do corte temporal para 1943/1954, período em que se verificou a consolidação e o ápice da fotorreportagem no Brasil.

Estas circunscrições sucessivas do objeto de estudo, realizadas em função do nível de aprofundamento que julgava necessário, levaram-me a um conjunto de reflexões, baseadas em estudos de casos específicos, abrangendo as questões que considero fundamentais para o entendimento da renovação do fotojornalismo, em detrimento de uma análise globalizante.

Tais reflexões, apesar de sua relativa autonomia, estão amarradas por preocupações comuns que se aglutinam em torno de dois eixos básicos. De um lado a fotografia e de outro a sua apropriação no contexto das fotorreportagens e a relação com o suporte específico que eram as revistas ilustradas em seu sistema particular de produção.

A abordagem teórica e a análise da imagem fotográfica obedeceram a diferentes metodologias, adequadas às questões levantadas. A prioridade foi trabalhar diretamente com as imagens. Partiu-se do pressuposto de que a fotografia de imprensa só adquire seu pleno significado no contexto de sua publicação, inserida no espaço das páginas. Desse modo, não recorreremos aos acervos particulares dos fotógrafos, utilizando somente as revistas como fonte de pesquisa. Alguns álbuns, contendo coletâneas de imagens produzidas por alguns repórteres de *O Cruzeiro*, foram consultados, mas somente como contraponto, para o entendimento das transformações ocorridas por ocasião da inserção da fotografia no espaço da revista.

A pesquisa realizada nas bibliotecas serviu como subsídio para um longo e paciente levantamento em sebos e feiras de antiguidades, no Rio de Janeiro e em São Paulo, realizado com a ajuda de amigos. A aquisição das revistas possibilitou a manipulação direta, constante e "dessacralizada" do material primário, que passou a fazer parte do meu cotidiano. Gostaria de assinalar que quase todo

o material da revista *O Cruzeiro*, bem como da *Life*, reproduzido nesta dissertação pertencem à minha coleção particular de revistas<sup>2</sup>.

Esta dissertação está dividida em duas partes. A primeira problematiza o tema, ou seja, identifica um descompasso entre o desenvolvimento técnico e a estética da fotografia na revista *O Cruzeiro* nas décadas de 20 e 30. A ausência de uma expressão moderna na fotografia de imprensa brasileira da época, apesar da existência das condições técnicas necessárias para o seu desenvolvimento, será discutida. A seguir apresenta-se a trajetória da fotografia de imprensa em direção à fotorreportagem que se apresenta como fenômeno historicamente determinado e modelo da renovação do fotojornalismo brasileiro.

A segunda parte estuda a adaptação do modelo internacional da fotorreportagem no Brasil, tendo como fio condutor as ligações da renovação do fotojornalismo com a estética moderna. Analisaremos, mais especificamente, como o conceito de "nova visão", numa versão simplificada, foi incorporado pelas revistas ilustradas, levando para um público de massa várias descobertas formais dos artistas de vanguarda do início do século.

Quanto à forma esta dissertação demandou um grande espaço para que se pudesse apresentar as páginas

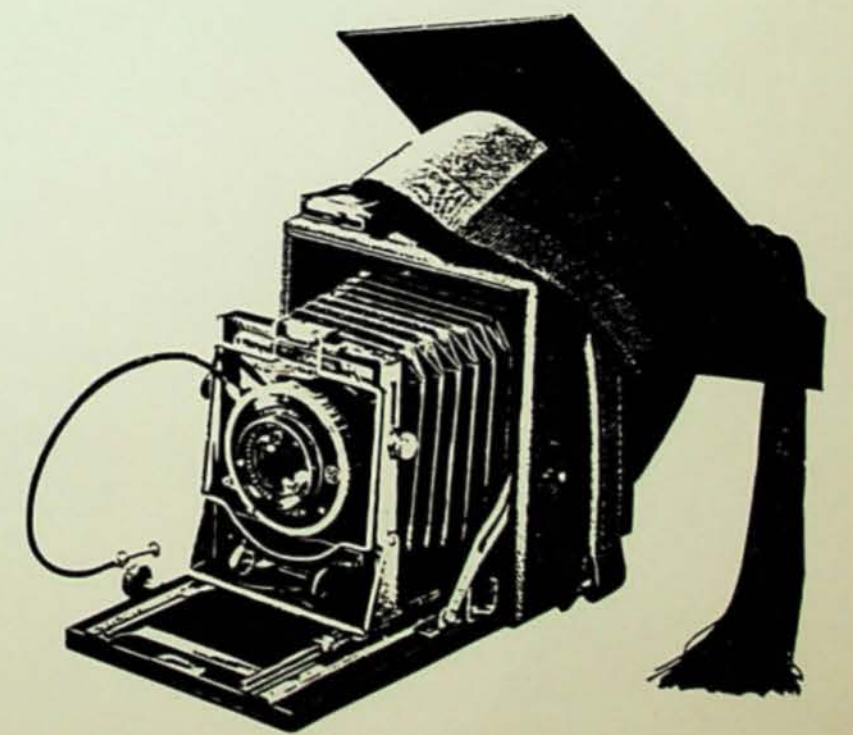
---

<sup>2</sup>-As exceções ficam por conta das reportagens dos fotógrafos pictorialistas, das fotos do álbum de Jean Manzon, *Flagrantes do Brasil* e de uma das fotorreportagens sobre os índios.

da revista aberta. Era necessário analisá-las em conjunto dada a sua inter-relação característica. A dissertação apresenta um grande número de imagens dispostas próximas às partes do texto que as amarram. Sendo assim, evitei a utilização de legendas óbvias, limitando-me a fornecer apenas os créditos das imagens. Além disso, o trabalho com as imagens propiciou algumas articulações lúdicas nas quais tentei manipular criticamente a narrativa imagética.

O texto articulou análises e discussões que configuram, até certo ponto, blocos autônomos dada a dificuldade de se abranger toda a trajetória da expressão fotográfica em *O Cruzeiro*. Além disso, ao incluir a interpretação e o julgamento pessoal, essa dissertação apresenta características. Ciente da impossibilidade de esgotar a complexidade do objeto de estudo escolhido em suas múltiplas relações com a arte e com a sociedade e ciente da parcialidade do ponto de vista adotado, gostaria de citar Adorno nas considerações que faz acerca do ensaio como instrumento teórico.

"<o ensaio> não começa por Adão e Eva, nem por aquilo sobre o que deveria falar, diz o que a propósito lhe ocorre e termina quando ele mesmo sente ter chegado ao seu final".



---

**RECORTANDO O CRUZEIRO:  
TEMPOS E ENQUADRAMENTOS**

---

A trajetória da revista *O Cruzeiro* é particularmente rica para o estudo do uso da fotografia na imprensa brasileira. Lançada em 1928, estendeu-se por quatro décadas. Nenhuma outra revista brasileira do mesmo gênero teve duração tão longa. As inúmeras transformações pelas quais passou correspondem a processos de atualização que permitem acompanhar as diferentes demandas de cada período. Considerando o discurso visual da revista podemos estabelecer quatro fases diferenciadas na trajetória de *O Cruzeiro*.

. 1928-1932

A primeira fase corresponde ao curto período de 1928 a 1932 e caracteriza-se sobretudo pela permanência de padrões visuais do século XIX<sup>1</sup>. A revista já apresentava um grande número de fotografias, provenientes de fontes variadas: enviadas pelos leitores, produzidas pelos fotógrafos pictorialistas, fotos de colaboradores diversos, como retratistas, excursionistas e caçadores, fotos de agências estrangeiras, além de uma incipiente produção própria. O seu grande formato, desde o lançamento, justificava-se pela proposta de valorização das imagens. É um período de grande experimentação no que diz respeito aos

1-Uma análise detalhada deste período pode ser encontrada no primeiro item da primeira parte desta dissertação.

29 de Agosto de 1931

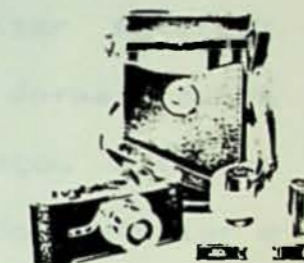
O Cruzeiro

**Putz, Ferrando & Cia Ltda**

CASA MATRIZ - R. do Ouvidor, 88  
Succursal - R. Gonçalves Dias, 40  
FILIAIS em Belo Horizonte, Porto Alegre e Bahia  
Os mais aperfeiçoados aparelhos  
fotográficos portáteis

### A Camara Leica

Último modelo com obturador de cortina, permitindo fazer poses e instantâneos desde 1/20 de segundo até 1/500 com objetiva Leitz f: 1:5,5 50 mm. Permutável com dispositivo especial para determinar diretamente a profundidade focal da objetiva correspondente às diferentes aberturas. Completa com telemetro Leitz para determinar exatamente a distancia, e 3 chassis carregados que permitem tirar 108 nitidíssimas fotografias com um só carregamento. Tudo com elegantíssima mala de couro marrom com tiracolo.



### A Camara Rolleiflex

Com objetiva Tessar F1:4,5 e objetiva auxiliar para espelho, que permite focalizar e centrar o objeto.



Obturador Compur para poses instantâneas até 1/500 de segundo. O aparelho permite tirar fotografias 6x6, usando filmes em rolos de 6 poses. Aparelho completo com elegante mala de couro amarelo e tiracolo.

### A Kodak Hulografica

Tamanho 8x14 cms. com objetiva Kodak



Objetiva anastigmatica F1:6,5 e obturador Hex para poses e instantâneos até 1/100 de segundo, com decentramento da frente nos dois sentidos lateral e vertical, em elegante mala de couro.

Anúncio das câmeras de pequeno formato, O CRUZEIRO, 29 de agosto de 1931.

recursos visuais. No entanto, embora o ano de seu surgimento coincida com o da revista *Vu* e alguns procedimentos tenham sido assumidamente influenciados por ela, não se adota nas matérias a narrativa visual já vigente nas publicações européias.

Este fato é bastante significativo e vem reforçar a nossa tese de que os avanços tecnológicos não se colocam como condição suficiente para a determinação de um novo padrão de fotografia para a imprensa. Se assim fosse, a renovação da fotografia de imprensa no Brasil teria se dado muito antes de meados da década de 40, pois, já em 1931 eram comercializadas no Brasil as câmeras de pequeno formato alemãs e *O Cruzeiro* contava com uma prensa de rotogravura de última geração importada da Alemanha<sup>2</sup>.

. 1933-1942

A partir de 1933 *O Cruzeiro* entrou numa segunda etapa. A queda da bolsa de Nova Iorque, a Revolução de 30 e a Revolução Constitucionalista de 1932 foram episódios sucessivos que abalaram consideravelmente a situação política e econômica do país. A instabilidade daí decorrente afetou duramente os Diários Associados, conglomerado de empresas pertencente a Assis Chateaubriand, do qual fazia parte a revista. Segundo André Seguin des Hons, Chateaubriand rompeu com Getúlio Vargas na época da

2-Há referência a essa prensa de rotogravura em *O Cruzeiro*, 03 de janeiro de 1931.

Revolução Constitucionalista de 1932. Ameaçado de perder seus jornais fez um acordo de apoio à Vargas que se estendeu até 1945<sup>3</sup>.

Ocorreu então uma mudança radical. *O Cruzeiro* perdeu autonomia e passou a utilizar material gráfico, fotografias e colaboradores de *O Jornal*, outra publicação de Chateaubriand<sup>4</sup>. Além disso, começou a contar com um grande número de matérias compradas do exterior e fotos de agências estrangeiras, especialmente dos Estados Unidos. A indústria cinematográfica americana estava sempre presente nas páginas da revista, através de matérias diversas sobre os filmes e a vida de suas estrelas.

Também ganhavam grande espaço as colunas de assuntos especificamente femininos, como moda, culinária, ginástica e conselhos sentimentais. Na cobertura de aspectos locais aparecem inúmeras matérias sobre amenidades, apresentando senhoras da sociedade, filhos de políticos, artistas, misses e militares. São publicadas fotos de casamentos, batizados, primeiras comunhões, formaturas e festas diversas, os grandes rituais familiares burgueses. Registravam-se também reuniões do Rotary, sessões do Jôquei Clube e do Cassino da Urca.

No final da década de 30, com a eclosão da Segunda Guerra, começa a ser publicada grande quantidade de matérias sobre o conflito, tendência que aumenta com o

3-André Seguin des Hons, *Le Brésil - Presse et Histoire*, 1930/1985, p.148.

4-Nadja Peregrino, *A revolução da fotorreportagem*, p.17.



desenrolar dos acontecimentos. Estas reportagens chegavam ao ponto de compor um suplemento, que entre fotos e mapas, traziam também muitos desenhos com a reconstituição das estratégias militares ou o detalhamento dos armamentos bélicos. Todo este material era comprado diretamente do exterior e apresentava nítidos propósitos de propaganda política, de acordo com a posicionamento oficial do país em cada momento.

As reportagens locais de *O Cruzeiro* do final dos anos 30 e início de 40 apresentavam um grande número de fotografias. No entanto, a organização das imagens não criava hierarquias entre elas, nem estabelecia um princípio narrativo, limitando-se a colocar o maior número possível de imagens numa mesma página<sup>5</sup>. Elegeremos o ano de 1942 como o final desta segunda etapa.

Esta segunda etapa de *O Cruzeiro* talvez pudesse ser subdividida a partir de uma análise mais detalhada. Nos limitamos, porém, somente a apontar seus contornos gerais, já que a diversidade de procedência das fotografias, a ausência de uma produção própria significativa e o rígido controle da imprensa da época pelo DIP, não nos suscitarão questões pertinentes ao estudo que pretendíamos realizar.

. 1943-1954

Em relação ao período anterior de *O Cruzeiro* podemos assinalar algumas permanências. A presença da indústria cinematográfica americana continua bastante forte, bem como são ainda numerosas as colunas dedicadas ao público feminino. A vertente literária, inaugurada em sua fase inicial, mantém-se através da publicação de contos e romances.

A partir de 1943 ocorre uma grande reformulação editorial na revista *O Cruzeiro*, que se traduz principalmente pela instauração da fotorreportagem. Trata-se de um processo de ruptura bem delineado, que acreditamos ser resultado da implantação da fórmula desenvolvida pelas revistas européias e americanas, trazida para o Brasil por fotógrafos imigrantes no período da Segunda Guerra.

Tentando abranger um público amplo *O Cruzeiro* cria novas seções, reformula algumas das já existentes e, principalmente, investe na fotografia, que ganha um espaço privilegiado. É importante assinalar que a diferença em relação ao período anterior não diz respeito propriamente à quantidade de fotos publicadas, mas ao uso da imagem fotográfica, já que a revista era fartamente ilustrada, desde o seu lançamento. Essa valorização da imagem fotográfica insere-se dentro de uma proposta mais

<sup>5</sup>-Ver: Jean Manzon (1985), p.2. Entrevista concedida à Funarte.

ampla de reformulação dos padrões visuais, que inclui também a valorização da caricatura<sup>6</sup>.

Gisèle Freund considera a fotorreportagem como produto de uma sociedade liberal<sup>7</sup>. Não podemos encarar como mera coincidência que o período de maior expressão da fotorreportagem no Brasil se dê num dos raros lapsos democráticos da história do país - 1945/1960<sup>8</sup>. Além disso, moldava-se um quadro propício para a conformação de uma cultura de massa: urbanização acelerada, formação de públicos de massa e aumento das necessidades de lazer nos grandes centros<sup>9</sup>. A década de 40 vê aumentar consideravelmente o nível de alfabetização da população urbana, bem como o seu poder aquisitivo, em função da industrialização<sup>10</sup>.

6-Nas fases anteriores da revista as poucas caricaturas publicadas eram compradas de autores estrangeiros. Nesse período há uma intensa participação de autores nacionais como Nássara, Carlos Estevão e "Vão Gogo", codinome de Millôr Fernandes, entre outros. Merece destaque a participação de Péricles, cujo personagem, o Amigo da Onça, tornou-se extremamente popular. O conjunto de suas charges nos possibilita hoje uma rica leitura crítica da época. Este foi o tema da tese de Doutorado de Marco Antonio Silva no Departamento de História da USP, publicada sob o título: Prazer e poder do amigo da onça.

7-Gisèle Freund, La fotografia como documento social.

8-O fato da fotorreportagem ter se instaurado no Brasil a partir de 1943, não invalida nossa análise. É preciso considerar que a partir desta data inicia-se uma flexibilização do regime Vargas, devido a pressões diversas, o que leva entre outras coisas a um menor controle da imprensa pelo DIP.

9- Muniz Sodré. A comunicação do grotesco - introdução à cultura de massa brasileira, p.13.

10-O livro de André de Seguin des Hons, Le Brésil, Presse et histoire - 1930/1985, apresenta em anexo uma série de

A partir do início dos anos 40 percebe-se também o aumento constante do número de anúncios publicados em *O Cruzeiro*. Além da quantidade, crescem em tamanho e qualidade, passando a ocupar maior espaço nas páginas e a apresentar uma programação visual mais elaborada<sup>11</sup>. A industrialização era a base de todo esse aparato publicitário, principal suporte do novo projeto editorial da revista. *O Cruzeiro* tinha um comprometimento claro com uma proposta de modernização do país. Publicava freqüentemente matérias sobre o funcionamento de indústrias, sobre os recursos naturais disponíveis e chegava mesmo a explicitar suas posições.

Para atrair investimentos ainda maiores *O Cruzeiro* irá montar uma rede de distribuição sem precedentes no país. Desde o seu lançamento *O Cruzeiro* pretendia ter uma circulação nacional, o que somente se

tabelas montadas a partir de dados estatísticos, que permitem a comprovação destas afirmações.

11-Em sua maioria os anúncios trazem a marca das grandes multinacionais que começam a se instalar no país: Max Factor, L'Oréal, Kolynos, Coca-Cola, Nestlé, Parker, Kodak, Goodyear, entre outras. Aparecem também algumas marcas da incipiente indústria nacional. Os produtos anunciados são os mais diversos: material de limpeza, pastas de dente, cosméticos, calçados e lingerie, ao lado de eletrodomésticos, móveis, tratores, automóveis e caminhões. O leitor adquire nitidamente o status de consumidor, sendo que grande parte dos anúncios dirige-se ao público feminino. Em 27 de fev. de 1943 encontramos uma matéria intitulada "Propaganda progride no Brasil", sobre a inauguração de uma agência de propaganda chamada Tupan. Fica claro o investimento num mercado consumidor em formação. Nesse mesmo ano, em 18 de dez., a revista publica uma matéria sobre as vantagens da utilização do sistema bancário pelas pessoas físicas.

realizou, de fato, a partir do Pós-Guerra. O sistema de distribuição viabilizava-se comercialmente pela utilização racional do transporte aéreo e terrestre. De avião chegava-se aos centros regionais. A partir daí, caminhões levavam a revista para o interior e na volta traziam matérias-primas diversas ou produtos locais, de acordo com os interesses de empresas conveniadas, que muitas vezes eram os próprios anunciantes. Esse esquema se auto-financiava, garantindo uma grande rede de distribuição de vulto realmente nacional<sup>12</sup>.

É importante destacar ainda o início de um processo de racionalização da revista em diversos níveis a partir de meados dos anos 40. Isso se traduziu na infra-estrutura da empresa pela criação de departamentos, pela especialização de funções, pela maximização do equipamento gráfico e, como já foi assinalado, pela montagem de um novo sistema de distribuição.

No que diz respeito à estrutura interna da própria publicação, nota-se uma especificação mais rígida das seções, que passam a ter uma localização fixa no corpo da revista e a constar num índice. Poucos anos após a sua reformulação editorial, *O Cruzeiro* tornou-se um empreendimento altamente lucrativo. As condições de trabalho

12-Estes dados foram levantados a partir de uma conversa informal com o jornalista Ruy Castro que realizou diversas entrevistas com remanescentes de *O Cruzeiro* para a biografia que escreveu sobre Nelson Rodrigues.

oferecidas à sua equipe eram as melhores possíveis, assemelhando-se ao padrão da revista *Life*.

"Para o fotógrafo naquela época, tanto fazia alugar um avião ou um táxi aéreo. Eu mesmo fiquei com um avião três ou quatro dias a minha disposição no rio São Francisco para fazer uma reportagem. Isto para *O Cruzeiro* não tinha a menor importância"<sup>13</sup>.

A crescente importância da fotorreportagem pode ser atestada, no contexto da revista, pelo aumento do número de fotógrafos de sua equipe. Tendo começado em 1943 apenas com Edgar Medina e Jean Manzon, *O Cruzeiro* chegou em 1952 com um quadro de vinte profissionais em seu departamento fotográfico<sup>14</sup>.

A implantação da fotorreportagem provocou imediatamente um grande aumento na tiragem de *O Cruzeiro*. Ela chegou ao auge por ocasião do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, com a cifra de 720.000 exemplares, até hoje não superada em termos relativos<sup>15</sup>.

Consideraremos o ano de 1954 como o final de uma segunda etapa na trajetória de *O Cruzeiro* e

13-Apud Nadja Peregrino, A revolução da fotorreportagem, p.69. Entrevista Flávio Damm (1984).

14-Citaremos como subsídio para pesquisa os nomes dos fotógrafos de *O Cruzeiro* levantados ao longo deste trabalho, abrangendo apenas o período de 1943 a 1954: Edgar Medina, Jean Manzon, Salomão Scliar, Carlos Lutero Avila, Peter Sheier, José Medeiros, Marcel Goutherot, Eugênio Silva, Pierre Verger, Ed Keffel, Luciano Carneiro, Flávio Damm, Douglas Alexandre, João Martins, Indalécio Wanderley, Henry Ballot, Badaró Braga, Antônio Ronek, José Pinto, Antônio Rudge, Jorge Audi, Rubens Américo, Nello Berto e Ed Keffel.

15-Ver Nadja Peregrino, A revolução da fotorreportagem, p.24.

também o fechamento do período focado nesta dissertação. O momento máximo da circulação da revista pressupõe o pleno desenvolvimento de seu projeto editorial e, além disso, o ano de 1955 marca o início de uma nova fase política, com o governo de Juscelino Kubitschek. Identificamos entre 1955 e 1960 a permanência do modelo da fotorreportagem, atualizado em alguns aspectos gráficos. Dentro desta perspectiva recorreremos, em nossa análise, a exemplos de fotorreportagens desta época, quando necessário para uma melhor explicitação de algumas questões.

---

1) O CRUZEIRO (1928-1932): PRIMEIROS PASSOS EM BUSCA DE UMA  
ESPECIFICIDADE PARA A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA

---

"A invenção do quadro de cavalete  
produziu grandes obras de arte, mas a  
sua eficácia foi perdida. O cinema e as  
revistas semanais ilustradas saíram  
vitoriosos" (El Lissitzky)

Um estudo realizado anteriormente sobre os primeiros anos de existência da revista *O Cruzeiro* apontou a permanência do modelo pictorialista na imprensa ilustrada brasileira do início deste século<sup>1</sup>. Embora a participação dos pictorialistas na imprensa tenha sido pontual e os resultados a que chegaram também tenham sido alcançados por outros agentes através de outras vias, a análise de sua atuação permitiu a reconstrução sistemática do percurso de adaptação da fotografia artística do século XIX às necessidades do novo veículo que era a revista ilustrada.

Este percurso será aqui retomado, porém, dentro de uma perspectiva mais ampla. Pesquisas posteriores vieram demonstrar que as ligações entre a imprensa ilustrada nesse período e a fotografia do século XIX eram muito mais estreitas do que nos pareciam inicialmente, estendendo-se para além da estética pictorialista. Não só diversos usos da imagem fotográfica, como também parte dos recursos visuais utilizados pela revista *O Cruzeiro* nas décadas de 20 e 30, têm precedentes claros no repertório fotográfico do século passado.

Curioso é perceber que a base das primeiras tentativas de afirmação da fotografia de imprensa como atividade especializada encontra-se na retomada de

1-Ver: Helouise Costa, "Pictorialismo e Imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*", IN: Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX*.

padrões visuais do século passado. Do confronto destes dois universos, aparentemente antagônicos, - a fotografia do século XIX e a imprensa ilustrada em seus primórdios - resultaram novas soluções formais. A investigação destas experiências contribui para o entendimento do processo mais amplo de afirmação da fotografia como linguagem autônoma no panorama cultural brasileiro.

#### 1.1) A FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX: UM INVENTARIO DE POTENCIALIDADES

A invenção da fotografia causou um grande impacto na sociedade oitocentista. As suas características vieram responder à crescente demanda por imagens que oferecessem: "exatidão, rapidez de execução, baixo custo e reprodutibilidade"<sup>2</sup>. Esta perfeita adequação às necessidades da época talvez nos ajude a entender a rapidez com que foram percebidas as inúmeras possibilidades de uso do novo meio.

Henry Fox Talbot, inventor do processo negativo-positivo conseguiu vislumbrar, logo de início, o vasto potencial da técnica que tinha em mãos, muito embora ela não tivesse sido aceita imediatamente, preterida em função do daguerreótipo. O seu livro *The Pencil of Nature*, publicado em capítulos entre 1844 e 1846, apresenta diversos usos práticos e científicos da fotografia, sem deixar de

2-Annateresa Fabris, "A invenção da fotografia: repercussões sociais". IN: idem, p.12.

sugerir a possibilidade de sua utilização como forma de expressão artística. Além disso, foi o primeiro a publicar reproduções fotográficas de obras de arte<sup>3</sup>.

Se Talbot efetivou este trabalho de forma sistemática, inúmeros outros fotógrafos realizaram experiências esparsas, mas que indicam igualmente inusitadas utilizações do novo meio.

O fascínio pela imagem fotográfica era imenso e o homem do século XIX apontou sua câmera com a mesma curiosidade para a imensidão do universo e para as estruturas microscópicas, elevou-se às alturas para obter vistas aéreas, recorreu à intermediação de artefatos óticos em busca de deformações inusitadas, realizou a decomposição analítica do movimento, intentou registrar patologias físicas e psicológicas, utilizou a foto para propaganda política e comercial, fez uso militar e judiciário da imagem, realizou lúdicas montagens fotográficas, investiu na pornografia e, dentro de uma proposta documental, partiu para o inventariamento do mundo.

Em seu conjunto estas experiências formam um painel bastante completo das potencialidades da fotografia, a ponto de podermos afirmar que os seus diversos usos durante a primeira metade do século XX já haviam sido antecipados no século passado.

<sup>3</sup>-Sobre Talbot, além do livro citado ver também: "William

## 1.2) O FENÔMENO DAS REVISTAS ILUSTRADAS

O processo de massificação da fotografia intensificou-se partir de 1880 com a invenção do processo de meio-tom<sup>4</sup>. A dimensão industrial, já alcançada em meados do século, ganhou novas proporções com a possibilidade de utilização da imagem fotográfica na imprensa. Estabeleceram-se as bases para a sua difusão capilar na sociedade moderna, o que iria concretizar-se de fato somente após a Primeira Grande Guerra.

Devemos considerar que a amplitude de circulação da imagem fotográfica até o advento da imprensa ilustrada era relativa. Muito embora o operariado urbano já tivesse acesso ao ato fotográfico e a uma iconografia variada através dos cartões postais, nada pode ser comparado ao caleidoscópio de imagens que passou a ser oferecido pela imprensa a partir de então.

No que diz respeito à fotografia, a imprensa ilustrada no começo do século restringia-se às revistas semanais. As publicações diárias usavam a imagem fotográfica de modo esporádico devido à sua diagramação pouco flexível, à rigidez do horário de fechamento das matérias, enfim, devido a todas as limitações técnicas decorrentes da exigüidade de tempo para a sua preparação.

---

Henry Fox Talbot e seu círculo familiar".

<sup>4</sup>-Uma abordagem mais detalhada deste processo pode ser encontrada no segundo item da primeira parte desta dissertação.

Esta situação iria estender-se ainda por várias décadas, colocando a revista ilustrada como principal vetor de massificação da fotografia até o início dos anos 50.

A revista ilustrada era um novo suporte de comunicação, cujas peculiaridades não tinham precedentes. Sobretudo, caracterizava-se pela inédita reunião de texto escrito e imagem fotográfica num só veículo. Devido à inexistência de modelos anteriores, ela partiu para o aproveitamento de padrões de textos e imagens desenvolvidos ao longo do século XIX, tentando encontrar uma forma que se adequasse às suas necessidades e às demandas do período.

### 1.3) OS PRIMÓRDIOS DA REVISTA *O CRUZEIRO*: REVISITANDO O SÉCULO XIX

#### 1.3.1) *Textos e imagens marcados pela academia*

A revista *O Cruzeiro*, lançada em novembro de 1928, era uma publicação semanal ilustrada. Desde o começo tentou se colocar como um periódico moderno, "a revista dos arranha-céus". Anunciava ter um suplemento impresso em rotogravura e divulgava orgulhosamente o número de exemplares de cada edição. Contava com muitos anunciantes, tendo sido a primeira revista brasileira de com abrangência realmente nacional.

A data do seu surgimento nos permite inseri-la no contexto da primeira geração de revistas

ilustradas brasileiras<sup>5</sup>. Nelas podemos facilmente identificar a permanência de muitas características da imprensa do século passado. Nelson Werneck Sodré nos mostra que até o final do século XIX no Brasil imprensa e literatura se confundiam completamente. Segundo o autor, foi somente a divisão do trabalho, decorrente da tardia generalização das relações capitalistas entre nós na virada do século, que começou a exigir alterações na imprensa.

*"Tais alterações serão introduzidas lentamente, mas acentuam-se sempre (...) Aos homens de letras a imprensa impõe agora que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias. (...) É um pouco dessa transformação que decorre a proliferação das revistas ilustradas que ocorre a partir daí. Nelas é que irão se refugiar os homens de letras, acentuando a tendência do jornal para caracterizar-se definitivamente como imprensa; as revistas passarão, pelo menos nessa fase, por um período em que são principalmente literárias, embora também um pouco mundanas e, algumas críticas"*<sup>6</sup>.

Sem dúvida, *O Cruzeiro* em sua primeira fase respondia a essa caracterização. A revista abria um grande espaço à literatura, publicando seções de contos, poesias e novelas que traziam trabalhos de escritores como

5-Essa periodização foi adotada do livro de André de Seguin des Hons, *Le Brésil: Presse et histoire, 1930-1985*, pp.26-42. O autor identifica três gerações de revistas ilustradas no Brasil e considera que essa classificação ultrapassa a simples cronologia, determinando não apenas três sistemas de produção distintos, mas três estruturas de imprensa periodística totalmente diferentes.

6-Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*, pp.248 e 296.



Machado de Assis, Eça de Queirós ou de autores contemporâneos, em sua maioria membros da Academia Brasileira de Letras. Além disso é importante destacar que, independentemente do assunto tratado, o modelo adotado para os textos era sempre a literatura. Nesse período ainda não havia reportagens tal como as entendemos hoje. Tratava-se, na verdade, de textos com fotos ilustrativas. Eram quase sempre assinados e versavam sobre os mais variados temas como: forças hidráulicas, monumentos arquitetônicos, atos heróicos, feitos históricos, atrizes de cinema, visitas a locais pitorescos, etc. Os autores eram nomes consagrados em diversos campos do conhecimento: diretores de museus ou escolas, docentes, juristas, políticos, médicos e arquitetos, entre outros. Os seus títulos profissionais e acadêmicos eram usados pela revista para conferir respeitabilidade aos artigos publicados<sup>7</sup>.

No que diz respeito à iconografia *O Cruzeiro* apresentava desde o início um grande número de desenhos e fotografias. Os desenhos eram maioria e acompanhavam os artigos assinados, as seções de moda e beleza, bem como os anúncios comerciais. Os contos, as

7-Em "A era das forças hidráulicas - uma visão do ano 2.000", *O Cruzeiro* nº 1, 10 nov. 1928, pp.25-7. o autor é identificado como "Prof. Labouriau - Cathedrático de Metallurgia da Escola Polytechnica". Nesse mesmo exemplar na p. 29 o autor de uma poesia está assim apresentado: "Dr. Pontes de Almeida - cultor emérito das Letras Juridicas, Sociologo, Philosopho e ensaista".

poesias e novelas eram ilustrados por pintores ligados à tradição acadêmica.

"(...) *O Cruzeiro*, primeira revista que introduziu na imprensa illustrada do Brasil a cooperação em caráter permanente, de nomes festejados da geração actual de pintores brasileiros. São elles os Snrs. Marques Jr. e Henrique Cavalleiro, docentes e antigos pensionistas da Escola Nacional de Bellas Artes, Oswaldo Teixeira e Carlos Chambelland, pensionistas das Exposições Geraes, todos já possuidores de medalha de ouro, e Ozorio Belem, detentor da grande medalha de prata e concurrente este anno ao premio da viagem á Europa".

A herança acadêmica, no entanto, não se restringia às ilustrações. Parte das fotografias mantinham uma subordinação explícita aos modelos pictóricos. De um modo geral, as fotos registravam jogos de futebol, vistas de cidades, recantos desconhecidos do país, atrizes de cinema e misses. A maioria, apresentava uma péssima qualidade técnica: pouco nítidas, eram registros inexpressivos que funcionavam como ilustração dos textos ou como testemunho de eventos sociais diversos.

Dentro desse contexto destacavam-se as imagens dos fotógrafos pictorialistas<sup>8</sup>. A excepcional qualidade técnica e o esmero na composição demarcavam uma

8-"Os Illustradores de *O Cruzeiro* no Salon de 1929 na Escola Nacional de Bellas Artes", *O Cruzeiro*, nº 41, 17 ago. 1929, pp. 21-3.

9-O Pictorialismo foi um movimento estético que visou dar à fotografia o estatuto de obra de arte, através da sua subordinação aos padrões tradicionais da pintura acadêmica. O auge do Pictorialismo na Europa foi de 1890 a 1914. No Brasil ele se desenvolveu nas décadas de 20 e 30 deste século.

fronteira precisa entre o simples registro e a "fotografia artística"<sup>10</sup>. Essa diferenciação era acentuada pela própria revista, pois as fotos dos pictorialistas eram impressas sempre em rotogravura em tons de verde, ocre ou azul, o que contribuía para realçá-las do conjunto. Além disso, eram as únicas que traziam os créditos do autor<sup>11</sup> e, muitas vezes, o nome assinado no canto inferior direito da imagem, como mandava a tradição pictórica. A citação dos créditos remetia à especificidade do trabalho do fotógrafo e atribuía o valor das fotos à contribuição pessoal do "artista fotógrafo"<sup>12</sup>.

Através dessa primeira análise podemos 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 freqüentemente 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, emprestavam-lhe a credibilidade de seus nomes.

A principal característica deste período é a presença de textos e imagens marcados pelo idealismo da

10-As fotos dos pictorialistas só eram comparáveis em qualidade às fotos de agências estrangeiras publicadas em *O Cruzeiro*.

11-Os créditos correspondem à citação do nome do autor. As fotos de agências estrangeiras traziam os créditos das agências devido a questões comerciais.

12-É digno de nota que, após a participação dos pictorialistas, somente na década de 40 as fotografias de *O Cruzeiro* voltariam a ter sua autoria citada, com a instauração do fotojornalismo moderno e a conseqüente profissionalização do fotógrafo da imprensa.

arte acadêmica nas páginas de uma imprensa que ainda não havia encontrado meios próprios de expressão. Esse mesmo tipo de descompasso pode ser identificado em vários exemplos. Roman Gubern nos lembra que esse fenômeno ocorreu, entre outros casos, com o cinema, que em seus primeiros anos adotou a tradição estética do teatro<sup>13</sup>. No caso das revistas ilustradas, o texto de origem literária e as imagens de caráter acadêmico precisariam encontrar não só uma linguagem individual adequada ao veículo, como uma nova forma de relacionamento entre si, para que esse gênero de publicação alcançasse uma identidade própria.

### 1.3.2) *Passatempos fotográficos e o inventariamento do mundo*

Pode-se considerar o surgimento das revistas ilustradas no Brasil como um marco na busca de uma forma de expressão própria pela imprensa. Se num primeiro momento elas assumem uma herança literária, função que começa gradualmente a ser abandonada pelos jornais, colocam-se ao mesmo tempo como um campo privilegiado para as mais diversas experiências, especialmente no que diz respeito aos recursos visuais. Aos poucos, texto e imagem irão adquirir características específicas, compatíveis com o novo veículo. Em relação à fotografia, isso corresponde a um primeiro passo rumo à especialização da fotografia de imprensa.

13- Roman Gubern, Mensajes icónicas en la cultura de masas.

Apesar de sua diversidade, essas experiências apresentam uma origem comum. Se por um lado a erudição acadêmica fornecia parâmetros para as revistas ilustradas, todo um repertório de gosto popular do século XIX era paralelamente reeditado, seja através do ludismo na apropriação das imagens, seja através de uma proposta de inventariamento do mundo.

Aaron Sharf menciona a existência de um grande número de publicações ao longo do século XIX dedicadas a "passatempos fotográficos"<sup>14</sup>. Estas publicações realizavam brincadeiras diversas com a imagem: recortes, montagens, distorções, enfim, recorriam a inúmeros truques fotográficos com finalidade lúdica.

Essa mesma proposta pode ser identificada em algumas experiências curiosas que apareciam em *O Cruzeiro*. É o caso das chamadas "Caricaturas Photographicas". Tratava-se da distorção de fotos com fins humorísticos. Em "Caricaturas Photographicas na Praia" há duas fotografias de duas jovens caminhando na areia. Ao lado são reproduzidas as mesmas imagens, alongadas no sentido vertical, criando uma distorção cômica na figura das moças<sup>15</sup>. Nesse mesmo sentido foi manipulada a foto do rosto de um jogador de futebol. São apresentadas três imagens, uma normal e duas deformadas. Na legenda revela-se o tom da



157 Du Hauron and others - "Transformism in photography" - 1889

"Transformism in photography", Du Hauron, cerca de 1889.

14-Aaron Scharf, *Art and photograph*, p.363.  
15-*O Cruzeiro* nº 57, 7 dez. 1929, p. 17.

brincadeira: "Três pessoas distintas e uma só verdadeira: Russinho"<sup>16</sup>.

Encontramos um precedente a estas distorções nos "transformismos fotográficos" de Louis Ducos du Hauron e seus colaboradores, produzidos por volta de 1888. Um dos recursos empregados para a realização de suas imagens era a mediação de espelhos concavos, convexos e cilíndricos que possibilitavam a obtenção de efeitos inusitados. Segundo Aaron Scharf<sup>17</sup>, até mesmo as fotos de Hauron têm um antecedente, nas "caricaturas fotográficas" produzidas por um fotógrafo italiano desconhecido, já em 1875, o que demonstra um interesse mais geral pelas deformações óticas da imagem no final do século passado. Trata-se do mesmo artifício reeditado pela revista *O Cruzeiro*, inclusive com o mesmo nome.

Outro truque fotográfico utilizado era a montagem. Um bom exemplo é uma fotografia do Zeppelin<sup>18</sup>, visto de cima, a uma grande altura, sobrevoando o centro da cidade do Rio de Janeiro. Esta imagem foi produzida com a técnica de fotomontagem a partir de fotografias aéreas, tipo de registro publicado freqüentemente na revista e do qual trataremos adiante.

16-*O Cruzeiro*, 21 nov. 1929, p.29. Ver também *O Cruzeiro*, 30 nov. 1929, p.27 em que essa mesma brincadeira é feita com as fotos da Miss Brasil e da Miss Bahia, onde se lê: "Com os respeitáveis cumprimentos e as desculpas de *O Cruzeiro*".  
17-Aaron Scharf, *Art and Photograph*, p.232-3 e 363.  
18-*O Cruzeiro* nº 81, 24 mai. 1930, pp. 34-5. "O Graff Zeppelin passando sobre o bairro dos arranha-céus no Rio de Janeiro - composição de Arnaldo Rosenmayer para *O Cruzeiro* - montagem fotografica".

Para além dos truques fotográficos é possível estabelecermos uma relação ainda mais direta das revistas ilustradas com o repertório fotográfico do século XIX, através de uma análise da temática do conjunto das fotografias publicadas.

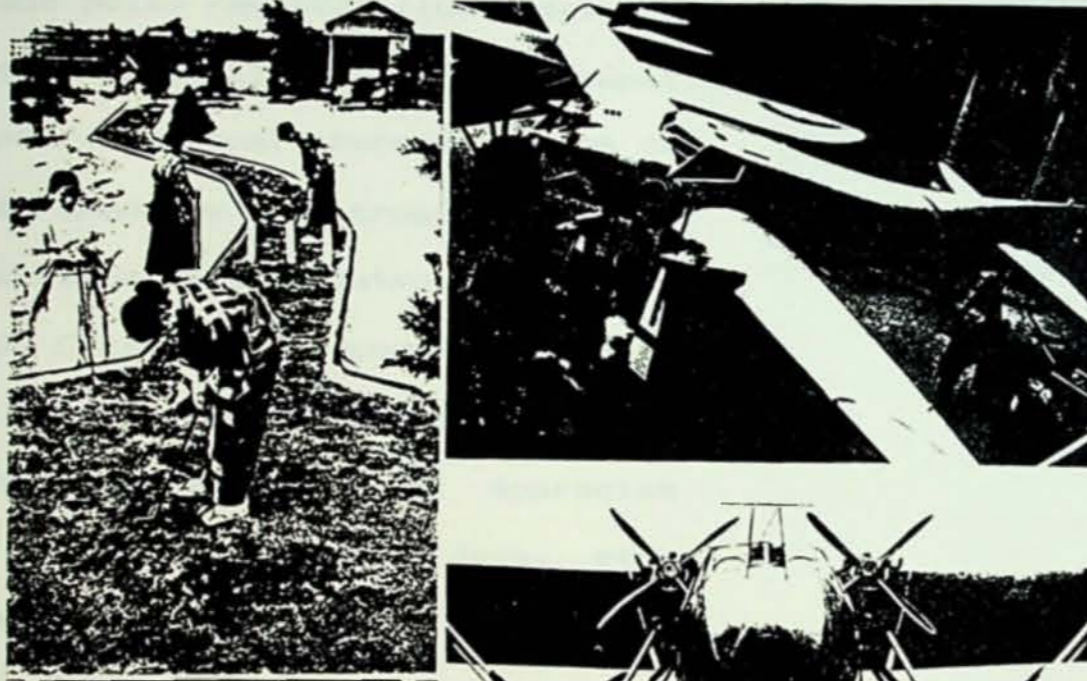
Já em 1841, dois anos após o comunicado público da invenção do daguerreótipo, era publicado em Paris o primeiro volume de *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*<sup>19</sup>. O mesmo espírito que norteou a realização desta obra foi a tônica de grande parte da documentação fotográfica do século XIX: o inventariamento do mundo através da fotografia. Inúmeras foram as expedições empreendidas na busca de imagens reveladoras de realidades longínquas e inimagináveis para a sociedade burguesa da época, ao mesmo tempo que se registrava a diversidade cultural dos próprios países europeus. Investia-se também na produção de retratos de celebridades e na reprodução de obras de arte. A amplitude deste interesse pode ser avaliada, por exemplo, através da variedade temática oferecida pelas vistas estereoscópicas.

"Temos as seguintes colleções de figuras proprias para o stereographo: Italia/a Suissa Saxonica/ viagem aos países do Norte/ A volta ao Mundo/ Mysterios do Harem/ Egypto e Palestina/ Inglaterra/ Mysterios da alcova/ cousas picantes/ Hespanha, paiz das maravilhas"<sup>20</sup>

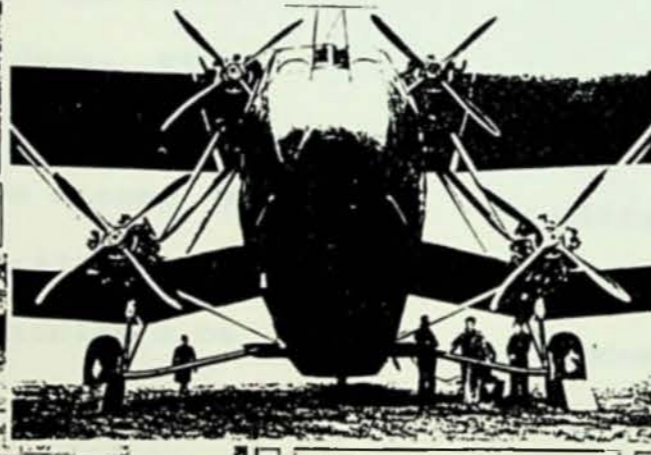
19-Susan Sontag, *Ensaio sobre a fotografia*, p.87.

20-Rio de Janeiro/São Paulo, Laemmert e Cia., 1903. Apud Solange Ferraz de Lima, "O circuito social da fotografia: estudo de caso - II", IN: Annateresa Fabis, op cit.

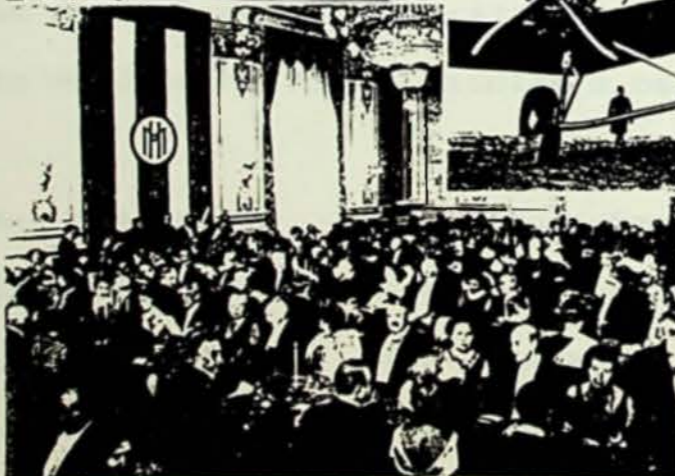
# PELAS CINCO PARTES DO MUNDO



1- O SPORT NO JAPÃO - O JOGUE EM SU-  
NATARA ESTA SENDO O JOGUE FAVORITO DO  
DA JAPONIA.



2- O NOVO AEROPLANO DE COUSINETE, CON-  
SIDERADO O MAIOR DO MUNDO, APARECEU  
APRESENTANDO A EXPOZICAO AERONAUTICA  
DE PARIS.



3- O MAIOR AEROPLANO DO MUNDO  
GUARANTINDO ASSIM PARA PASSEIROS, QUE  
SEJA DE SER CONSTRUIDO NA INGLETERRA.

4- O BANQUETE, ORGANIZADO EM HONRA DO  
ANIVERSARIO DO DIA DO REI HAROLD DA  
NORUEGA.



1- O 150º ANIVERSARIO DA MORTE DA IMPERATRIZ  
MARIA TERESIA DE AUSTRIA.  
2- O FUNERAL IMPERIAL DE MARIA TERESIA NA  
CATEDRAL DAS CAPUCHINHAS EM VIENNA.  
3- UM DIA BANQUETE DA IMPERATRIZ EM TRAIU  
DE CORTE.

"Pelas cinco partes do mundo", O CRUZEIRO, 03 de janeiro de 1951.

Datado de 1903, este anúncio demonstra o potencial interesse que ainda existia por este tipo de registro e que seria explorado pelas revistas ilustradas. Em *O Cruzeiro* podemos identificar este filão na coluna semanal "Pelas cinco partes do mundo", na qual aparecem fotos de agências estrangeiras<sup>21</sup>, bem como nos registros feitos por antropólogos, caçadores, excursionistas e outros viajantes. Em 10 de janeiro de 1931 *O Cruzeiro* publicou uma matéria intitulada "Uma viagem á volta do mundo através das photographias do Sr. Anibal Frigerio", na qual apareciam fotos da Holanda, ilha de Bali, Sumatra, Java, etc. Completando o leque temático característico do século passado, *O Cruzeiro* sempre trazia retratos de misses e atrizes, bem como de senhoras da sociedade, fotografadas por retratistas de renome no Rio de Janeiro, como Nicolas e os irmãos De Los Rios.

Além da publicação de colaborações diversas por parte dos leitores sobre assuntos de cunho regional, havia ainda uma coluna fixa semanal, "Photographias de Nossos Leitores", na qual apareciam, na maioria das vezes, fotos de paisagens. Para garantir a continuidade e a diversidade destas colaborações *O Cruzeiro* lançava constantes apelos, respaldada no exemplo das publicações estrangeiras.

21-Atlantic Photo e Photo Scherl, ambas de Berlim; Photo Consortium, Paris e Photo ABC, Lisboa, são algumas das agências estrangeiras mencionadas.

"Do nosso leitor Sr. Manoel Pereira recebemos as photographias que reproduzimos nessas paginas (...) *O Cruzeiro* agradecendo a offerta destes interessantes documentos aproveita o ensejo para solicitar de seus leitores dos Estados que a exemplo deste amigo de *O Cruzeiro* concorram para que archivemos em nossas paginas os mais variados aspectos da natureza, dos costumes e da vida brasileira"<sup>22</sup>.

"É sabido que a variedade e o brilho das revistas estrangeiras são em grandissima parte devidos á collaboração espontanea dos fotografos amadores. É com essas contribuições voluntárias que se consegue reunir nas revistas e magazines da Alemanha e da Inglaterra paginas do mais alto e inédito interesse documental. Privada dessa colaboração, á revista brasileira frequentemente falta a variedade dos assumptos"<sup>23</sup>.

Tudo se passa como se a revista fosse um infindável catálogo, capaz de "arquivar" em suas paginas a multiplicidade da vida. A convocação dos leitores leva às últimas conseqüências a proposta de inventariamento do mundo, pois pressupõe que as inúmeras realidades individuais podem contribuir para compor um grande painel, de maneira cada vez mais completa. Esta proposta ganha ainda maior dimensão com as fotografias aéreas de cidades brasileiras, produzidas por aviadores, freqüentemente publicadas pela revista.

22-O grifo é nosso. *O Cruzeiro*, nº 84, 14 jun. 1930, pp. 18-9. As fotos em questão mostram aspectos de uma enchente no Rio Grande do Sul. Como a revista não possuía uma infraestrutura que lhe permitisse enviar fotografos para cobrir acontecimentos em outros Estados, exceto São Paulo, onde possuía sucursal, esse tipo de colaboração era muito importante para a revista.

23-"*O Cruzeiro* expõe aos concurrentes o critério adoptado na exclusão de photographias", *O Cruzeiro*, 05 dez.1931 - Edição consagrada ao Concurso do Instantaneo Photographic, p.06.

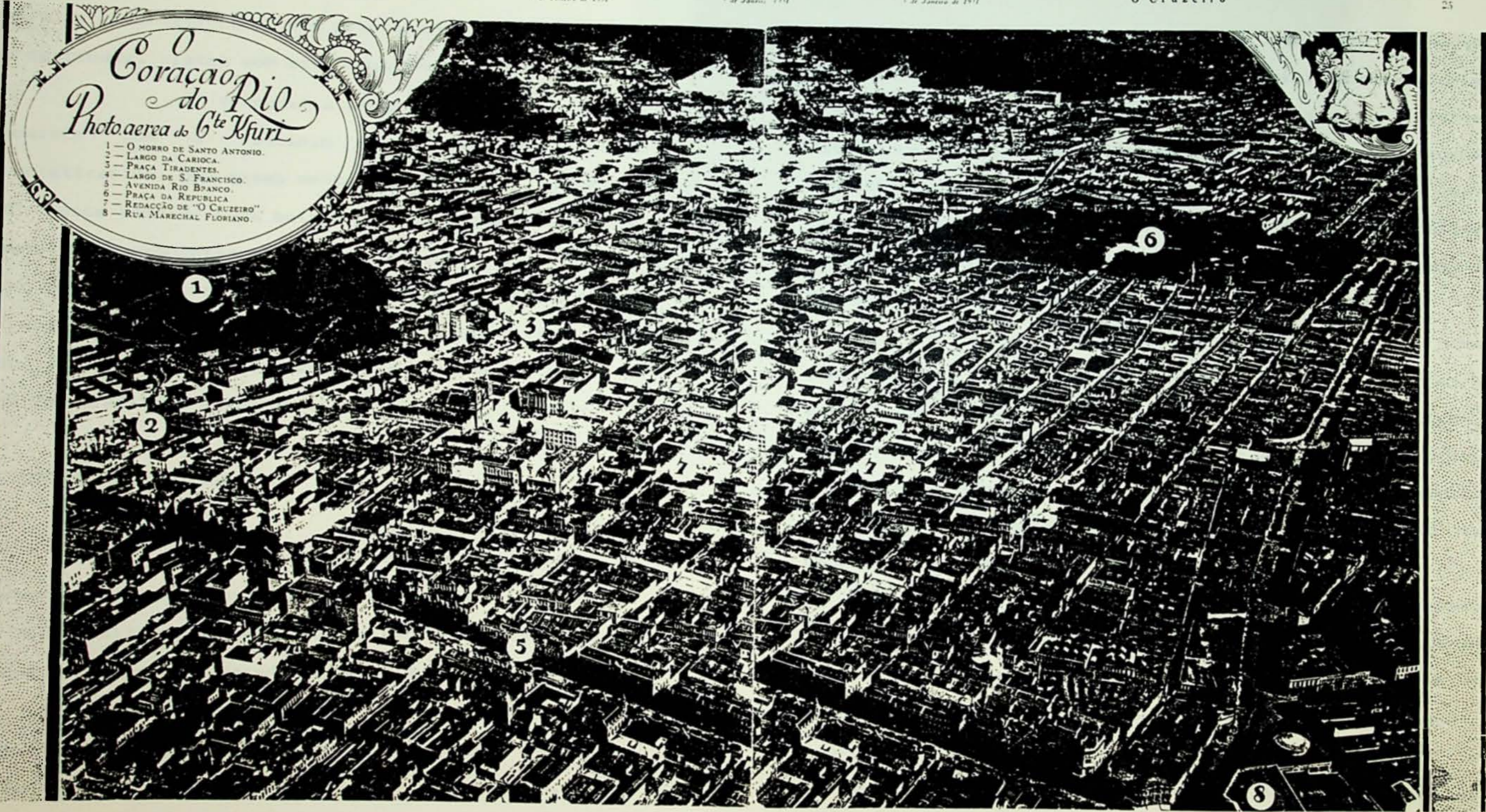
Durante a segunda metade do século XIX intensificaram-se as pesquisas que visavam a criação de "máquinas de voar". O sonho ancestral do homem, de erguer-se no espaço como as aves, ganhava contornos cada vez mais precisos. O sucesso dos vãos de balão, promovidos pelos irmãos Godard em Paris, despertou em Nadar a idéia de fotografar a cidade das alturas. Após oito anos de tentativas fracassadas ele atingiu o seu intento em 1858. Quase ao mesmo tempo James Wallace Black realizava tomadas aéreas da cidade de Boston, também a bordo de um balão<sup>24</sup>. Embora estas experiências tenham sido alvo do interesse de alguns outros fotógrafos e tenha ficado patente o potencial de uso militar da fotografia aérea, somente a invenção do avião e o aperfeiçoamento dos equipamentos fotográficos iriam viabilizar a sua prática.

Sendo assim, as vistas aéreas urbanas chegam às primeiras décadas do século XX como imagens ainda revestidas de uma aura de ineditismo. Não é de estranhar, portanto, que as revistas ilustradas invistam na publicação deste tipo de imagem, como é o caso de *O Cruzeiro*. É curioso perceber que o interesse por essas tomadas muitas vezes não ultrapassa o aspecto inusitado do seu ponto de vista. Numa fotografia publicada em 03 de janeiro de 1931, sob o título "O coração do Rio", não há para o leitor outro atrativo que

<sup>24</sup>-Sobre a fotografia aérea no século XIX ver Naomi Roseblum, *The World History of photography*, pp.245-7.



"Photographias de nossos leitores", 03 de janeiro de 1931.



O Coração do Rio  
 Photo.aerea de G. Kfurl

- 1 — O MORRO DE SANTO ANTONIO.
- 2 — LARGO DA CARIÓCA.
- 3 — PRAÇA TIRADENTES.
- 4 — LARGO DE S. FRANCISCO.
- 5 — AVENIDA RIO BRANCO.
- 6 — PRAÇA DA REPUBLICA.
- 7 — REDACÇÃO DE "O CRUZEIRO".
- 8 — RUA MARECHAL FLORIANO.

"O coração do Rio", O CRUZEIRO, 03 de janeiro de 1931.



não seja a identificação dos principais logradouros do centro da cidade, vistos sob esta nova perspectiva<sup>25</sup>.

A fotografia aérea conjuga a proposta taxionomista com o fascínio pelas máquinas, ambas características de uma mesma mentalidade, típica do século passado. Nesse sentido nada mais perfeito do que a amplitude de visão, e conseqüentemente o controle, que este tipo de registro podia oferecer. Ao ser veiculada nas revistas estas fotos atestam o domínio do homem sobre a natureza através de três grandes trunfos da tecnologia moderna: o avião, a máquina fotográfica e a imprensa ilustrada.

#### 1.4) O INSTANTANEO FOTOGRAFICO

O desenvolvimento de materiais e equipamentos fotográficos ocorrido nas últimas décadas do século XIX viabilizou os registros de caráter instantâneo. É certo que, no início da década de 50, alguns experimentos de Talbot já haviam alcançado resultados positivos nesse sentido, fixando a imagem de um disco em rotação. Tratava-se no entanto, de uma experiência de laboratório, cuja realização era viável apenas em condições ideais<sup>26</sup>.

25-Ver também "O novo Rio de Janeiro", *O Cruzeiro* nº 47, 28 set.1929, pp.28-9; "O Rio maravilha da natureza, Ipanema e Leblon", *O Cruzeiro* nº 48, 03 out. 1929, p.28, "Vista aérea de Friburgo", *O Cruzeiro* nº 50, 19 out. 1929, pp.24-5, "São Paulo", *O Cruzeiro* nº 78, 03 maio 1930, pp.24-5.  
26-Aaron Scharf, *Art and photograph*, p. 181.

Somente por volta de 1860 torna-se possível a fixação de objetos em movimento. Revela-se pela primeira vez uma realidade desconhecida. Os gestos cotidianos transformam-se de repente em fonte de imagens desconhecidas, totalmente estranhas aos nosso modo de ver. Segundo Walter Benjamin, ao mesmo tempo que a psicanálise começa a nos informar sobre o inconsciente das pulsões, a fotografia passa a revelar "o inconsciente da visão"<sup>27</sup>.

O instantâneo inaugurou uma nova concepção de fotografia que destituiu a pose e o arranjo prévio das imagens, incorporando o acaso. Isto implicou, entre outras coisas, numa relativização do papel da técnica, já que a perfeição técnica, bastante valorizada no século XIX, passou freqüentemente a ser preterida em função da espontaneidade do registro.

Se a fotografia produz uma visão fragmentária do mundo, na qual a realidade apresenta-se através de arbitrários recortes, podemos dizer que o instantâneo radicaliza essa visão. Uma foto de paisagem, típica do século XIX, mostra-se ainda como uma "janela" de herança renascentista. A janela é, sem dúvida, um recorte, mas pressupõe o espaço extra-quadro como continuidade lógica da cena registrada. Já o instantâneo é um fragmento arrancado violentamente da corrente temporal, revelando uma dimensão inacessível aos nossos olhos.

27-Walter Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", p.29.

As revistas ilustradas em seus primórdios encontraram nessa nova dimensão oferecida pelo instantâneo um excelente filão a ser explorado. Logo no primeiro número, a revista *O Cruzeiro* instituiu um prêmio permanente para instantâneos<sup>28</sup>.

"O próximo concurso de *O Cruzeiro* (...) abrangerá exclusivamente fotografias instantaneas de movimento. O instantaneo é a documentação flagrante da vida. Foi para a obtenção cada vez mais nitida da fotografia instantanea que tanto se aperfeiçoaram os aparelhos fotograficos portateis, e as suas lentes (...) *O Cruzeiro* pede aos fotografos amadores do Brasil que lhe enviem instantaneos em que surpreenderam e fixaram aspectos animados das ruas, das praias, dos campos de sport, etc., afim de que o concurso atinja um alto interesse documental e jornalístico"<sup>29</sup>.

A referência aos avanços tecnológicos no campo dos equipamentos, por parte da revista, justifica historicamente o caráter contemporâneo do instantâneo fotográfico e conseqüentemente a pertinência do concurso. Por outro lado, atualiza-se a proposta de inventariamento do mundo. O concurso pretende atingir um alto interesse documental recolhendo imagens de aspectos variados da vida urbana, vistos, porém, sob uma nova ótica. É o cotidiano redescoberto por uma nova sensibilidade.

28-*O Cruzeiro*, nº 1, 10 nov. 1928, p. 59. Tratava-se de uma premiação à parte, independente dos concursos mensais que analisaremos em seguida, mas que posteriormente tomou o lugar destes.

29-"Instantaneo fotografico". *O Cruzeiro*, 29 ago. 1931, p.10. A maioria das fotos selecionadas foram publicadas numa edição especial de *O Cruzeiro* datada de 5 dez. 1931.

Embora as câmeras portáteis de pequeno formato já estivessem disponíveis no mercado brasileiro, como atesta um anúncio<sup>30</sup> publicado na revista *O Cruzeiro* em 1931, ao que parece o instantâneo não era um tipo de registro muito difundido naquele momento, além de sofrer uma forte resistência por parte do fotógrafo, que não conseguia encará-lo ainda como uma opção estética. Há mesmo alguns indícios de que o público não tinha uma leitura totalmente clara de algumas fotos instantâneas.

Em junho de 1929 *O Cruzeiro* publicou um "precioso instantaneo" de futebol<sup>31</sup> que mostra uma disputa de bola na qual os corpos dos jogadores aparecem colados. Ao lado, há um desenho esquemático em que são delimitados os contornos precisos de cada um dos atletas, "explicando" a imagem. Hoje, aos nossos olhos, este procedimento parece tautológico, mas não era para a época devido à falta de familiaridade do público com imagens que fugissem aos padrões da fotografia documental.

Não nos surpreende, portanto, que *O Cruzeiro* tenha recorrido ao exemplo das revistas ilustradas estrangeiras para tornar claros os objetivos do seu concurso de instantâneos, reproduzindo inúmeras fotos que se enquadravam no tipo de registro esperado.

30-Ver reprodução deste anúncio no primeiro ensaio desta dissertação.

31-*O Cruzeiro* nº 33, 22 jun. 1929, p. 14.

O CARIMBO é um utensilio necessario a todo Trabalho hon. garantido e com a maxima presiza  
PRACA JOAO PESSOA, 40-BARRACAS

PROPRIEDADE DA EMPRESA GRAFICA "O CRUZEIRO" S. A.  
RUA 15 DE MAIO, 37-39  
Tel. 26.990  
Alameda 24.081

**O Cruzeiro**  
Revista Semanal Ilustrada  
Direção de Carlos Malheiro Dias

AGENCIAS EM TODAS AS CIDADES DO BRASIL - CORRESPONDENTES EM LISBOA, PARIS, ROMA, MADRID, LONDRES, BERLIM E SOVA YURK

GRANDE PREMIO NA EXPOSIÇÃO DE ANTWERP

ASSINATURAS  
Ano 1931 7.000\$  
Ano 1932 7.000\$  
Ano 1933 7.000\$  
Ano 1934 7.000\$  
Ano 1935 7.000\$  
Ano 1936 7.000\$  
Ano 1937 7.000\$  
Ano 1938 7.000\$  
Ano 1939 7.000\$  
Ano 1940 7.000\$  
Ano 1941 7.000\$  
Ano 1942 7.000\$  
Ano 1943 7.000\$  
Ano 1944 7.000\$  
Ano 1945 7.000\$  
Ano 1946 7.000\$  
Ano 1947 7.000\$  
Ano 1948 7.000\$  
Ano 1949 7.000\$  
Ano 1950 7.000\$  
Ano 1951 7.000\$  
Ano 1952 7.000\$  
Ano 1953 7.000\$  
Ano 1954 7.000\$  
Ano 1955 7.000\$  
Ano 1956 7.000\$  
Ano 1957 7.000\$  
Ano 1958 7.000\$  
Ano 1959 7.000\$  
Ano 1960 7.000\$  
Ano 1961 7.000\$  
Ano 1962 7.000\$  
Ano 1963 7.000\$  
Ano 1964 7.000\$  
Ano 1965 7.000\$  
Ano 1966 7.000\$  
Ano 1967 7.000\$  
Ano 1968 7.000\$  
Ano 1969 7.000\$  
Ano 1970 7.000\$  
Ano 1971 7.000\$  
Ano 1972 7.000\$  
Ano 1973 7.000\$  
Ano 1974 7.000\$  
Ano 1975 7.000\$  
Ano 1976 7.000\$  
Ano 1977 7.000\$  
Ano 1978 7.000\$  
Ano 1979 7.000\$  
Ano 1980 7.000\$  
Ano 1981 7.000\$  
Ano 1982 7.000\$  
Ano 1983 7.000\$  
Ano 1984 7.000\$  
Ano 1985 7.000\$  
Ano 1986 7.000\$  
Ano 1987 7.000\$  
Ano 1988 7.000\$  
Ano 1989 7.000\$  
Ano 1990 7.000\$  
Ano 1991 7.000\$  
Ano 1992 7.000\$  
Ano 1993 7.000\$  
Ano 1994 7.000\$  
Ano 1995 7.000\$  
Ano 1996 7.000\$  
Ano 1997 7.000\$  
Ano 1998 7.000\$  
Ano 1999 7.000\$  
Ano 2000 7.000\$

ANNO IV Rio de Janeiro, 3 de Dezembro de 1931 NUMERO 5

# O Concurso do Instantaneo de Movimento

Tendo sido encerrada a recepção de photographias ás 12 horas do dia 26 de Novembro, de accordo com o Regulamento do Concurso, o presente numero de O CRUZEIRO deveria inserir nas suas 52 paginas todas as restantes photographias ainda não publicadas, de modo que, até 28 de Dezembro, se pudessem pronunciar os eleitores para a adjudicação dos três valiosos premios offercidos pela casa Lutz, Ferrando & Cia. Ltda.

O exito do certame excedeu, porém, em taes proporções, os nossos calculos, que fomos surpreendidos, nas ultimas quarenta e oito horas do prazo, por uma avalanche de mais de 600 novas photographias remetidas de diversos Estados pelo correio.

Não era mais possivel inserir no presente numero de O CRUZEIRO, consagrado ao Concurso, todas as photographias que deveriam nelle figurar de accordo com o Regulamento. Fomos, pois, obrigados a prolongar a sua publicação nos numeros de 12, 19 e 26 do corrente, prorrogando consequentemente até 24 de Janeiro o prazo para a recepção dos boletins de voto, de maneira a podermos annunciar no numero de O CRUZEIRO, de 31 de Janeiro, o resultado da votação e proclamarmos os vencedores do Concurso, aos quaes serão adjudicados os 3 premios.

Esta resolução, que é ainda uma consequencia do successo alcançado pelo nosso certame photographico, não altera a significação excepcional que pretendemos imprimir a esta edição do O CRUZEIRO, que pela primeira vez no Brasil apresenta ao publico uma revista de 54 paginas inteiramente impressas em rotogravura, incluindo a respectiva capa, e que constitue um verdadeiro album consagrado á Arte Photographica.

Tal como tinhamos annuncia-

do, a presente edição commemora o encerramento do Concurso, e embora nella não possam ser incluídas todas as photographias que concorrem aos premios, o publico verá reunidas nas suas paginas uma serie de admiraveis instantaneos de movimento, que representam a certidão decisiva do exito do Concurso, que ninguém podia prever assumisse tamanha significação na historia da arte photographica brasileira. Estamos convencidos de não

errar affirmando que nunca, no Brasil, se reuniu uma tão notavel serie de photographias, que podem concorrer em confronto com os resultados obtidos pela recente competição mundial da Kodak, na qual, aliás, uma photographia brasileira obteve na Classe de Criações um dos primeiros premios.

Deve attender-se, no exame das notaveis obras photographicas neste numero colleccionadas, a circumstancia muito especial de

haver o nosso Concurso imposto a condição de instantaneo de movimento ás provas enviadas. Esta condição forçava os concorrentes a enfrentar uma das mais difficilissimas operações da technica photographica, e eliminou da competição os generos mais cultivados pelos nossos amadores de photographia: o retrato e a paisagem.

Entregando ao publico, que é o eleitor do Concurso, esta edição de O CRUZEIRO, confiamos em que elle se esforçará por distribuir com justiça os três premios, elevando-se acima dos interesses da amizade e do regionalismo, para distinguir na movimentada competição as photographias que lhe pareçam superiores, sob o triplice aspecto esthetico, technico e jornalístico.

Reconhecemos, porém, quanto é difficilissima tal tarefa de seleccionar três photographias entre 882, em vista do numero elevado de photographias esplendidas, authenticas obras-primas do instantaneo, que concorrem ao pleito sensacional, e em que se acabam representados quase todos os Estados pelos seus photographos amadores de maior categoria.

O presente numero de O CRUZEIRO constitue a homenagem da nossa admiração e do nosso reconhecimento aos concorrentes, que tão alto snubleram sustentar no Brasil os creditos da arte photographica e que tão espontaneamente corresponderam ao apello que daqui lhes dirigimos.

CONCURSO FOTOGRAFICO DE O CRUZEIRO

DE LUTZ, FERRANDO & CIA. LTDA.

COUPON DE VOTO

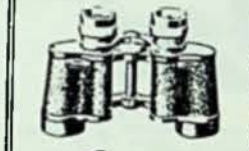
Numero da photographia \_\_\_\_\_  
Nome do votante \_\_\_\_\_  
Rua \_\_\_\_\_  
Cidade \_\_\_\_\_  
Estado \_\_\_\_\_

ULTIMO COUPON DE VOTO DO CONCURSO



**Leica**  
A CAMARA UNIVERSAL

Ultimo modelo com obturador de cortina permitindo fazer poses e instantaneos desde 1/20 de segundo até 1/500, com objective Leitz F 1:3.5. Completa com telemetro Leitz para determinar exactamente a distancia. 3 chassis que permitem tirar ca. 120 nitidissimas photographias com um só carregamento. Tudo em elegantissima mala de couro marrom com tracolo.



**Leitz**  
O MELHOR BINOCULO

DIVERSOS MODELOS PARA SPORT CAMPO THEATRO

**OCULOS LORGNONS**  
em muitos tipos elegantes

Exame de vista gratis por nossos medicos oculistas diariamente das 10 1/2 ás 18 hs.

MATERIAL PHOTOGRAPHICO PARA AMADORES

SERVICO ESPECIAL PARA O INTERIOR

Enjam prospectos e catalogos

Lutz, Ferrando & Cia. Ltda.  
RIO OUIDOR, 88 - GONÇ. DIAS, 40 S. PAULO RUA 15 DE NOVEMBRO, 47

## O CRUZEIRO expõe aos concorrentes o criterio adoptado na exclusão de photographias

O resultado deveras surpreendente alcançado pelo actual Concurso Photographico, de iniciativa de O CRUZEIRO, com a cooperacao da casa Lutz, Ferrando & Cia. Ltda., constitue no seu genero o mais brilhante exito entre quantos coraram até hoje, no Brasil, uma competição photographica.

Nada menos de 472 amadores concorreram com 1 561 photographias ao certame aberto por O CRUZEIRO, que teve não só a publicidade da federação dos Diarios Associados, como tambem uma vasta propaganda pelo cinema, que ajudou a annunciar-lo por todo o Brasil.

Todavia, o numero elevado de photographias excluidas do Concurso pode, á primeira vista, surpreender. Entretanto, dos 472 concorrentes muitos poucos deixaram de figurar na grande competição com alguma das provas remetidas.

Afim de dissipar possiveis descontentamentos da parte de alguns concorrentes, sentimo-nos no dever de expor-lhes franca e minuciosamente a nossa orientação na publicação das provas.

O criterio applicado, cada vez com mais severidade á medida que nos chegavam as primeiras reclamações, para a eliminação de provas remetidas ao concurso, baseou-se na letra expressa do Art. 2º. do Regulamento, a saber:

"O CONCURSO SERÁ CONSTITUIDO EXCLUSIVAMENTE DE PHOTOGRAPHIAS INSTANTANEAS DE MOVIMENTO, DE QUALQUER ASSUMPTO, COMO SCENAS DE RUAS, DE PRAIAS, DE ESPORTES, ETC."

Tinhamos por dever infringivel obedecer á letra do Regulamento, por nós redigido. E' certo que, a principio, pelo natural desejo de incorporar ao concurso o maximo de concorrentes, houve na applicação do criterio eliminatório uma acentuada indulgencia. Publicamos algumas photographias onde se podia vislumbrar apenas um esboço de movimento, limitando-nos a evitar a publicação de paisagens (muitas delas magnificas) e de retratos, dois generos irreconciliaveis com o regulamento do Concurso.

Não tardaram, porém, a surgir as reclamações de concorrentes contra o nosso criterio demasiado indulgente. A maioria dessas reclamações, oriundas de concorrentes que se esforçavam por cumprir rigorosamente a exigencia de photographias de pleno e intenso movimento, eram fundadas. Consideramos necessario

e justo attende-las, fazendo prever um criterio mais severo á selecção das provas enviadas ao Concurso.

Seria correr o risco de desmoralizarmos a notavel competição e de comprometermos o seu exito o insistir em submeter á votação dos leitores photographias que, não obstante de perfeita technica, não cabiam na classificação de INSTANTANEOS DE MOVIMENTO.

Embora sujeitando-nos ao descontentamento de muitos concorrentes, preferimos ser obrigados a desgostar-nos do que termos de reconhecer nosso erro.

Aliás, a eliminação do concurso não significa de modo nenhum que as photographias desclassificadas são más. Entre 1.561 photographias recebidas só uma teve de ser eliminada pelo motivo de assumpto improprio á reprodução. Foi a photographia remetida pelo sr. Frederico Silveira, e queremos acreditar que não o surpreende a nossa resolução inevitavel de a excluir do Concurso, muito embora se trate de um interessantissimo, conquanto escasso instantaneo de movimento.

A exclusão de cerca de 60% das photographias enviadas obedeceu a qualquer das causas seguintes:

- a) — Photographias com pose;
  - b) — Retratos sem movimento acentuado;
  - c) — Assumpto repetido em outras photographias do mesmo concorrente;
  - e) — Provas que não suportavam a reprodução por defeito de pouca luz, de revelação ou de impressão;
  - f) — Infracções ao disposto nos arts. 4, 5, e 6 do Regulamento.
- Estamos certos de que os autores das photographias excluidas do Concurso, ao examinarem as paginas do presente numero de O CRUZEIRO, que reúne algumas das melhores photographias deste certame, serão os primeiros a reconhecer o principio de justiça que nos orientou. E' com a presente edição de O CRUZEIRO que o Concurso do Instantaneo Photographico attinge a sua phase sensacional, revelando ao publico verdadeiras obras-primas de technica na arte photographica do instantaneo, que podem coloco-

**Salas para Escriptorios**

Alugam-se amplias e arejadas salas para escriptorios a preços convidativos. — Tratar no edificio de "O JORNAL", Rua 15 de Maio, 11/11, 1º andar.

**Conklin**  
ENDURA SYMETRIK

canetas e lapiseiras

TODOS OS REPAROS GRATIS

Regulamento do concurso do instantâneo fotográfico, O CRUZEIRO, 05 de dezembro de 1931.



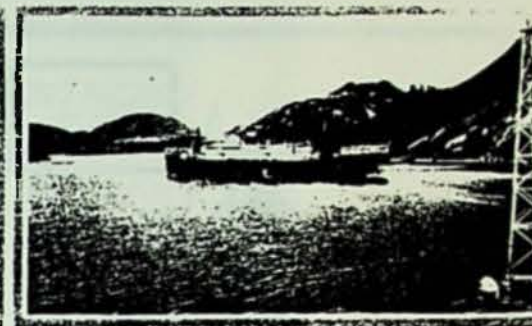
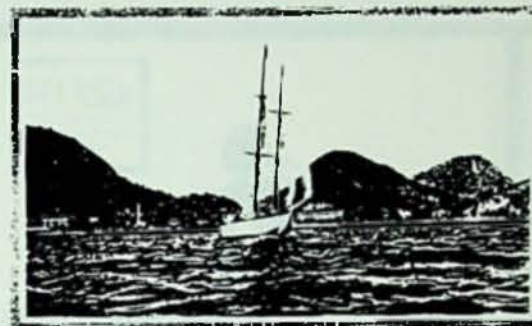
542  
PILANDELA  
NOVA  
Sr. H. ...  
Rio de Janeiro



544  
ESTADOS  
Sr. ...  
Rio de Janeiro



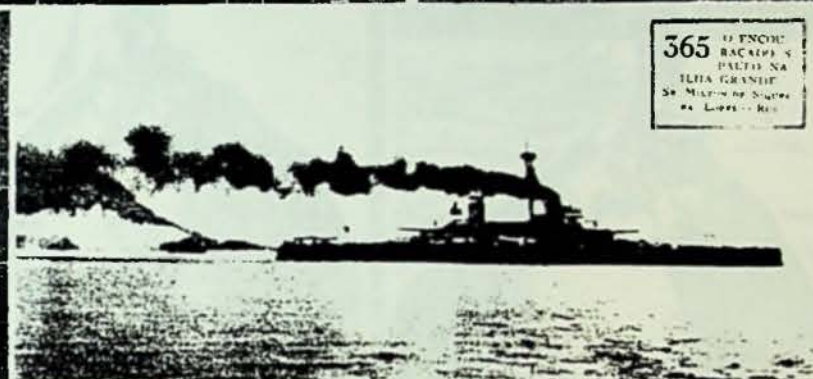
343 SALTO DE 7 METROS NA  
AREIA DE COPACABANA  
Sr. D. G.  
ALLINGTON  
(Rio)



364 BARCO  
A  
VELA  
Sr. J. TAVARES  
Rio

365 O ENCOU  
BACIA  
PAULO NA  
ILHA GRANDE  
Sr. M. ...  
Rio

366 O AR  
CATEDRAL  
Sr. ...  
Rio



367 SAIDA  
DO PORTO  
DE  
BARCELONA  
Sr. ...  
S. Paulo

370 O AS  
BANDEIRAS  
Sr. ...  
S. Paulo



368 VENDE  
DORA DE  
ACARAGE  
Sr. A. PEREIRA  
(BARRA)

369 SENTINEL  
LA  
Sr. DOMINGOS  
MULLER  
(S. PAULO)



"A fim de melhor se poder avaliar o caráter peculiar á fotografia de movimento, reunimos nessa pagina alguns exemplos colhidos em revistas estrangeiras, entre as quais os primeiros quatro prêmios distribuidos pela revista Vu no seu último concurso de fotografias esportivas"<sup>32</sup>.

Apesar dessas precauções, das 1.561 fotos recebidas, 963 tiveram que ser eliminadas do concurso por não se enquadrarem no regulamento. A maioria, segundo a revista, apresentava paisagens e retratos, gêneros mais comuns entre os fotógrafos da época. Mesmo assim, hoje, parte das 598 imagens selecionadas nos surpreende pela estaticidade.

Se havia entre os fotógrafos uma forte resistência em adotar novos padrões para a produção de suas fotos, para o público em geral o instantâneo exercia grande atração. Quase todas as fotografias vencedoras do concurso, escolhidas pelos leitores, são imagens em que o movimento aparece congelado no ar<sup>33</sup>.

32-O Cruzeiro nº 46, 19 set. 1931, pp. 18-9. O mesmo aconteceu em "O instantâneo fotografico no estrangeiro", O Cruzeiro, 03 out. 1931, p. 13. "(...) publicamos hoje mais alguns instantâneos que ilustram as paginas das revistas estrangeiras para melhor se poder avaliar o caráter peculiar de fotografia de movimento que exigimos para o nosso concurso". A explicitação desta influência nos leva a supor que O Cruzeiro tenha adotado o modelo de revistas ilustradas estrangeiras em vários outros aspectos que não nos foi possível investigar.

33-O Cruzeiro, nº 14, 6 fev. 1932, pp. 22-5. As vencedoras foram: "Perturbando a Mansidão da Guanabara" (foto de uma lancha em movimento); "Pulo do Gato" (duas fotos seqüenciais); "Viva a Liberdade" (pássaro no momento em que voa para fora da gaiola) e "Dançando na Praia" (duas jovens no ar no instante de um salto).

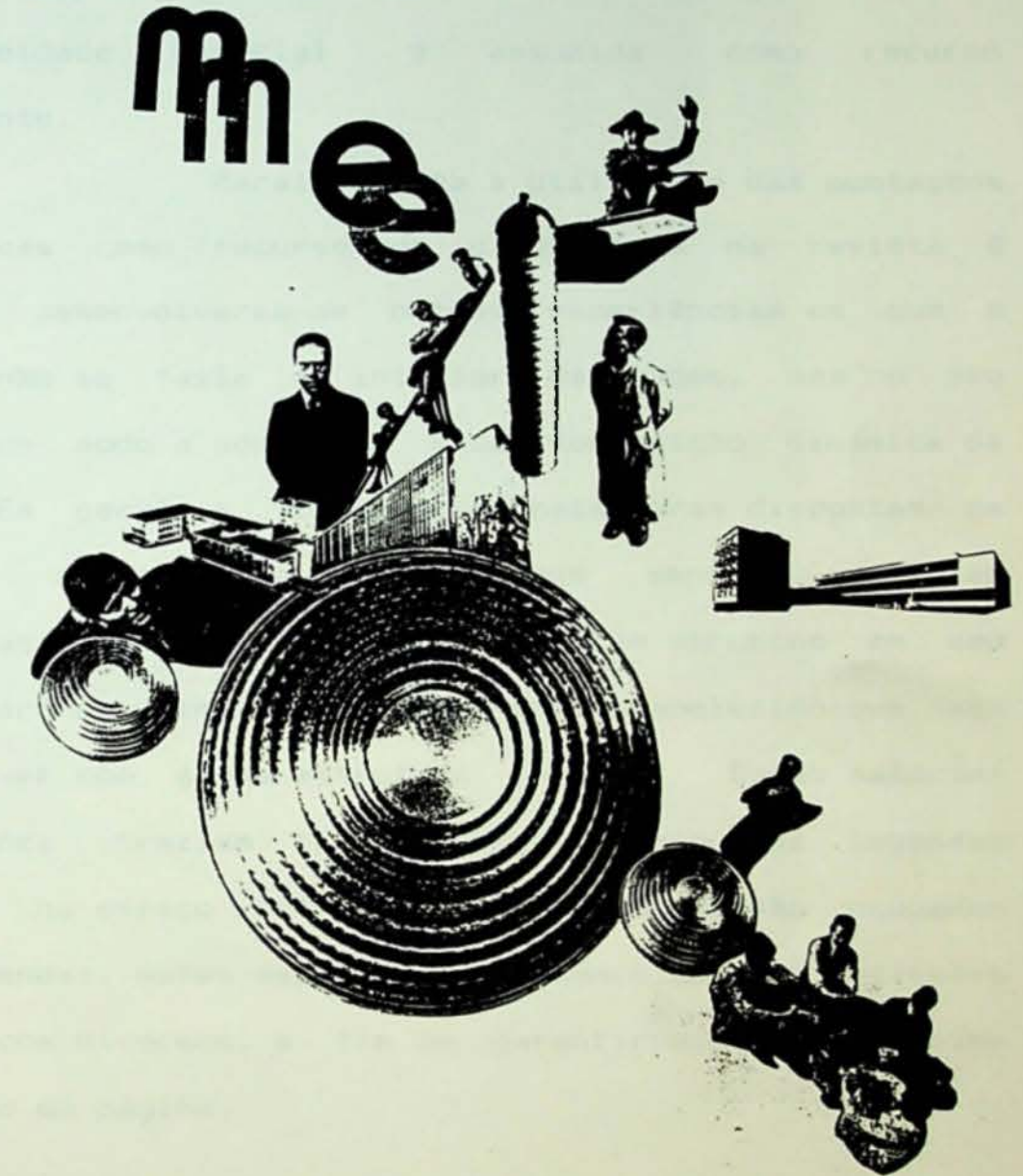


Aos poucos *O Cruzeiro* iria privilegiar o instantâneo. Mais do que render-se ao seu fascínio, ela iria incorporar, num sentido mais amplo, a própria visão de mundo característica do instantâneo fotográfico, que seria estendida ao desenho das páginas através da diagramação.

#### 1.5) DIAGRAMAÇÃO: DINAMISMO E FRAGMENTAÇÃO

A paisagem mutante da cidade na virada do século passou a oferecer experiências perceptivas inusitadas, marcadas, sobretudo, pela velocidade, pelo contraste e pela fragmentação. A mudança da percepção do tempo, devido às novas possibilidades de deslocamento no espaço, a justaposição de elementos díspares, a visão dos objetos fora de seu contexto, em escalas não habituais e o gosto pelo inesperado eram características marcantes da cena urbana, assimiladas pela estética moderna durante as primeiras décadas deste século<sup>34</sup>. A visão materializada pelo instantâneo fotográfico foi de encontro a essa realidade em mutação, colocando-se como um meio privilegiado para o registro do imprevisto.

O instantâneo fotográfico permite a fixação da imagem do *"atleta congelado no ar com sua vara de salto, olhos esbugalhados, fisionomia contorcida em expressão estúpida, o corpo sólido e pesado desafiando a lei*



Marianne Brandt, "Me", 1927-1928 (aluna da Bauhaus)

34- Stuart Wrede. The modern poster, p.12.

da gravidade"<sup>35</sup>. No âmbito das revistas ilustradas essas figuras flutuantes, inscritas a princípio no retângulo fotográfico, rapidamente iriam livrar-se da limitação das bordas, ganhando o espaço inteiro das páginas. A diagramação lançou mão do recorte, desmembramento e remontagem das fotografias, radicalizando a visão de mundo característica do instantâneo fotográfico. Este procedimento foi largamente utilizado pela revista *O Cruzeiro* ao longo de seus primeiros anos<sup>36</sup>.

Um precedente na utilização destes recursos pode ser encontrado nas montagens fotográficas realizadas no século passado, freqüentemente utilizadas em postais ou brincadeiras com a fotografia<sup>37</sup>. Os retratistas também lançavam mão das montagens para a composição de retratos de grupos<sup>38</sup>. No âmbito da fotografia artística as montagens a princípio eram utilizadas pelos pictorialistas para solucionar problemas de ordem técnica, sendo posteriormente assimiladas como recurso estético<sup>39</sup>.

35-Arlindo Machado, *A ilusão especular*, p.48.

36-Esse procedimento não era exclusivo de *O Cruzeiro*. Todas as outras revistas da época, do mesmo gênero, inclusive anteriores a ela, também recorriam ao recorte das imagens, o que talvez indique ter sido esse procedimento uma resposta mais geral à necessidade da imprensa de dinamização da fotografia.

37-No Brasil podemos apontar dois conhecidos exemplos: "D. Pedro conversando consigo mesmo" de 1867 e "Os trinta Valérios" de 1900.

38-Sobre os retratos de grupo realizados a partir de fotomontagem ver: Naomi Roseblum, *The World History of photography*, pp.64-5.

39-Sobre as fotomontagens pictorialistas ver: Margot Pavan, "Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelista", IN: Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX*.

A grande diferença entre estas montagens e a diagramação das revistas ilustradas é que nesta, os objetos rompem com as bordas da fotografia e a heterogeneidade espacial é assumida como recurso significativa.

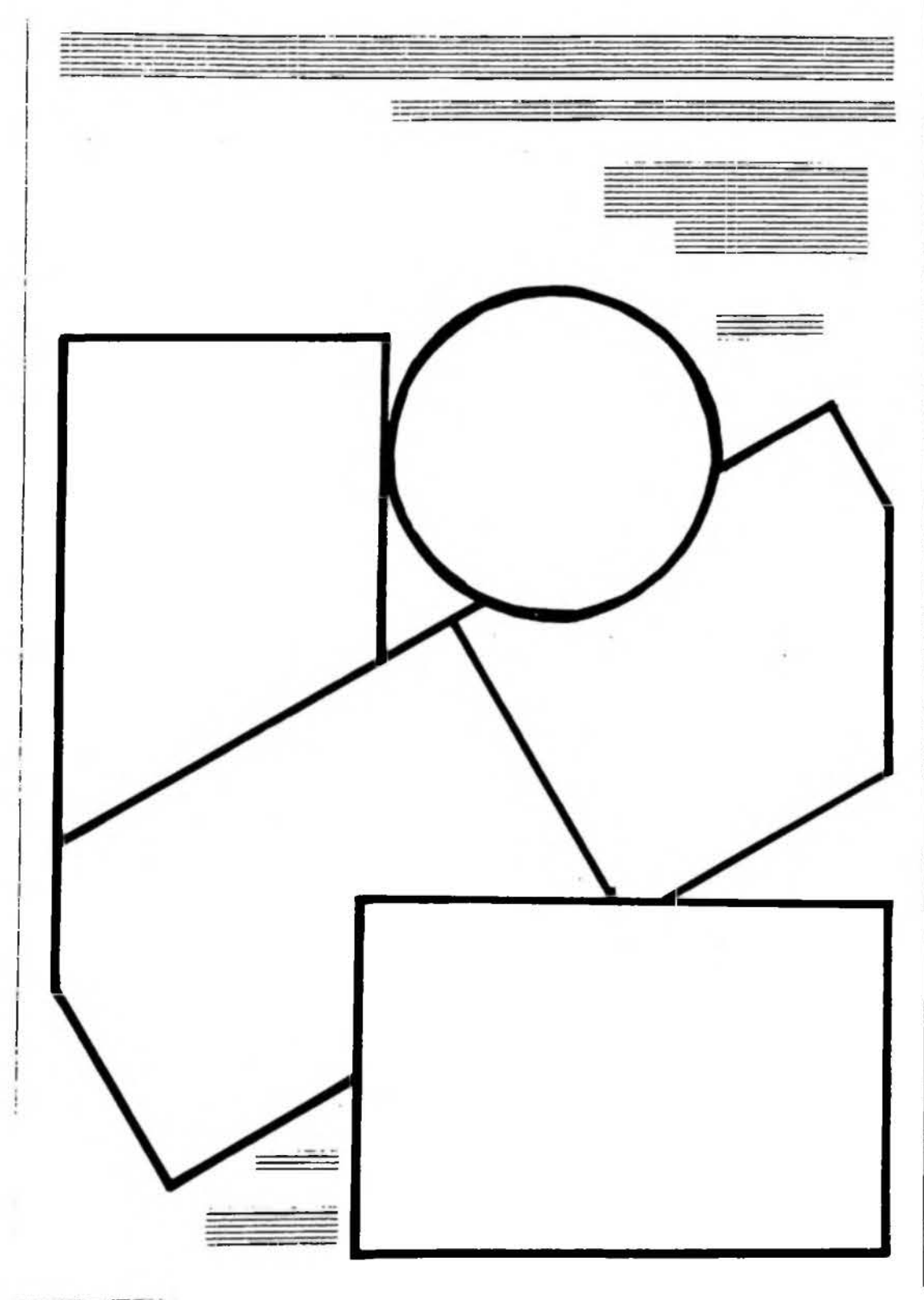
Paralelamente à utilização das montagens fotográficas como recurso de diagramação na revista *O Cruzeiro*, desenvolveram-se outras experiências em que o recorte não se fazia no interior da imagem, mas no seu formato, de modo a adequá-la a uma composição dinâmica da página. Em geral as fotos principais eram dispostas em diagonal, acompanhadas de imagens menores a elas sobrepostas. As imagens sofriam cortes abruptos em seu formato para obedecer a um desenho pré-estabelecido que nada tinha a ver com a sua estrutura interna. Essas matérias quase nunca traziam texto, somente pequenas legendas dispostas no espaço entre as fotos. Quando não ocupados pelas legendas, estes espaços eram preenchidos com retículas ou arabescos diversos, a fim de garantir uma coesão mínima ao desenho da página.

É possível fazermos uma aproximação destes recursos plásticos utilizados pelas revistas ilustradas nas primeiras décadas deste século com algumas

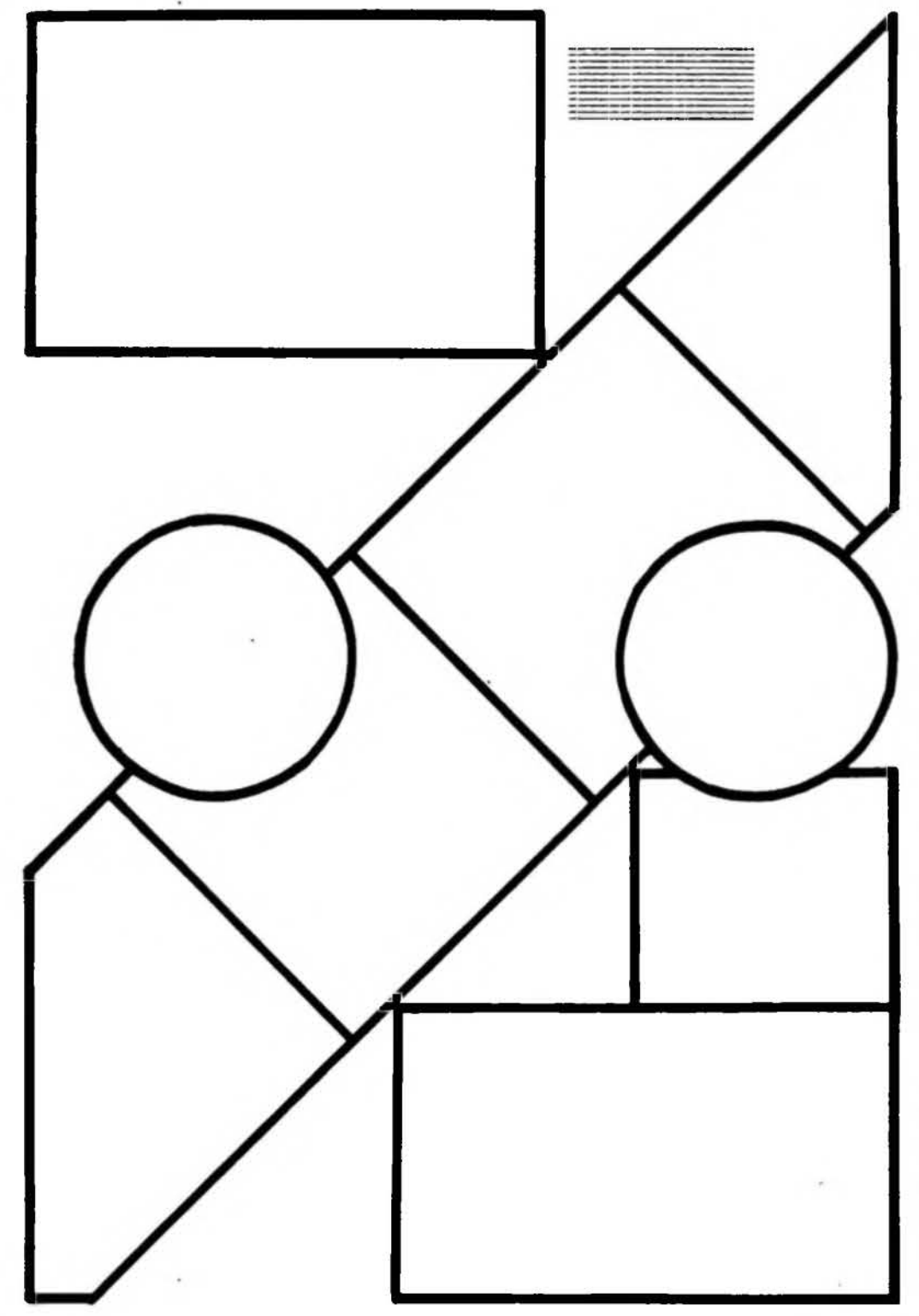


"Eva no paraíso do cinema", O CRUZEIRO, 29 de agosto de 1931.

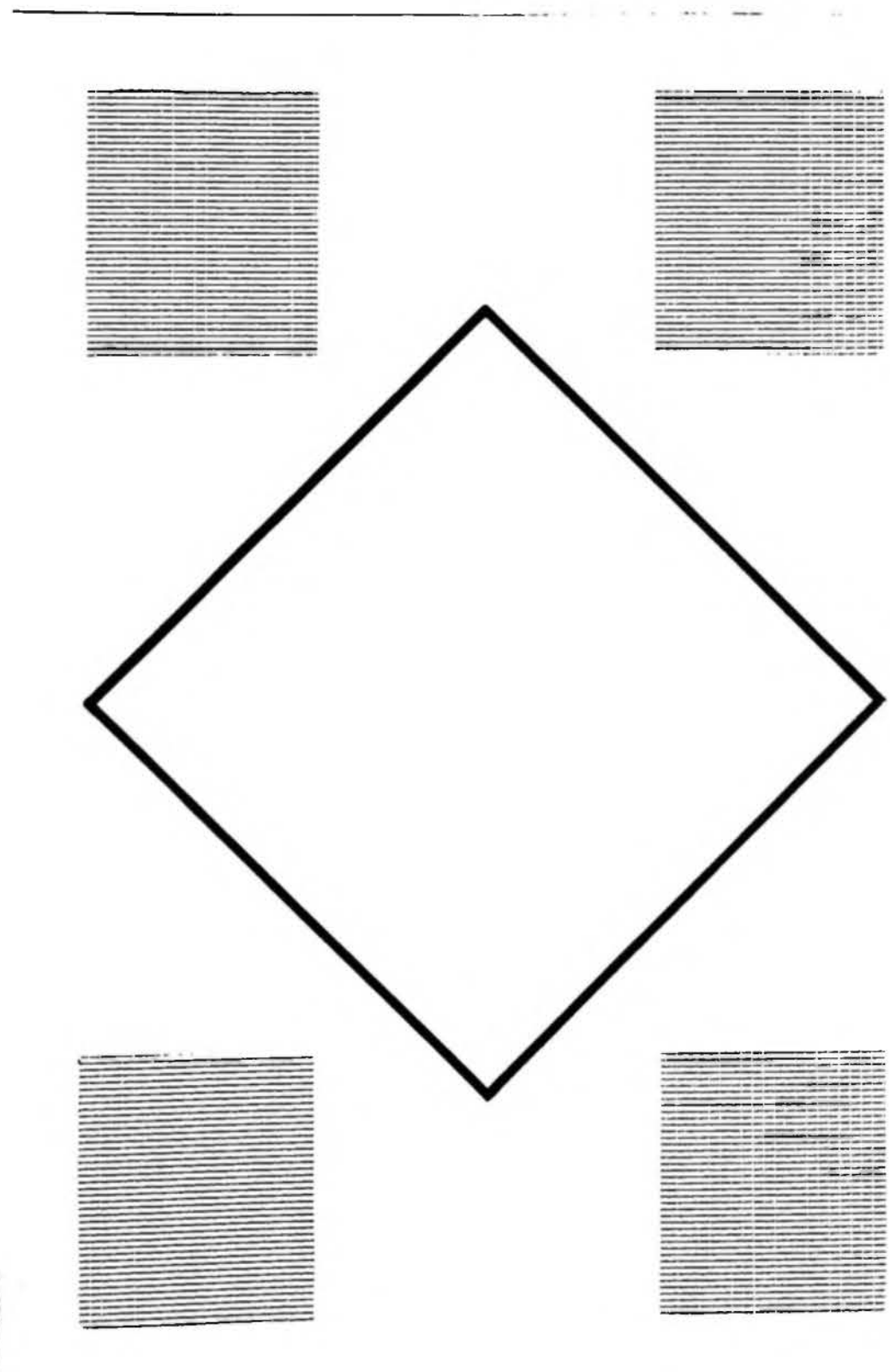




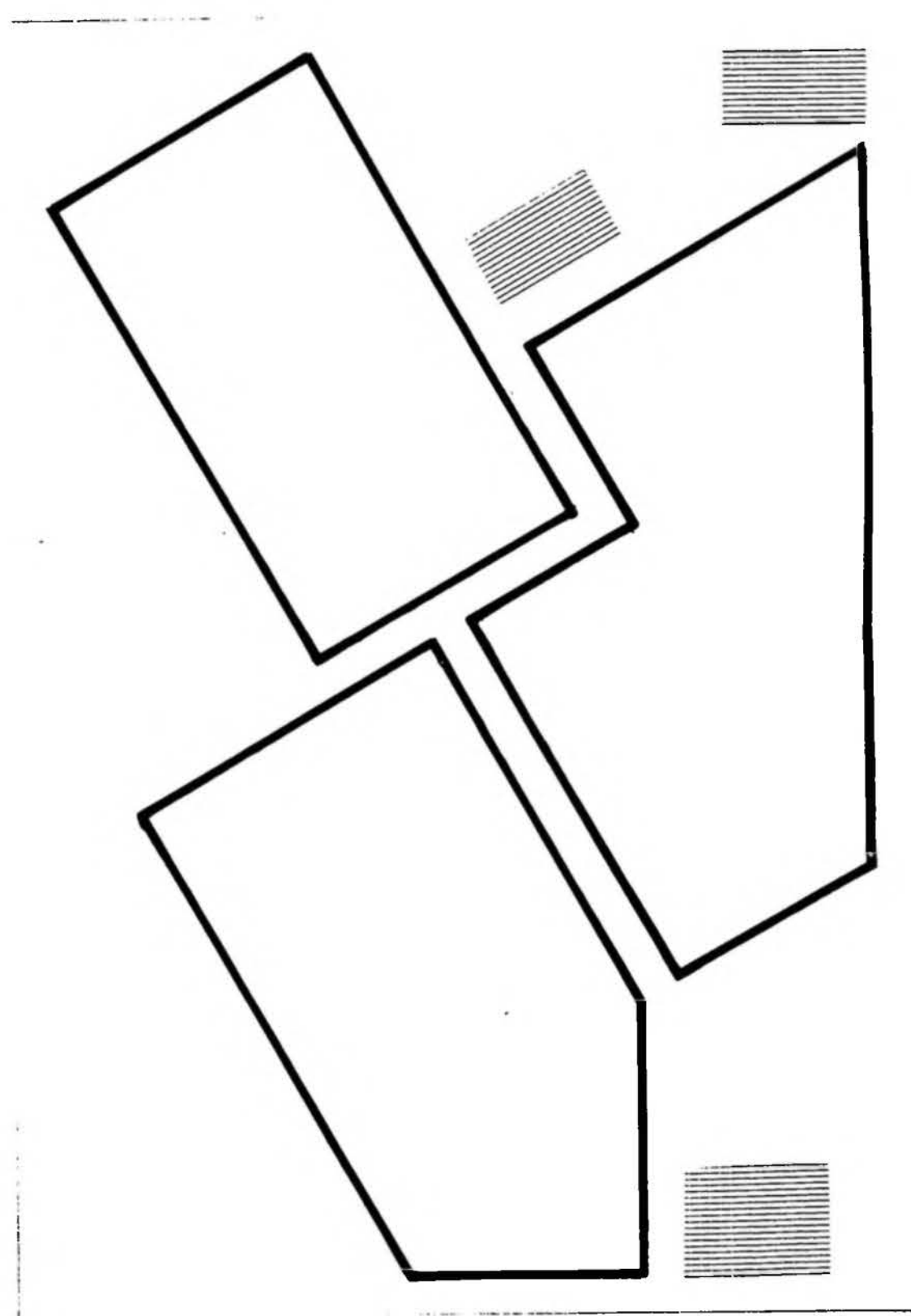
O CRUZEIRO, 29 de agosto de 1931.



O CRUZEIRO, 21 de fevereiro de 1931.



O CRUZEIRO, 02 de janeiro de 1932.



O CRUZEIRO, 23 de janeiro de 1932.

das inovações tipográficas desenvolvidas pelos artistas de vanguarda sob a influência dos princípios construtivos<sup>40</sup>.

*"As novas composições tipográficas eram assimétricas, freqüentemente com uma forte ênfase na diagonal, com letras, formas, palavras e linhas flutuando sobre um fundo uniformemente colorido. (...) Freqüentemente havia elementos sobrepostos e/ou justapostos"*<sup>41</sup>

Nas revistas ilustradas, a utilização destes recursos plásticos resultava em composições de grande dinamismo, que eram usadas, em geral, na apresentação de matérias sobre temas de caráter contemporâneo, sobretudo esportes e aspectos variados da vida urbana.

#### 1.6) UMA TRAJETÓRIA EXEMPLAR: DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA AO INSTANTANEO FOTOGRAFICO - A PARTICIPAÇÃO DOS PICTORIALISTAS NA REVISTA O CRUZEIRO

Não encontramos notícias de que na Europa os pictorialistas tenham atuado em outros circuitos de produção fotográfica que não sejam os fotoclubes. No Brasil, porém, a situação específica local abriu aos pictorialistas uma outra via de atuação: as revistas ilustradas.

<sup>40</sup>-Formalmente esta aproximação é clara, faz-se necessário, no entanto, um estudo mais detalhado para determinar sua real dimensão.

<sup>41</sup>-Stuart Wrede. *The modern poster*, p.23.

O fato dos pictorialistas no Brasil terem atuado na imprensa nos oferece uma trajetória exemplar para o estudo da superação do paradigma da pintura pela fotografia, pois materializa de forma cristalina as diversas etapas de um processo que parte da fotografia artística até chegar ao registro instantâneo.

Se nos remetermos à revista *O Cruzeiro*<sup>42</sup> nos seus primeiros tempos, encontraremos a presença constante dos pictorialistas, seja como membros do júri dos concursos fotográficos ou através de fotos de sua autoria. Logo na edição inaugural tomamos conhecimento dos nomes selecionados para a organização do primeiro concurso.

*"O Jury será constituído pelos Srs. Fernando Guerra Duval, Director do Photo Club Brasileiro e Redactor Chefe da Revista Photogramma; Dr. José Mariano Filho, Antigo Director da Escola Nacional de Bellas Artes; Prof. Henrique Cavalleiro e Marques Jr.; Sylvio Bevilacqua e o Director de Cruzeiro"*<sup>43</sup>

Nesse mesmo exemplar há uma "reportagem photographica" de Fernando Guerra Duval, então diretor do

<sup>42</sup>-Além da atuação dos pictorialistas em *O Cruzeiro* entre 1928 e 1932, Guerra Duval era colaborador da *Ilustração Brasileira* já em setembro de 1920, segundo a própria revista. Porém, um estudo detalhado torna-se difícil devido à não divulgação dos créditos do autor nas fotos publicadas. Encontramos ainda notícias da participação dos pictorialistas na *Revista da Semana* e na *Beira-Mar* no catálogo da Funarte sobre Herminia Nogueira Borges, que não puderam ser checadas pelo mesmo motivo.

<sup>43</sup>-"Nossos Concursos Mensaes de Photographia", *O Cruzeiro*, nº 1, 10 nov. 1928, p. 44.

Photo Club Brasileiro<sup>44</sup>. A participação dos pictorialistas na revista abrangeria outros nomes igualmente conhecidos em seu meio, como Sylvio Bevilacqua, Nogueira Borges, Herminia Nogueira Borges e Paulino Neto.

A produção dos pictorialistas direcionada à imprensa enriquece particularmente nossa análise pois nos permite ter acesso às justificativas teóricas que fundamentaram as suas novas opções estéticas. Sendo assim, trataremos primeiramente dos concursos fotográficos.

#### 1.6.1) Os concursos fotográficos

Já no primeiro número, *O Cruzeiro* lançou um concurso mensal de fotografia, visando atender às suas próprias necessidades.

44-"As Bandeirantes acampadas em Itaipava", *O Cruzeiro*, nº 01, 10 nov. 1928, pp.22-4. Os fotógrafos que se dedicavam à fotografia como forma de expressão artística costumavam reunir-se em clubes para melhor desenvolverem suas atividades. O fotoclubismo colocou-se como um fenômeno internacional de grande disseminação. No Brasil o principal clube de influência pictorialista foi o Photo Club Brasileiro.

"Instituindo esses concursos, que tem por objectivo estimular o desenvolvimento da arte photographica e tornar conhecidos os seus cultores, *O Cruzeiro* presta uma homenagem aos que se dedicam á arte photographica, e tambem um serviço á imprensa illustrada. Uma revista é sempre tributaria do photographo. Quanto mais adiantada e difundida se tornar a arte photographica, melhor ella poderá cumprir sua missão documentaria da vida e da natureza"<sup>45</sup>.

A alusão à fotografia como arte é muito significativa: *O Cruzeiro* necessitava recorrer ao campo da "arte photographica" para suprir sua demanda de imagens. Curiosamente a revista coloca a arte a serviço da documentação. A "missão documentária" enquadra-se nos princípios do inventariamento do mundo.

Sem dúvida, os pictorialistas eram naquele momento o único segmento organizado no universo mais geral dos praticantes da fotografia no país, sendo o Photo Club Brasileiro o seu órgão de representação por excelência. É importante lembrar que o alto nível de desenvolvimento técnico dos fotoclubistas, decorrente das manipulações pictoriais, lhes conferia conhecimentos que suplantavam os da maioria dos profissionais da época, ou seja, os paisagistas e retratistas de estúdio. Não é estranho, portanto, que os membros do Photo Club Brasileiro tenham participado tão intensamente de *O Cruzeiro* nesse período inicial.

No quadro a seguir apresentamos os critérios de julgamento dos concursos mensais do Photo Club

45-"Nossos Concursos Mensaes de Photographia", *O Cruzeiro*, nº 1, 10 nov. 1928, p. 44.

Brasileiro em contraposição aos novos critérios estabelecidos pelos pictorialistas para os concursos de *O Cruzeiro*. A comparação entre eles nos permite ter acesso não apenas aos valores que na época definiam o caráter artístico ou a natureza jornalística de uma fotografia, mas também ao peso de cada um dos itens na avaliação geral. Previamente cientes que os critérios estabelecidos para a fotografia de imprensa foram adaptados a partir dos padrões pictóricos, temos em mãos parâmetros seguros para uma avaliação da transposição de valores entre aqueles dois universos.

PHOTOGRAMMA <sup>46</sup>	
- técnica .....	45
- interesse artístico .....	45
- interesse humano .....	10
O CRUZEIRO <sup>47</sup>	
- interesse técnico e estético ..	40
- interesse jornalístico .....	35
- originalidade .....	25

A análise das fotografias vencedoras dos concursos de *O Cruzeiro* nos possibilita um melhor entendimento desses novos critérios de julgamento.

46-"Regulamento dos Concursos Mensaes do Photo Club Brasileiro", *Photogramma*, nº 44, out. 1931, p. 29. *Photogramma* era a revista oficial do Photo Club Brasileiro.  
47-"Nossos Concursos Mensaes de Photographia", *O Cruzeiro*, nº 1, 10 nov. 1928, p. 44.

*Pulando*, foto vencedora do primeiro concurso, é um exemplo esclarecedor<sup>48</sup>. Tratava-se de um instantâneo de execução simples, que não seguia as regras compositivas tradicionais, chegando mesmo a contrariá-las: há sobreposição do motivo principal com os elementos do fundo, a linha do horizonte está localizada no meio da foto e a uniformidade da luz não permite uma diferenciação de texturas.

Sem dúvida, essa foto estava muito distante técnica e esteticamente do ideal pictorialista. O interesse técnico rendeu-lhe apenas 10 pontos, ao passo que não lhe foi atribuída qualidade estética. Por outro lado, *Pulando* recebeu nota máxima em interesse jornalístico e originalidade, itens estipulados especialmente para a avaliação da fotografia de imprensa. A julgar por essa imagem, tendo em mente as regras pictóricas por oposição, podemos afirmar que o interesse jornalístico residia numa maior liberdade compositiva, na ênfase no ser humano e na tentativa de captação do movimento. A originalidade transparece no registro de uma cena absolutamente incomum ao repertório pictorialista.

Já a segunda colocada nesse concurso, *Tatuhy*, foi classificada por qualidades opostas. Segundo o júri, essa foto não apresentava interesse jornalístico e nem se destacava pela originalidade. Recebeu, porém, nota máxima

48-"O Nosso Primeiro Concurso de Photographia - Banho de Mar", *O Cruzeiro*, nº 6, 15 dez. 1928, pp. 32-3.



"Nosso Primeiro Concurso de Photographia", O CRUZEIRO, 15 de dezembro de 1928.

em interesse técnico e artístico. Sem dúvida, sua classificação se deve a esse esquema de composição que segue rigorosamente o catecismo pictorialista. O autor, membro do Photo Club Brasileiro, estabeleceu nessa foto uma linha de força diagonal, com destaque para o primeiro plano, onde o dorso de uma criança se encontra iluminado. Uma análise mais acurada nos mostra que, embora não tenha registrado a linha do horizonte, o fotógrafo criou uma linha que funciona como tal dentro da composição. Situada a cerca de 1/3 da altura da margem superior da cópia, divide-a em duas zonas de luz distintas, criando um contraponto entre as figuras que se encontram no canto superior esquerdo da imagem e o grupo principal. Sem dúvida, sua classificação deve-se a esse esquema compositivo que segue rigorosamente o catecismo pictorialista.

Nesse concurso, vale ainda comentar as fotos *Despreocupação* e *Conversa Amistosa*, que receberam menção honrosa. Esses dois exemplos tentam captar instantes fugidios do cotidiano das praias e assim como a foto vencedora são instantâneos de execução simples que registram movimento sem obedecer a esquemas compositivos. Esta premiação identifica uma mudança nos interesses da revista: características modernas passam a prevalecer sobre o referencial pictórico.

A validade de nossa análise pode ser confirmada, se acompanharmos os concursos subseqüentes<sup>49</sup>. Os temas propostos e as fotos premiadas enfatizam cada vez mais as características anteriormente identificadas como sendo o critério de interesse jornalístico: movimento, cenas do cotidiano e valorização do ser humano.

"(...) instantaneos de sport, photographando movimento (football, tennis, natação, remo, equitação, atletismo, etc.)"<sup>50</sup> compuseram o tema de um dos concursos, em que o primeiro prêmio coube a duas fotos seqüenciais. Nelas foram registrados dois momentos de um salto de trampolim, quando o mergulhador ainda se encontrava no ar. Fotos seqüenciais eram um dado novo na imprensa e se contrapunham às imagens inexpressivas que funcionavam como mera ilustração dos artigos. A fotografia, nesse caso, passou a revelar ao leitor uma realidade inusitada que o texto não podia reproduzir: a surpresa do gesto congelado no tempo<sup>51</sup>.

A idéia da especificidade jornalística da imagem se firmou rapidamente, a ponto de não serem mais premiadas as fotografias de caráter pictórico. No concurso

49-Relação dos concursos realizados: dez. 1928 - "A Moça de Nossos Dias"; jan. 1930 - "Figuras Typicas Nacionaes"; nov. 1929 - "Instantaneos de Sport"; fev. 1930 - "Trechos Antigos de Cidades Brasileiras"; maio 1930 - "Photographia para Ilustrar a Poesia Rio Abaixo de Olavo Bilac"; ago. 1930 - "Trechos Modernos de Cidades Brasileiras".

50-"Instantaneos de Sport", nov. 1929.

51-Esse tipo de foto tinha um grande apelo de público. Ver as fotos vencedoras do concurso do instantâneo fotográfico em que as premiadas foram escolhidas pelos leitores. *O Cruzeiro*, nº 14, 6 fev. 1932, pp. 22-3.

"Trechos Antigos de Cidades Brasileiras" a revista agradeceu a participação dos fotógrafos concorrentes, mas desculpou-se alegando que nenhum deles merecia a premiação. De fato, todas as fotos eram paisagens pictorialistas.

Os critérios dos concursos de *O Cruzeiro* revelam a tentativa de estabelecer parâmetros objetivos para o julgamento da fotografia de imprensa, através de uma reflexão pertinente por parte dos pictorialistas sobre a natureza da fotografia e o seu meio de circulação. Ao instituírem, por exemplo, o item originalidade como critério de valor, demonstram o entendimento da especificidade do novo uso da fotografia como produto de consumo. A imprensa exige sempre novas imagens. Vale lembrar que no pictorialismo essa preocupação não existia, pois a repetição exaustiva dos temas fazia parte da sua concepção acadêmica de arte.

Igualmente perspicaz era a escolha dos temas dos concursos. Contrapondo-se às tradicionais marinhas, paisagens e cenas de gênero, vemos que os temas de *O Cruzeiro* têm um comprometimento crescente com a atualidade dos assuntos tratados, como convém à imprensa. "O Banho de Mar", "A Moça de Nossos Dias", "Instantâneos de Sport" e "Trechos Modernos de Cidades Brasileiras", são bons exemplos. Nesse sentido, a aceitação do instantâneo é digna de nota, pois, segundo os próprios pictorialistas em um artigo da revista *Photogramma*, o instantâneo raramente

resultava numa boa fotografia<sup>52</sup>. Ocorre uma inversão e os registros mais próximos do cotidiano passam a ser privilegiados em detrimento das fotos idealizadas.

#### 1.6.2) As reportagens: três análises de caso

##### 1º Caso<sup>53</sup>

Logo no primeiro número da revista encontramos a reportagem intitulada "As Bandeirantes Acampadas em Itaipava" com fotos de Fernando Guerra Duval e texto das próprias bandeirantes em tom de depoimento.

Todas as fotos são posadas, as moças aparecem sempre em posturas rígidas simulando atividades cotidianas. Nota-se a preocupação em definir uma ambientação adequada a cada uma das atividades registradas, seja através da arquitetura, seja através da mobília ou dos utensílios domésticos. O fundo das imagens apresenta-se levemente embaçado e o fotógrafo lança mão de recursos comuns ao repertório pictórico, como reflexos na água, para dar maior interesse ao assunto. A maioria das legendas remete aos títulos das fotografias acadêmicas da categoria "cenas de gênero": Na Cozinha, A Lavagem da Varanda, Lição de Botânica, Na Pia, No Tanque<sup>54</sup>.

52-"Meia Dúzia de Conselhos - II", *Photogramma*, nº 2, 30 ago. 1926, p. 7.

53-*O Cruzeiro*, nº 1, 10 nov. 1928, pp. 22-4.

54-Os temas dos concursos mensais da *Photogramma* de julho de 1927 e fevereiro de 1928 foram respectivamente "Na Cozinha" e "Scenas Domesticas".



# As Bandeirantes acampadas em Itaipava

"Cruzeiro" conseguiu reunir nestas paginas a reportagem photographica inédita do primeiro acampamento de Bandeirantes realizado no Brasil. Para acompanhar as photographias do Sr. Fernando Guerra-Duval, obtivemos da gentileza da Sra. D. Rosita Sampaio Bahiana, chefe do acampamento, e de algumas das suas distintas companheiras, que escrevessem para "Cruzeiro" as impressões desses dias de "camping".

A maior impressão que eu tenho do acampamento foi de viver a Festa em Itaipava, três dias, durante os quais tudo isto levaria para ser tratado para os e brincar.

Creio que estes acampamentos são de maior utilidade no nosso movimento, não só pelo lado material, mas também pelo lado moral, para no trabalho e divertimento em conjunto e que se faz a troca de ideias e amizade entre Bandeirantes. Do grupo de quinze moças que estão em Itaipava muitas são novas, não conhecem nem em nome de serviço sendo, pois bem, todas de todas amigas e durante a estadia não houve uma discussão, nem sequer a mais leve palavra.

Podemos dizer que o primeiro acampamento de Bandeirantes no Brasil foi uma escola de harmonia, de divertimento e de trabalho alegremente feito em conjunto.

Rosita Sampaio Bahiana  
Chefe do Acampamento

Suação a Bahia — da esquerda para a direita: Sras. Lourdes Sales, Elva Sales e Silva, Maria José Sales, Lucia Rombaldi, Fernandina, Elizabeth Bahiana, Maria da Barros Barros, Vera Linares, Bertha de Barros, Sra. C. F., Sra. Barros, Sra. Maria, Sra. Sampaio Bahiana, Sra. Helena Bahiana.



Elva Sales e Sra. Sampaio Bahiana

Sra. Barros e Sra. Fernandina

## BANDEIRANTES

As Bandeirantes acampadas em Itaipava, no Estado de São Paulo, em 10 de Novembro de 1928. A fotografia foi tirada por Sr. Fernando Guerra-Duval. O acampamento foi realizado no local conhecido por Itaipava, a cerca de 100 km de São Paulo. O grupo foi liderado pela Sra. Rosita Sampaio Bahiana. Durante o acampamento, as Bandeirantes realizaram diversas atividades, incluindo reuniões, trabalhos e momentos de lazer. O ambiente foi muito agradável e harmonioso, permitindo a troca de ideias e a amizade entre as participantes. O acampamento teve um grande sucesso e foi considerado um marco importante para o movimento das Bandeirantes no Brasil.



As Bandeirantes acampadas em Itaipava, no Estado de São Paulo, em 10 de Novembro de 1928. A fotografia foi tirada por Sr. Fernando Guerra-Duval. O acampamento foi realizado no local conhecido por Itaipava, a cerca de 100 km de São Paulo. O grupo foi liderado pela Sra. Rosita Sampaio Bahiana. Durante o acampamento, as Bandeirantes realizaram diversas atividades, incluindo reuniões, trabalhos e momentos de lazer. O ambiente foi muito agradável e harmonioso, permitindo a troca de ideias e a amizade entre as participantes. O acampamento teve um grande sucesso e foi considerado um marco importante para o movimento das Bandeirantes no Brasil.

"As bandeirantes acampadas em Itaipava", O CRUZEIRO, 10 de novembro de 1928.

A edição da reportagem tenta relacionar as fotos entre si através de recursos diversos como sobreposição de imagens, utilização de formatos diferenciados (como por exemplo, o oval característico dos antigos retratos) e uso de elementos que transpõem os limites das fotografias (nesse caso temos uma bandeira que avança de uma das fotos para o espaço em branco da primeira página)<sup>55</sup>. O resultado não apresenta unidade, pois não há uma real integração entre as imagens.

55-Não foi possível identificar os responsáveis pela edição das reportagens, porém, tendo em vista a pouca especialização do trabalho de imprensa na época, pode-se supor que os pictorialistas tivessem alguma participação.

## 2º Caso<sup>56</sup>

No número 4 da revista, encontramos outra reportagem de Fernando Guerra Duval, "A Dansa Clássica no Rio de Janeiro", com fotos e textos de sua autoria. O texto exalta as qualidades da dança clássica em contraposição à "*choreographia histórica do Charleston*" que, segundo o fotógrafo, era o resultado daquela "*era materialista de electricidade e aviões*".

O tema da dança clássica permitiu uma abordagem fotográfica perfeitamente condizente às regras pictoriais<sup>57</sup>. As fotos são posadas e evocam "*a luminosa civilização helenica*". Realizadas nos jardins da casa de Guerra Duval, têm como fundo a natureza. Nesse caso, as legendas se restringem apenas aos nomes das bailarinas.

Embora essa reportagem apresente uma disposição simétrica e muito rígida dos elementos, nota-se uma preocupação acentuada em inter-relacionar as imagens através das poses das bailarinas. Na primeira página, temos cinco fotos, nas quais a imagem central funciona como um foco para onde convergem todas as outras. As duas moças das fotos superiores se direcionam para o centro, do mesmo modo que as dançarinas das imagens, que estão embaixo, realizam movimentos ascendentes. Na página seguinte prevalece o mesmo

56-O *Cruzeiro*, nº 4, 1 dez. 1928, pp. 32-3.

57-Vemos a repetição desse tema numa outra reportagem do mesmo autor: "Belleza e Rithmo, a Dansa Classica no Rio de Janeiro". O *Cruzeiro*, nº 11, 19 jan. 1929, pp. 34-5.



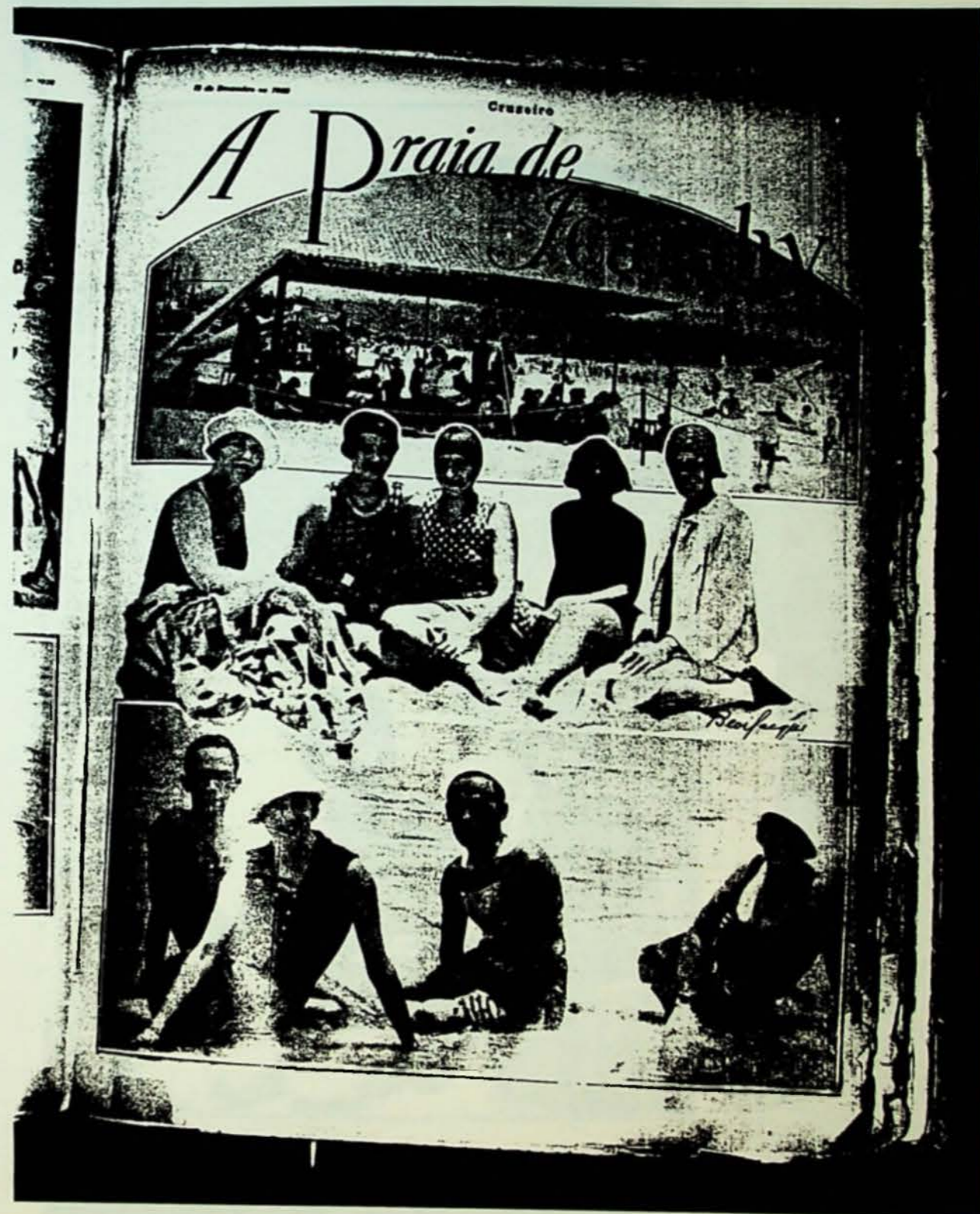
"A dança classica no Rio de Janeiro", O CRUZEIRO, 01 de dezembro de 1928.

tipo de relacionamento. A imagem predominante determina linhas de força que se remetem às outras duas fotos.

### 3º Caso<sup>oo</sup>

Publicada numa edição especial sobre praias, a reportagem de Sylvio Bevilacqua, intitulada "A Praia de Icarahy", traz duas páginas somente de fotos. Embora posadas, essas imagens apresentam uma informalidade incomum. Merece atenção a fotografia superior da segunda página, em que aparecem duas jovens tomando banho de mar, no momento em que são envolvidas por uma onda. O fotógrafo optou por enfatizar o movimento da cena em detrimento da própria nitidez da imagem, o que não era usual na época.

Destaca-se a edição bastante elaborada dessa reportagem. Inúmeros recursos, que vinham sendo utilizados de modo esporádico, são empregados aqui em todo o seu potencial. As fotos perdem o seu formato original, ganhando outros mais adequados à sua inserção na revista. Muitas vezes, as pessoas retratadas, libertas das limitações das margens, aparecem livres nas páginas, inter-relacionando espaços distintos. É o caso da moça da segunda página à direita. De pé, ela é a única personagem que se remete ao interior das cenas. Cristalizando a sua própria materialidade, ela funciona como um elemento de transição entre o campo e o contracampo da fotografia. O resultado dá



"A Praia de Icarahy, O CRUZEIRO, 15 de dezembro de 1928.

uma grande dinâmica ao conjunto e um forte sentido de atualidade.

Através desses três casos, podemos perceber a extensão dos avanços dos pictorialistas para o entendimento das especificidades do uso da fotografia de imprensa. Analisados propositadamente em ordem cronológica, esses exemplos nos permitem acompanhar uma trajetória que parte da simples transposição da fotografia acadêmica para o novo contexto, até chegar ao rompimento dos preceitos pictóricos.

No primeiro caso tínhamos uma concepção idealizada do cotidiano, onde cada foto tentava sintetizar a essência das atividades caracterizadas pelas legendas. A construção da realidade obedecia ainda aos ideais românticos da arte acadêmica. Embora as fotos estivessem ligadas entre si pela sobreposição das bordas, permaneciam íntegras, cada uma funcionando como uma totalidade definida.

No segundo exemplo, as imagens tentam registrar "a expressão dinâmica das emoções" traduzida pela dança clássica. Isoladamente são fotografias pictóricas. Ocorre, porém, que o modo de relacionar as imagens quebra a integridade individual das fotos, que passam a se remeter ao exterior.

O resultado pode ser avaliado no terceiro caso, na reportagem sobre praias. Se nas fotos anteriores as pessoas fingiam ignorar a presença do fotógrafo, agora elas o encaram fixamente, aludindo ao



contracampo da imagem e travando em última instância uma relação de maior proximidade com o leitor da revista. O texto é abolido e as imagens ganham autonomia.

A partir de 1930, a participação dos pictorialistas em *O Cruzeiro* foi diminuindo pouco a pouco. Em 1931, por ocasião do primeiro concurso de instantâneos, já analisado anteriormente, a revista atribuiu aos seus leitores a tarefa de julgar as fotos. Afastados da organização dos concursos, os pictorialistas perderam também o espaço nas páginas de reportagem<sup>59</sup>.

Podemos creditar o afastamento dos pictorialistas da imprensa a uma mudança geral de concepção em relação à fotografia. É possível percebermos os indícios dessa transformação em processo, no regulamento do concurso internacional da Kodak publicado pela revista em março de 1931.

*"Não é a excellencia photographica que influe é o interesse do assumpto photographado. Com qualquer machina (...) V.S. pode se candidatar ao grande premio. Não é necessario, mesmo que seja sua; basta apenas ter uma em mãos e saber disparar o obturador ... nada mais".<sup>60</sup>*

O automatismo do ato fotográfico começa a ser defendido em detrimento da fotografia artística. Valoriza-se o amador. É a indústria de materiais e

59-Não cabe aqui retomarmos as causas do afastamento dos pictorialistas da revista que já foram exaustivamente analisadas no texto "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)", op. cit.  
60-*O Cruzeiro*, 07 mar. 1931, p.

equipamentos fotográficos investindo na ampliação de seu mercado.

Devemos considerar, no entanto, que a atuação dos pictorialistas constituiu-se na primeira tentativa sistemática de pensar e realizar uma fotografia para a imprensa com características próprias. Se a sua participação foi bastante breve e irregular, contribuiu para o processo mais geral de entendimento das possibilidades de construção da realidade proporcionadas pela fotografia.

Os fotopictorialistas assumiam a influência direta dos padrões da arte acadêmica. Atuavam dentro de preceitos estéticos bem definidos que determinavam as regras de composição, o universo de temas condizentes com a fotografia artística e a técnica correta a ser empregada. O confronto com as necessidades da imprensa fez com que eles tivessem que repensar a natureza do seu meio de expressão, levando-os a um novo conceito de fotografia, contraditório às suas concepções originais. Essa contradição materializou-se na sua própria atuação na imprensa. É importante ressaltar que ao aceitarem trabalhar para as revistas ilustradas os pictorialistas, pretensamente perseguidores da "Arte", estavam colaborando justamente com a consolidação do processo de massificação da fotografia, que era justamente o maior alvo de suas críticas. Talvez essa relação não tenha ficado tão evidente na época devido ao caráter ainda um pouco artesanal de produção das revistas e à incipiente especialização de funções.

Por fim, cabe-nos também assinalar que os questionamentos à prática pictórica levantados pela atuação dos pictorialistas na imprensa, não contaminaram a sua produção fotoclubista. Ao que parece eles consideravam que as experiências realizadas nas revistas restringiam-se à uma função específica e pragmática da fotografia, o que não inviabilizava a sua existência artística paralela no universo da estética acadêmica. Isso fica claro quando examinamos um artigo de Guerra Duval datado de 1940, no qual ele continua a defender os mesmos princípios, inclusive a aplicação das técnicas de pigmentação controlada como elemento definidor do caráter artístico da fotografia<sup>61</sup>.

### 1.6.3) O instantâneo fotográfico e a estética moderna

Se num primeiro momento as revistas ilustradas foram buscar no século passado a fonte para suas experiências visuais, aos poucos, esgotaram estas referências, encontrando no instantâneo um novo tipo de registro, mais adequado às suas necessidades. O instantâneo fotográfico se opunha totalmente aos preceitos pictóricos, colocando-se como uma ruptura clara com os laços que ainda ligavam a fotografia aos padrões do século XIX. Através do

instantâneo a fotografia passou a revelar uma realidade inacessível ao olho nu, que nenhum outro meio podia oferecer, o que no âmbito da imprensa representou um primeiro passo na busca de uma especificidade para a fotografia.

A forma alcançada pelas revistas ilustradas a partir dessa atualização, respondeu perfeitamente à uma demanda de imagens específica da época. Basta considerarmos como o resultado do concurso do instantâneo, cujo juri foi o público, já apontava para uma sensibilidade moderna. A imagem instantânea, a fragmentação, o dinamismo das composições e a variedade temática, encontraram grande espaço nas revistas, fazendo-se expressão daquele conturbado momento de renovação modernista. As revistas ilustradas dirigiam-se ao homem urbano, cuja sensibilidade remoldava-se cotidianamente no burburinho das ruas.

No âmbito internacional a contemporaneidade das revistas ilustradas no início do século pode ser avaliada também pelo interesse por elas despertado no campo das Artes Plásticas. A reprodutibilidade, ou seja, o seu poder de difusão de imagens chamou a atenção dos artistas dos diversos movimentos de vanguarda que passaram a considerar os recursos plásticos empregados pelas revistas, como um meio ideal para se atingir um público mais amplo, avesso às intrincadas questões levantadas pela arte abstrata. Não

61-"A fotografia pintorial no Brasil", Fernando Guerra Duval, Suplemento de Rotogravura do Estado de São Paulo, nº 163, 1ª quinzena ago. 1940. Os processos de pigmentação controlada abrangiam várias técnicas de intervenção na cópia fotográfica através de lápis, borracha, pincel, etc., que transformavam-na numa cópia única.

podemos esquecer que o material fotográfico gerado pelas revistas ilustradas foi a base de um dos mais férteis meios de expressão do Dadaísmo e do Construtivismo: a fotomontagem. É o próprio El Lissitzky quem localiza as revistas ilustradas dentro da História da Arte, na linha direta do quadro de cavalete renascentista.

*"A invenção do quadro de cavalete produziu grandes obras de arte, mas a sua eficácia foi perdida. O cinema e as revistas semanais ilustradas saíram vitoriosos"<sup>62</sup>.*

A utilização do instantâneo pelas revistas ilustradas, mais especificamente, a incorporação da visão de mundo que lhe é característica, através do recurso à montagem fotográfica, na diagramação das páginas, permitiu que elas se consolidassem como veículo de popularização da arte moderna. A montagem fotográfica utilizada como recurso de diagramação tem algumas características em comum com as fotomontagens realizadas pelos artistas de vanguarda: a fragmentação da realidade, a quebra da continuidade do espaço, a desconstrução do ilusionismo perspéctico, a justaposição de elementos díspares e a simultaneidade.

*"(...) Breton sublinhava o aspecto verdadeiramente inovador da fotomontagem: uma nova concepção do espaço, a ruptura com a perspectiva renascentista, não mais restrita ao círculo dos cultores da arte, mas integrando formalmente a percepção e a fruição de massa"<sup>63</sup>*

<sup>62</sup>-El Lissitzky, apud Stuart Wrede, The modern poster, p.23.  
<sup>63</sup>-Annateresa Fabris, "A fotomontagem como visão política", Folha de São Paulo. p.84.

Ao buscar na arte moderna elementos para o estabelecimento de uma linguagem visual própria, as revistas ilustradas acabaram por assumir inadvertidamente o papel de "tradutoras" da estética moderna para um público de massa. A trajetória destas revistas, desde a sua viabilização técnica e comercial após a Primeira Guerra, até o início dos anos 60, incorpora alguns desdobramentos formais da arte moderna, mais especificamente no campo da fotografia e do cinema.



---

2) FOTORREPORTAGEM: A ARQUITETURA DE UMA FORMA JORNALISTICA

---

"<A revista> LIFE casou imagens e palavras numa nova forma de jornalismo ilustrado (...) um novo jornalismo, no qual as imagens formam o texto e as palavras ilustram as imagens!" ("An eye with a brain", LIFE, 19.09.1938)

## 2.1) A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA: DIFERENTES DETERMINAÇÕES PARA A IMPRENSA DIÁRIA E PARA OS SEMANARIOS

Um estudo sistemático sobre a fotografia de imprensa não pode prescindir de uma diferenciação fundamental entre os diários (jornais) e os semanários (revistas). A especificidade do veículo determina singularidades em diversos níveis: nos objetivos, na abordagem, no público alvo, na escolha dos temas, no espaço disponível para as matérias, na produção e na edição das imagens. A chave desta diferenciação encontra-se na questão do tempo, pois a periodicidade determina relações diversas com a atualidade.

A imprensa diária tem um compromisso com a notícia, o que acarreta um tempo limitado de elaboração das matérias e um espaço também limitado para a sua apresentação. Estas limitações, antes de serem uma desvantagem, são a própria essência da imprensa diária, são as condições materiais objetivas que definem a sua especificidade. O jornal cotidiano é um objeto de consumo imediato que após a leitura torna-se irremediavelmente desatualizado.

As publicações semanais lidam de modo diferente com a temporalidade. Não faz sentido retomar da mesma forma as notícias já exaustivamente veiculadas pela imprensa diária e por isso a pertinência dos assuntos abordados não se traduz somente pela proximidade temporal

com o acontecimento. O material das revistas ilustradas não é a notícia, mas a atualidade, num sentido mais amplo. É preciso oferecer aos leitores uma nova abordagem de acontecimentos ou temas, cuja pertinência reside num universo de preocupações contemporâneas, não necessariamente vinculado ao cotidiano.

Uma outra diferenciação que também precisa ser assinalada diz respeito ao espaço da página. Nos jornais diários uma notícia, na maioria das vezes, tem que dividir a página com outras sobre temas semelhantes. Conseqüentemente, o número de fotos sobre uma mesma notícia é bastante reduzido e a presença das imagens depende da importância do assunto tratado. A diagramação tenta compatibilizar as diversas notícias e suas respectivas imagens que sofrem, não só influências recíprocas, como também a interferência do contexto em que estão inseridas.

Já nas revistas semanais, várias páginas são dedicadas a uma mesma reportagem. A fotografia é presença quase obrigatória e sua disposição obedece a critérios de composição mais elaborados, em função de um maior tempo entre a preparação de uma revista e outra e do maior espaço disponível para a distribuição dos textos e das fotos. A conjugação de textos e imagens e das imagens entre si é feita de acordo com os resultados esperados, em geral, sem a interferência de peças publicitárias. As páginas de reportagem apresentam uma forte unidade.

As características apontadas respondem às diferenças gerais entre os dois tipos de periódicos. Não podemos esquecer que dentro destes dois tipos encontram-se uma variedade de gêneros. Uma análise diacrônica permite ainda determinar desenvolvimentos históricos bem distintos para a fotografia de imprensa produzida para os jornais diários e para as publicações semanais. Sendo assim, o estudo que se segue visa localizar o uso da fotografia somente nas revistas ilustradas, mais especificamente no contexto das fotorreportagens. Algumas comparações entre os dois sistemas, no entanto, serão inevitáveis a título de uma melhor delimitação das especificidades.

## 2.2) ANTECEDENTES DA FOTOGRAFIA DE REPORTAGEM<sup>1</sup>

### 2.2.1) A fotografia de guerra

As origens da reportagem fotográfica remontam a meados do século XIX. A partir da invenção do processo de colódio úmido, patenteado em 1854, começaram a surgir trabalhos com características de reportagem. Abriu-se um novo caminho de atuação para o fotógrafo, ampliando o seu repertório inicial de retratos e paisagens. Os exemplos mais conhecidos estão ligados à documentação de guerra. Roger

<sup>1</sup>-As linhas gerais do desenvolvimento histórico que se segue basearam-se em dois livros principais: Naomi Roseblum, *The World History of Photography* e Beaumont Newhall, *The History of Photography*.

Fenton registrou em 1855 a Guerra da Criméia e Mathew Brady a Guerra da Secessão norte-americana no início dos anos 60<sup>2</sup>. Embora tenham partido de diferentes premissas, o que há em comum entre estes trabalhos é a preocupação com a documentação de acontecimentos contemporâneos de interesse coletivo.

Esse tipo de registro, no entanto, apresentava ainda inúmeros obstáculos. Se o colódio úmido possibilitava a reprodutibilidade das imagens, a feitura de cópias em papel e uma mobilidade relativa para o fotógrafo, se comparada ao daguerreótipo, estava longe de lhe oferecer a agilidade necessária para o desempenho de uma atividade que exigia uma rapidez cada vez maior. A baixa sensibilidade dos filmes, câmeras de grande formato que necessitavam do uso de tripé e as pesadas chapas de vidro que precisavam ser preparadas e reveladas na hora, materializavam as condições de trabalho do fotógrafo naquele momento. Para a realização de cada clichê dispndia-se cerca de uma hora.

Sendo assim, as viagens realizadas pelos fotógrafos do século XIX com a finalidade de documentação eram extremamente dispendiosas, exigindo vultuosos investimentos. Roger Fenton, por exemplo, retratista oficial da família britânica, teve a sua expedição realizada para a

<sup>2</sup>-No Brasil, dentro desta linha, embora realizados assistemáticamente, encontram-se alguns registros da Guerra do Paraguai entre 1865-70 (Coleção D. Pedro de Orleans e Bragança) e da Revolta de Canudos de 1897 (Fotos do Museu da República). Reproduções de algumas destas imagens podem ser encontradas na enciclopédia *Nosso Século, 1900-1910*, pp. 03 e 10.

cobertura da Guerra da Criméia, financiada por uma firma de Manchester e obteve o apoio do Príncipe Albert e da Rainha Vitória. Já Brady que não pôde contar com os mesmos recursos, investiu na sua expedição todo o seu capital, recorrendo também a empréstimos e à consignação de equipamentos. Embora por motivos diversos, nenhum dos dois empreendimentos obteve sucesso comercial. Devemos considerar que a impossibilidade de reprodução da imagem fotográfica na imprensa restringia a sua circulação.

Inúmeros processos para a impressão de fotografias foram desenvolvidos ao longo do século XIX<sup>3</sup>. Embora tenham viabilizado a impressão de fotos em grandes quantidades, nenhum deles permitia a impressão de texto e imagem numa mesma página. A solução era anexar fotos impressas separadamente no corpo das publicações ou proceder a duas impressões em prensas distintas, o que inviabilizava comercialmente a sua utilização pela imprensa.

Na verdade a fotografia já circulava nas publicações ilustradas desde meados dos anos 50, porém, sob a forma de xilogravuras. Esta transposição se dava através de um processo bastante trabalhoso. Compreendia a cópia da foto em forma de um desenho, cujas características de traço fossem compatíveis com a gravura em madeira. Esse desenho era então transposto de modo invertido para uma placa de madeira. A partir disso os gravadores realizavam o trabalho

<sup>3</sup>-Fotogravura, fotolitografia, calotipia, woodburytype e suas diversas variações. Ver Beaumont Newhall, p.251.

de entalhe e o resultado era uma matriz xilográfica pronta para a impressão. Várias fotos de Fenton e Brady foram publicadas sob esta forma<sup>4</sup>, porém, a origem fotográfica das imagens só se revelava pela leitura dos créditos, sem os quais passavam por gravuras comuns, feitas a partir de desenhos. Se a "tradução" da fotografia para a xilogravura resultava em imagens isentas de especificidade, era muito mais vantajoso o uso direto de desenhos como matrizes, pois estes já se apresentavam sob a forma de pontos e linhas, dispensando, portanto, a transposição técnica.

#### 2.2.2) A invenção do meio-tom: a possibilidade de utilização da fotografia na imprensa

O uso direto de fotografias pelos jornais e revistas só se tornou possível com a invenção do processo de meio-tom em 1880<sup>5</sup>. Essa nova possibilidade de uso da fotografia vinha responder a uma demanda concreta no campo da produção de imagens na segunda metade do século XIX que exigia cada vez mais exatidão, rapidez de execução,

<sup>4</sup>-Jacques Borgé e Nicolas Viasnoff. Histoire de la photo de reportage, p.11-17. Segundo os autores já em 1853 algumas fotos de Fenton foram publicadas no The Illustrated London News. As de Brady foram publicadas posteriormente no Harper's Weekly de Nova Iorque. Ver também Time-Life, Photojournalism, p.56.

<sup>5</sup>-As máquinas de impressão não reproduzem a gama de cinzas de um original fotográfico. A solução é reduzi-lo, através do uso de retículas, a uma infinidade de pequenos pontos, que quando impressos, simulam a relação de tons original. Independente dos aperfeiçoamentos implementados, esta é, ainda hoje, a base das diferentes técnicas de reprodução de fotografias.

baixo custo e reprodutibilidade<sup>6</sup>. A resposta direta a estas necessidades não era assim tão evidente na época, o que não garantiu à fotografia uma aceitação imediata no âmbito da imprensa. Ao que parece os leitores preferiam a gravura por considerarem-na mais artística. Trata-se de um fenómeno corrente que em geral acompanha o surgimento de novas técnicas de expressão, ou seja, uma resistência estética que somente o desenvolvimento do novo meio expressivo e sua conseqüente autonomia permite superar.

*"Os partidários das antigas técnicas tradicionais, ao perderem a batalha pela sua supremacia, se consolaram implantando uma idéia que influiu durante muito tempo não só sobre os críticos, mas sobre o público em geral: por alguma razão não muito clara, os antigos procedimentos eram intrinsecamente mais artísticos do que os novos"*<sup>7</sup>.

Sendo assim, a economia e a velocidade possibilitadas pelo processo de meio-tom não se colocaram de imediato como razões suficientemente vantajosas para justificar o alto investimento necessário à troca de todo o antigo sistema de impressão. A hierarquia das técnicas, no entanto, não basta para esclarecer as causas do pouco impacto causado inicialmente pela utilização da fotografia na imprensa. Na verdade a sua veiculação na página impressa não provocou, num primeiro momento, uma alteração

6-Ver Annateresa Fabris, "A invenção da fotografia: repercussões sociais", p.12. IN: Fotografia: usos e funções no século XIX.

7-W.M. Ivins. Imagem impressa e conhecimento, p.167. Sobre este assunto ver também: Beaumont Newhall, op. cit., p.252

significativa nos padrões visuais vigentes, pelo contrário, deixou a desejar frente à expressividade dos desenhos.

*"Essa mudança não provoca uma ruptura na evolução iniciada antes da invenção da fotografia: as principais características exteriores dos magazines, a paginação, a apresentação da capa, continuam idênticas. Tudo se passa como se a fotografia viesse se inserir em um quadro preparado de longa data para recebê-la; um procedimento técnico substitui um outro sem que as imagens nem a visão de mundo que elas exprimem sejam radicalmente transformadas"*<sup>8</sup>.

Na reprodução de uma visão de mundo característica de um meio de expressão diverso, anterior ao seu próprio surgimento, encontra-se a ausência de uma especificidade da imagem fotográfica. Mais do que simplesmente repetir uma configuração pré-estabelecida pela gravura, a fotografia não tinha meios técnicos nem expressivos de garantir a sua supremacia frente aos chamados "desenhos de atualidades". Para o entendimento da função destes desenhos é necessário recuarmos um pouco na história da imagem impressa.

Na primeira metade do século XIX o aperfeiçoamento da técnica de xilogravura possibilitou a utilização de caricaturas e ilustrações nas páginas impressas junto com o texto escrito<sup>9</sup>. Isso permitiu o

8-Luc Boltanski, "La rhétorique de la figure", IN: Pierre Bourdieu, Un Art Moyen, pp.177-8.

9-No início do século XIX dispunha-se de várias técnicas de impressão: as já antigas água-forte e xilogravura e a recém inventada litogravura. A água-forte e a litogravura não permitiam a impressão simultânea de texto e ilustração numa

surgimento das primeiras publicações semanais nas quais a imagem tinha destaque frente ao texto. A primeira delas, *The Illustrated London News*, foi fundada em 1842 e logo em seguida apareceram inúmeras outras deste gênero nos mais diversos países: *L'Illustration* (Paris), *Illustrirte Zeitung* (Leipzig), *L'Illustrazione Italiana* (Milão), *Harper's Weekly* (Nova York), *Revista Universal* (México), etc.. No Brasil podemos citar o *Brasil Ilustrado*, e a *Revista Ilustrada*, entre outras de menor duração<sup>10</sup>.

Estas publicações, em meio a vários tipos de ilustrações, traziam os "desenhos de atualidades" que assumiam uma função embrionária de reportagem. Os desenhistas eram enviados, como repórteres, ao local dos acontecimentos e a partir do depoimento de testemunhas realizavam uma série de esboços que tentavam dar conta da seqüência dos fatos. Estes croquis eram posteriormente interpretados pelos gravuristas e então publicados<sup>11</sup>. O grande atrativo destes desenhos residia na dramatização dos

mesma página, o que dificultava a sua utilização na imprensa e tornava a xilogravura a técnica mais utilizada.

10-Embora as ilustrações destes periódicos fossem litografadas (os desenhos eram impressos no verso dos textos e traziam sua própria legenda escrita em cursivo pelo desenhista) seguiam o modelo geral das "Ilustrações". Werneck p.221.

11- Luc Boltanski, "La rhétorique de la figure", IN: Pierre Bourdieu, *Un Art Moyen*, pp.178 e Roman Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, p.61. Este tipo de desenho continuou a ser utilizado mesmo após o advento do instantâneo fotográfico para a reconstituição de acontecimentos não presenciados por um fotógrafo ou para a manipulação dos fatos com finalidades políticas e propagandísticas. Ainda hoje esses desenhos podem ser encontrados em nossos jornais, com a diferença de mostrarem claramente a proveniência da versão apresentada.

fatos e no registro da ação, características que a fotografia de imprensa ainda não podia oferecer<sup>12</sup>. Não podemos esquecer das limitações do processo de colódio úmido. É preciso considerar também que para ter uma boa definição quando impressa, a imagem fotográfica precisava sofrer muitos retoques que descaracterizavam-na ainda mais.

Além da invenção do processo de meio-tom, a década de 80 do século passado foi marcada por um grande aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica. A industrialização das chapas secas a gelatina, o surgimento de filmes flexíveis em rolo, o aparecimento de emulsões mais sensíveis e de lentes mais precisas e o aparecimento das câmeras portáteis, agilizaram o trabalho do fotógrafo. Foi desse período também o aperfeiçoamento da transmissão de imagens por telegrafia. Todo esse leque de transformações permitiu uma primeira adequação da fotografia à imprensa. O valor de testemunho e autenticidade do registro fotográfico, ausente até então, devido às limitações técnicas mencionadas, impôs-se aos poucos, frente à recriação característica da gravura.

12-Os desenhos de atualidade apresentam grande semelhança formal com as histórias em quadrinhos.

### 2.2.3) A consolidação da fotografia como fenômeno de massa: o surgimento das revistas ilustradas

O processo geral de massificação da fotografia iniciou-se em meados do século XIX e pode ser dividido, grosso modo, em três etapas. A primeira inaugurou-se com a invenção do formato "cartão de visita" para o retrato fotográfico, patenteado por Disdéri em 1854. Tratava-se da democratização da fotografia, cuja produção atingia uma larga escala, tornando acessível para um público amplo, não só o seu próprio retrato, como a imagem das grandes personalidades públicas.

A década de 80 marcou o começo de uma segunda etapa. A invenção do processo de meio-tom e a automatização através do sistema Kodak, fez com que a fotografia atingisse um público verdadeiramente de massa. A fotografia tornou-se um fenômeno comercial e a imagem fotográfica começou a circular em larga escala, seja através dos retratos, das vistas estereoscópicas, dos cartões postais ou ainda da incipiente imprensa ilustrada.

A efetiva utilização da fotografia na imprensa, no entanto, teria que esperar ainda alguns aperfeiçoamentos técnicos suplementares ao processo de meio-tom, cuja incorporação viabilizou-se, a nível comercial, somente após a Primeira Grande Guerra. Iniciou-se, então, uma terceira etapa: a imprensa ilustrada

colocou-se como um fenômeno corrente da sociedade contemporânea, contribuindo para a conformação de uma nova sensibilidade.

No que diz respeito à fotografia, falar em imprensa ilustrada nas primeiras décadas deste século é referir-se às revistas ilustradas. Apesar do desenvolvimento tecnológico alcançado, não era viável, sob vários aspectos, a utilização maciça da imagem fotográfica nas publicações diárias, situação que iria estender-se ainda por várias décadas. Somente os periódicos semanais dispunham do tempo necessário, entre uma edição e outra, para a implantação do novo sistema de impressão. As revistas ilustradas marcaram a sua especificidade frente à imprensa diária através do apelo das imagens, acarretando a consolidação do processo de massificação da fotografia iniciado em meados do século XIX. A partir daí, estas revistas assumiriam um papel de crescente importância até o início dos anos 50, inundando a sociedade contemporânea com uma quantidade e uma variedade de imagens sem precedentes.

### 2.3) AS ORIGENS DA FOTORREPORTAGEM

#### 2.3.1) A invenção das câmeras de pequeno formato e a fotografia alemã durante a República de Weimar

é importante assinalar que o papel dos avanços tecnológicos da fotografia apresentados até aqui em cada momento é sempre relativo às condições imediatamente

precedentes. Somente a invenção das câmeras de pequeno formato alemãs respondeu inteiramente às expectativas do fotógrafo frente à crescente demanda de agilidade exigida pela imprensa.

A unificação do território alemão, ocorrida no final do século XIX, impulsionou de modo surpreendente a indústria local, especialmente na área química e no campo dos artefatos óticos. É neste contexto que vemos surgir as novas câmeras fotográficas. Primeiramente a Ermanox que utilizava placas de pequeno tamanho e logo em seguida a Leica, ainda mais aperfeiçoada. Esta máquina, toda produzida em metal, apresentou uma série de inovações: formato e peso reduzido, objetivas intercambiáveis, filme de rolo de 36 poses e sensibilidade suficiente para prescindir do uso de flash. As características da Leica, lançada no mercado em 1925, contribuíram para um novo tipo de relacionamento entre o fotógrafo e seu objeto.

Se a evolução da técnica não determina por si só transformações estéticas, é, sem dúvida, impulsionada pelas necessidades de expressão de uma determinada época. No caso das câmeras de pequeno formato, o aperfeiçoamento tecnológico foi uma condição necessária que, no entanto, não pode ser considerada suficiente para justificar o surgimento de um novo padrão para a fotografia de imprensa.

*"(...) não acreditamos que (...) se possa assumir a evolução tecnológica, ocorrida no setor das máquinas e das objetivas fotográficas, como causa do nascimento de uma nova maneira de fotografar. Na realidade, acontecia que se verificavam*

*algumas modificações nas linhas de desenvolvimento da nossa cultura, que se afirmava uma nova maneira de entender a informação e o significado da fotografia no mundo moderno (...)"<sup>13</sup>*

Essa nova maneira de entender a informação e o significado da fotografia no mundo moderno teve suas origens na Alemanha. Durante o curto período de quinze anos de duração da República de Weimar - 1918 a 1933 - o país viveu um momento de excepcional efervecência cultural. Seja na arquitetura, no design, nas artes plásticas, no teatro, no cinema, na literatura ou na música, o país se destacou como um importante centro de vanguarda. No que diz respeito à imprensa, a democracia vigente e a ausência de censura impulsionaram o surgimento de inúmeros novos periódicos, especialmente de revistas ilustradas. É importante destacar que o sistema de rotogravura, que era um aperfeiçoamento do processo de meio-tom, já vinha sendo implantado na Alemanha desde 1904, possibilitando grandes tiragens, menores custos e uma excelente qualidade na impressão das imagens fotográficas.

No final da década de 20 e início dos anos 30 havia um grande número de revistas ilustradas na Alemanha, entre elas *Berliner Illustrierte*, *Münchener Illustrierte Presse* e *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (A.I.Z.), tornaram-se mais conhecidas. A sua popularidade era imensa e estima-se que a circulação conjunta dessas publicações somasse cerca

<sup>13</sup>-Antonio Arcari, A fotografia - as formas, os objetos, o homem, pp.179-81.



de cinco milhões de exemplares por semana, atingindo uma média de vinte milhões de leitores<sup>14</sup>. Esta popularidade estava intimamente ligada à sua forma. Naquele momento as idéias liberais encontraram o seu campo ideal de divulgação nestas revistas, através de uma conjugação inédita entre o texto e a imagem fotográfica. Foi a figura do editor, até então inexistente, que juntamente com o repórter fotográfico deu corpo a uma nova maneira de ver e articular o relato dos acontecimentos.

### 2.3.2) O novo estatuto do fotógrafo de imprensa

Nos primeiros anos de utilização da fotografia na imprensa, evidentemente não havia profissionais especializados que pudessem exercer esta função. As revistas ilustradas tinham que recorrer aos amadores<sup>15</sup> ou, então, aos retratistas e paisagistas, chegando até mesmo a contar com a colaboração de fotógrafos pictorialistas<sup>16</sup> em suas páginas. No entanto, a crescente necessidade de registrar a atualidade, fez com que as revistas começassem a empregar pessoas de origens diversas para atuarem como fotógrafos. O automatismo do ato fotográfico justificava a contratação de pessoas com pouca

14-Beaumont Newhall. The History of Photography, p.259.  
 15-Utilizar a colaboração dos leitores era uma das características das revistas ilustradas alemãs, seguida por *O Cruzeiro* durante os seus primeiros anos.  
 16-Não há dados na bibliografia corrente sobre casos de participação dos pictorialistas na imprensa a não ser no Brasil. Ver o segundo ensaio desta dissertação.

instrução, provenientes das camadas mais pobres da sociedade.

Essa situação iria se modificar na Alemanha durante a República de Weimar. A depressão econômica da época e a crescente demanda pela fotografia nos periódicos fez com que elementos da classe média depauperada se interessassem pelo trabalho de fotógrafo. Erich Salomon é o melhor exemplo deste novo profissional. Advogado, filho de banqueiro, Salomon encontrava-se em grandes dificuldades no pós-guerra. Uma situação casual levou-o a perceber na fotografia uma alternativa de subsistência<sup>17</sup>. Sua formação erudita, aliada ao trânsito social que possuía em função de sua origem burguesa, permitiram que ele registrasse as personalidades em destaque e os principais acontecimentos políticos de sua época. Por outro lado, Salomon soube utilizar as características das novas câmeras<sup>18</sup> em benefício de um estilo próprio de fotografar que privilegiava a naturalidade do instantâneo. Assim, políticos que normalmente eram vistos em poses convencionais, começaram a aparecer em atitudes informais, reveladoras de intrincadas relações, subjacentes aos bastidores do poder. Realizou fotos em tribunais, locais onde era proibido fotografar na

17-Sobre a vida de Erich Salomon ver Gisèle Freund, La fotografia como documento social, pp.102-6. A atuação de Salomon como fotógrafo estendeu-se de 1928-1933.  
 18-No começo Salomon utilizava uma câmera Ermanox, de chapas de vidro de pequeno formato. A partir de 1930 passou a usar a Leica.

época. Na origem de todo o seu trabalho estava uma nova concepção da atividade do fotógrafo.

*"A atividade de um fotógrafo de imprensa que queira ser mais que um artesão, é uma luta contínua por sua imagem. Do mesmo modo que o caçador vive obcecado por sua paixão de caçar, igualmente vive o fotógrafo com a obsessão pela foto única que deseja obter. É uma batalha contínua. Há que lutar contra os preconceitos que existem em função dos fotógrafos que ainda trabalham com flashes, brigar contra a administração, os empregados, a polícia, os guardiões; contra a luz deficiente e as grandes dificuldades que surgem na hora de tirar fotos de pessoas que não param de mover-se. Há que captar o momento preciso, quando não se move. Também tem que lutar contra o tempo, pois, cada periódico tem um horário de fechamento, ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo um repórter fotográfico deve ter uma paciência infinita, nunca deixar-se ficar nervoso, deve estar a par dos acontecimentos e interagir-se a tempo de onde se desenrolam. Se necessário, há que recorrer a todo tipo de argúcias, ainda que nem sempre se saia bem"19*

O que de mais forte se apreende do discurso de Salomon é a atitude participante do fotógrafo e a especialidade do seu trabalho. Trata-se de uma mudança radical que abarca o estatuto social do fotógrafo, o seu posicionamento frente aos acontecimentos, a sua função na sociedade, bem como a natureza do registro fotográfico.

### 2.3.3) A nova visão

O período entre guerras foi particularmente rico para a fotografia. Paralelamente aos desenvolvimentos técnicos já mencionados e a sua crescente

19-Erich Salomon, apud Gisèle Freund, La fotografía como documento social, p.105.

utilização na imprensa, vemos a fotografia tornar-se alvo do interesse dos diversos movimentos de vanguarda. Devido a sua origem industrial, a imagem fotográfica passou a ser considerada ferramenta ideal para a contestação das hierarquias tradicionais da arte. A "objetividade" do meio, que segundo os argumentos da época era decorrente das leis óticas da Física, fizeram da fotografia, a um só tempo, o principal agente de democratização da arte e o mais eficaz instrumento para a revelação de uma nova visão de mundo. A fotografia ganhou um estatuto especial, colocando-se como uma alavanca para a atuação política e social transformadora do artista moderno na busca de sua utopia. Proliferaram inúmeras experimentações (fotomontagens, fotogramas, cronofotografias, solarizações, etc.) ao lado de uma "fotografia direta", que buscava uma nova aproximação do mundo, unicamente através de um exercício de visão<sup>20</sup>.

Nesse contexto, a Bauhaus, escola de Arquitetura e Design fundada na Alemanha em 1919, exerceu um importante papel. Moholy-Nagy, um de seus mais ativos participantes, transpôs para o âmbito da fotografia os questionamentos gerais da Bauhaus. Como teórico sistematizou o conceito de nova visão<sup>21</sup> e a constituição da fotografia enquanto linguagem. Como fotógrafo dedicou-se a três linhas

20-Sobre os diversos procedimentos da fotografia moderna ver: Aaron Sharf, Art and Photography e também Naomi Roseblum, The World History of Photography, particularmente o capítulo 9, "Art, Photography and Modernism", pp.392-441.  
21-Ver: Moholy-Nagy, La nueva visión e Painting, Photography, Film.

de pesquisa, que de certo modo resumem a multiplicidade de experiências realizadas com a fotografia na época: fotograma (fotografia sem câmera), fotografia (exercício de visão fotográfica) e fotoplástica (fotomontagens de caráter construtivo)<sup>22</sup>.

Muito embora houvesse uma grande distância entre o ambiente artístico e seus questionamentos e a atuação do fotógrafo de imprensa, a situação econômica da Alemanha na época fez com que vários alunos da Bauhaus procurassem uma alternativa de sobrevivência na atividade profissional de fotógrafo, situação, como vimos, semelhante à dos profissionais liberais de classe média alta. Aos poucos, inúmeros desenvolvimentos formais, decorrentes dos princípios da nova visão, começaram a se materializar na fotografia de imprensa.

#### 2.3.4) A edição: uma evolução interativa com a fotografia

Como vimos, a imagem fotográfica era inserida inicialmente na página impressa, num espaço pré-determinado, simplesmente substituindo a gravura no seu papel de ilustração. A sua inserção nas páginas obedecia aos critérios da composição tipográfica tradicional, buscando uma harmonia geral entre os diversos elementos. A relação com o texto era estática e este era quase sempre redundante

à informação visual. Em decorrência das inovações técnicas já mencionadas, que se iniciaram por volta de 1880, a fotografia passou por uma primeira adequação às demandas da imprensa ilustrada, fornecendo registros mais próximos do cotidiano. Isso permitiu uma primeira apropriação específica da imagem fotográfica pelas revistas ilustradas.

A composição das páginas incorporou os recursos gráficos como dados significantes. A fotografia ganhou destaque através de uma apresentação que buscava o dinamismo e ao mesmo tempo oferecia uma visão mais ampla do acontecimento pela justaposição de uma grande quantidade de imagens. Recorria-se à variação nos tamanhos e formatos das fotos em busca de movimento, explicitando o trabalho de montagem através dos recortes, das sobreposições e do caráter eminentemente gráfico conferido à imagem fotográfica. Pela primeira vez o espaço das páginas era entendido como um campo interativo. Essa concepção permitiu, por exemplo, que a página dupla passasse a ser utilizada como um espaço único e integrado.

A partir do lançamento das câmeras de pequeno formato e, conseqüentemente da proliferação de registros mais espontâneos com ênfase no movimento, as revistas ilustradas perceberam um grande potencial narrativo nesse novo tipo de fotografia. Estas imagens forneceram elementos para o estabelecimento de um conceito de edição, que viria a ser o aproveitamento do potencial narrativo da imagem fotográfica, através de recursos gráficos variados.

<sup>22</sup>-Andreas Haus, Moholy-Nagy: photography and photograms. New York, Panteon Books, 1980.

Na pioneira aplicação desta idéia estava o redator-chefe da revista alemã *Münchener Illustrierte Presse*, Stefan Lorant, que como editor teve grande influência nos desdobramentos posteriores das revistas ilustradas européias<sup>23</sup>.

As revistas ilustradas, que já vinham explorando as possibilidades de articulação de um conjunto de imagens como uma reunião de diferentes ângulos de visão, estabeleceram um rico diálogo entre texto e imagem e das imagens entre si, dando à notícia a forma de uma estória. Esta estrutura narrativa será o embrião da fotorreportagem. Junte-se a isto a afirmação da fotografia como linguagem autônoma e estará aberto o caminho para o seu surgimento. Após alguns desdobramentos na imprensa européia, a fotorreportagem atingiu o seu maior desenvolvimento alguns anos mais tarde, nas páginas da revista *Life*, constituindo-se a partir de então numa forma jornalística passível de ser objetivada através de uma fórmula definida.

O surgimento da fotorreportagem foi o resultado do cruzamento de dois fatores: do desenvolvimento da fotografia enquanto linguagem e da colocação em prática de um conceito bem definido de edição. Se, à primeira vista, a força desse novo tipo de reportagem deve-se somente à predominância da fotografia, uma análise mais cuidadosa irá revelar que ela se baseia na utilização de um tipo

específico de imagem e numa forma particular de articulação entre imagem e texto. Fotos de caráter descritivo, dentro da tradição documental do século XIX, não se prestavam a uma apropriação no contexto das fotorreportagens, já que a sua forma narrativa exigia tipos de imagens bem específicos de acordo com um padrão pré-estabelecido.

#### 2.4) A FOTORREPORTAGEM

##### 2.4.1) A disseminação da experiência alemã e o surgimento da revista *Life*

A grave crise econômica que se abateu sobre a Alemanha no final dos anos 20 e a ascensão do nazismo no início da década de 30, promoveram a fuga de uma grande leva de fotógrafos e editores alemães para a Europa e logo depois, com o advento da Segunda Guerra, para os Estados Unidos, fazendo com que a experiência das revistas ilustradas se espalhasse rapidamente. A primeira consequência direta deste êxodo foi sentida na França e na Inglaterra. Já em 1928 foi lançada a revista francesa *Vu* que contava em seus quadros com vários fotógrafos vindos da Alemanha, entre eles Germaine Krull, André Kertesz e Robert Capa. Na Inglaterra a influência da imprensa alemã materializou-se principalmente em duas publicações, *Weekly Illustrated* e *Picture Post*, para as quais trabalhou como editor Stefan Lorant, que havia fugido da Alemanha em 1934.

<sup>23</sup>-Sobre Lorant ver: Gisèle Freund, *La fotografia como documento social*, pp. 106-8. Exemplos de reportagens por ele editadas podem ser encontrados em *Time-Life*, *Photojournalism*.

O trabalho de Lorant rendeu frutos. Tendo como modelo a experiência européia, mas buscando atender às necessidades do público americano, surgiu em 1936 a revista *Life*, que iria explorar sistematicamente todo o potencial da fotorreportagem. Periódico de circulação nacional, baseado num sistema de distribuição racionalizado, *Life* atraiu desde o início grandes investimentos publicitários. Já no primeiro número os anúncios chegaram a ocupar cerca de 30% do espaço da revista. A transformação da economia agrícola numa economia industrial e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma sociedade de consumo, foi a base do imenso capital envolvido no projeto da revista. O suporte publicitário e sua rápida aceitação, transformaram a revista *Life* num grande empreendimento comercial, altamente lucrativo. Montou-se uma infraestrutura de grande porte que contava com uma equipe fixa numerosa, correspondentes em diversas partes do mundo, além da vinculação às principais agências estrangeiras. Não havia economia de gastos quando se tratava de realizar as grandes reportagens programadas: aviões, helicópteros, barcos, além dos mais modernos meios de transmissão de informações da época, ficavam sempre à disposição dos repórteres de *Life*.

O perfeito funcionamento dessa grande empresa residia na especialização de funções. A fotorreportagem era produto de um trabalho de equipe em que atuavam um editor, um ou mais fotógrafos e, eventualmente, um artista gráfico. A redação da revista dividia-se em

dezessete departamentos, que por sua vez, apresentavam subdivisões internas. Tanto os fotógrafos quanto os redatores acabavam por especializar-se nos assuntos de seu maior interesse. Além disso, a revista contava com um corpo de consultores - médicos, psicólogos, educadores, historiadores, cientistas - para checar o conteúdo das matérias publicadas nas diversas áreas específicas.

A chave do sucesso da revista *Life* encontrava-se na amplitude do seu projeto editorial, traduzido poeticamente no primeiro exemplar.

*"Para ver a vida, para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar o rosto dos pobres e os gestos dos orgulhosos, para ver coisas estranhas - máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem - suas pinturas, torres e descobrimentos; para ver coisas acontecidas a milhares de quilômetros, coisas ocultas por trás das paredes e dentro das casas, coisas perigosas, as mulheres amadas pelos homens e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver, para ver e surpreender-se, para ver e instruir-se"<sup>24</sup>.*

Temos aqui, em certa medida, uma reedição do projeto oitocentista de inventariamento do mundo<sup>25</sup>. Coloca-se, porém, uma diferença fundamental: mais do que registrar a vida em seus múltiplos aspectos, intenciona-se ensinar uma nova maneira de ver. O editorial de apresentação da revista estrutura-se em torno do verbo ver, mostrando o poder conferido à imagem fotográfica.

<sup>24</sup>-*Life*, 23 de novembro de 1936.

<sup>25</sup>-Essa questão encontra-se desenvolvida no primeiro item da primeira parte desta dissertação.

Subliminarmente ao prazer que oferece, a fotografia irá assumir a tarefa de educadora das massas<sup>26</sup>.

Após o aparecimento da *Life* surgirão inúmeras publicações semanais do gênero e mesmo algumas já existentes irão adotar o seu modelo. Podemos citar *Look*, *Holiday* e *Picture* nos Estados Unidos, *Paris Match*, *Picture Post*, *Heute* e *Der Spiegel*, na Europa e também *O Cruzeiro* na América Latina.

#### 2.4.2) O fotógrafo herói

Os primeiros nove anos de existência da revista *Life* (1936-1945) coincidiram com um dos períodos mais conturbados deste século. eclodiram inúmeros conflitos, nos mais diferentes países, sem falar na Segunda Grande Guerra. Conflitos que se tornaram o grande manancial de imagens da revista e contribuíram para o amadurecimento da fotorreportagem. Antonio Acari compara estas imagens de guerra com aquelas realizadas um século antes por Brady, o que nos ajuda a entender melhor as grandes transformações que se processaram historicamente no papel do fotógrafo.

*"Entre Mathew Brady e os fotógrafos de guerra das últimas gerações, não há apenas uma distância tecnologicamente determinada e ainda menos uma profunda diferença nas experiências da destruição e da morte. A nosso ver é uma maneira diferente de entender e ter consciência da própria função e, por isso, uma atitude diferente também perante a*

26-Sobre este assunto ver o ensaio: "Aprenda a ver as

*realidade. A fotografia de Brady documenta, testemunha, ilustra e estas são as próprias razões que os moveram. Capa, ou Duncan, ou Smith, participavam, viviam, estavam dentro do acontecimento. Talvez se pudesse dizer, para esclarecer bem aquilo que queremos afirmar, que o morto de Brady é já um morto, não é o miliciano que vai cair ferido de morte da fotografia de Capa, que se tornou tão célebre não só - pensamos - pelo seu grande dramatismo, como também porque é emblemática de uma maneira de sentir a reportagem fotográfica"*<sup>27</sup>

O impacto das fotografias de guerra tomadas pelos repórteres modernos, devia-se, em grande parte, ao risco vivido pelo fotógrafo, explicitado no próprio ponto de vista do registro<sup>28</sup>. A atitude participante dos primeiros repórteres fotográficos da linha de Eric Salomon, foi levada nesse momento às últimas conseqüências. A obsessão pela "foto única" transformara-se em risco de vida para o fotógrafo. A valorização destas imagens pela mídia veio acompanhada da mitificação da figura do repórter fotográfico. A aventura, os riscos e a postura de quem se colocava como testemunha da História, povoaram o imaginário da época acerca da profissão.

A morte de vários repórteres fotográficos, no exercício de suas atividades, ao longo dos anos 50 e 60, veio contribuir para a consolidação da imagem do fotógrafo herói. Só o ano de 1954 foi marcado pela morte de quatro repórteres fotográficos: Robert Capa na guerra da Indochina e Werner Bischof, ambos colaboradores da *Life* pertencentes à agência Magnum; e Jean-Pierre Pédrassini e

coisas: uma proposta de educação visual do público".

27-Antonio Acari, *A fotografia - as formas, os objetos, o homem*, pp.181.

28-Ver *Time-Life, Life Goes to War*.

Joy Roy, fotógrafos da *Paris-Match*, na ocupação de Budapeste por tanques soviéticos e na guerra de Suez<sup>29</sup>.

#### 2.4.3) As vertentes temáticas e a instauração de uma fórmula

Apesar de sua imensa diversidade, os temas das revistas ilustradas são passíveis de uma sistematização. Pode-se identificar grandes vertentes temáticas que abarcam a maioria dos assuntos abordados. Muniz Sodré<sup>30</sup> estabelece cinco categorias de temas recorrentes nas revistas ilustradas em geral.

- Artes e literatura: aborda a vida de artistas, escritores ou intelectuais e, ao mesmo tempo, divulga suas obras. Inicialmente identifica o seu cotidiano com o do leitor para em seguida mostrar como a genialidade está sempre presente e lhe confere uma total superioridade sobre as pessoas comuns.

- Natureza, paisagem e aventuras: aqui se encaixam as reportagens grandiosas em que aparecem imagens de países longínquos, povos desconhecidos e aventuras perigosas.

- Personalidades e nobreza: apresenta a vida de artistas famosos, de políticos e pessoas da sociedade. Há um

<sup>29</sup>-Ver Jacques Borgé e Nicolas Viasnoff, *Histoire de la photo de reportage*.

<sup>30</sup>-Muniz Sodré, *A comunicação do grotesco*.

interesse particular nas famílias aristocráticas, cujas vidas são mostradas como se fossem verdadeiros contos de fadas.

- Ciência: as descobertas ou pesquisas científicas aparecem como possibilidade de salvação da humanidade, exaltando-se o gênio inventivo do pesquisador.

- Esportes: são apresentados como espetáculos de técnica e beleza.

A partir do modelo das revistas europeias, em sua experiência de integração de texto e imagem numa estrutura narrativa e da influência do cinema<sup>31</sup>, a revista *Life* sistematizou uma verdadeira fórmula de fotorreportagem. Vejamos a concepção do próprio grupo de editores da revista acerca dessa nova forma jornalística.

*"A criação de uma fotorreportagem requer a organização de um certo número de imagens sobre um mesmo tema de modo que elas dêem uma visão mais profunda, mais ampla, mais completa e mais intensa do assunto do que qualquer imagem isolada poderia dar. O assunto pode ser qualquer coisa - uma idéia, uma pessoa, um evento, um lugar. A organização pode ser tanto cronológica quanto temática; essas coisas não importam, já que a forma em si é flexível. O que importa é que as imagens trabalhem juntas para enriquecer o tema. Elas não podem mais ser encaradas como entidades isoladas, como*

<sup>31</sup>-Henry Lucy, editor da *Life*, possuía um conglomerado de empresas de comunicação. Entre outras atividades, era produtor de um noticiário intitulado "The March of Time", veiculado no cinema e que tinha grande popularidade na época. Este noticiário influenciou a *Life* não só no que diz respeito ao conteúdo, como também à forma. Ver Naomi Roseblum, *The World History of Photography*, p.474.

*trabalhos de arte individuais, mas antes como partes de um todo. Para que uma fotorreportagem tenha êxito, o todo tem que ser mais importante do que a soma de suas partes*<sup>32</sup>

As palavras-chave são flexibilidade e narrativa. Envolve o contar - em torno de um tema ou o contar acompanhando o desenvolvimento no tempo. São duas maneiras de estruturar, duas maneiras de narrar: uma dissertativa, outra centrada na ação.

De posse da concepção acima explicitada e das instruções publicadas num dos manuais da *Life*, que ensina aos leitores como montar uma fotorreportagem a partir de fotografias familiares, podemos chegar ao detalhamento seguro de sua fórmula. Estas instruções, em seu didatismo, desnudam todo o processo de realização de uma fotorreportagem, desde sua concepção, passando pela tomada das fotografias e elaboração do desenho das páginas, até a montagem do resultado final.

*"A essência destas técnicas reside na palavra ESTÓRIA (...) Faça como fazem os profissionais: planeje a fotorreportagem que você deseja produzir (...) Fotógrafos profissionais saem a trabalho unidos de um roteiro de fotos, preparado pelos editores após uma considerável pesquisa sobre o tema (...) Este roteiro deve ser elaborado e detalhado (...) deve requisitar diferentes tipos de imagens: fotos principais que irão estabelecer a estrutura da narrativa (...) fotos de transição que devem ser usadas para guiar o leitor de uma idéia à outra (...) fotos de ação que transmitem o drama (...) fotos que levam a estória a uma conclusão (...) O roteiro é necessário porque mantém o fotógrafo numa linha, garantindo uma estória com um começo, um meio e um fim"*<sup>33</sup>.

A necessidade de um trabalho conjunto entre fotógrafo e editor fica aqui evidenciada, pois somente um determinado tipo de imagem, produzida tendo em mente a estrutura particular da fotorreportagem, prestava-se à justaposição com a narrativa verbal de acordo com os princípios estabelecidos<sup>34</sup>.

A consolidação da fotorreportagem é uma das marcas da internacionalização de padrões estruturais da comunicação de massa e da instauração de uma cultura predominantemente visual.

---

<sup>34</sup>-A relação entre o fotógrafo e o editor é permeada de uma grande tensão, na medida em que é o editor quem dá o sentido definitivo das fotos, nem sempre condizente com a intenção original do fotógrafo. Essa relação, no entanto, nem sempre é tão rígida como teremos oportunidade de analisar no caso específico da revista *O Cruzeiro*.

<sup>32</sup>-Time-Life. Photojournalism, p.54.

<sup>33</sup>-Time-Life. Photojournalism, pp.138-9.



---

1) A FOTORREPORTAGEM NO BRASIL: A REVISTA *O CRUZEIRO*

---

"Em dez anos a fotografia tornou-se forte e poderosa, tornou-se arte e idéia, fato e prova, coisa muito além do sonho prosaico do pai Daguerre" (José Medeiros).

A fotorreportagem constituiu-se numa forma jornalística historicamente determinada, que teve suas origens na imprensa alemã do final da década de 20 e início dos anos 30. Tratava-se de uma narrativa baseada num novo tipo de relacionamento entre texto e imagem, que encontrou na revista ilustrada o veículo ideal para sua expressão<sup>1</sup>.

A aplicação do modelo da fotorreportagem teve desdobramentos em diversos países da Europa. No entanto, a exploração sistemática de todo o seu potencial narrativo ocorreu nos Estados Unidos, mais especificamente na revista *Life*. Após o aparecimento da *Life* surgiram inúmeras publicações semanais do mesmo gênero. No Brasil o melhor exemplo foi *O Cruzeiro*. Embora tenha sido fundada em 1928, a revista atualizou seu projeto editorial a partir de 1943, segundo a experiência de fotógrafos imigrantes vindos para o Brasil no período da Segunda Guerra.

*"Quando cheguei em O Cruzeiro a reportagem fotográfica no Brasil era inexistente (...) Havia um atraso muito grande, a paginação era confusa e, sobretudo, muito receio de mudar. Comecei minhas matérias sem ninguém que escrevesse os textos, nem mesmo as legendas"*<sup>2</sup>

Esse depoimento de Jean Manzon, fotógrafo responsável pela implantação do modelo da fotorreportagem em *O Cruzeiro*, nos dá uma idéia da situação

da fotografia de reportagem no Brasil no início dos anos 40, não só nessa revista, mas na imprensa ilustrada em geral. A produção local era escassa e boa parte das fotografias publicadas pertenciam a agências estrangeiras.

O modelo da fotorreportagem no Brasil foi rapidamente assimilado, encontrando um campo extremamente fértil para o seu desenvolvimento.

#### 1.1) As vertentes temáticas

*O Cruzeiro*, de uma maneira geral, apresenta uma visão de mundo dual, baseada em binômios opostos como o bem e o mal, o belo e o feio, o preto e o branco, o normal e o anormal, o são e o doente, o civilizado e o selvagem.

As categorias gerais de temas das fotorreportagens, materializam-se em diferentes assuntos nos diversos países nos quais se desenvolveram as revistas ilustradas. No Brasil, particularmente em *O Cruzeiro* no período de 1943 a 1960, percebe-se que os temas encontram-se dentro do universo já estabelecido pelas revistas do seu gênero, apresentando, porém, especificidades na aplicação de seus padrões.

- Culto à personalidade : apresenta com frequência reportagens sobre artistas de Hollywood, sobre a família real britânica, políticos, etc. Numa adaptação ao gosto do público local, são personagens constantes os cantores de

1-Uma abordagem detalhada desse processo histórico pode ser encontrada no segundo item da primeira parte desta dissertação.

2-Depoimento de Jean Manzon, IN: José Medeiros, 50 anos de fotografia.

rádio e os artistas de teatro. Aparece também, como nas revistas estrangeiras, um tipo de reportagem que se coloca como contraponto ao culto à personalidade. Trata-se da glamourização das pessoas comuns, em que o seu cotidiano simples é transformado num estereótipo, num modelo de vida idêntico ao de milhares de leitores.

- Esporte e lazer: o futebol ocupa quase todo o espaço reservado ao esporte. As fotos seqüenciais, que apresentam as jogadas decisivas para a marcação dos gols, são largamente utilizadas e despertam bastante interesse no público. Com grande destaque aparecem também reportagens sobre as praias e o carnaval, mostrando a cidade do Rio de Janeiro como a capital do prazer, exemplo de um modo de vida a ser seguido.

- Artes, literatura e ciência: mantêm-se dentro do esquema geral das revistas estrangeiras.

- Natureza e aventuras: esse item é materializado em *O Cruzeiro* de modo bastante peculiar. O Brasil é apresentado como uma fonte inesgotável de riquezas naturais disponíveis para a construção de um país moderno. Trata-se, no entanto, de uma dimensão desconhecida que somente a coragem dos repórteres permite revelar. A importância de seu trabalho é constantemente exaltada, em especial a do fotógrafo, agente que possibilita a visualização concreta desse imenso potencial através de imagens grandiosas.

- A cidade: paralelamente ao tema da natureza como potencial de desenvolvimento, aparece a cidade como o progresso

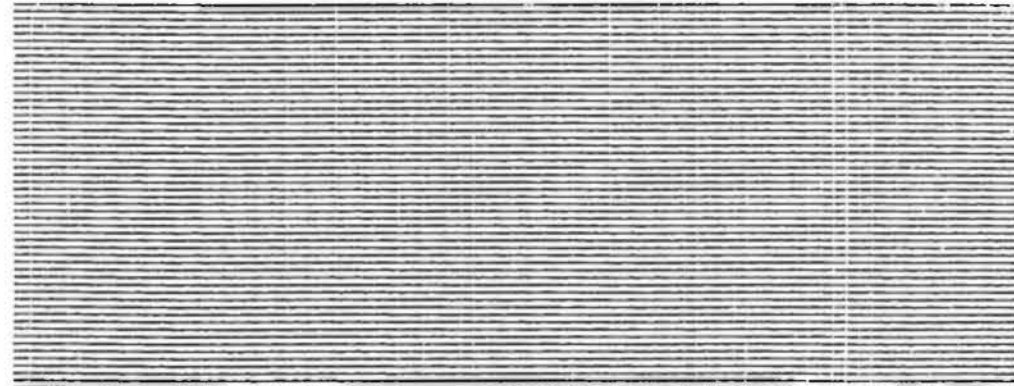
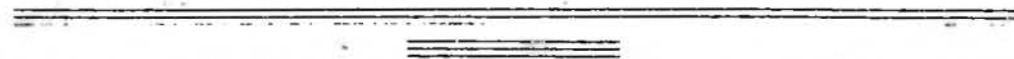
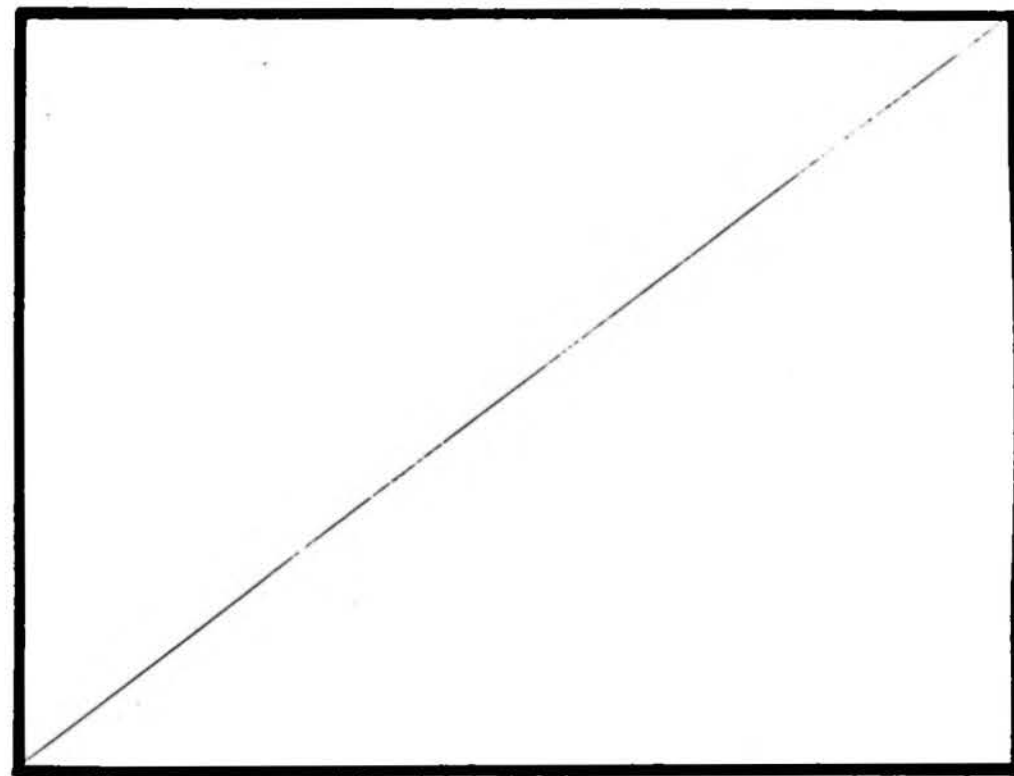
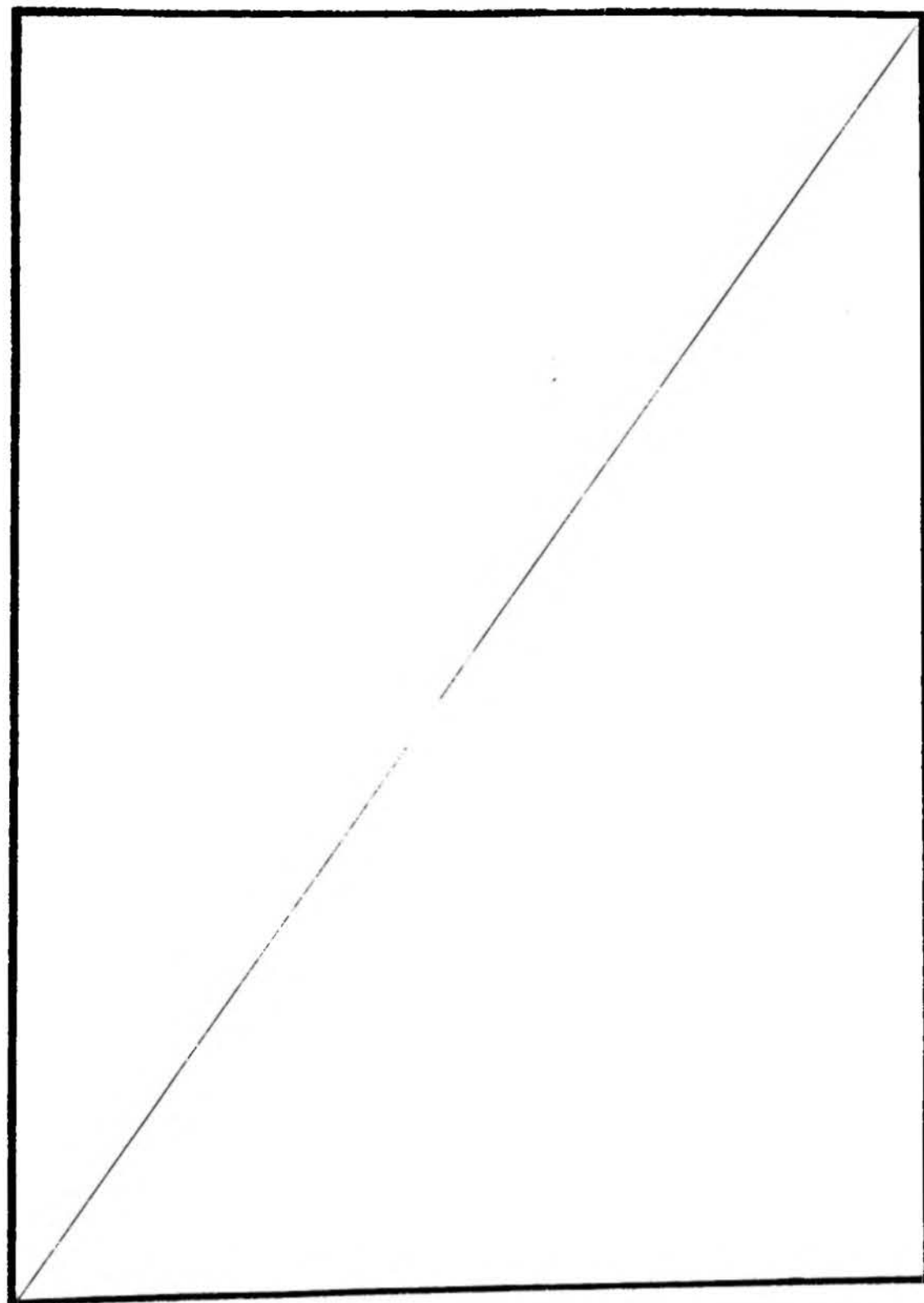
possível, como ideal de modernidade. A cidade de São Paulo é apresentada como modelo de metrópole, ao passo que o Rio de Janeiro se destaca como modelo de um novo modo de vida.

- O grotesco e o exótico: aqui se enquadram assuntos variados que têm em comum o apelo do "diferente": as deformações físicas, a loucura, os crimes e também os cultos religiosos não católicos, as festas populares, a diversidade cultural dentro do próprio país. É o lado obscuro que precisa ser domesticado.

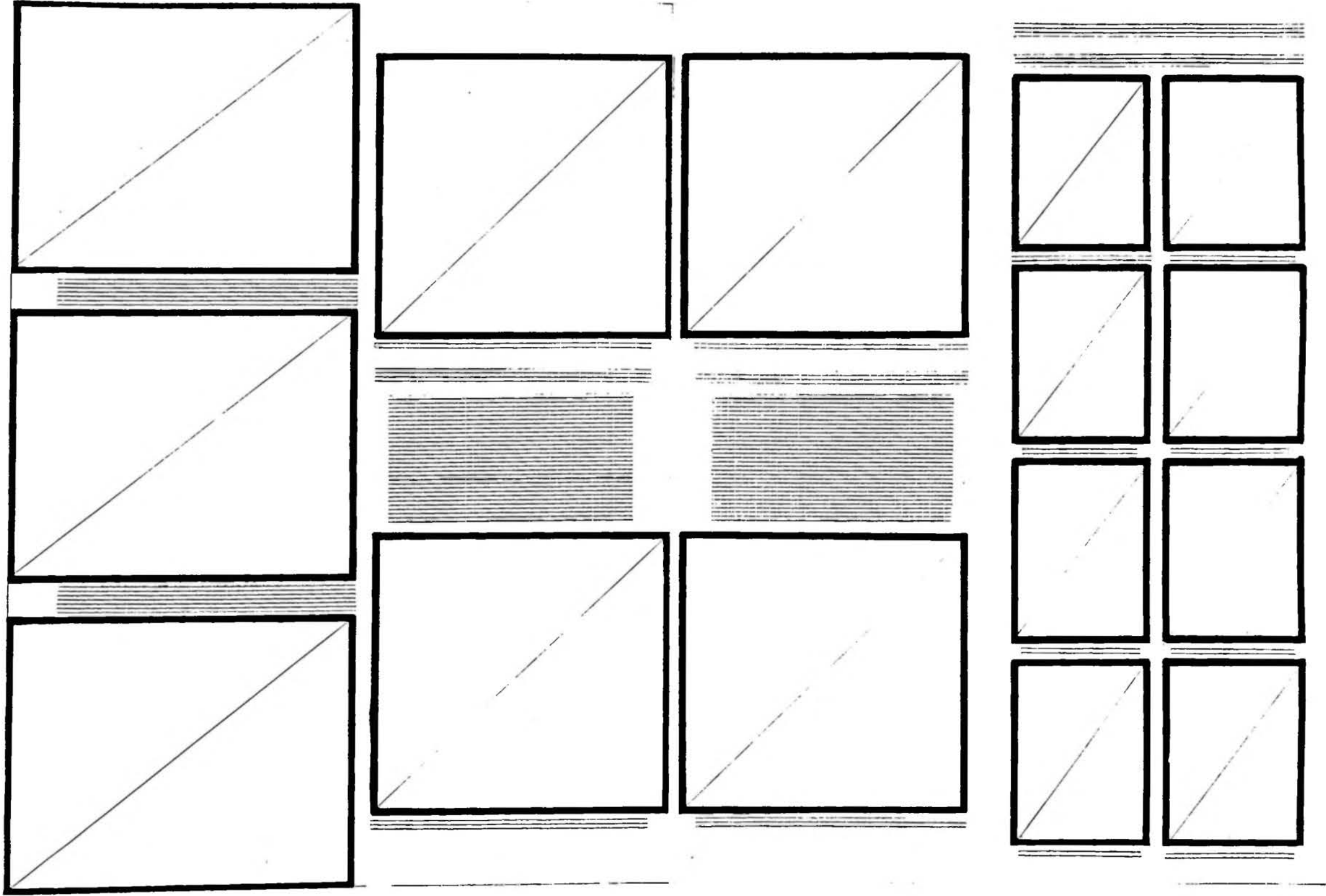
#### 1.2) A arquitetura das páginas

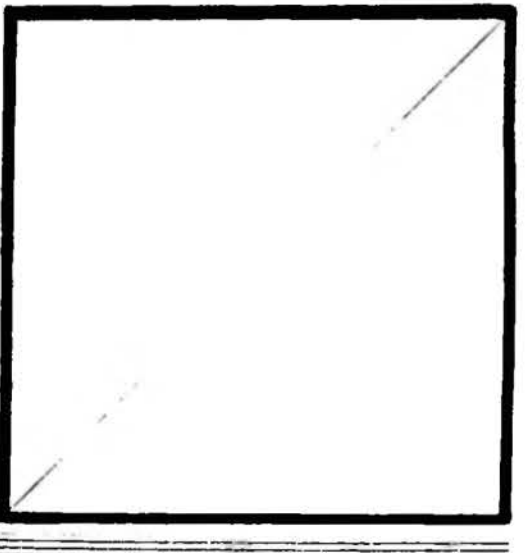
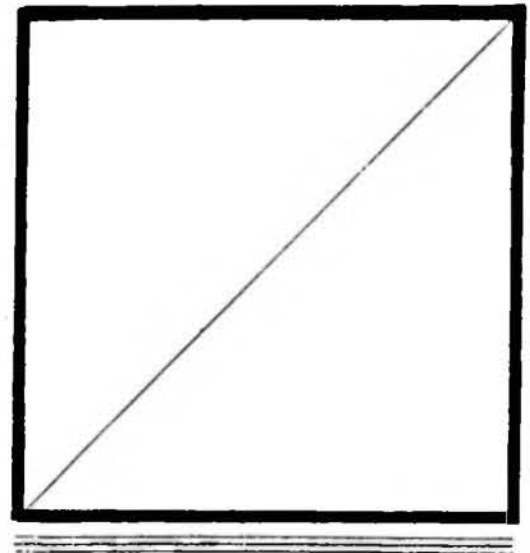
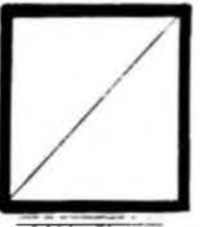
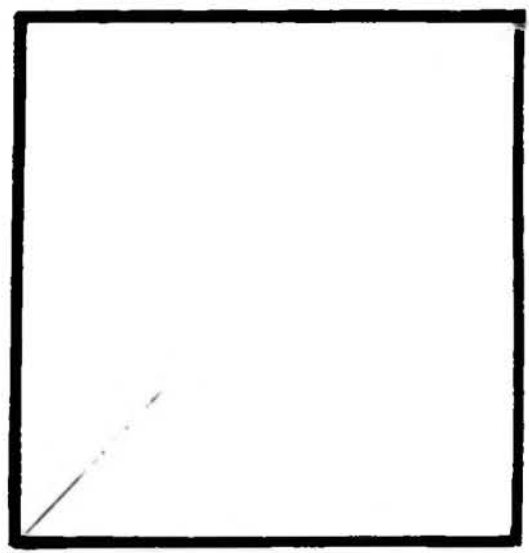
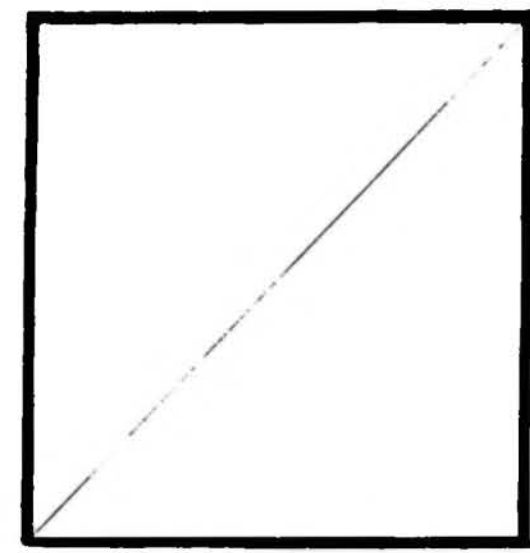
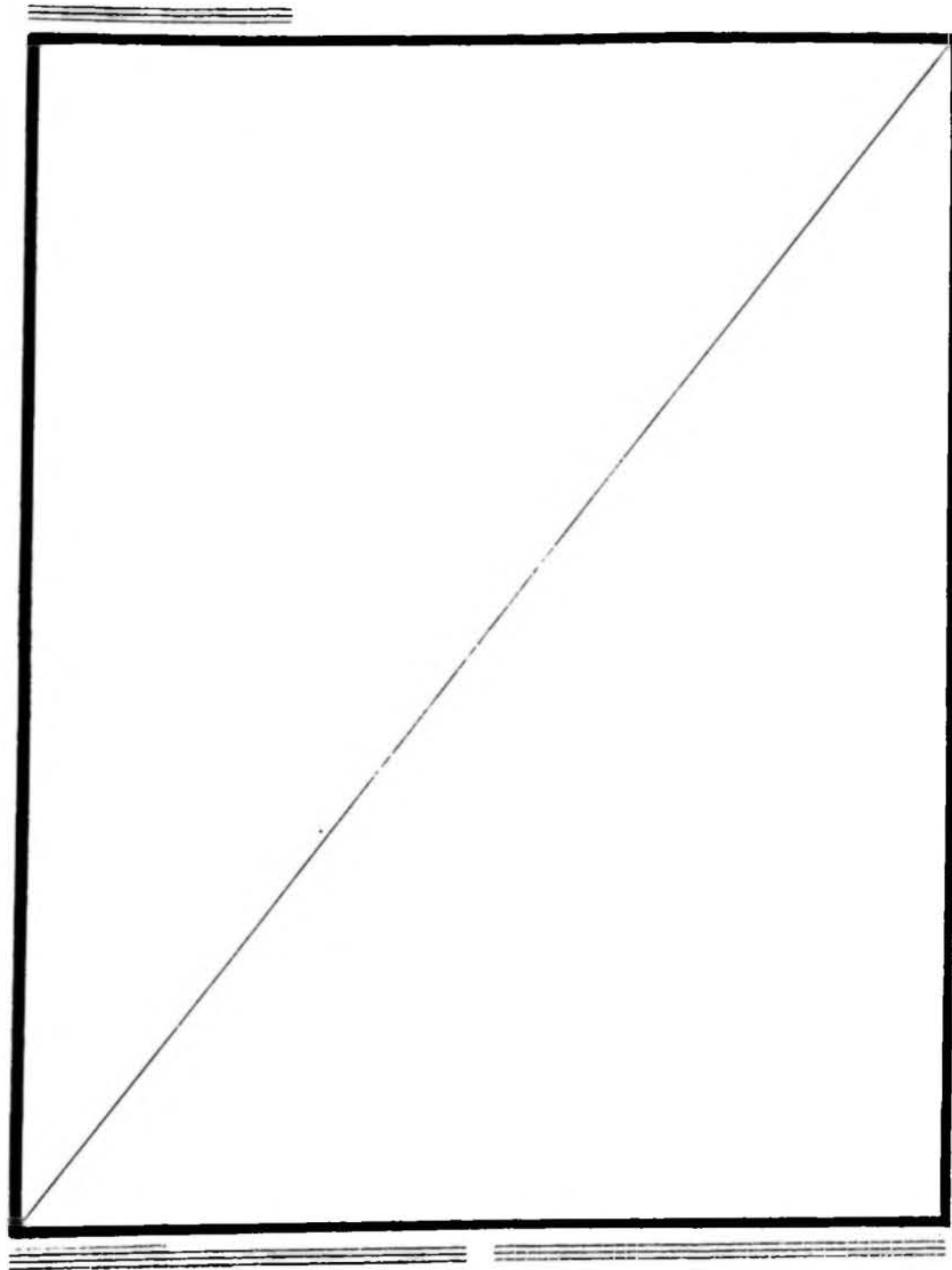
A fim de estabelecermos os padrões de construção das fotorreportagens de *O Cruzeiro*, iremos recorrer à análise dos seus diversos elementos e suas relações e à esquematização do desenho das páginas. Os desenhos esquemáticos evidenciam a estrutura formal das fotorreportagens, oferecem a possibilidade de uma análise mais objetiva da arquitetura das páginas e de suas relações espaciais, fornecendo maiores subsídios para o entendimento do trabalho de edição. Além dos desenhos das páginas de *O Cruzeiro*, recorreremos aos da *Life*, principal modelo da revista brasileira, de modo a permitir as necessárias aproximações.

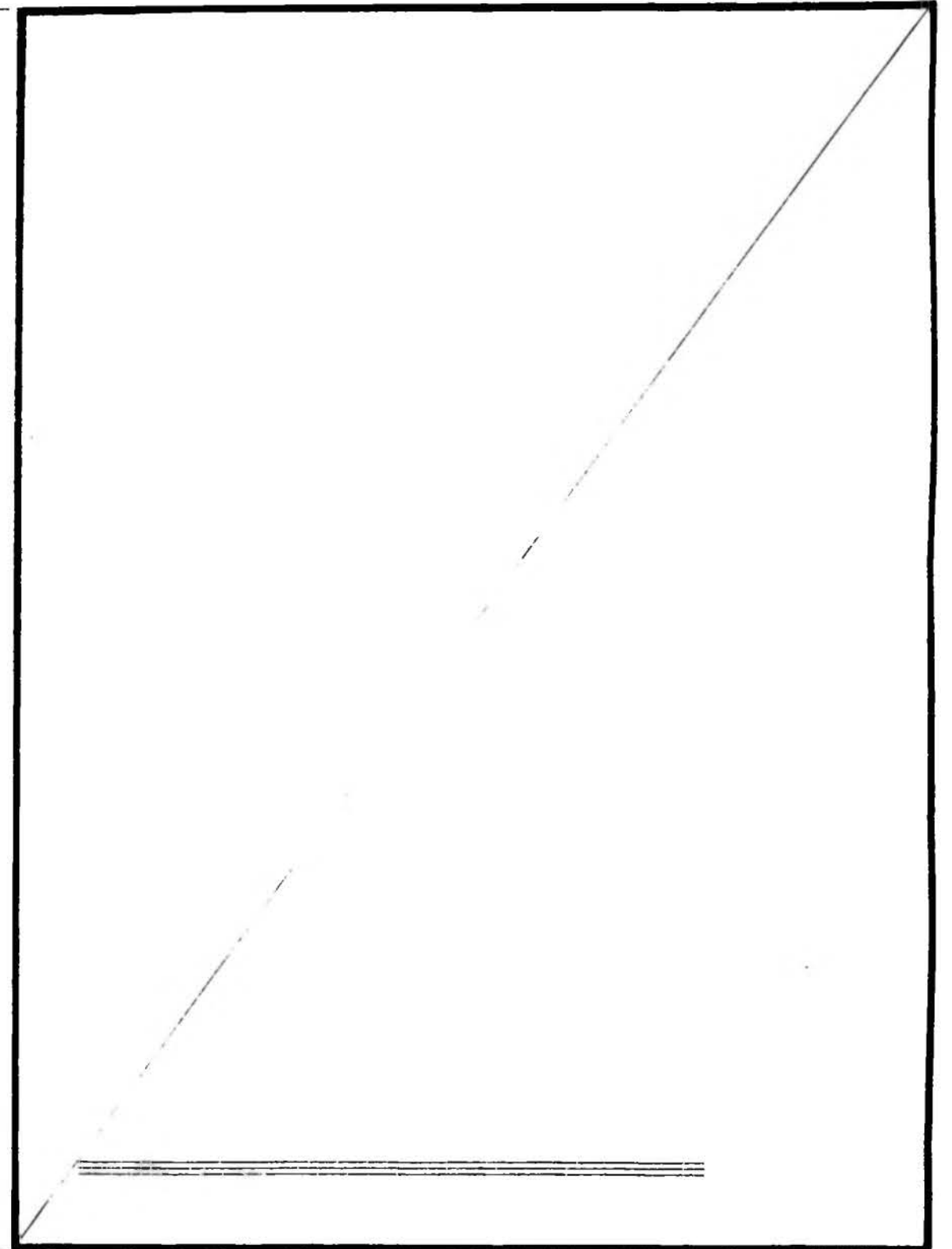
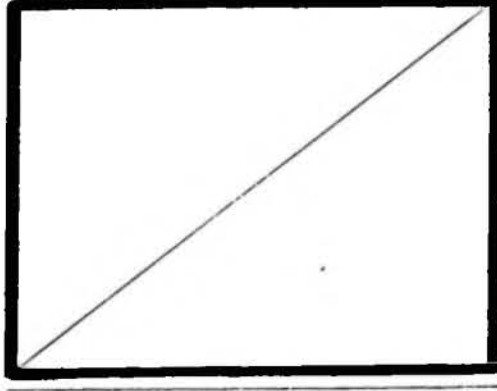
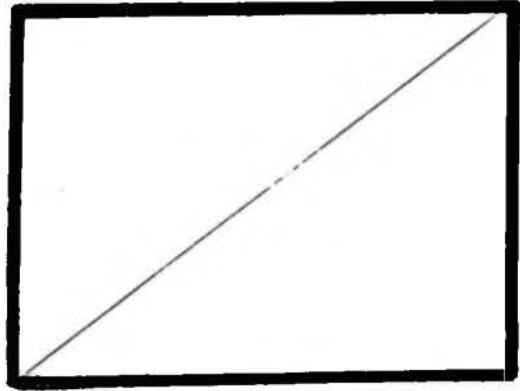
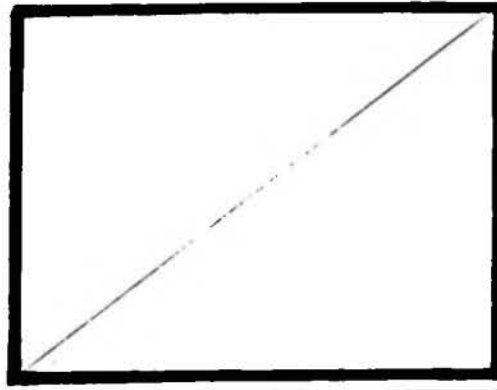
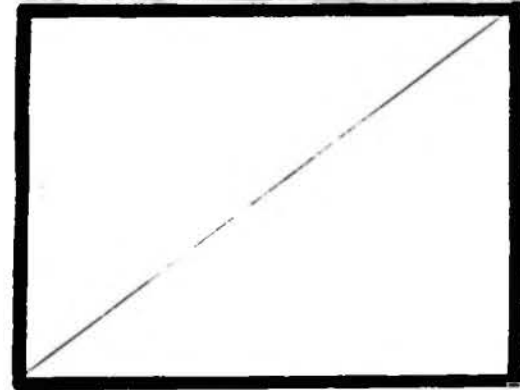
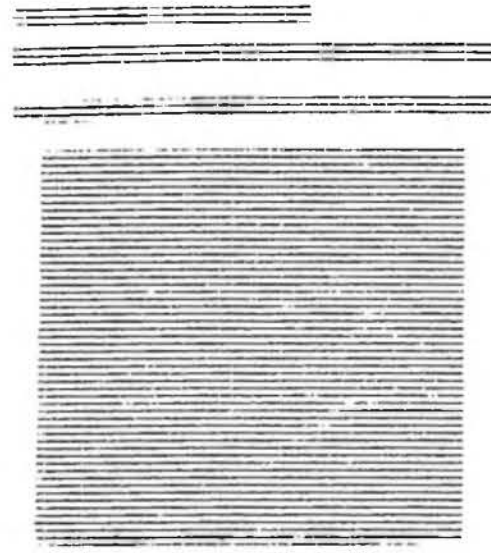
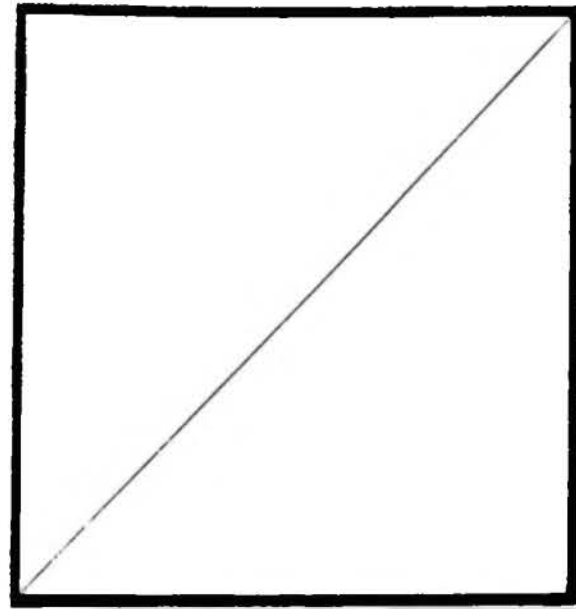
Nota-se na fotorreportagem uma ordenação cartesiana do espaço das páginas, em que a relação entre cheios e vazios constitui um dos elementos significantes. Os

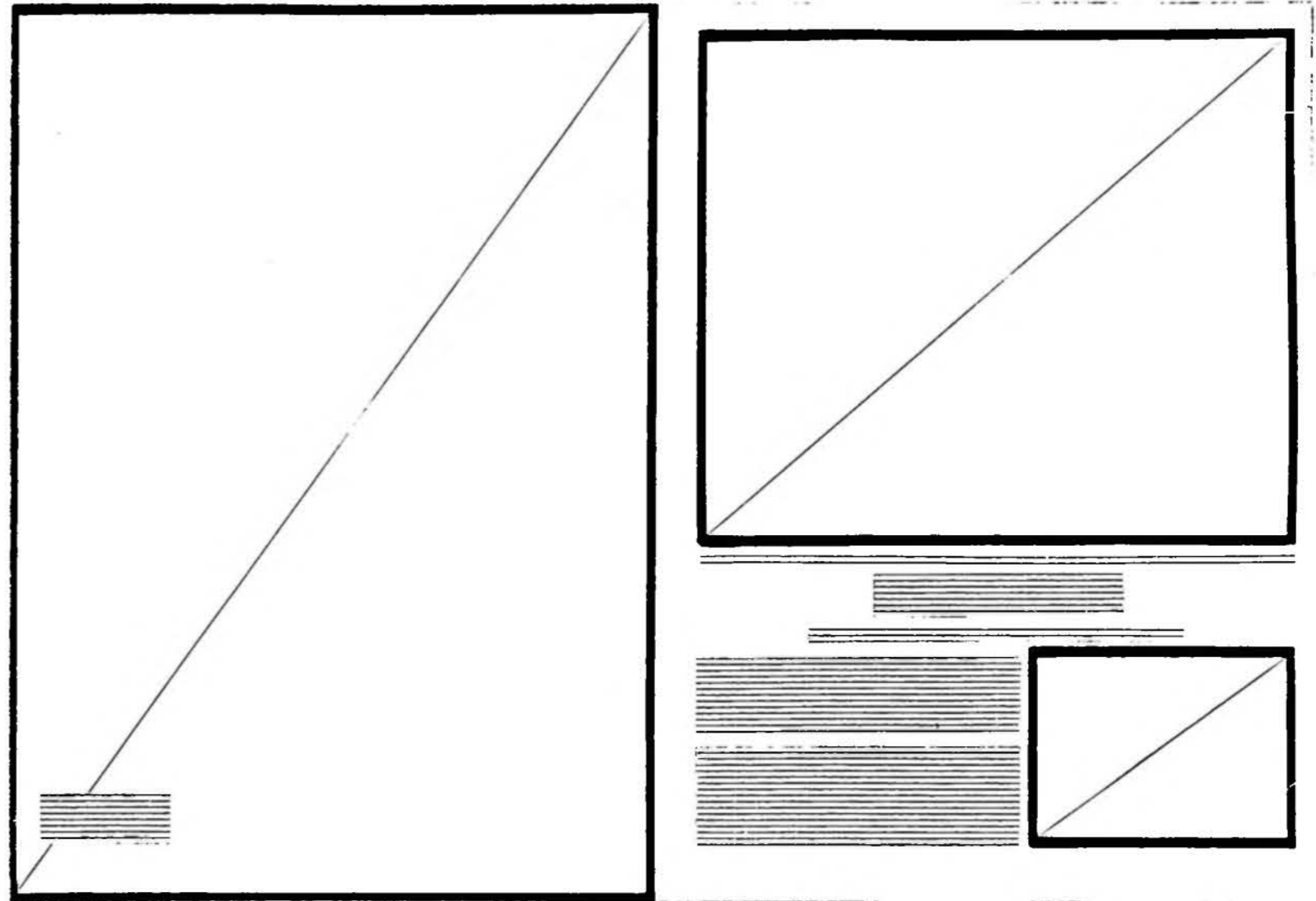


"A Chinese Town", LIFE, 24 de novembro de 1941.



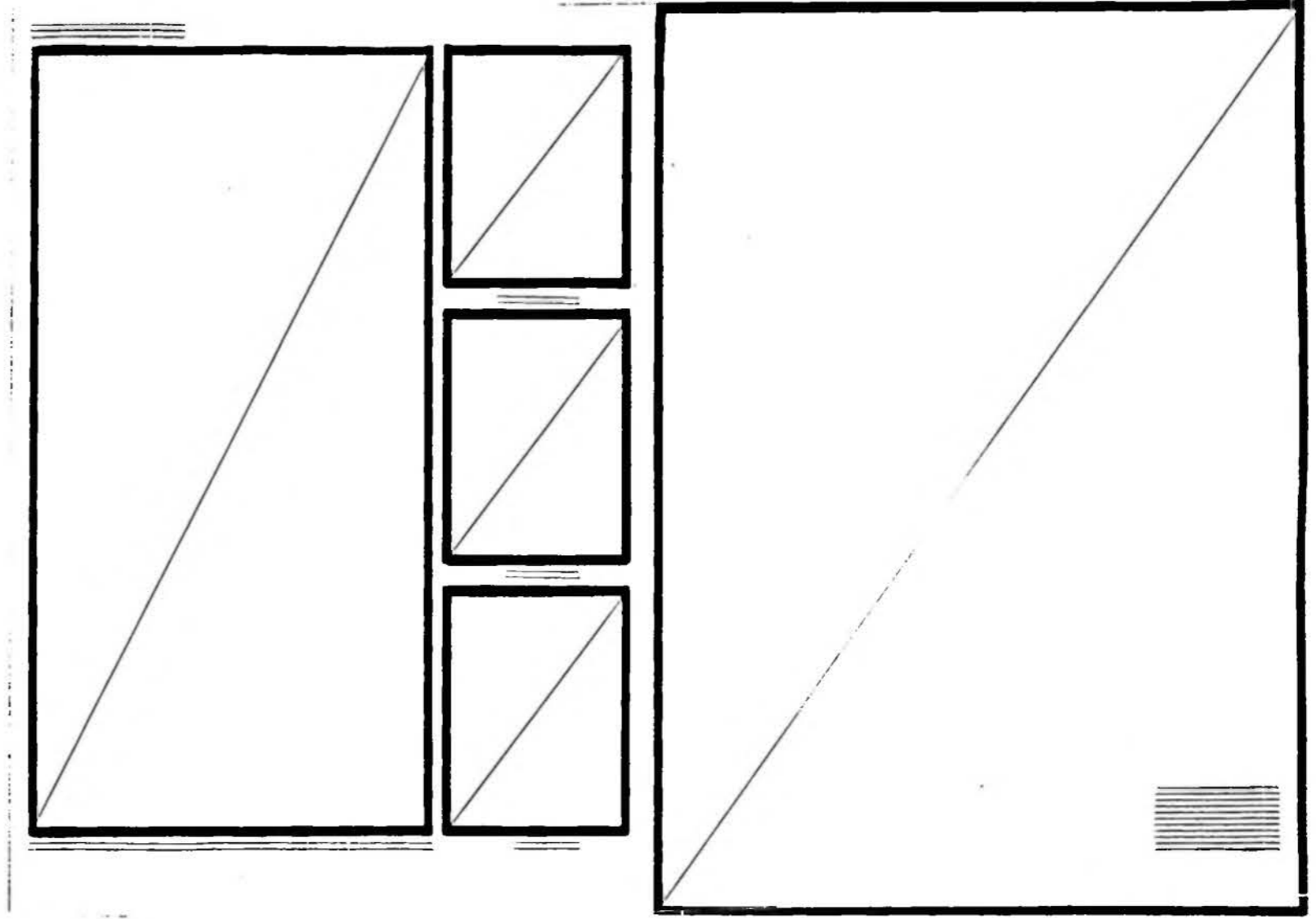


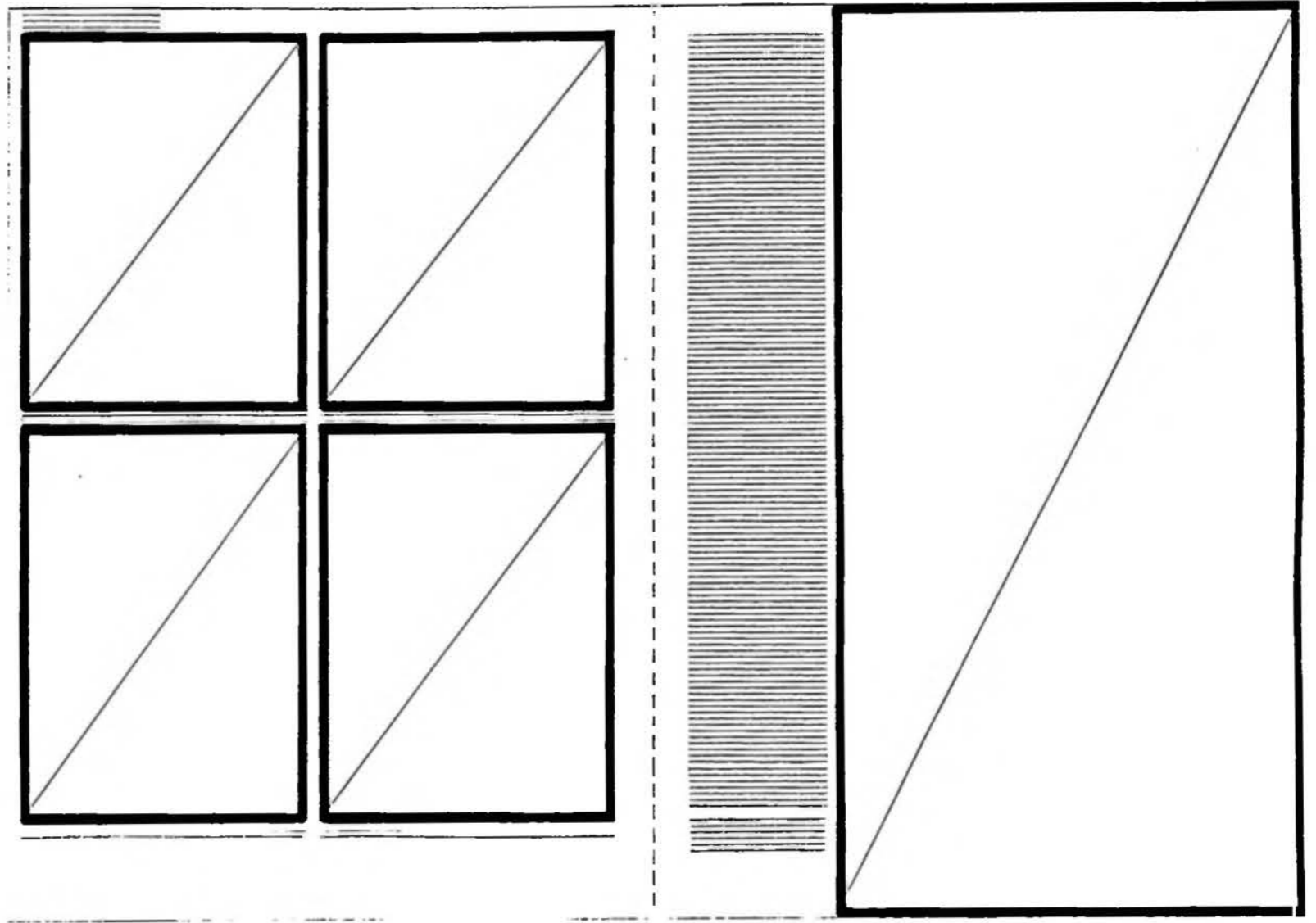


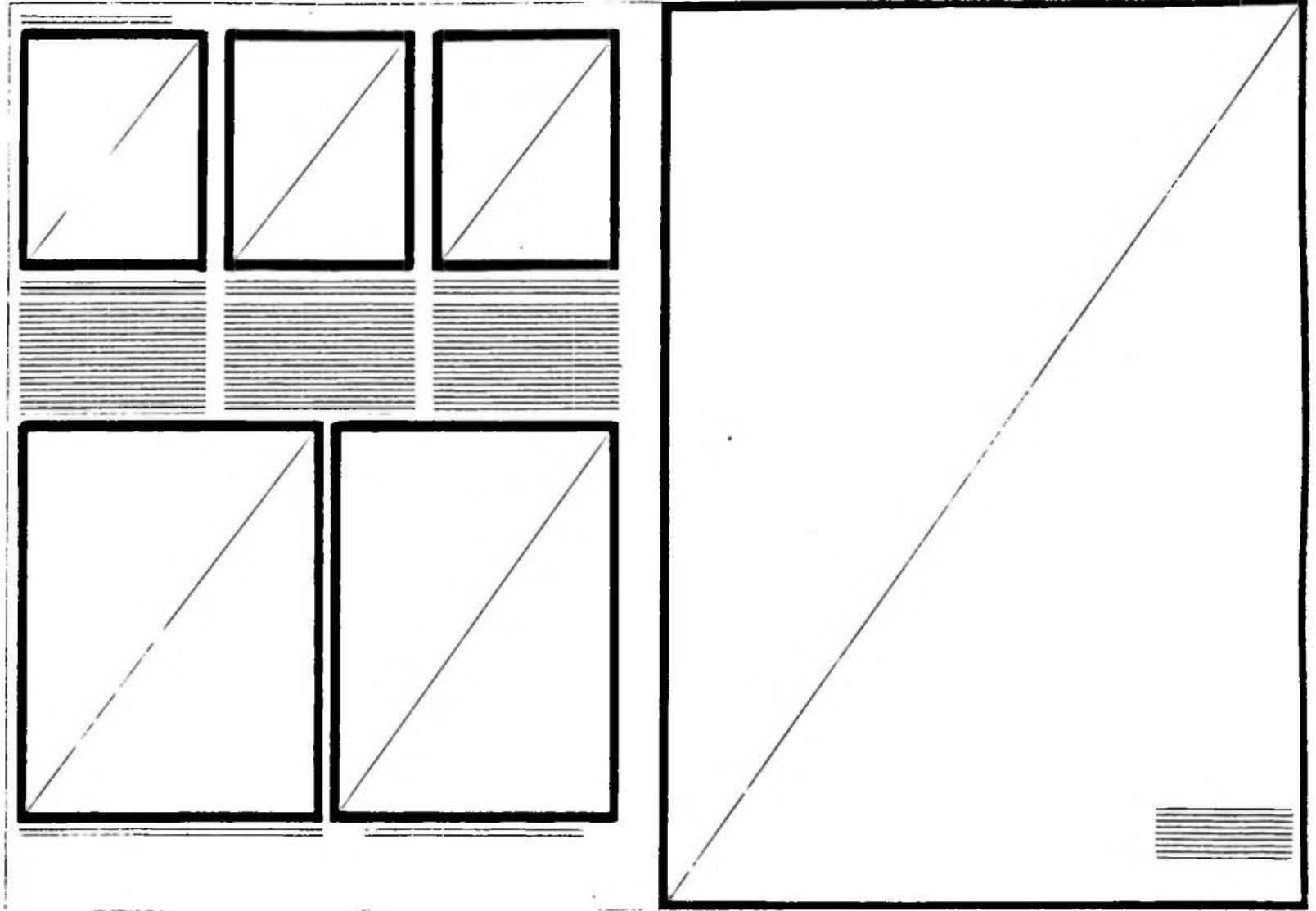


"Montmartre", fotos Jean Manzon, 21 de dezembro de 1946.









seus elementos constitutivos são os mesmos em todos os modelos analisados<sup>3</sup>. A fotorreportagem ocupa várias páginas, nas quais predominava a imagem fotográfica. Os seus elementos constitutivos, facilmente identificáveis, são: manchete, apresentação, texto, fotografia e legenda. Na maioria das vezes começam em página dupla. A da esquerda traz uma foto sangrada<sup>4</sup>. Já a página da direita abriga um maior número de elementos: fotos, manchete, apresentação e texto. Este esquema pode sofrer adaptações, de acordo com as necessidades da edição, mas em geral, gira em torno deste padrão.

As revistas ilustradas que abrigam a fotorreportagem apresentam um grande formato para valorizar as imagens. A *Life*, por exemplo, quando aberta, mede aproximadamente 0,36 cm x 0,54 cm, ao passo que *O Cruzeiro* nas mesmas condições tem 0,34 cm x 0,50 cm. Na montagem da fotorreportagem as duas páginas abertas funcionam como um único campo, sendo a sua composição pensada em função do equilíbrio entre elas.

A desproporção entre os espaços reservados ao texto e às fotos é muito grande. As imagens dominam a superfície das páginas. A variação dos seus tamanhos é o principal recurso utilizado para guiar o olhar do leitor. Há núcleos de adensamento e momentos de

distensão. Nesse caso o uso freqüente das imagens sangradas remetem para o exterior, ampliando ainda mais o campo visual. É como se as imagens transbordassem para o espaço do leitor.

A comparação entre o desenho da *Life* e do *O Cruzeiro* mostra a filiação da revista brasileira à fórmula americana. Seguem-se os esquemas das duas revistas para que se possa compará-las.

### 1.3) A edição

As manchetes das fotorreportagens eram curtas e seu tom era dado pelo tipo de interesse que se desejava despertar. Algumas vezes objetivas - "45 dias nas Selvas Amazônicas"-, outras sensacionalistas, - "órfãos de pais vivos" -, permitiam-se jogar com a ambigüidade - "Amor e morte na cidade de cera" (reportagem sobre a vida das abelhas) -, assumiam causas políticas - "As urnas cidadãos!" - e chegavam até mesmo a ser poéticas - "Cinco homens e uma jangada" • "Ventos nos cabelos revoltos"<sup>5</sup>. Em geral vinham na página direita da abertura da matéria, algumas vezes precedidas de um preâmbulo, indicativo da série da qual fazia parte a reportagem.

A função clássica da manchete nos jornais é sintetizar o conteúdo da matéria e atrair a

<sup>3</sup>-Foram analisadas as revistas *Life*, *Look* e *Paris Match*.

<sup>4</sup>-Este termo é usado no âmbito do fotojornalismo para designar as fotografias que ocupam toda a página sem deixar nenhum espaço de margem.

<sup>5</sup>-As datas de publicação destas fotorreportagens são respectivamente: 08 jan.1944; 16 jun. 1945; 14 abr.1945 e 03 jan.1952.

curiosidade do leitor, levando-o a comprar o jornal. Considerando-se a especificidade das revistas ilustradas, podemos afirmar que a sua função não é a mesma. Uma vez que o discurso visual passou a ser predominante, a manchete, chamariz do texto, se modificou. Na fotorreportagem a função da manchete foi em parte assumida pela fotografia. Se analisarmos a abertura das fotorreportagens, veremos que a primeira fotografia funciona como uma imagem-manchete, ou seja, como chamariz do discurso visual predominante. Ela é sempre uma imagem forte que desempenha um papel de síntese da matéria. Nesta redefinição de funções, freqüentemente a manchete passa a atuar como legenda da primeira imagem, reproduzindo em grande escala a relação foto/legenda que teremos oportunidade de analisar detalhadamente<sup>6</sup>.

A fotografia tinha uma grande importância nas fotorreportagens, o que pode ser avaliado até mesmo através dos créditos. Logo abaixo da manchete sempre constavam os créditos do texto e das fotos, destacando a autoria conjunta do repórter e do "repórter fotográfico" (termo que começou a ser utilizado na época). Ambos se igualavam na profissão de repórter, diferenciava-os a utilização de linguagens distintas. Em outras palavras, admitia-se que a fotografia possuía a mesma autoridade que o texto<sup>7</sup>.

6-Ver o segundo item da segunda parte desta dissertação.  
7-A fotorreportagem era o resultado de uma co-autoria e é preciso frisar este dado. Não se tratava somente de fornecer os créditos do fotógrafo, como ocorre hoje na imprensa, em

Afirmar que a fotografia tornou-se elemento ativo da reportagem e passou a construir um discurso autônomo, não significa dizer que ela tenha ganho independência absoluta. Desde que a fotografia passou a construir o seu próprio discurso, desenvolvendo uma elaboração formal e conceitual específica, a sua relação com a legenda tornou-se bem mais complexa. Afinal, tratava-se, a partir de então, de duas linguagens de naturezas distintas que passaram a existir justapostas, articulando cada uma a seu modo, um ponto de vista sobre a cena registrada. Ficou estabelecida, a priori, uma tensão básica entre foto e legenda.

Em geral, as legendas eram extensas e sua disposição espacial podia se dar de dois modos: abaixo da imagem, como é habitual, ou dentro de um retângulo, sobreposto à imagem, funcionando como elemento gráfico<sup>8</sup>.

O texto das fotorreportagens vinha sempre precedido de uma apresentação<sup>9</sup>. Algumas vezes telegráficas, outras vezes descritiva, a apresentação atuava como um convite à leitura. O texto, que antes detinha a exclusividade na construção do discurso jornalístico, passou a atuar no contexto da fotorreportagem numa nova relação com a imagem, modificando-se não só no que diz respeito ao

que o seu nome aparece em letras minúsculas num dos lados da imagem.

8-Esta relação foi reproduzida na composição da capa desta dissertação.

9-Embora esta apresentação possa ser considerada um embrião do que viria a ser o *lead*, ela ainda não conta com as mesmas características de objetividade.

conteúdo, como na ocupação do espaço físico da revista. É de tal ordem a desproporção entre as extensões reservadas às fotos e ao texto que este parece simplesmente ocupar o espaço que resta entre as fotografias. Isso se deve ao fato de que o processo de construção da fotorreportagem pressupunha o desenho prévio das páginas de acordo com o discurso visual que se desejava construir. Eram consideradas as relações de forças entre os espaços cheios e vazios, ficando reservado ao texto uma determinada área que não necessariamente dizia respeito à sua dimensão real<sup>10</sup>.

#### 1.4) A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

A afirmação simplista de que na fotorreportagem a imagem domina o texto, precisa ser repensada, pois a especificidade de sua estrutura formal supera a hierarquização estanque dos seus elementos. Se, à primeira vista, a força desse novo tipo de reportagem deve-se à predominância da fotografia, uma análise mais cuidadosa revela que grande parte do poder de sedução da imagem deve-se, na verdade, ao trabalho invisível da edição. Invisível porque não se evidencia aos olhos do leitor, constituindo-se, porém, na motivação do seu interesse.

<sup>10</sup>-Nesse sentido é significativo o fato do texto quase sempre "sobrar", completando-se em colunas diversas espalhadas na revista, em meio a anúncios ou fragmentos de outras reportagens. Curiosamente, algumas vezes a finalização de um texto aparece numa página anterior à própria reportagem de origem.

Os elementos constitutivos básicos da fotorreportagem, ou seja, texto e imagem, apresentam individualmente estruturas narrativas próprias que irão contribuir para a construção da narrativa global. A fotorreportagem é uma narrativa que resulta da conjugação de texto e imagem, ou seja, da conjugação de duas estruturas narrativas totalmente distintas e independentes, dentro de uma amarração própria realizada pela edição.

As fotorreportagens ocupavam um lugar privilegiado nas revistas ilustradas. Em geral elas eram apresentadas em locais nobres da revista, em páginas que, contrariamente às restantes, não contêm publicidade. Trata-se de um espaço totalmente controlado, livre para o trabalho de edição, que podia se dar sem a interferência de elementos gráficos estranhos à sua estrutura formal.

Os princípios de construção da fotorreportagem criaram uma demanda por um tipo de registro específico: as seqüências fotográficas. Se o instantâneo congela o movimento, revelando uma dimensão oculta aos nossos olhos, a seqüência fotográfica tenta recompor o movimento e, ao mesmo tempo, realiza uma operação analítica sobre ele. Na conjugação desses dois tipos de registro, ou seja, na dilatação e adensamento da temporalidade encontra-se a riqueza do discurso visual da fotorreportagem.

Podemos creditar à influência do cinema muitas das soluções formais adotadas pela edição da fotorreportagem. Ela irá interferir na imagem fotográfica,



Foto Jean Manzon, extraída do Album "Flagrantes do Brasil".

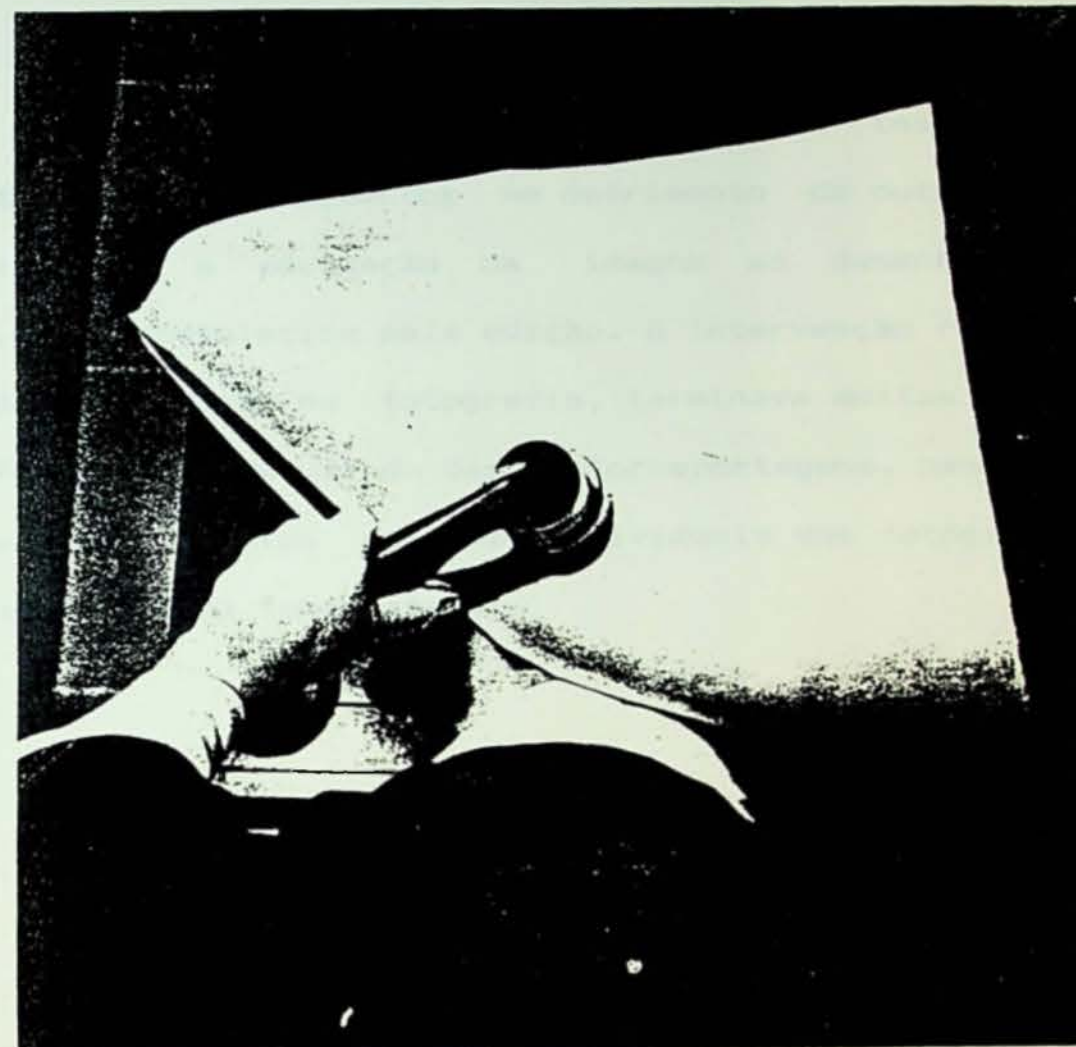


Foto Jean Manzon, extraída do Album "Flagrantes do Brasil".





ATRAS desta janela, há um bairro, esta a cidade, o mundo. Que lhes importa o mundo, a cidade, a vida, se elas são as escravas de Jesus? Todas as horas, de manhã e noite, se entregam ao trabalho de serem ao próximo, porque assim servem a Deus. Fazem crochê, fazem peças de vestuário, para os pobres pobres e doentes.



C TELEFONE é o único que liga o convento ao exterior. Um filiar de campainha e a irmã Assistente vai atendê-lo. E talvez uma criatura desestrada, enferma, sem recursos, rodeada de filhos, que clama por socorro. Duas horas depois ela estará abrigada e os seus filhos alimentados num milagre de fraternidade humana.

# A PRISÃO SANTA

FOTOS DE JEAN MANZON ★ TEXTO DE DAVID NASSER

...eram todos que esta é a primeira reportagem feita em todo o mundo no interior de um seminário de mulheres. Não se interroguem como as suas autoras puderam realiza-la: precisam ver o notetado, não apenas jornalístico e ainda menos religioso, mas profundamente humano. Nós desejávamos fixar, em detalhes, a vida mística das notetadas e a toda prática das irmãs que imaginam, como melhor maneira de servir a Deus, servir aos homens. Meigas, brancas, felizes, elas possuem a própria materialização de seus pensamentos. Imaginam um lugar sereno, rodeado de árvores esplêndidas, e por entre as sombras, as "cigarettes brancas" tocando como velas ao mar silencioso. Elas assim estavam quando chegamos. E assim estavam quando partimos. De tudo nos levou

uma suave impressão: os olhos enlucidos, daquelas que caminham desacompanhadas, imediatamente, para depositarem nos pés de Jesus os votos que as mãos brancas plantaram e os olhos puros foram crescer, antes que os mesmos olhos visitassem para colhe-las, impiedosamente talvez, mas sem remorso, porque essas irmãs eram para o seu único amor.

IRMA tem as mãos postas e ora. E assim orava há aqueles anos primeiros, longínquos anos agora, as mãos postas, a cartilha e os livros lhe descansando do lado, ouvindo a freira do collegio — calma, serena, branca em suas brancas roupas engomadas, e só não era uma bela mulher porque era freira — que lhe ensinava as palavras sacramentais, as huma-

nas e as divinas palavras. A oração e uma das mais belas coisas do país dos homens. Não erguem os olhos seus olhos para o céu, implorando a providência divina, nem crêem eles. Mas o homem crê e se fortalece na crença, em pensar que há alguém que vela por si na terra ou no céu, em algum lugar indefinível que não é terra nem céu. A alma fica protegida, sente-se o corpo bem, numa renúncia, abandonado ao amparo do amor da eternidade. Ignoramos eles descem, a luz desce sobre a mente, perturba-a em sua claridade. O coração se rende diante do Inacessível, e marejados de lágrimas ficam os olhos na serena mudez, inaudível e serena. (Continua)

2 de Setembro de 1944

— 5 —

O CRUZEIRO

"A Prisão Santa", fotos Jean Manzon, O CRUZEIRO, 02 de setembro de 1944.

de modo muito semelhante à montagem cinematográfica. As diferentes tomadas e a construção do significado pela sucessão dos planos, própria do cinema, encontra paralelo nas interferências realizadas nas fotografias, bem como na articulação estabelecida entre elas pela edição.

No contexto da fotorreportagem a edição potencializava ao máximo a força das imagens através de artifícios que estabeleciam hierarquias na apreensão das imagens, guiando deliberadamente o olhar do leitor. A imagem fotográfica sofria cortes, ampliações, reduções, inversões, retoques e montagens diversas<sup>11</sup>. A interferência no trabalho do fotógrafo era muito grande. Não podemos esquecer que o negativo fotográfico de formato quadrado, 6 x 6, ainda era o mais utilizado no período enfocado<sup>12</sup>. Sendo assim, as fotografias retangulares, que eram maioria na revista, resultavam de cortes realizados no registro original<sup>13</sup>.

11-Ver o exemplo da reportagem "A Prisão Santa" de David Nasser e Jean Manzon. No álbum "Flagrantes do Brasil" foram publicadas as fotos em sua composição original. No contexto da fotorreportagem as imagens estão invertidas para concentrar o interesse no interior das páginas.

12-Segundo Nadja Peregrino havia uma divergência interna na revista quanto à utilização dos dois tipos de equipamento: Leica ou Rolleyflex, que determinava diferentes posturas com relação ao trabalho do fotógrafo. No período inicial a Rolleyflex (negativo 6 x 6) prevalecia, a partir de meados dos anos 50 a Leica (negativo de 35 mm) ganha cada vez mais terreno. Mesmo assim, a Rolleyflex, ainda continuou a ser utilizada na década de 50. Ver: Nadja Peregrino, A revolução da fotorreportagem.

13- Por isso os fotógrafos que atuavam segundo os princípios do "momento decisivo" em geral não conseguiam se adequar, sem mudar as características de seu trabalho, ao esquema de produção das fotorreportagens. A interferência realizada pela edição era considerada uma violência irreparável ao trabalho do fotógrafo. Essa postura foi a origem da fundação da agência Magnum em 1947.

O emprego de todos estes recursos buscava diferentes objetivos: a concisão da imagem, a exaltação de certos aspectos em detrimento de outros, e principalmente, a adequação da imagem ao desenho das páginas, pré-estabelecido pela edição. A intervenção radical realizada pela edição na fotografia, terminava muitas vezes por uniformizar o resultado das fotorreportagens, passando por cima das diferentes posições individuais dos fotógrafos com relação ao tema fotografado.

---

2) O INDIO NA MIRA DA CAMERA: A FOTORREPORTAGEM NA REVISTA  
O CRUZEIRO (1943-1954)

---

*"(...) o ato puro e simples de  
intervenção da câmera é já um ato de  
colonização implícito" (Arlindo Machado)*

A idéia geral que norteou este ensaio foi a investigação do discurso visual estabelecido pelas fotorreportagens de *O Cruzeiro* no período de 1943 a 1954<sup>1</sup>. A multiplicidade de temas da revista e a abrangência do período enfocado apontaram, desde o início, a inviabilidade de um estudo extensivo. Visando superar este problema estabeleceu-se uma base comum para a análise. O tema do índio, sendo recorrente ao longo destes onze anos, permitiu não só acompanhar o amadurecimento das soluções formais específicas da fotorreportagem, como também identificar alguns aspectos da ideologia nacionalista da época. Essa escolha não visou um enfoque antropológico. Não pretendeu localizar as imagens no contexto da documentação etnográfica e muito menos no âmbito da história do índio brasileiro. Importou sim, investigar o modo de construção da imagem desse "outro" através da estrutura narrativa da fotorreportagem.

A riqueza de questões suscitada pela fotorreportagem, especialmente no que se refere ao discurso visual, não pôde ser esgotada por uma análise exclusivamente teórica. Devido às características da fotorreportagem, muitos dos mecanismos utilizados na construção de sentido não puderam ser totalmente dissecados através de uma abordagem convencional. Recorreu-se, então, à utilização de

<sup>1</sup>-A escolha deste período está justificada no item desta dissertação intitulado "A trajetória da revista".

uma estratégia mista, com a utilização de inúmeros recursos plásticos. Dentre eles, alguns são extraídos das fotorreportagens, como a variação do tamanho dos elementos; outros, tais como as transparências, são totalmente alheios ao universo estudado e foram empregados para permitir a explicitação de certos mecanismos, que de outro modo permaneceriam camuflados.

#### - A TEMÁTICA INDÍGENA EM *O CRUZEIRO*

A fórmula da fotorreportagem pressupunha a conjugação de texto e imagem dentro de uma estrutura narrativa própria, conferindo grande destaque à imagem fotográfica. Essa característica respondia a uma crescente demanda por informações de caráter visual, de uma sociedade em processo de modernização acelerado. Nesse contexto, é muito significativo que a temática indígena tenha sido recorrente em *O Cruzeiro*. O índio é um impecílho ao avanço do "progresso", pois, sua imagem é incompatível com o modelo de uma nação desenvolvida. A dominação do índio, como parte do processo de modernização, é não só inevitável, como necessária, e a revista irá engajar-se sistematicamente nesta tarefa.

Dentro das grandes vertentes temáticas das fotorreportagens, já consideradas, o tema do índio

Dentro das grandes vertentes temáticas das fotorreportagens, já consideradas, o tema do índio apresenta-se como interseção entre dois grandes eixos. Insere-se na exaltação da natureza e da aventura e ao mesmo tempo no contexto do exótico.

A exaltação da natureza e da aventura, temática comum nas revistas ilustradas estrangeiras, materializa-se em *O Cruzeiro* de modo bem particular. Aqui a natureza desconhecida encontra-se no interior do próprio país. Os repórteres empreendem grandes aventuras para a realização das reportagens, correndo riscos para "redescobrir" o Brasil, revelar a sua dimensão oculta e mostrar que há uma fonte inesgotável de recursos naturais disponíveis para a construção do "país do futuro".

*"Essa dimensão do risco, do espetacular, do grandioso que caracteriza a revista deve ser posto em paralelo com a ideologia do desenvolvimentismo da qual ela é um dos componentes. Ela constitui um dos back-ground ideológicos de fatos históricos como a construção de Brasília, a criação de uma indústria de automóveis ou as grandes obras como a Transamazônica ou Itaipu. A segunda particularidade de *O Cruzeiro*, ou seja, a redescoberta do Brasil, se inscreve igualmente na ótica do desenvolvimentismo. É necessário lembrar que desde os tempos da colônia as elites econômicas brasileiras tinham os olhos voltados para as capitais européias, consideradas centros da moda e do bom gosto, e cultivado um certo desinteresse, ou mesmo um certo desprezo por seu próprio país"<sup>2</sup>.*

Para refazer a trajetória da descoberta do Brasil, nada melhor do que começar pelo índio. É como

2-André de Seguin des Hons, *Le Brésil - Presse et histoire*, 1930-1985, p.30.

percorrer de novo a História<sup>3</sup>, só que com um pretense conhecimento de causa e um projeto definido de desenvolvimento. *O Cruzeiro* valorizava o Brasil, mostrando exaustivamente a sua diversidade, seja através dos seus habitantes, o nordestino, o gaúcho, os imigrantes estrangeiros; seja através da sua paisagem, a floresta amazônica, a região das secas, as praias. Devido às dificuldades de acesso ao interior do país a documentação destes contrastes era, muitas vezes, uma tarefa difícil e perigosa. Nestes casos a própria realização da reportagem era transformada em parte fundamental da notícia. A coragem dos repórteres e a importância de seu trabalho eram constantemente exaltadas, em especial as do fotógrafo, agente que possibilitava a visualização concreta dessa dimensão desconhecida através de imagens grandiosas.

A mitificação do repórter fotográfico era um dado comum às revistas ilustradas da época, como a *Life* ou a *Paris Match*. No Brasil, no entanto, este fenômeno chegou a se constituir num verdadeiro vedetismo que incluiu também o repórter. O maior exemplo disso foi a famosa dupla, Jean Manzon e David Nasser. A perfeita interação de trabalho entre os dois fez surgir um estilo próprio de fotorreportagem, extremamente passional, que tornou-os conhecidos nacionalmente. Na maioria das vezes, além da

3-A revista publicava com frequência artigos sobre fatos da História do Brasil.

descrição de suas aventuras, nos mínimos detalhes, a reportagem trazia também a fotografia dos dois.

*"Certo dia, dois repórteres se encontraram em Fortaleza. Conheciam-se bem, mas nunca tinham trabalhado juntos. A sorte decidira juntá-los naquele restaurante, o 'Jangada', diante de um pedaço de carne de jeque (...) Traçaram planos, fizeram roteiros. E a reportagem teve início na manhã seguinte (...) A reportagem que hoje publicamos, da autoria desses dois grandes elementos da nossa imprensa, contratados especialmente pelo O Cruzeiro para uma longa série de grandes histórias reais, a serem publicadas semanalmente, fixa os aspectos pitorescos da jornada em pleno Amazonas, onde estiveram 43 dias"*<sup>4</sup>.

Ao lado das "histórias reais" de aventura e desbravamento do país, *O Cruzeiro* propagandeava a mecanização do campo e divulgava a implantação de novas indústrias. A cidade aparecia como o progresso possível, ideal de modernidade. São Paulo era o modelo de desenvolvimento econômico, ao passo que o Rio de Janeiro era a capital da moda e dos costumes.

<sup>4</sup>-*O Cruzeiro*, 08 jan.1944, "43 dias nas Selvas Amazônicas", Jean Manzon e David Nasser, pp.7-14. Podemos apontar muitos outros exemplos que não se restringem ao período inicial de atuação dos repórteres como: "Iniciamos neste número a publicação da fotografia da semana de Jean Manzon. O conhecido repórter fotográfico exclusivo desta revista, apresentará semanalmente o fato mais importante fixado por sua máquina excepcional com a mesma técnica e habilidade que o consagraram na Europa". *O Cruzeiro*, 26 jul. 1947, p.16)

. A fotorreportagem: um discurso a serviço da colonização

Um verdadeiro projeto de colonização pode ser subentendido através da análise do conjunto das fotorreportagens de *O Cruzeiro* sobre os índios, inaugurado com uma matéria de Jean Manzon e David Nasser sobre uma tribo Xavante nunca antes contatada.

*"Os chavantes existiam dentro dos sertões de Goiás. Um cronista poderia afirmar antes da reportagem, que os chavantes existiam de fato? (...) não poderia dizer se os chavantes eram brancos, azuis ou dourados, nem mesmo chavantes (...) Veio uma reportagem e objetivou o assunto, tornou-o palpável, material, deu-lhe formas definidas. Depois disso os antropologistas, os etnólogos, os sociólogos caminharão sobre lages e não sobre lendas, firmarão seus estudos sobre fatos, não sobre hipóteses. O repórter pode se despir nesse instante do manto da homérica profissão e se tornar, desde então, o sociólogo, o antropologista, o etnólogo. Terá deixado de ser repórter porque a notícia terá desaparecido para dar lugar ao estudo"*<sup>5</sup>.

O repórter vangloria-se por ter chegado antes do antropólogo e acredita estar desempenhando o seu papel. A julgar por esse texto é a própria fotorreportagem que confere existência aos índios. No entanto, o que poderia ser considerado somente um arroubo retórico por parte dos repórteres, hoje justifica-se historicamente, pois, foi através destas fotorreportagens, que pela primeira vez

5-"Enfrentando os Chavantes", *O Cruzeiro*, 24 de jun. 1944.

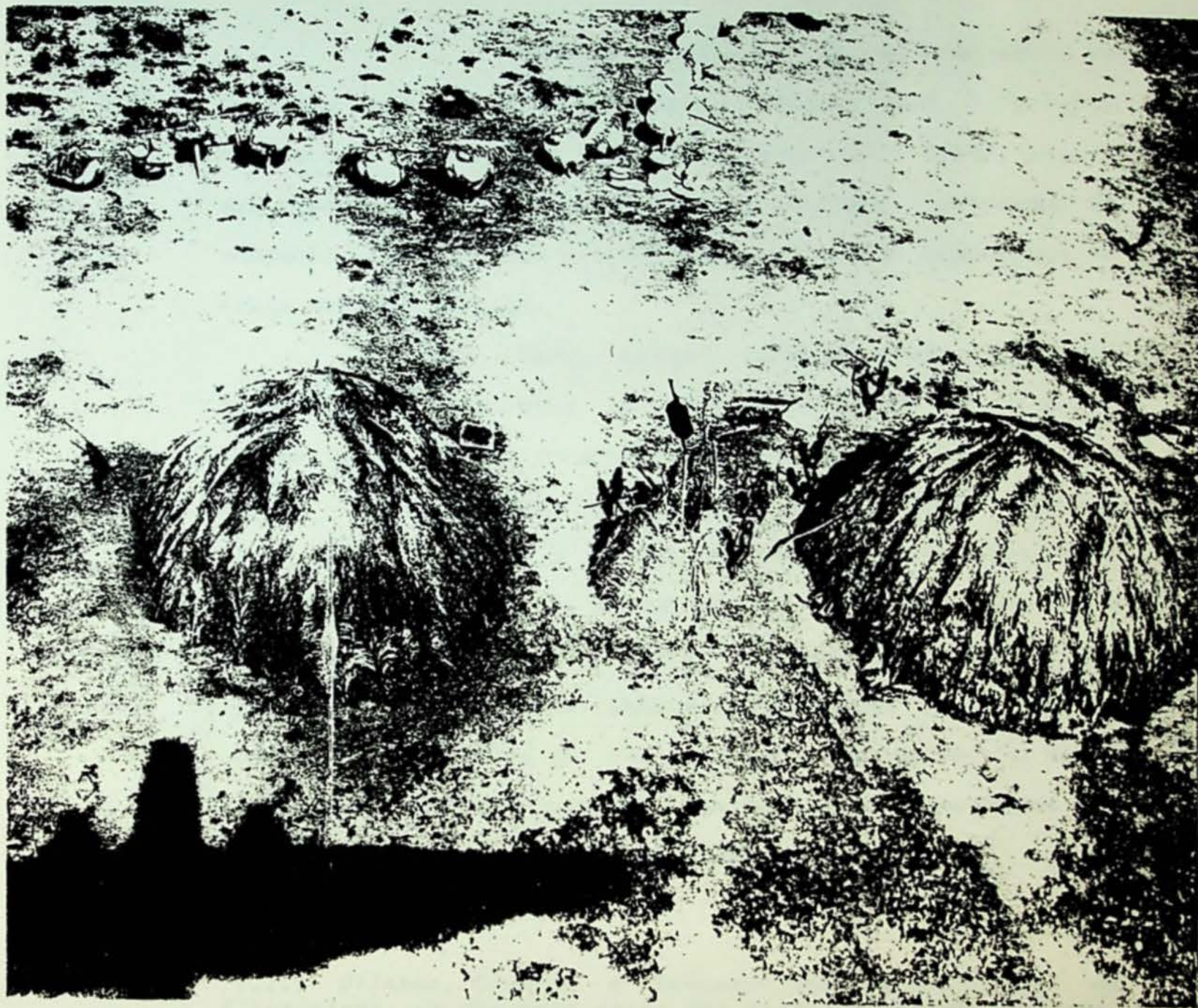


Foto Jean Manzon, extraída do Album "Flagrantes do Brasil".

veiculou-se a imagem do índio brasileiro para um público amplo.

*"Parece que se produziu, durante quase dez anos uma real identificação entre a revista e seus leitores. Os artigos constituíam para o público verdadeiras revelações sobre temas às vezes ignorados, freqüentemente mal conhecidos. Eles tornavam-se em seguida uma referência, um patrimônio cultural compartilhado entre milhares de leitores"*<sup>6</sup>.

Mais do que mostrar imagens inéditas do índio, instituiu-se uma maneira de ver e abordar a questão indígena, que tentava se fazer passar por uma documentação "objetiva" da vida dessas populações, valendo-se da veracidade comumente atribuída ao registro fotográfico.

Naquela primeira reportagem sobre os Xavantes, as fotos mostram fortes guerreiros atirando flechas contra o avião em que se encontra a expedição. Na transferência de ponto de vista proporcionada pela fotografia os leitores são os alvos de suas armas. Em sua "selvageria" os índios atentam contra a "civilização", embora esta esteja muito acima do seu alcance, totalmente resguardada pelo múltiplo poder da tecnologia. Os repórteres não temem. Estão protegidos por três poderosas armas que atestam a sua superioridade: o avião, a metralhadora e a câmera fotográfica<sup>7</sup>.

6-André de Seguin des Hons, Le Brésil - Presse et histoire, 1930-1985, p.29.

7-A analogia da câmera fotográfica com o revólver é enfatizada por Susan Sontag que vê a principal diferença entre os dois artefatos no fato de que a fotografia

Após esse sobrevôo de reconhecimento os leitores passam pelos primeiros contatos com diferentes tribos. Participam das trocas de presentes, ritual inicial das inúmeras incursões em território indígena, realizadas em companhia dos irmãos Vilas-Boas ou junto às expedições da Força Aérea Brasileira.

Todas estas viagens eram fartamente documentadas, mostrando as diferenças entre as diversas nações indígenas. A criança, o jovem, o homem, a mulher, o velho. Tipos físicos, o convívio familiar, os hábitos alimentares, a caça, a pesca, os rituais religiosos. Nada escapava ao olhar voraz do fotógrafo que não se cansava de enfatizar a contraposição entre o índio e o branco. Os irmãos Vilas-Boas eram sempre apresentados como heróis, abnegados servidores da causa nacional a reviver o papel histórico dos bandeirantes, destemidos desbravadores do interior inóspito e desconhecido do país.

*"(...) Orlando, Claudio e Leonardo são um patrimônio de Piratininga, um dos mais caros dos dias que correm. Sentimo-nos orgulhosos de dá-los ao Brasil, esses bandeirantes redivivos que consolidam a obra formidável de Raposo Tavares, Paes Leme e de Anhanguera (...) semeando cidades, plantando civilização, construindo bases aéreas do mais alto valor estratégico e comercial para o país, distribuindo bondade, impondo princípios, conquistando o Brasil"*<sup>8</sup>.

rouba apenas simbolicamente a vida da vítima. A esse respeito ver também Arlindo Machado, A ilusão especular, pp. 41-2. No texto da referida reportagem David Nasser afirma que carregava consigo uma arma "embora não se pudesse atirar nos índios".

8-O Cruzeiro, 25 out.1952, "O calvário dos Vilas-Boas".



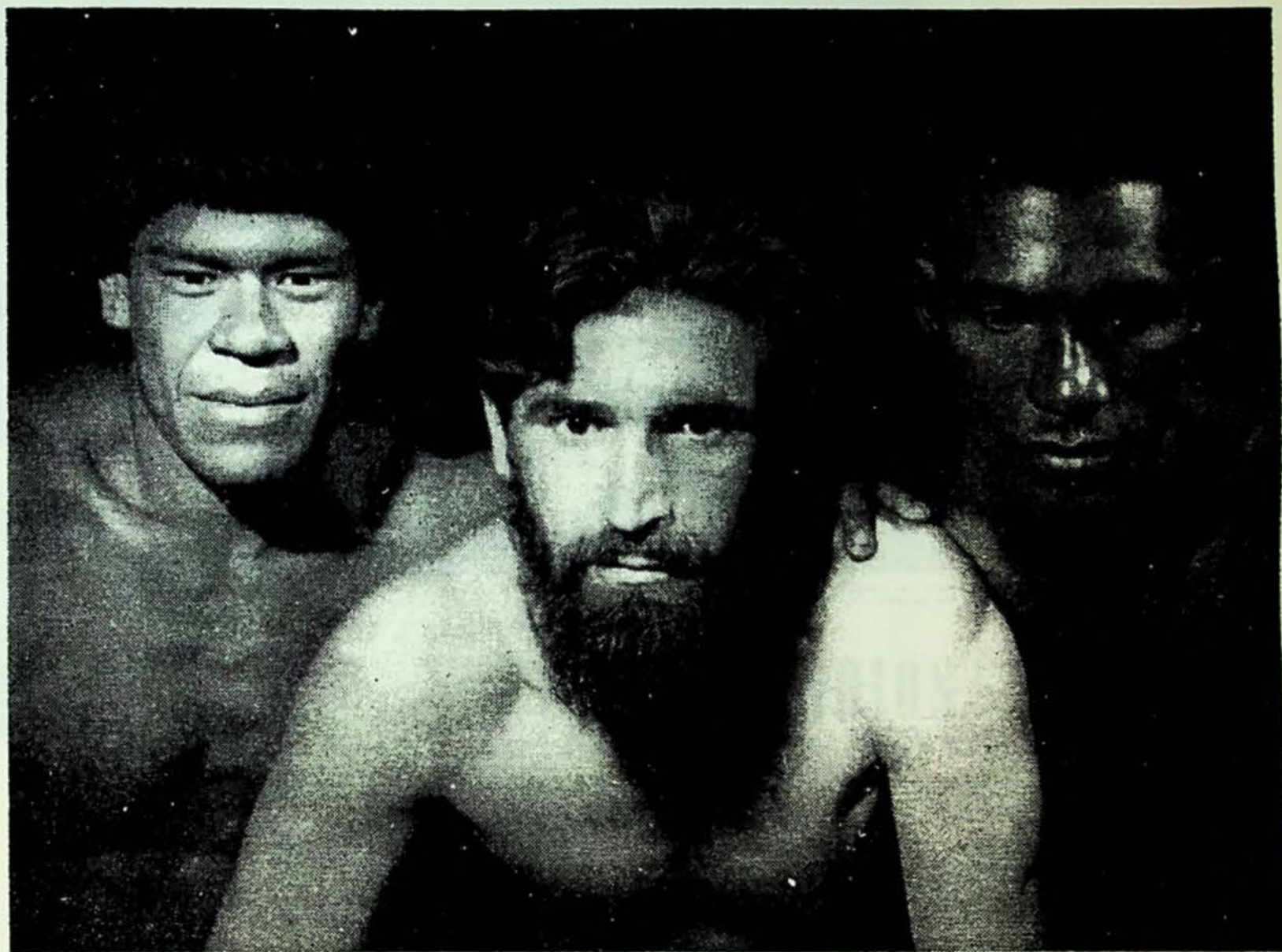


Foto Jean Manzon, extraída do Album "Flagrantes do Brasil".



**DUAS GERAÇÕES INDÍGENAS**

Os índios das tribos do Xingu casam mais geralmente: o homem aos 18 anos e a mulher aos 16. As cerimônias de um enlace matrimonial constituem uma festa simples encerrada com uma dança bizarra, bonita e adocorada.



UM BRANCO entre dos Kalapalos nas margens de Kuluena: o repórter fotográfico José Medeiros aparece aqui abraçando Iré e Diarrula, numa fotografia feita por José Leal. Estes atléticos selvícolas pintaram-se com urucum e, recendo os "sarakivis" de bambu dançaram uma de suas danças mais lindas: a "Tana".

SOB A BANDEIRA DA FAB—I

# VIVA OS ÍNDIOS!

Texto de JOSE' LEAL      Fotos de JOSE' MEDEIROS



Paz entre os Jurunas e as tribos do Posto Xingu — Reconciliam-se os inimigos de 30 anos — Contato com os Kalapalos — Hábitos e costumes dos selvícolas.

Ontem no norte, hoje no sul, amanhã no sul. Assim vivem os repórteres de O CRUZEIRO, quando não estão no exterior ou no longínquo oeste de Brasil. Sempre à procura de bons e pagantes assuntos, a conhecida dupla de jornalistas, José Leal e José Medeiros, embrenhou-se pelas paragens grandiosas do Brasil Central, para estabelecer contato com os selvícolas, estudar-lhes o modo de vida, hábitos e costumes, e trazer na volta um documentário preciso sobre os verdadeiros donos da terra. Durante quinze dias, dormindo ora nos acampamentos das matas, ora nos lugarejos pequeninos, mas sempre enfrentando os perigos da malária e as surpresas da selva, Leal e Medeiros fizeram com simplicidade e exatidão os mais variados aspectos da vida indígena. E hoje lhes oferecem aos leitores desta revista as primeiras reportagens resultantes de uma viagem longa e interessante, que lhes foi proporcionada pelo Brigadeiro de Ar Raimundo Vasconcelos Aboim, Diretor de Material da Aeronáutica, que organizou e dirigiu a Primeira Expedição Aeronáutica rumo ao Xingu, amparando os índios e estudando a região para planificar a futura rota aérea Miami-Rio, via Manaus. Mais adiante, neste mesmo número, os leitores encontrarão os inquietos e agressivos Xavantes — tribo que responde pela fruição de muitos brancos e que ainda não assinou o tratado de paz com os civilizados. (N. R.)

OS ÍNDIOS Kalapalos falam o mesmo dialeto dos Kukurois, porque pertencem ao mesmo tronco racial, naturalmente. São muito afetivos, curiosos, inteligentes e muitos têm os olhos incrivelmente azuis!

4 de Junho de 1949



MESMO as crianças nadam e afiram caceletoamente. Não estão na mais completa penúria, porque plantam mandioca e recebem a valiosa assistência dos Irmãos Vidas Boas. A tribo tem apenas 180 índios.

O CRUZEIRO

"Viva os Índios!", fotos José Medeiros, O CRUZEIRO, 04 de junho de 1949.

VIVA OS ÍNDIOS (Continuação)



ADOLESCENCIA

As tribos do Xingu adotam costumes e hábitos esquisitos. Quando a menina torna-se moça é presa pelos pais em sua palhoça, até a franja do cabelo crescer e atingir o queixo, o que corresponde a um período de seis meses. Durante esse tempo ela se adentra nos serviços castídeos, aprendendo a arte de cozinhar.



JUVENTUDE

Enquanto espera o noivo fica impedida de sair durante o dia, não pode falar alto nem pintar o corpo com urucum. As mulheres são muito fiéis, porque em caso de adultério os castigos são martirizantes. Dificilmente existem índios solteiros. Os casos de prostituição entre os indígenas são raríssimos.



MATURIDADE

A mãe solteira, ao dar à luz, é obrigada a enterrar o próprio filho numa sepultura por ela mesma cavada em frente à sua palhoça. O mesmo acontece com os filhos gêmeos ou os que nascem com qualquer defeito físico: são mortos e imediatamente enterrados pela própria genitora porque assim manda a lei...



VELHICE

Os maridos não ligam muita importância às esposas, não lhes dispensam carinho, obrigando-as a desempenhar tarefas pesadíssimas, às vezes incompatíveis com a sua condição feminina. Carregam feixes de lenha na cabeça, — lenha para alimentar o fogo da palhoça e esquentar os maridos — nas noites de frio.

JUBÉ — O ARROJÃO CACIQUE DOS JURUNAS



VIVA OS ÍNDIOS (Continuação)



SAO os nomes próprios dos indígenas. Este garoto, da tribo Kalapalo, chama-se Chicauana. Conheci outros chamados: Zagama, Mainava, Sepaim. Chicauana acompanhou-me até Xavantina, viajando de avião, satisfazido e feliz. Ganhou muitos presentes, inclusive uma camisa dessas que se usam nas praias.



OS ÍNDIOS são muito higiênicos. Banham-se seis a oito vezes por dia nas águas límpidas do Kulutno, do Xingu, do Mantiqueira-Missouri e do Rio das Mortes. Nadam como verdadeiros bons campobês.



COMEM PEIXES e passaros, mas não apreciam a carne de porco ou de gado vacum, com algumas exceções. Entre os Kalapalos encontrei muitos que comem galinhotos, broucos em geral e pialhos.



HOMBRES, SOCIÁVEIS e honestos são os verdadeiros donos da terra brasileira. Afirma-se que a maior tribo brasileira é a dos Xavantes, com 5 mil índios.



PARA QUE O FILHO TENHA BOA PONTARIA

Em vez de usar pó e maquiagem, os índios brasileiros usam pó de café e pó de milho. O pó de café é usado para a face e o pó de milho para o corpo. Isso dá uma aparência saudável e natural. Além disso, o pó de café ajuda a combater a pele seca e o pó de milho ajuda a combater a pele oleosa. É uma maneira simples e eficaz de manter a pele saudável e bonita.

VIVA OS ÍNDIOS (Continuação)



AS CRIANÇAS são de uma magreza comovadora. Adoram os abraços e as brincadeiras. No Posto Kulueu o Capitão José Ferreira da Cunha Filho organizou uma festa e ensinou a garotada a cantar a batucada "Cai, Cai". Todos aprenderam a música.



OS JURUNAS são de baixa estatura, têm os cabelos compridos e, fisicamente, têm muitas semelhanças com as mulheres. No verão eles se alojam — ou se alojavam — em malocas feitas nas ilhas de areia no meio dos rios. Têm visto poucos brancos.



NEM TODAS as índias são bonitas como esta. Várias usam colares feitos com cascalho de baías de seivaler. Na tribo dos Kalapalos as doenças da pele entre as mulheres estão se alastrando assustadoramente. Tanto que um médico já foi chamado.



OS JURUNAS são heróis de muitas batalhas. Inimigos há trinta anos dos Kamaruras e das tribos por estas influenciadas, serão em breve bons amigos, porque Orlando Vilas Boas transportou o cacique Iuba do Posto Diavurum ao Xingu para as primeiras conversações. A paz virá, provavelmente, ainda este ano.

O CRUZEIRO

— 20 —



O FUTURO CACIQUE DOS KALAPALOS. O pai morreu, mas o filho dirigirá os destinos da tribo.

4 de Junho de 1949

A BANDEIRA DO BRASIL NAS SELVAS DE MATO GROSSO

O Deputado Café Filho hasteando a pavilhão nacional no Posto Xingu. Em primeiro plano, uma índia. Uma das coisas curiosas entre os selvícolas é a maneira como eles se amitam sobre o pé. Uma "cadeira cativa" digna de observação dos que se interessam pelos estudos sobre indígenas.



A maioria de suas fotos eram posadas e mostravam os Vilas-Boas em situações revestidas de forte simbolismo: na troca amigável de armas com os índios, na reverência constrita frente à sepultura de antigos desbravadores mortos em terras indígenas ou no hasteamento da bandeira nacional em meio às aldeias.

Esse caráter simbólico pode ser identificado numa fotografia de Jean Manzon, totalmente posada, na qual aparece a imagem de um dos Irmãos Vilas-Boas, colocado no centro, em primeiro plano e fortemente iluminado. Ao fundo aparecem as figuras de um índio e de um negro. É curioso perceber que, embora o texto faça referência à igualdade de condições entre as três raças que formaram o país, a foto apresenta uma outra versão, mostrando a nítida superioridade do homem branco. A julgar por esta imagem há uma hierarquia clara: primeiro o branco em destaque, emcarando a câmera, segundo o índio parcialmente iluminado, com o olhar perdido, e por último o negro cabisbaixo, diluído na escuridão do fundo.

O repórter fotográfico equipara-se aos Vilas-Boas ao compartilhar suas viagens. A mitologia heróica que nessa época já envolvia a figura do fotógrafo das grandes revistas ilustradas, adapta-se através da temática indígena ao repertório nacional, mesclando-se à imagem do bandeirante. Se os Vilas-Boas conquistam o "Brasil para o Brasil" através do seu trabalho de pacificação dos índios e

implantação de pequenos núcleos de ocupação de regiões inabitadas, os fotógrafos revelam o "Brasil para o Brasil" ao materializarem em imagens grandiosas os aspectos desconhecidos do país.

O mito do bandeirante adequa-se perfeitamente ao projeto desenvolvimentista da época que esteve presente como substrato da marcha para o interior que resultou na construção de Brasília<sup>10</sup>.

Após as primeiras viagens de contato pacífico o leitor acompanha expedições organizadas para a localização de brancos raptados pelos índios ou desaparecidos em seu território. Alguns são encontrados vivendo como índios. A revista mostra como os hábitos por eles adquiridos contrariam a sua natureza civilizada, motivo pelo qual devem ser resgatados. Do mesmo modo, a comprovação do assassinato realizado pelos índios, de algumas das pessoas desaparecidas, serve para comprovar o seu barbarismo, sem que em nenhum momento sejam cogitados os motivos que os levaram a isso. O leitor é levado a reconstituir o percurso desses desbravadores, a visitar os marcos erguidos em sua lembrança, a descobrir o "índio-assassino" e o modo como matou. Enfim, tanto através da exaltação da figura exótica do índio, quanto através de uma

9-A intenção de mostrar o "Brasil para o Brasil" tem como substrato o propósito do repórter fotográfico moderno de "explicar o homem para o homem e o homem para si mesmo" através da fotografia. Ver Naomi Roseblum, *The World History of Photography*, p.481.

10-Ver André de Seguin des Hons, *Le Brésil - Presse et histoire, 1930-1985*, p.30.

crítica aos seus costumes bárbaros, tudo converge para a idéia de que ele não só deve, como precisa e quer ser "civilizado".

"Quando se projeta estabelecer uma linha de aviação entre Miami nos Estados Unidos e o Rio de Janeiro, passando os aviões por Manaus, pelo Tapajós e pelo Xingu háo de concordar que chegou a grande hora de aproveitar a inteligência dos nossos silvícolas, civilizando-os para que eles deixem de ser um peso morto na vida da nacionalidade, colaborando com os progressos da civilização (...) Por que não civilizar o índio brasileiro? (...) criar escolas para os índios, educá-los, entregar-lhes grandes fazendas, ajudá-los, dar-lhes o direito de voto, transformá-los em operários, técnicos, agricultores, etc.(...) O índio brasileiro é inteligente como o índio americano"

O índio é apresentado como mais um dos "recursos naturais" disponíveis a ser utilizado em benefício da modernização do Brasil. De "peso morto" eles devem ser transformados em profissionais especializados que possam contribuir para o progresso do país. Os Estados Unidos são o modelo. A rota em território indígena visa chegar a Miami e o genocídio das diversas nações indígenas americanas é considerado como um padrão de integração cultural.

Em pouco tempo o índio é levado para a cidade e aculturado. O Cruzeiro promove a viagem de índios de várias tribos ao Rio de Janeiro e à São Paulo, em diferentes ocasiões: para a realização de uma operação de hérnia num jovem índio no Rio de Janeiro, para o desfile

11-O Cruzeiro, 11 jun 1949, p.68.

## O AMIGO DA ONÇA



29 de Junho de 1946

— 43 —

G. CRUZEIRO

"O amigo da onça", O CRUZEIRO, 29 de junho de 1946.

comemorativo do IV Centenário de São Paulo, ou ainda para a participação no programa "Essa é a sua vida" na TV Tupi. Eles sempre viajam em companhia dos repórteres. Assim, vemos fotos dos índios hospedados num luxuoso hotel, comendo em restaurante, tomando banho de banheira, experimentando terno e gravata, saindo do mar na praia de Copacabana, andando no bondinho do Pão de Açúcar e desfilando no Vale do Anhangabaú: imagens que documentam diversas facetas de um violento confronto de culturas.

Toda essa ampla trajetória é rica em simbologias. No momento da vinda para a cidade somos convidados a acompanhar o casamento de uma índia com um branco, patrocinado pela revista *O Cruzeiro* e narrado em capítulos, como um verdadeiro conto de fadas.

A representatividade da temática indígena não se restringe à questões ideológicas. No conjunto podemos visualizar o amadurecimento de soluções formais específicas da fotorreportagem na riqueza de sua diversidade. As fotorreportagens sobre índios apresentam, particularmente, uma grande elaboração formal que não era tão uniforme na abordagem de outros temas<sup>12</sup>. Sendo assim, iremos seguir passo a passo a construção da imagem do índio pela revista *O Cruzeiro* através da análise de cada um dos

12-Talvez esse cuidado acentuado deva-se ao investimento feito nas viagens, tanto no que diz respeito aos recursos materiais, quanto ao tempo necessário à sua realização. Era comum que uma única viagem rendesse uma série de reportagens, o que justificava o grande investimento na sua produção.

elementos constitutivos da fotorreportagem e da estrutura narrativa que os amarra.

. A relação foto/legenda: a unidade narrativa da fotorreportagem

Sendo a fotorreportagem um amálgama entre imagem e texto, o vínculo entre foto e legenda é fundamental na sua construção por se constituir na sua unidade narrativa. Desde que a fotografia passou a construir o seu próprio discurso, desenvolvendo uma elaboração formal e conceitual específica, a sua relação com a legenda tornou-se bastante complexa. Afinal, tratava-se a partir de então, de duas linguagens de naturezas distintas que passaram a existir justapostas, articulando cada uma a seu modo, um ponto de vista sobre a cena registrada. Fica estabelecida a priori, uma tensão básica entre elas, que dará origem ao sentido final<sup>13</sup>.

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, a fim de completar sua percepção primeira; por fim retorna à imagem e conclui a interpretação da cena. Se o olhar apreende a totalidade da

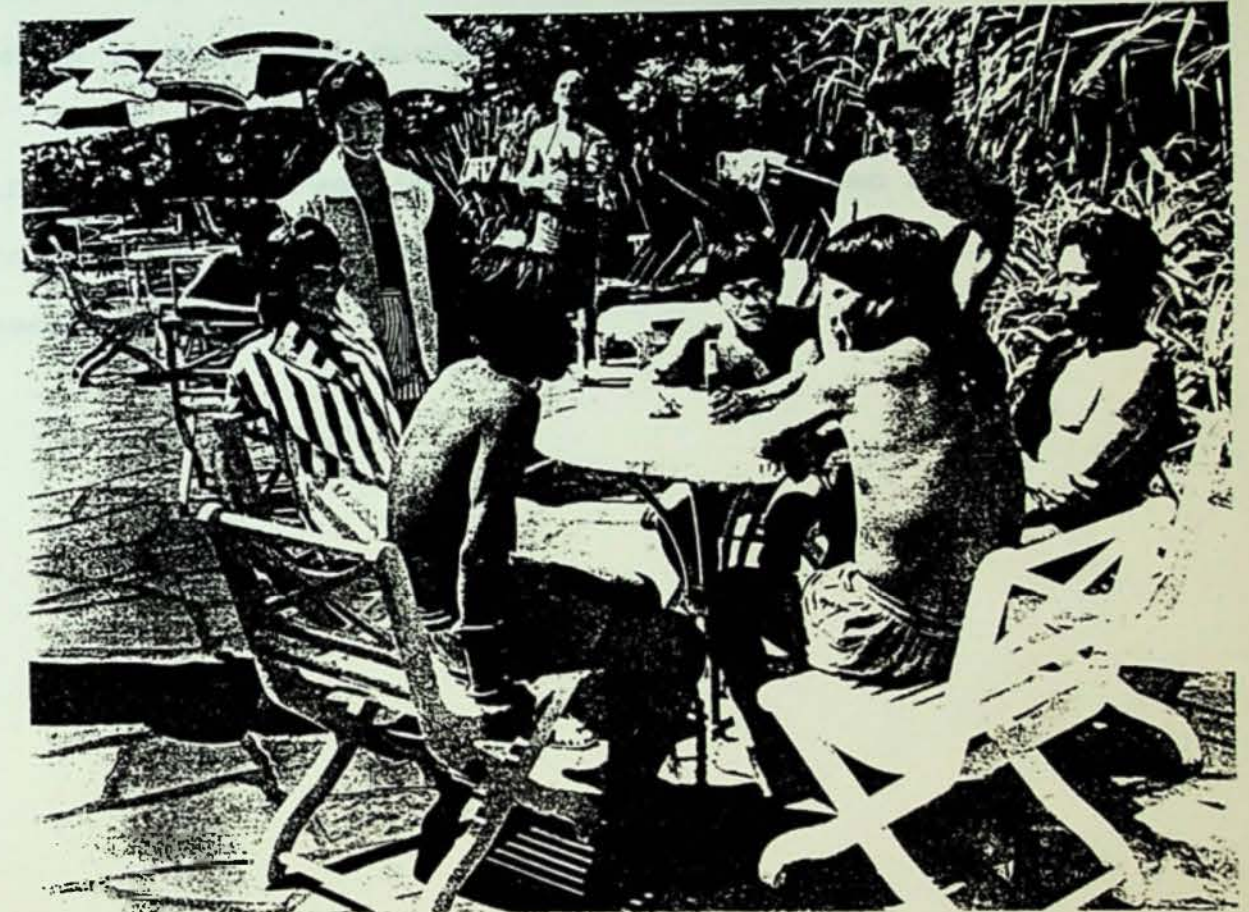
13-Quando a fotografia se presta à mera ilustração, não há tensão entre foto e legenda, apenas um reforço da impressão inicial do leitor.



fotografia e a seguir a da legenda, porque a necessidade de retornar à imagem?

Cabe-nos demarcar esse retorno como o momento fundamental do processo da apreensão da fotografia de imprensa. 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. Na verdade, a legenda é uma das apropriações possíveis da imagem, podendo ser contraditória à interpretação inicial do leitor e até mesmo a do autor. Daí a necessidade do retorno à imagem, pois é nesse exato momento que foto e legenda passam a constituir uma unidade de sentido e o potencial significativo múltiplo da fotografia se dissolve, dirigida pela legenda. Lorenzo Vilches sugere que a legenda funciona como uma espécie de manual de instruções para a leitura da foto.

Segue-se uma foto apresentada propositalmente sem a sua legenda para substanciar a análise apresentada sobre o processo de apreensão.



1º Movimento: leitura da imagem - a cena pode ser identificada como uma reunião de índios numa mesa de bar ao ar livre, próximo a uma praia ou piscina. Embora parecendo pouco à vontade, eles conversam entre si com a tímida participação de duas jovens brancas.

2º Movimento: leitura da legenda - *"Reunidos a volta de uma mesa da elegante pérgola, não conversaram entre si nem com as moças. Embora sendo da mesma região, cada um falava um idioma diferente"*.

3º Movimento: Retorno à imagem - Surpresos com a incomunicabilidade entre todos os presentes, voltamos à imagem, na qual havíamos imaginado um ambiente de entrosamento entre os índios. Se a princípio nos parecia que eles haviam adquirido hábitos civilizados, a legenda nos informa que isso não procede. Embora na "elegante pérgola" em companhia de duas lindas moças, eles não conseguem se comunicar nem mesmo entre si.

Neste caso a unificação de sentido entre foto e legenda se deu pela contradição estabelecida entre os dois níveis de informação - comportam-se como civilizados, mas continuam selvagens.

A maioria das legendas das fotorreportagens de *O Cruzeiro* fogem à concisão a que estamos hoje habituados. Constituem-se, na verdade, em pequenos textos, que buscam direcionar ao máximo a leitura das fotos. Esse fator nos possibilita efetivar um elucidativo desdobramento analítico do processo de interação entre foto e legenda para a conformação do sentido, como veremos a seguir.



© 1964 by [illegible]



O imperador da selva



Imperador da selva

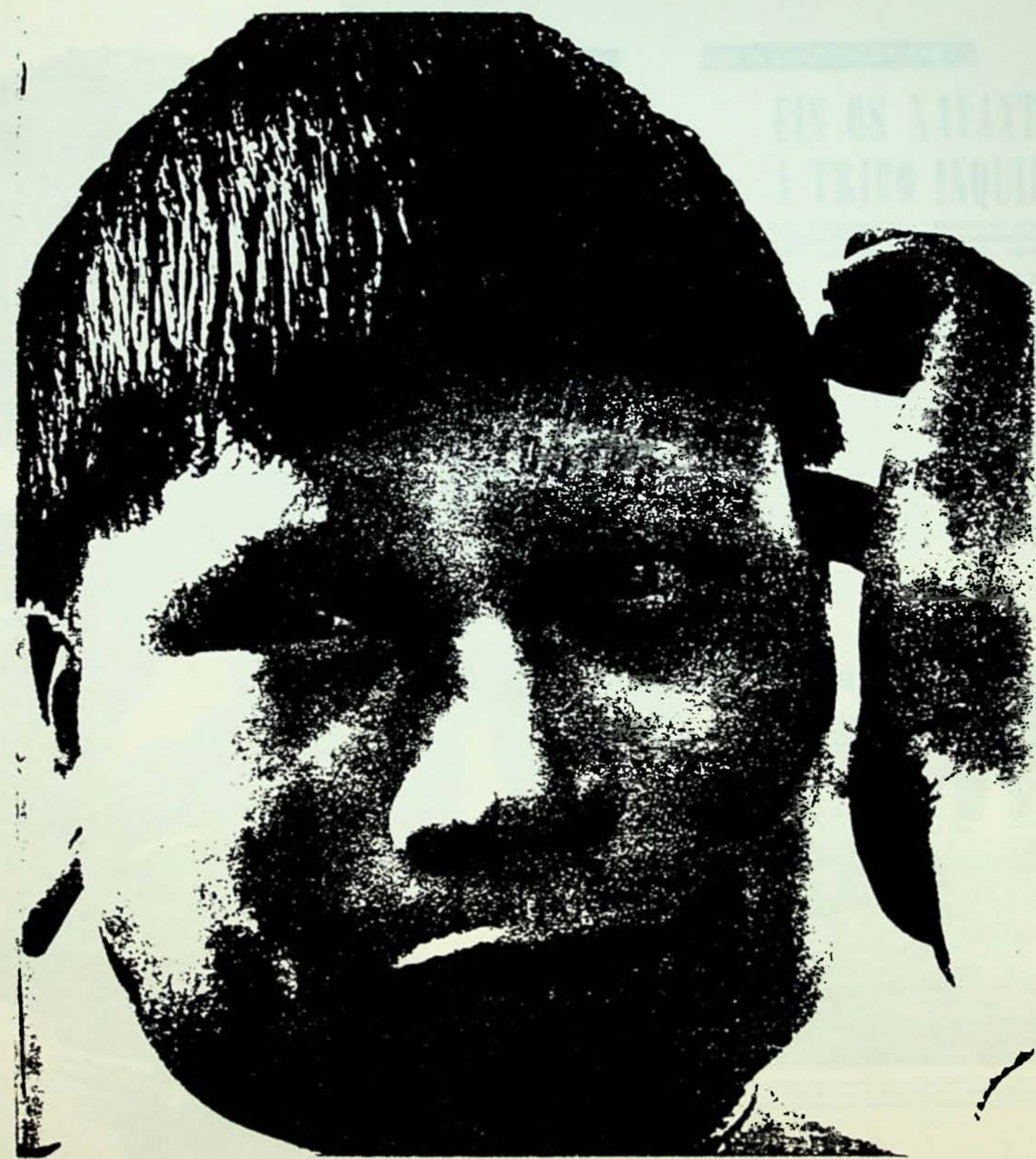


Os Xavantes caracterizam-se principalmente  
pela agressividade



São atléticos, têm bons dentes

JÁ MASSACRARAM MUITOS BRANCOS



JÁ MASSACRARAM MUITOS BRANCOS



**O IMPERADOR DA SELVA**  
Os Xavantes caracterizam-se principalmente pelos maxilares salientes e pela agressividade. São atléticos, têm bons dentes e já massacraram muitos brancos.

**SOB A BANDEIRA DA FAB - II**

**EIS OS XAVANTES, A TRIBO INQUIETA**

SENSACIONAL ENCONTRO DA 1.ª EXPEDIÇÃO AERONÁUTICA, DIRIGIDA PELO BRIGADEIRO RAIMUNDO VASCONCELOS ABOIM, COM OS XAVANTES, OS IMPERADORES DA SELVA, NO RIO DAS MORTES

Texto de JOSE' LEAL :: Fotos de JOSE' MEDEIROS

O MECANICO fez uma cuidadosa revisão no velho "Nordwing" motorizado do Parque de Aeronáutica de São Paulo, pilotado pelo Tenente Haroldo Granger. Amarrados os cintos de segurança e, em poucos minutos, já estávamos sobrevoando as aldeias de casa dos perigosos e traçadores Xavantes, aliados limpas e amadas no meio da inabarcável floresta centrobrasilera. A aldeia de Navantina ficou para trás, enquanto a distância ia sendo vencida num céu sem nuvens. Nosso destino era São Domingos, onde funcionava o Posto Pimentel Barbosa, do Serviço de Proteção aos Índios, nas margens do Itaipava e próximo Rio das Mortes. Ali viviam homens abnegados e corajosos, que há vários anos vem se dedicando à difícil tarefa de conquistar a amizade dos Xavantes: Francisco Meireles. Em cinquenta minutos de jornada aterrissamos suavemente mais ou menos às 11,30 horas do dia 12 de maio. São Domingos é um lugarejo com vinte e cinco casas, três rádios, rádio-receptores e uma estação

radiotelegráfica. O Inspetor Francisco Meireles reside numa casa quidista, juntamente com sua mulher e seus filhos. Trabalha com cinco auxiliares diretos: o intérprete da língua que sabem os Xavantes, Eivaldo Gomes da Silva; o radiotelegrafista, Josmeir Cardoso; o auxiliar do sítio, Claudio Hamu; mais os Srs. Ismael Leitão e Isaltino da Luz. As malocas dos selvícolas são impressionantes que já se estão situadas a regular distância do Posto, porém, de vez em quando, e isso após muitos anos de trabalho contínuo dos sertanistas, os Xavantes aparecem na outra margem do rio, a procura de presenças, fazendo-se ouvir pelos seus gritos estridentes e incompreensíveis. Intimado da visita de nossa Expedição a São Domingos, Francisco Meireles desenvolveu os melhores esforços para que uma parte da tribo deixasse sua taha e acampasse na praia que fica em frente ao Posto do SPI. Contou com funcionários que lá trabalhavam — principalmente: ao intérprete Eivaldo Gomes, trazeu



FELA primeira vez andaram numa canoa, conduzida por dois romedores brancos do Posto Pimentel Barbosa, em São Domingos, até o outro lado do rio. Nela transportaram os presentes recebidos: facas, facões, colarcs, panelas e uma infinidade de objetos de utilidade.



TPEMRAMA tornou-se afável, cativado pela bondade indiscutível do Brigadeiro Aboim. E a palestra tomou um caráter mais íntimo, como se pode deduzir por esta fotografia muito expressiva.



DOIS outros índios observaram o gesto do Brigadeiro, gostaram e tomaram o boné do cozinheiro da Expedição. Agiram tão rápido e bruscamente que o mestre-cozinha não encontrou meios para convencer os dois fortes xavantes a lhe devolverem o precioso boné.



TPEMRAMA, o "capitão" do grupo, idoso e mal encurado, conversa com o Brigadeiro Raimundo Aboim e promete-lhe amizade. O oficial-general da Aeronáutica, num gesto de agradecimento e simpatia, colocou o seu casquete na cabeça do indígena.

"Eis os Xavantes, a tribo inquieta", fotos José Medeiros, O CRUZEIRO, 04 de junho de 1949.







Um verdadeiro Tarzan



Os Jurunas são poderosos



São valentes

HOJE SÃO E  
AMIGOS DOS CI AD



Têm uma história belicosa e gloriosa

HOJE SÃO EXCELENTES  
AMIGOS DOS CIVILIZADOS



VIVA OS INDIOS (Continuação)



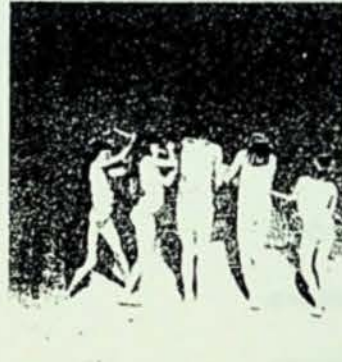
OS KAMAUIRÁS e os IULAPITIS são detidos de um profundo sentimento de gratidão. Depois que receberam os presentes, reuniram-se no pátio do acampamento do Posto Xingu e ofereceram-nos uma empolgante exibição de uma de suas mais bonitas festas: a "Javari", guerra simbólica entre duas tribos.



O GESTO dos salvicolas foi recebido com grandes alegrias por toda a Expedição Aeronáutica, comandada pelo Brigadeiro Raimundo Vasencelas Aboim, Comandante Geral do Material da Aeronáutica. Linda festa.



COMO a festa foi interrompida em última hora, os índios enfeitaram-se com pedações de jorrete, em substituição aos seus lindos cocais de penas de arara. As crianças também participaram da belíssima "Javari".



AS ADOLESCENTES foram mobilizadas pelo cavaleiro e desempenharam um papel importante nos bailes. Enquanto isso Aluári, Tamapu e Urucaco apreciavam a exibição de sua gente oferecida aos amigos brancos.



O CRUZEIRO, o cantor da esquerda, é o índio Kaneto, casado com uma das mais lindas índias da tribo. Ele e Iulapiti e ela, Kamauiará. Kaneto é considerado como o mais valente da tribo. E si é respeitado.



AS MÃES, com as filhas nas ilhargas, interpretavam também a dança selvagem. O espetáculo durou sessenta minutos e a assistência, que era grande, não escondia o seu contentamento diante da festa.

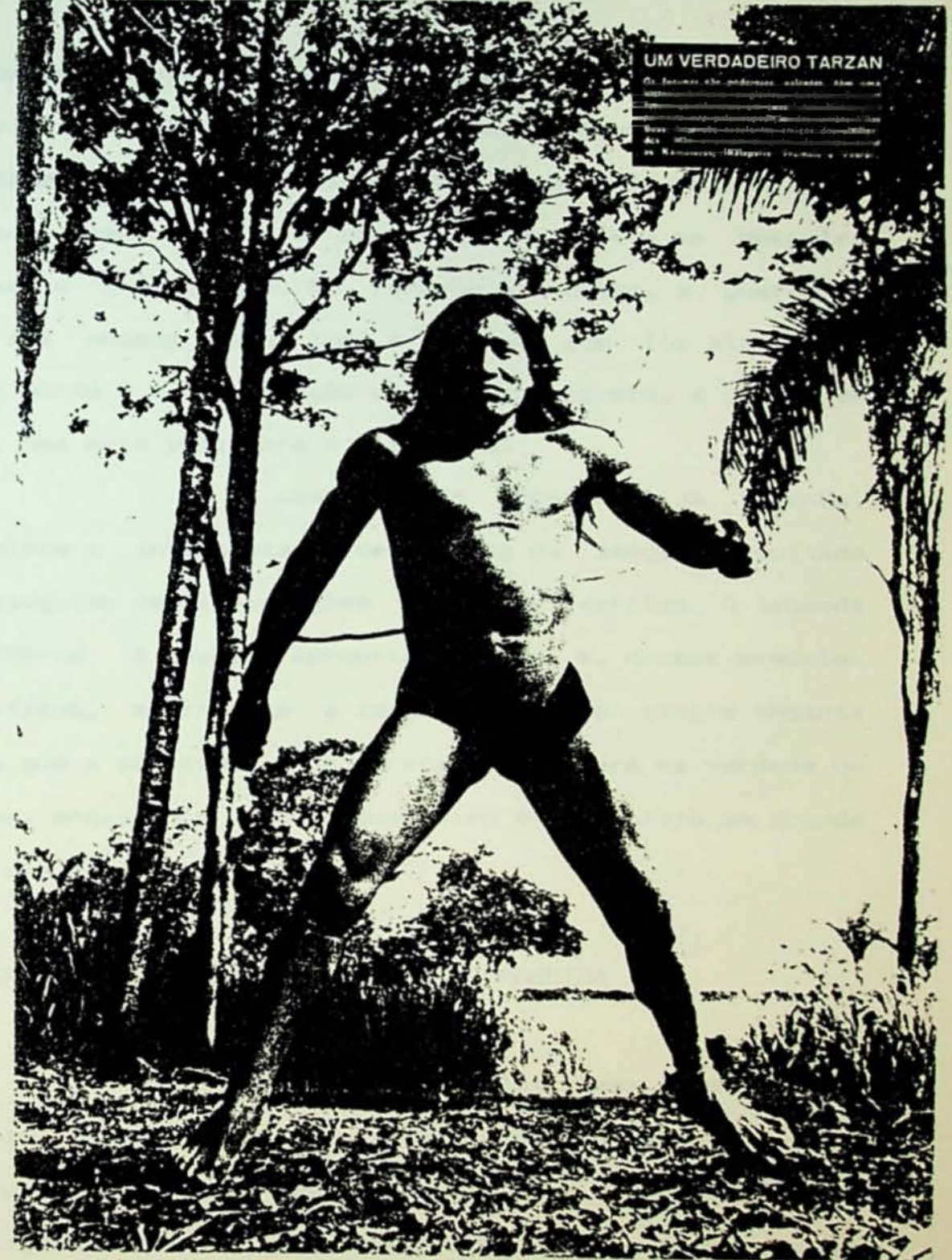


TERMINA a festa "Javari". Os índios debruçam-se, cada qual rumando para sua palhaça, porque a hora do dormir. Dormem em redes feitas por eles mesmos e que, devido ao urucum, parecem sujas...

O CRUZEIRO

4 de Junho de 1949

A NOSSA marcha para o desconhecido começou na tarde do dia 7 de maio, quando o C-47 da Força Aérea Norte-Americana — campeão de muitas jornadas nos céus estrangeiros, transportando viveres para os campos de luta durante a guerra — veio ao encontro do campo de Aragarças, salindo inclinatamente até se equilibrar em voo de cruzeiro rumo ao Posto Xingu, em plena selva de Mato Grosso. Eramos três passageiros a bordo: os Coronéis Juraci Magalhães, Kleber de Araújo, Filadelfo Torres, Lourival Sérgio da Mota e Alberto Gomes; o ordenança do Brigadeiro Raimundo Aboim, soldado Adalardo Nequeira; o General Borges Fortes; o Cmt. Carlos Natividade; o médico Dr. Luis Tavares; o cinegrafista Lincoln Macedo, o jornalista José Montenegro — os representantes desta revista, além da tripulação sob os ordens do Major George P. Cole. As 15:30 a luminosa aeronave pôs-se a pousar na pista do Posto Xingu, primeiro posto avançado da Fundação Brasil Central, dirigida por Orlando e Leonardo Vilas Boas, sobre quem nos ocuparemos em reportagem especial. Abriu-se a portinhola do C-47 e eis que nos esperavam duas centenas de indígenas, sorridentes, desconfiados, com o corpo pintado de urucum, perguntando pelo nosso nome e como estávamos passando, num "cumu vai" ingenuo e gracioso. Antes de me referir a essas tribos amigas quero falar sobre um cientista que encontrei no Xingu, o Dr. Helmut Sick, naturalista da Fundação Brasil Central, que há três anos trabalha na região, classificando animais e plantas e especialmente, fazendo pesquisas sobre Magre, simples e discreto, escreveu as publicações sobre os trabalhos científicos realizados com o Brasil Central.



"A conquista da Serra do Cachimbo", fotos Jorge Audi, O CRUZEIRO, 20 de fevereiro de 1954. Notar o detalhe assinalado à esquerda que mostra uma imagem que já havia sido utilizada anteriormente como foto de abertura da reportagem "Dois índios admiram o Rio". Ver página 126 desta dissertação.

Nas fotos apresentadas temos o rosto de um índio com uma expressão dócil e um guerreiro em pleno salto no meio da floresta. A legenda em ambos os casos dispara sentidos sucessivos que vão deslocando a imagem inicial até a sua redução ao sentido final imposto pela palavra.

No primeiro exemplo vemos o rosto de um índio que domina a imagem, encarando fixamente o observador. Um brinco, um colar e uma pulseira são os únicos elementos que conseguimos distinguir. A franja do cabelo bem marcada, o rosto largo e uma boca que se dilui em sombra, marcam uma expressão dura, mas não totalmente definível. A legenda chama atenção para as características físicas do índio como indicativas de sua agressividade. No retorno à imagem nos deparamos com um matador feroz, cujo olhar ameaça mais uma possível vítima.

O poder de agenciamento da legenda sobre a imagem deve-se ao fato de que ela " (...) por sua disposição mesma, por sua medida média de leitura, parece duplicar a imagem, isto é, participar de sua denotação"<sup>14</sup> 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.

No segundo caso vemos um forte guerreiro em pleno salto no meio da selva. Devido à sua expressão rude

é possível supor que haja nesse gesto uma certa agressividade em relação ao fotógrafo. A legenda exalta suas qualidades bélicas, respaldando-as na própria história de seu povo, para por fim dizer que hoje ele se encontra totalmente domesticado. No retorno à imagem, o guerreiro perde aos nossos olhos toda a coragem que lhe atribuímos inicialmente e a sua posição de luta nos parece, a partir de então, uma mera pose para o fotógrafo.

A absorção do conteúdo da legenda, estabelece a interpretação definitiva da imagem, resultado da conjugação das informações visuais e escritas. A legenda sobrepõe-se à imagem, apropria-se dela e, nesses exemplos específicos, mostra que a imagem do índio sempre engana: aquele que a princípio nos parecia dócil, era na verdade um matador, enquanto o altivo guerreiro era de fato um grande amigo dos brancos.

#### - A REPORTAGEM-NOVELA: A NARRATIVA EXPANDIDA

Nas revistas ilustradas, em geral, narrativa não se restringe ao contexto de uma única fotorreportagem. É bastante comum a publicação de reportagens encadeadas que apresentam uma unidade em si, mas estão amarradas a um tema geral, fazendo parte de uma determinada série. Como estratégia comercial, estas reportagens estimulam o consumo da revista e induzem ao colecionismo. No caso dos índios encontramos a série "Sob a

14- Roland Barthes, "A mensagem fotográfica". IN: Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, 1978, p.132.



bandeira da FAB" que apresenta os números I, II e III com diferentes manchetes.

"Quando uma história se mantém no foco de interesse do público, é quase certo virar uma "reportagem-novela". Reproduz-se, então, a mesma fórmula do folhetim, que veio a dar no romance (...) impossível esquecer David Nasser e suas séries de reportagens, publicadas semanalmente pela revista *O Cruzeiro*, entre as quais se destacaram "O caso Aída Cury", "O crime do Sacomã", e tantas outras"<sup>15</sup>

A fotorreportagem introduz na documentação fotográfica o elemento "tempo". A narrativa cria, através do encadeamento das imagens uma temporalidade que o registro isolado não pode conter<sup>16</sup>. A "reportagem-novela", ou seja, as sequências de fotorreportagens sobre um mesmo assunto, estende ainda mais essa temporalidade. A série sobre a índia Diacuí talvez seja o nosso melhor exemplo, pois, ao contrário do caso "Aída Curi" ou do "Crime do Sacomã", em que estão em foco os desdobramentos de processos criminais, ainda um tema tradicional de notícia, o que se apresenta ao leitor no episódio da índia Diacuí tem o sabor de uma novela, mas uma novela real.

Entre 1952 e 1953 *O Cruzeiro* acompanha a índia desde sua aldeia até o casamento na igreja da Candelária no Rio de Janeiro. A sua metamorfose é documentada passo a passo: os primeiros vestidos, a maquiagem, a índia escovando os dentes, o passeio na praia,

15-Muniz Sodré, A comunicação do grotesco.

16-Sob esse ponto de vista a fotorreportagem se aproxima bastante do cinema. Optamos, no entanto, por não aprofundar essa questão, privilegiando o ponto de vista da fotografia.

a visita à igreja, o batizado e principalmente o seu contato com os grandes "prodígios" da nossa civilização, indispensáveis para uma dona de casa. O fogão à gás, "muito diferente das fogueiras primitivas dos kalapalos", a máquina de costura e "o famoso livro Beleza e Personalidade - chave do êxito da mulher civilizada".

É particularmente significativa a foto em que Diacuí supostamente está lendo o precioso manual. Preparada para a pose ela aparece sentada numa cadeira com o livro aberto à sua frente. Está montado o cenário para a simulação da leitura. No entanto, por alguns segundos a cena foge ao controle do fotógrafo e a imagem nos mostra Diacuí com as pálpebras fechadas. Ao congelar esse ínfimo instante a fotografia materializa uma realidade indisfarçável: apesar de todos os esforços ela não consegue ter olhos para a cultura ocidental.

Mesmo assim, Diacuí irá passar por verdadeiros "rituais de civilização". Não sendo cidadã, muito menos cristã, a índia não podia contrair matrimônio. Assim, para a realização do casamento civil fez-se necessária a intervenção de um Ministro de Estado e para a cerimônia religiosa foi preciso que a noiva recebesse o sacramento do batismo. O casamento foi realizado em grande pompa na igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Sintomaticamente a união da índia com o branco resultou na morte da índia.



AS INDIAS COMEÇAM o dia com um banho no Rio Kulusee. Vão sempre em grupo, e gostam de brincar dentro d'água. Ayres levou-lhes sabonetes, e elas agora se querem tomar banho com espuma. Como todas as mulheres, as kalapalos são vaidosas. E, mesmo nadando, conservam os seus colares multicores.

# "MINHA NOIVA É UMA ÍNDIA"

O sertanista Ayres Câmara Cunha já se tornou conhecido em toda a Ilíria apaixonado pela formosa índia Diacu, da tribo dos kalapalos, preta de aparência, contada para assim com a patrocinista de "Diário da Noite" e fim a esposa da família da novela do costume, "Caim" e do Presidente da Fundação Ilíria Central, Sr. Arquimedes Pereira Lima. Aqui no Rio, entretanto, as suas pretensões ainda não alcançaram esse todo porque a Serviço de Proteção aos Índios, através de seus funcionários, oferece restrições à realização do enlace. Enquanto aquele grupo de guerreiros não se decide, Ayres vive um drama de ansiedade e paixão, longe da amada, que fica a sua espera, nas lunquinhas selvagens do Alto Xingu. Isso tem, aliás, o que constata uma expedição de "Diário da Noite" que esteve durante cinco dias no Brasil Central, e contou do caso, que a confirmação de que as noivas têm ao encontro das desejos de Diacu e de toda a tribo.

U caso de amor do sertanista Ayres Câmara Cunha já se tornou conhecido em toda a Ilíria apaixonado pela formosa índia Diacu, da tribo dos kalapalos, preta de aparência, contada para assim com a patrocinista de "Diário da Noite" e fim a esposa da família da novela do costume, "Caim" e do Presidente da Fundação Ilíria Central, Sr. Arquimedes Pereira Lima. Aqui no Rio, entretanto, as suas pretensões ainda não alcançaram esse todo porque a Serviço de Proteção aos Índios, através de seus funcionários, oferece restrições à realização do enlace. Enquanto aquele grupo de guerreiros não se decide, Ayres vive um drama de ansiedade e paixão, longe da amada, que fica a sua espera, nas lunquinhas selvagens do Alto Xingu. Isso tem, aliás, o que constata uma expedição de "Diário da Noite" que esteve durante cinco dias no Brasil Central, e contou do caso, que a confirmação de que as noivas têm ao encontro das desejos de Diacu e de toda a tribo.

Texto de ROMILDO GURGEL  
Fotos de GILBERTO BUTOWSKY



DIACU, cujo nome significa "Flor dos Campos", é a mais formosa kalapalo.



OS PRESENTES levados pelos brancos sempre são recebidos com alegria pelas selvagens. Ayres não se esqueceu de comprar para a noiva espelhos e colares.



OS NOIVOS novamente se encontram na selva. E-los juntos, no interior de uma taba, conversando numa rede de buriti trançada com algodão. Estão felizes.

O CRUZEIRO, 1 de novembro de 1952

"Minha noiva é uma índia", fotos Gilberto Butowsky, O CRUZEIRO, 01 de novembro de 1952.



A CHEGADA DE DIACUI no aeroporto Santos Dumont atrai multidões incontroláveis. Todos queriam vê-la.



DOIS INDIOZINHOS da tribo Katope fizeram também, junto com o retrique, parte do comitê de Diacui.



FADA SANTORO dá os últimos retoques na elegância de Diacui; enquanto isto, o noivo aproveita.



DOIS PRODIGIOS de nossa civilização são apresentados a Diacui: uma foto e um catálogo telefônico.

DIACUI GLAMOURIZADA

Embora o vestido não seja propriamente um modelo de Jacques Fath, o resto de Diacui ganhou um beleza depois de maquiada por Helena Rubinstein.



DIACUI TOMA CONTA DO RIO

MAOS MÁGICAS no Instituto de Helena Rubinstein fazem milagres no rosto de Diacui e transmitem o seu traço um refinamento que ela até então desconhecia. Um nada, e o estorment em pouco confunde com qualquer grã-fina de Copacabana.

KALAPALOS INVADEM A "CUIABÁ" DOS ARRANHA-CÉUS

A Princesa do Kulueve transformada em grã-fina num salão de beleza — Impressões vivas dos aborígenes diante da civilização — O cacique teve medo do mar — Brotinhos das selvas beijando brotinhos da Zona Sul — Comatsi está apaixonado por uma linda aviadora — As multidões aplaudem os senhores do Alto Xingu. Texto de ROMILDO GURGEL e UBRATAN DE LEMOS. Fotos de BADARÓ BRAGA

PELA primeira vez um cacique autêntico do Xingu pisou o asfalto do Rio de Janeiro e numa situação especialíssima: acompanhando uma índia de sua tribo, que quer casar-se com um branco, o seringueiro Ayres da Câmara Cunha. O desembarque, no Santos Dumont, foi um acontecimento que deslocou multidões. Era uma massa humana de 90 por cento de mulheres, que se espremia na ânsia de ver a nova silvícola proletrada de contrair matrimônio com o branco ouzado da Fundação Brasil Central. — Mas, por que ela não pode casar? — era a indagação do vozário grosso do aeroporto. Diacui, sorriso ingênuo flutuando nos lábios, apareceu na portinhola do avião que a trouxera do Rio Kulueve. Seus olhos rasgados, como o das guenais, pareciam medrosos quando fitavam a turba que não cessava de gritar. (CONTINUA NA PÁGINA 6)



MOSSO AMOR E UMA CABANA



DIACUI E HELENA RUBINSTEIN são dois nomes aparentemente incompatíveis, porquanto entre eles haver um abismo de séculos. Mas as extremas se tocaram, e deu-se o milagre. A beleza primitiva de Diacui transfigurou-se, emergindo do esquema de múltiplas cristas e sobressaltos como a de uma Vênus do Século XX.

O CRUZEIRO, 29 de novembro de 1952

101

"Kalapalos invadem a cuiabá dos arranha-céus", fotos Badaró Braga, O CRUZEIRO, 29 de novembro de 1952.

ÀS MARGENS DO KULUENE LONGE DE AYRES

# ABANDONADA PELO BRANCO MORREU DIACUI



ESTES brotinhos das salvas o cacique oferece, em casamento, ao viúvo Ayres, ao porque deseja presentear.

O sertanista Ayres Câmara Cunha abandonou a esposa índia, voando para Aragarças, às vésperas do nascimento de sua filha — Não houve interesse em mandar o ginecologista da Fundação Brasil Central para assistir o parto da "Flor do Campo". Quando Diacui estava grávida de 6 a 7 meses, o marido branco quis abandoná-la — O cacique Comati oferece, em casamento, a Ayres, os brotinhos da aldeia de sua tribo — A pequenina tem o nome de sua mãe.

Texto de UBRATAN DE LEMOS

Fotos de INDALÉCIO WANDELEY

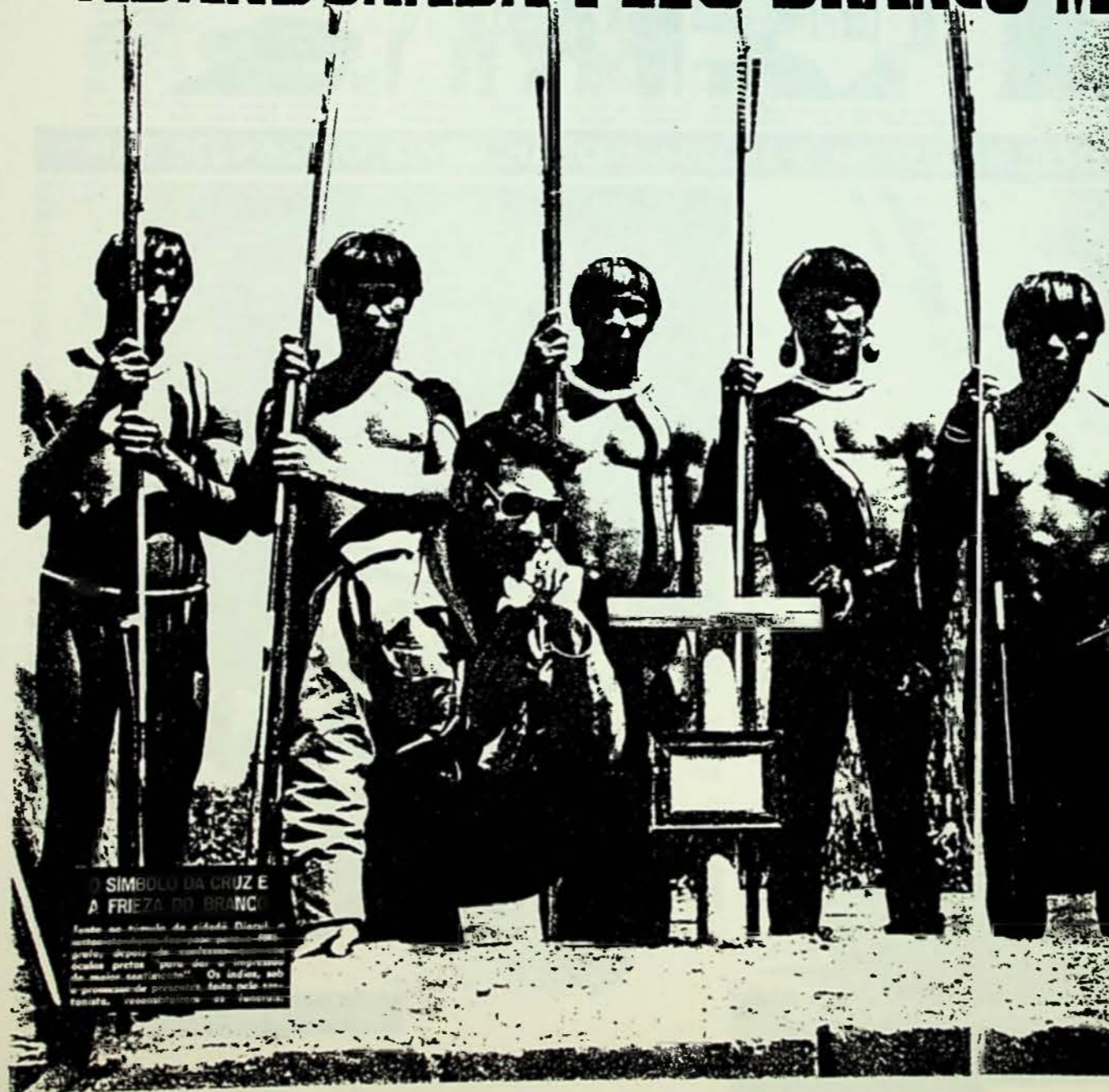
Taha dos índios Kuluene, Rio Kuluene, Alto Xingu.

A MORTE da cidadã Diacui Câmara Cunha, a índia cujo casamento, na Candelária, Rio de Janeiro, foi mais ruído que as bodas de D. Pedro II, apresenta uma série de acontecimentos lamentáveis, que os repórteres colheram, infra-muros, e que constituem um mistério indecifrável para o pessoal graduado da Fundação Brasil Central.

A soma desses fatos que emergem do sentido velado do casamento de Diacui, com o sertanista branco, dá-nos a seguinte conclusão objetiva: Diacui, cujo nome quer dizer "Flor do Campo", morreu em consequência da disciplina da Fundação — e o que é mais estranho — do próprio Ayres Câmara Cunha, o marido branco. O sertanista sabia que a esposa estava para dar à luz a qualquer momento. Entretanto, não obstante sua certeza, deixou a índia entregue à sua própria sorte, voando para Aragarças, que fica a 600 quilômetros, mais ou menos, do Posto do Kuluene. Por isso Ayres não assistiu à morte da esposa índia, e quando voltou de Aragarças já a encontrou se-  
ntada há dois dias.

Detalhes colhidos pelos repórteres corroboram a versão lógica aqui apresentada em primeira mão: a de que Ayres é cúmplice no falecimento da esposa. É sabido, discretamente, nos núcleos da Fundação Brasil Central, que o sertanista tentara abandonar Diacui quando ela estava com 6 ou 7 meses de gravidez. Chegou mesmo a pedir demissão do cargo que ocupa, voando para Xavantina, no Rio das Mortes, disposto a não mais voltar ao Kuluene. O presidente da F.B.C., Sr. Arquimedes Lima, sentindo a gravidade do arroubo de Ayres, contornou a situação: fez-o voltar ao convívio de Diacui, depois de aumentá-lhe o ordenado para mais de 4 mil cruzeiros mensais. E a coisa foi abafada lá mesmo no Brasil Central, de onde Ayres, agora viúvo, faz declarações patéticas. Esta por exemplo:

— Jamais pensei em separar-me de Diacui, porque eu a queria muito e os nossos gênios combinavam bem. Não pensei mais em casamento, porque não encontrarei outra mulher igual a ela. Viveres para a minha filha — a maior recordação que a minha esposa poderia deixar-me.



SÍMBOLO DA CRUZ E A FRIEZA DO BRANCO

Isento no templo de cidadã Diacui, em Aragarças, Goiás, o viúvo Ayres Câmara Cunha, ao lado de sua esposa, a índia Diacui, em Aragarças, Goiás, em 22 de agosto de 1953.



O CASAMENTO QUE EMPOLGOU O PAÍS

As bodas de Ayres Câmara Cunha com a índia Diacui foi, sem dúvida, o maior acontecimento social do ano. O vestido de noiva não foi esportado junto com a "Flor do Campo" no Rio Kuluene.

"Abandonada pelo branco morreu Diacui", fotos Indalécio Wanderley, O CRUZEIRO, 22 de agosto de 1953.



OS "CAPITÃES" kalapalos, como a tradição da tribo, preparam um tacho d'água para o banho de viúvas.



O SERTANISTA branco, qual um ator de Hollywood, recebe o banho (2.º vez), para dissipar a "tristeza".



O PESAR dos índios foi verdadeiro. A irmã de Diacui cortou os cabelos em sinal de luto.



AS DONZELAS da tribo, com os cabelos cortados, dançam à volta do sepulcro.



AYRES DECLAROU ao reporter: "Não casei mais. Viverei única e exclusivamente para o minha filha".



O GUERREIRO kalapalo está velando a única cruz erigida que se levanta, simbolicamente, nas selvas brutas.

**NAS SELVAS DO XINGU NASCEU ALEGRE E MORREU DESOLADA A ÍNDIA QUE ABALOU TODO O BRASIL**



QUANDO A VIDA SORRIA PARA DIACUI



QUANDO DIACUI CERROU OS OLHOS

Outras circunstâncias ilustram a realidade que se abate sobre o tumulto da graciusa Madame do Kuluene. Quando o sertanista branco, que tem, por sinal, um temperamento fúcido, resolveu deixar Diacui, comunicou-se com o Sr. Orlando Villas Boas, do Serviço de Protecção aos Índios, que trabalha no Posto de Atração do Xingu, a meia hora de via do Kuluene. Villas fora alvo de ataques pessoais, por parte de Ayres, no tempo do casamento no Rio de Janeiro. E por isso estranhou o veado que um trabalhador do Posto do Kuluene lhe transmitiu. Ayres revelava não poder mais viver com Diacui. Reclamava mais ou menos isto: "Ela bebe a água do pote e joga dentro dele o cacto".

Se Ayres, evidentemente, implicar no falecimento da esposa vítima de um parto desastroso, não é menos verdade que a Fundação Brasil Central foi sua sócia no abandono votado à índia kalapalo. Se existisse um médico, na aldeia do Kuluene (o ginecologista Boris Terekof, por exemplo, que se encontra em Aragarças, na qualidade de funcionário da Fundação), Diacui seria salva. Esclamamos certos, porque conhecemos a índole boa e compreciativa dos kalapalos, que ninguém na tribo se oporia à presença do ginecologista, mesmo desajassem os índios o parto no Kuluene. E então, caso se agravasse o estado de saúde de Diacui, restaria ao médico intervir, salvar a índia, evitar o desastre.

Descreveremos a morte de Diacui, através do depoimento de trabalhadores do Posto e do cacique Comati, este falando pela tradução de Eunha, uma indiazinha kalapalo que morou muito tempo em Aragarças e tem noção de português.

Assim teria acontecido: a noite do dia 5 de agosto último, Diacui começou a sentir as dores do parto. Foi logo cercada pelas quatro parteras da tribo: Fiza, Vucangaru, Tete e outra cujo nome não conseguimos escrever. Os homens, inclusive o cacique, ficaram acordos com os hábitos dos kalapalos, foram proibidos de assistir ao ato, de assistência exclusiva das parteras. Estas aplicavam massagens no ventre da parturiente, ao mesmo tempo que lhe prendiam os movimentos. Tudo parecia ir as mil maravilhas, sabido que é a naturalidade e a fleuma com que têm criança as índias do Brasil. As duas de madrugada, já 10 de agosto, nasceu a filha do sertanista com a índia. Pesava 2 quilos e 750 gramas. A criança vagia muito. As parteras colocaram-na no chão, e, em seguida, aplicaram-lhe um banho frio, com as águas do Kuluene. E deram logo nome à criança, que não foi aprovado por Ayres — Uacapu. Assim se chamava a avó de Diacui e daí a criança da tribo. Enquanto isso, o estado de Diacui, que parecia animado, nos primeiros momentos, foi-se agravando. Aumentaram as dores, as contracções



EM VOLTA DA SEPULTURA do companheiro, os índios do Kuluene preparam-lhe o último hamanogem. Quando Diacui morreu toda a tribo chorou sinceramente. E houve mulheres que se atiravam, desesperadas, sobre o terra frio do sepulcro.



NESTE PALACIO de repe houve uma lua de mel. Isto aconteceu a menos de um ano, quando Arves teve de bom marido.

A CASA "CARAIBA", de moças e cabanos civilizados, nao chegou a colher o proprietario, a india que amava ardentemente.

### A ÍNDIA INGÊNUA DESCONHECIA A MALDADE DO BRANCO



#### O SONHO QUE MOBYE LEVOU

Diacui sempre sonhou com uma tribo, um palacete, um rio. Na Rio, quando se preparava para casar, costumava brincar com uma boneca que representava de presente. Mas não sabia que a boneca era realmente a filha de seu pai.

Em tal ponto que via não pode deixar a mãe, onde vive a criança. Seguiram-se desastros sobre desastros, e violenta hemorragia saiu em forma de esperanças seu estado. Em que as parteras usaram contra a hemorragia abundante. A 15 do dia 10, ela voltou a desmaiar, e desta vez para sempre. Os sapatos ficaram em outro lugar com a morte da companheira. Os seus irmãos de Diacui 13 homens e 3 mulheres estiveram a cabeça, em sinal de luto. As mulheres lavaram o corpo da india e pintaram-no de urucum vermelho e de preto. O corpo foi enterrado numa rede e a sepultura foi aberta. Diacui levou a cova com os seus entes, vestidos e todos os pertences. Não foi sepultado com ela o vestido de noiva, presente dos zarábas brasileiros. Ate comia os seus entes colocaram sobre o corpo. Esta mulher não tinha cobria a india com uma esteira. Depois os guerreiros jogaram terra na cova, sobre a qual, dois dias depois, quando regressou de Aragarças. Arves ficou uma cruz, com esta legenda: "Diacui — 10-6-52"

Nem uma semana se passara e os indios kalapalo já ofereciam, em canchicho, os ornamentos da tribo a Arves. Inocentam eles que o visitaram, que outra vez, com mulher kalapalo. Exploraram os indios sabem que um novo casamento traria presentes a tribo. E eles racionam a base de brinde. Conseguiu tudo de um indio, desde que não há presentes. Tão grande é o interesse no casamento, numa outra uniao matrimonial do seguinte com uma india da tribo, que o canoe. Um mata chegou a oferecer a sua filha late, de 16 anos, a Arves Camara Cunha. Este, porém, nunca que não pretende casar outra vez. Afirma que visitara sua mãe em Uruguaiana, no Rio Grande, pois não a viu há 15 anos. Quanto a filha do casal, recebeu o mesmo nome de Diacui. Será batizada no dia 2º de outubro, em São Judas Tadeu, na igreja da mesma nome, em Aragarças. Não se sabe ainda quem servirão de padrinhos, mas há boatos de que a Srª. Harry Vargas será convidada para madrinha da indiazinha, que contará 15 dias de idade, quando sair esta reportagem.

Perguntaram os leitores pela reação de Arves ao tomar conhecimento da morte de Diacui. Vamos responder a pergunta. Contam que ele, ao regressar a aldeia kalapalo, chegou muito, rebolou ao chão e arrebou no caibé. Mas o que podemos garantir, porque testemunhamos, foi que imediatamente reconstituiu os funerais e fez para o fotografar, com lenço junto dos olhos. Chegou mesmo a prometer presentes a tribo, para a repetição do ritual da morte de Diacui. E não mostrou desgosto, abastamento moral, quando retornou a Aragarças, no nosso buechero "Jayungon". Chegou mesmo a comentar para o piloto do rival Marques:

— Ora, o que e que eu ganharei com o herdeiro da Diacuzinha no Rio de Janeiro? Nada, absolutamente nada.

E tratou-se também com o cameraman do Teve-Teve.

— A maquina engucou e ele não me viu. Foi lá, perto da sepultura de Diacui. Isto é o diabo. Tamo malfesta!



DIACUI II

Exatamente de duas horas da manhã, em 10 de junho de 1952, morreu esta criança. Não sabemos a mãe, que morreu no abandono, se morreu depois de Rio de Janeiro.

A reportagem-novela amplia o repertório de recursos cinematográficos empregados pelas fotorreportagens através da utilização de flash-backs. Imagens já empregadas em reportagens anteriores prestam-se a novas apropriações em outros contextos, recorrendo à memória do público. Na reportagem sobre a morte de Diacuí são apresentadas fotos da índia, na época do seu noivado, brincando com um boneco que simulava o seu futuro bebê, bem como cenas do seu casamento. Um outro recurso empregado era refotografar cenas já veiculadas em outras reportagens, para estabelecer um contraponto entre os dois momentos.

A revista coloca o sertanista como o grande culpado pela morte de Diacuí. O branco "maldoso" que abandonou a índia é ridicularizado. É curioso perceber que em nenhum momento a revista relembra o seu papel como principal agente responsável pelo violento confronto a que é submetida a índia.

. As estratégias da fotorreportagem: três análises de caso

A composição das duas páginas de abertura da reportagem intitulada "*A expedição aeronáutica ao Brasil Central*" nos fornece um bom exemplo da edição.

As três imagens que compõem este conjunto articulam-se formal e conceitualmente. A primeira, a qual consideramos como imagem-manchete, confirma aqui esse papel, sintetizando a idéia geral que preside a reportagem.

O branco, brigadeiro de exército e responsável pela expedição, domina a cena, apropriando-se do cocar, símbolo máximo de poder na sociedade indígena. O índio aceita sua tutela e sorri.

Na seqüência, nosso olhar percorre a trajetória tradicional da escrita, pulando para a foto superior da página seguinte. A edição, no entanto, não confia totalmente na inevitabilidade desse movimento e cria através da diagonal ascendente formada pelos braços dos dois índios, um direcionamento seguro para o olhar. Temos então, o "cacique branco" já desprovido do cocar, exercendo o seu poder de fato. Trata-se do encontro dos líderes de duas tribos inimigas, promovido pela expedição da FAB. O brigadeiro mais uma vez domina a cena. A sua figura é o centro para onde convergem todos os olhares, o dos índios e o nosso. Os dois índios, chefes de seu povo, com o rosto voltado no sentido contrário à câmera, despersonalizam-se e seus corpos unidos formam um todo no contexto da imagem.

Já vimos que essa expedição da FAB tinha por objetivo estudar a implantação de uma rota aérea Miami-Rio, via Manaus, passando por territórios indígenas. A terceira foto irá nos mostrar que o índio sustenta espontaneamente esta idéia, erguendo com seus próprios braços as asas do avião. A aceitação do projeto colonizador do branco é enfatizada na composição da página. O texto da reportagem encontra-se literalmente apoiado pelos braços dos índios. Através dos artifícios da edição da



**O CACIQUE BRANCO RAIMUNDO ABOIM**  
 Foi o organizador e dirigente da Primeira Expedição Aeronáutica ao lado do índio Kalipala Iri, no Posto Muluena, que está situado nas margens do rio que tem o mesmo nome.



CONFRATERNIZAM-SE os jurusos com os Trumoh. Jube, à esquerda, tomou um vinho, pela primeira vez na vida, no Posto Dicuam para encerrar-se com seus amigos e iniciar as conversações que culminarão com a assinatura do tratado de paz. O chefe branco presencia a cerimônia dos dois aborígenes.

**SOB A BANDEIRA DA FAB — III**

**A EXPEDIÇÃO AERONÁUTICA AO BRASIL CENTRAL**

Texto de JOSE' LEAL — Fotos de JOSE' MEDEIROS

Viagens Aéreas de Miami ao Rio, via Manaus, e de Recife a Lima em linha reta — Estudos no Brasil Central realizados pelos Técnicos do Ministério da Aeronáutica.

A SONHADA ligação aérea de Miami ao Rio de Janeiro, via Manaus, além de tornar mais curto o caminho entre as duas grandes cidades do Continente será de alto interesse estratégico para o nosso país e beneficiará as enormes e desconhecidas regiões do Brasil Central, levando aos territórios habitados pelos indígenas a marca da civilização e do conforto, com os novos aerodromos que serão construídos e a instalação de jantares para proteger uma grande maioria de selvagens que ainda se encontram abandonados. Para estudar e planejar essa obra, a ser cumprida no futuro pela aviação internacional, o Brigadeiro Raimundo de Vasconcelos Aboim, responsável pela Diretoria



IGATLS, amigos, eles não se negam a ajudar as civilizações em qualquer aspecto de serviço. Já o tempo de se aproveitar a inteligência e a capacidade dos indígenas em prol do progresso e da civilização desta nossa República. Para os índios que operaram nesta foto, há muito o vinho deixou de ser uma coisa misteriosa e temida.

"A expedição aeronáutica ao Brasil Central", foto José Medeiros, O CRUZEIRO, 11 de junho de 1949.





**SAPAIM e PATAKU**

Em visita especial que se fez pela primeira vez no Rio de Janeiro, os dois índios passaram uma semana em homenagem ao aniversário de Espirito Santo. — de José Leal, Associação de Indígenas do Rio de Janeiro.



McGill Hotel não podia operar Sapaím lá em Xavantina. E por isso colocou o futuro cacique Kamariá num avião, internando-o no Hospital dos Servidores do Estado. Durante a operação, Sapaím comportou-se maravilhosamente, sem dar um grito sequer, dando uma lição de calma em muita gente civilizada que trema como vara verde ao por ouvir falar de um simples bruto...

## DOIS ÍNDIOS ADMIRAM O RIO

Texto de JOSÉ LEAL — Fotos de JOSÉ MEDEIROS

Sapaím e Pataku, autênticos representantes da raça indígena, passam uma temporada no Rio de Janeiro e se divertem como os milionários — Almoços de luxo, jogos agradáveis e a curiosidade popular. Sapaím foi operado e comportou-se maravilhosamente, não dando um só gemido.

SAPAÍM e Pataku chegaram ao Rio. E aqui, na nossa valerosa cidade, passaram um mês e mais alguns dias, sofrendo como nos outros os rigores de uma temperatura implacabilíssima. Desceram de um avião militar no aeroporto Santos Dumont com uma simplicidade admirável, assim como se fossem dois pequenos aviação do céu, ou dois turistas viciados.

acostumados a cruzar o mundo em aeronave de todos os tipos, cercados de gentilezas e atenções das mais belas aeronôças. Mas aconteceu que Sapaím e Pataku não se perderam no animado entre a multidão de passageiros que embarcavam e desembarcavam naquela tarde. Seus cabelos pretos e rugos de corte arredondado, seus olhos miúdos e uma nariz...



"Dois índios admiram o Rio", fotos José Medeiros, O CRUZEIRO, 28 de janeiro de 1950.

fotoreportagem, os braços dos índios se transformam no próprio suporte das idéias veiculadas pelo texto. Foto e texto atuam conjuntamente, maximizando o potencial de produção de significados que cada um teria isoladamente.

Como na foto principal dessa fotorreportagem, encontramos com frequência objetos sendo utilizados como elementos conotativos. Os objetos assumem um papel importante num tipo de esquema muito utilizado: a caracterização do índio como branco e do branco como índio. Existem, no entanto, diferenças fundamentais na forma destas apresentações. No que diz respeito ao índio, há duas possibilidades: ou ele se encontra constrangido, cercado por objetos que desconhece e com isso demonstra o seu "primitivismo", ou incorpora os hábitos dos civilizados e admite que são superiores aos seus. Já o branco, quase sempre transfere para si o cocar. O índio se transforma num branco qualquer, ao passo que o branco, seja ele um general ou um repórter, torna-se sempre um cacique.

Na reportagem "*Dois índios admiram o Rio*" a eficácia do discurso visual também está intimamente ligada à edição. Neste caso a imagem-manchete dialoga explicitamente com o título da matéria e os dois índios (principalmente Sapaim, futuro cacique de sua tribo) olham para a cena da página oposta que se passa no Rio de Janeiro. Porém este gesto não demonstra admiração. O indiozinho em posição de combate, aponta uma arma naquela direção. Ao mesmo tempo a legenda nos chama a atenção para a hérnia

umbilical de Sapaim que será operada no Rio de Janeiro. Descobrimos, assim, que a segunda foto, antes pouco inteligível, era o registro da operação.

O fotógrafo, senhor absoluto de seu meio de expressão, lança mão indiscriminadamente da própria história da fotografia para construir o seu discurso. Uma imagem que segue a tradição documental se opõe a uma outra de extração moderna, quase abstrata. Este recurso estabelece de maneira ainda mais radical a dicotomia entre aqueles dois universos. O índio em seu estado "selvagem" está sujeito à doenças que ele não sabe curar. Somente a medicina ocidental pode salvá-lo. Mesmo que a princípio Sapaim se contraponha à essa dependência, termina por aceitá-la. Como recompensa ganha um abraço e um beijo da filhinha do cirurgião.

É importante salientar o papel da legenda da foto principal. Ela direciona o observador a notar um detalhe que poderia passar despercebido, induzido-o a lançar um olhar "científico" sobre o seu corpo e a realizar um verdadeiro recorte cirúrgico na imagem. A oposição entre os dois universos - o índio em seu meio e o índio na sala de operações; o índio doente, o índio são - materializa-se em dois níveis: na contraposição física das imagens e na própria linguagem fotográfica. O índio encontra-se em posição de combate frente à civilização.



## Olhar da selva sôbre a grande cidade asfaltada



TIPÊ, o jovem e atlético sarante, descobre Copacabana e os automóveis. A opinião do silvícola a respeito de que viu não parece ter sido das mais favoráveis.

## XAVANTES EM COPACABANA

Trazidos do Alto Xingu para o programa "Esta é a Sua Vida" da TV-Tupi, onze índios de várias tribos travam relações com o mar e a pressa carioca.

Texto de CARLOS GASPAR

Fotos de INDALÉCIO WANDERLEY

**D**IFÍCIL, muito difícil colher e explicar a reação dos onze índios, trazidos das selvas do Alto Xingu pelo programa "Esta é a Sua Vida" da TV-Tupi do Rio, ante a civilização. Nas suas fisionomias duras, porém simpáticas, em nenhum momento se percebia qualquer sinal de entusiasmo, perplexidade ou horror em face da diabólica confusão da metrópole dos brancos. Alguns deles, porém, cedendo a instâncias, articularam-se a externar uma opinião:

— Tudo muito bom, tão bom que só sairemos daqui levando bolsas, calções, sapatos, facões, canicos e anzóis.

Tudo isso a direção do programa lhes deu e o povo levou-lhes também utensílios e roupas, ao quartel do Corpo de Bombeiros, onde ficaram hospedados. Não é verdade que hajam estranhado o calor ou o tráfego. O que estranharam — e não gostaram nada — foi a curiosidade popular, por onde quer que passassem.

45



TIPÊ ganhou o quado de braço com Alcino Diniz  
O CRUZEIRO, 25 de janeiro de 1958

"Xavantes em Copacabana", fotos Indalécio Wanderley,  
O CRUZEIRO, 25 de janeiro de 1958.

"Xavantes em Copacabana"<sup>17</sup> tem uma edição especialmente bem estruturada. Nessa fotorreportagem a interação de sentidos entre as duas principais fotos das páginas de abertura dá-se de imediato.

O centro de todo o conjunto é a cabeça do índio da foto superior à direita. Para ela convergem todas as linhas de fuga da perspectiva. Ao mesmo tempo é como se estas linhas materializassem o percurso do seu olhar. Mirando o mar, Tipê vê a si mesmo, imerso na urbanidade. Sua expressão dura tem o respaldo da legenda: "... a opinião do silvícola a respeito do que viu não parece ter sido das mais lisonjeiras".

Por fim, em uma foto muito menor que as outras e aparentemente sem relação com elas, vemos Tipê numa queda de braço com o homem branco que promoveu a sua ida à cidade. Cristaliza-se o violento confronto de culturas que vitima o índio. Ironicamente a legenda nos informa que Tipê ganhou a luta.

Os processos de conotação da fotografia não se restringem, contudo, ao inter-relacionamento entre texto e imagem. Encontramos, por exemplo, fotos trucadas que, se aos nossos olhos hoje parecem extremamente artificiais, vêm confirmar a enorme credibilidade dada à imagem fotográfica na época.

17-Embora a data de publicação desta fotorreportagem encontre-se fora do recorte estipulado por este ensaio, ela foi aqui incluída devido à permanência do modelo estudado.

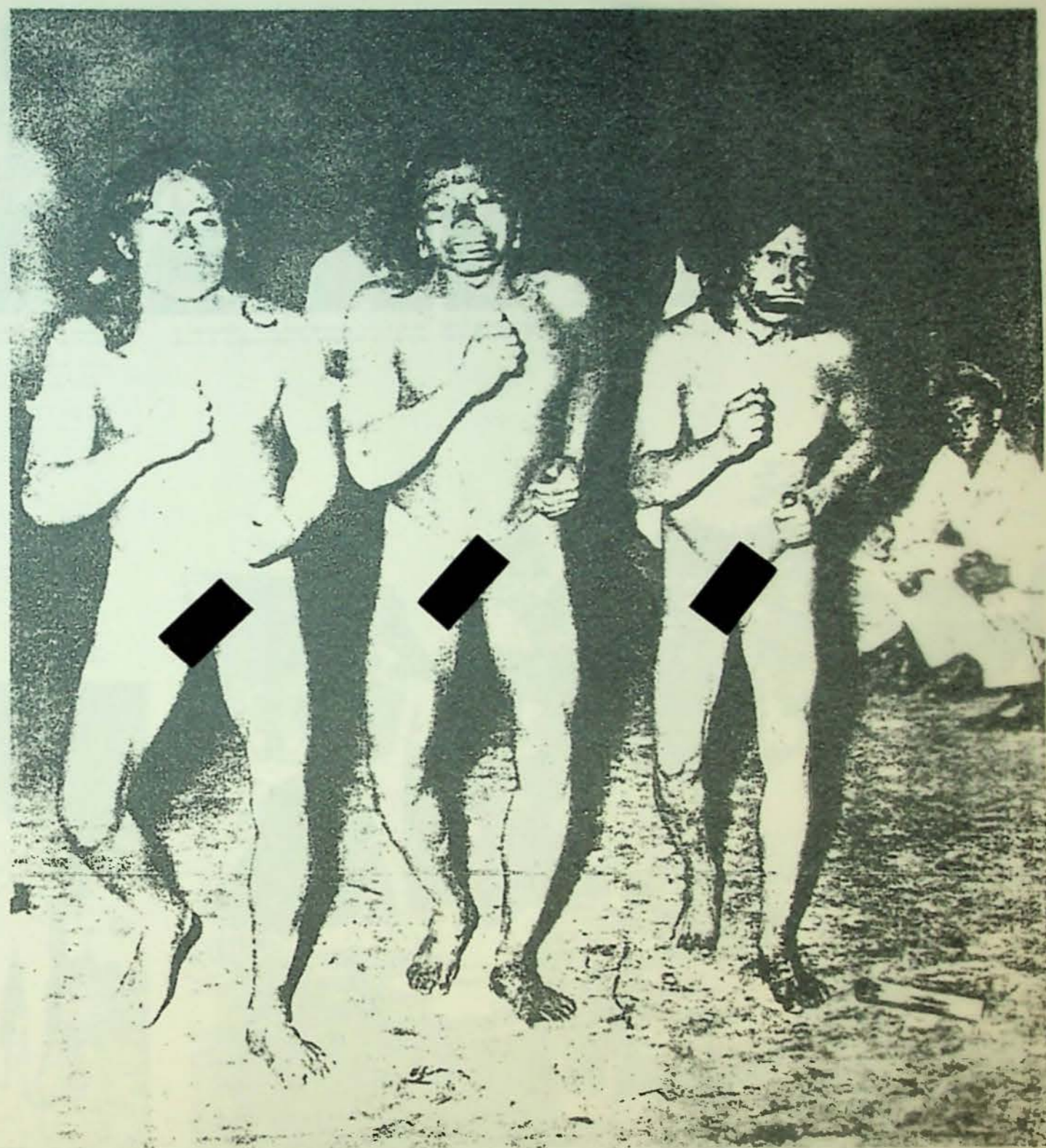
"O interesse metódico da trucagem é que ela interveio no próprio interior do plano de denotação sem avisar, ela utiliza a credibilidade particular da fotografia (...) para fazer passar como simplesmente denotada uma mensagem que é fortemente conotada, em nenhum outro tratamento a conotação toma tão completamente a máscara 'objetiva' da denotação".<sup>18</sup>

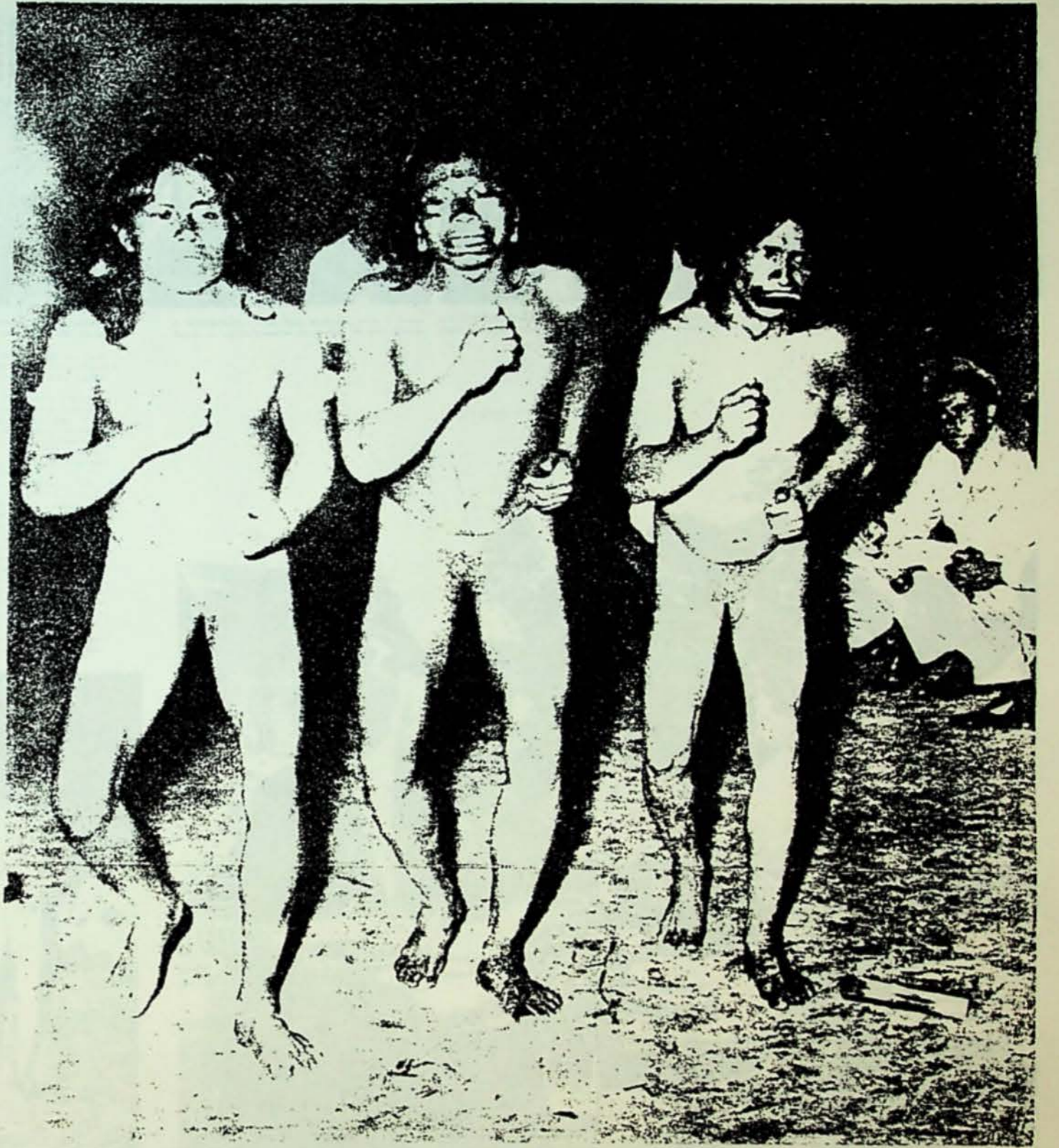
Além da simulação da realidade a trucagem, no caso das fotorreportagens sobre índios, prestava-se também à censura. Podemos identificar inúmeros casos em que a genitália masculina é suprimida através de intervenções na imagem.

\* \* \*

Os três casos apresentados não foram escolhidos aleatoriamente. Marcam uma trajetória bem definida, na qual a superioridade da nossa civilização é mostrada ao nível da tecnologia, da ciência e da cultura, de uma forma quase didática.

18-Op. cit., p.308.







O PRESIDENTE Getúlio Vargas distribuiu muitos presentes aos aborígenes da Serra do Cochimbo, apelidada de "paje caraba".

O SR. GETULIO VARGAS também recebeu presentes dos índios. Aqui está uma rde de fibras

O SERTANISTA Vilas-Boas traduziu, para o Presidente, os agradecimentos dos índios de Alto Xingu.

UM GUERREIRO tenta comunicar-se diretamente com o co-cique "caraba", mas se a faz com o auxílio do intérprete.

O PRESIDENTE distribuiu facas, facões, bacias, baldes, panelas, tudo que interessa aos "bugras".



### Mistérios da Selva do Brasil-Central

Durante a breve permanência do Presidente Getúlio Vargas, no Aeroporto Internacional da Serra do Cochimbo, S. Ex.ª tomou conta com os rumos da política colonizadora da marcha para a oeste, iniciativa agora sob o comando da F.A.H. O Chefe do Governo esteve também se inteirando da realidade da conquista do plateau serrano, em ampla palestra ministrada com os irmãos Vilas Boas, que foram os autores do desbravamento daquela fronteira atacada do oeste brasileiro. Não faltou ao Presidente a recepção típica dos índios da região — tribos do médio e Alto Xingu — que cantaram suas toadas estranhas, e dançaram durante horas, em homenagem ao "paje caraba".

Firmara-se a decisão da conquista pelo ar. Aproveitara o hidroavião Raymundo Alzam, e o Major Leal Neto, os Vilas e o Tenente João Carlos resolveram empreendedores. Em 3 de setembro de 1950 o pequeno Stinson levantou voo de Teles Pires, com o Major Leal Neto no comando. No mesmo avião iam os Vilas. O Tenente João Carlos locustou voo sozinho no Vientusud. Tivera a missão de transportar até os Cochimbo, viveres para os Vilas, que foram lançados de para-quedas, visto que seria imprudente descer na selva com aparelho pesado, como o Vientusud. Poucos minutos depois da decolagem o Stinson entrou em pane. Houve tempo de voltar a Teles Pires e pousar sem acidentes, devido a habilidade do Major Leal Neto. Foi então que o avião da Fundação Brasil-Central, Olavo Cavalcanti, aventurou-se no seu Fokkerhild a aterrar na região, com os Vilas a bordo. No mesmo dia 13 de setembro de 1950 os três sertanistas de Piratounga pousaram, pela primeira vez, o chão da selva. Assim no mesmo dia Leonardo, Cláudio e Orlando localizaram a área onde hoje se situa o aeroporto de Cochimbo. Tiveram que trabalhar quase sem recursos. Heterocaram o campo com enxadas.

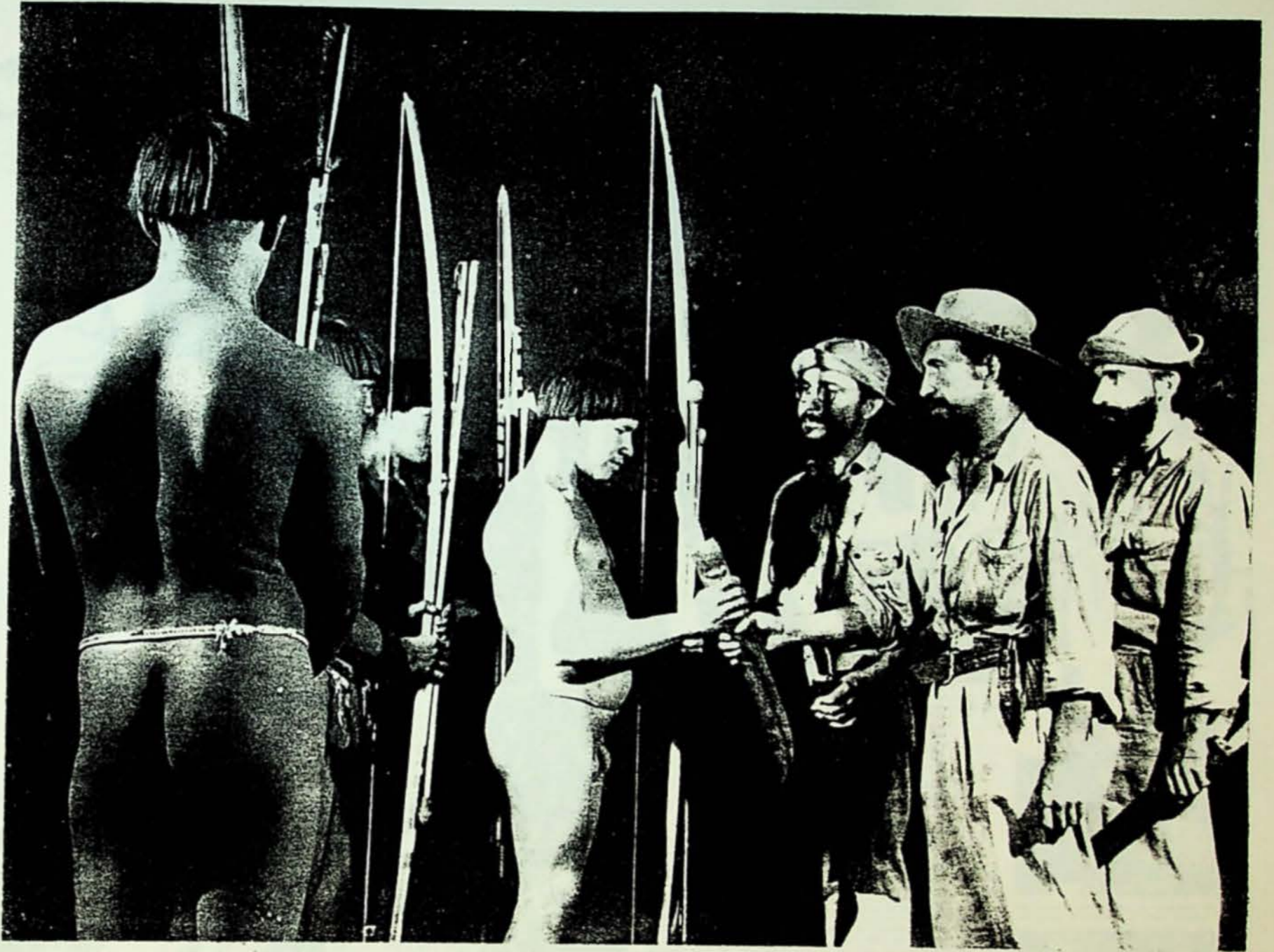
(CONCLUI NA PÁGINA 88)

UM DOS VILAS-BOAS (os bravos conquistadores do Cochimbo), pede ao líder dos donos daquelas terras sem fim. Mas um passo para a conquista das nossas selvas.

O CAPITÃO ASSIS (à esquerda) e um dos comandantes da construção do aeroporto. À direita, os índios "Teukerremés" interpretam a dança ritual do milho.



ATENDENDO as exigências da selva, perfeitamente a vontade, o Presidente Getúlio Vargas come o churrasco e conversa com uma tribo encantadora.



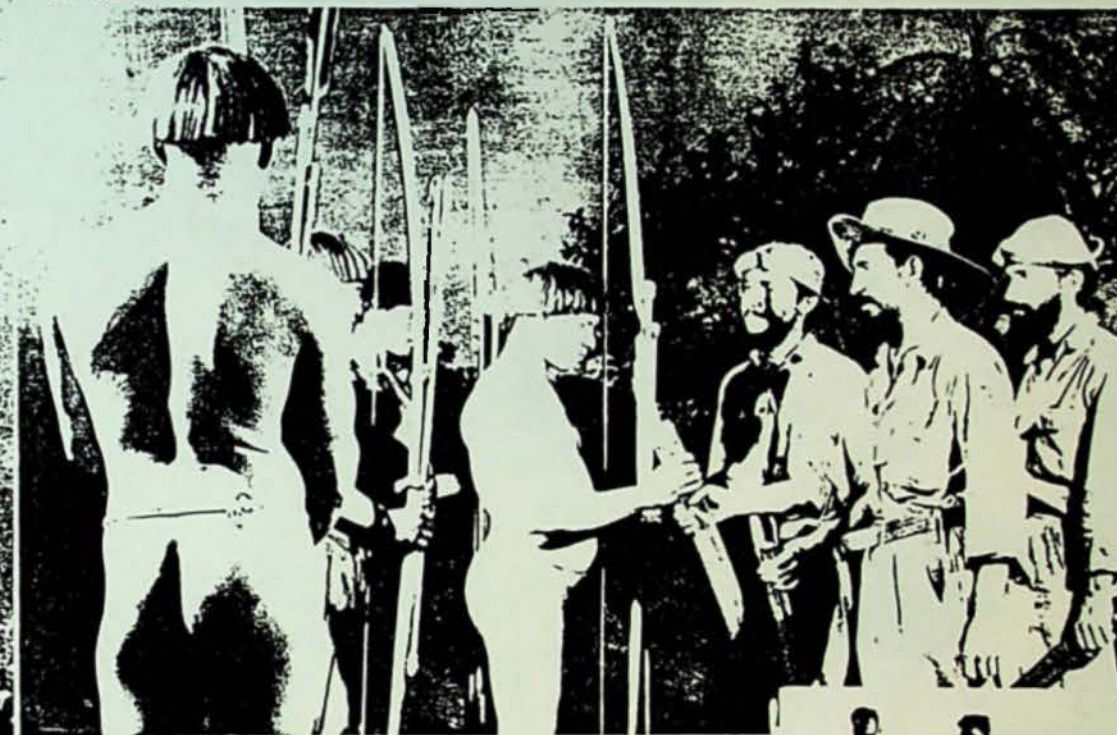




**MAIALU**  
 Ela é filha de Leonardo com Maria, de aldeia Cametara. Jornalistas de todo o país vêm tentando, há meses, fotografá-la, e só O CRUZEIRO o conseguiu.

ATACADOS NOS GABINETES QUANDO LUTAVAM NO SERTÃO

## O CALVÁRIO DOS VILAS-BOAS



AMIGO DOS INDIOS, convivendo com as tribos de Xingu durante oito anos, Cláudio, Orlando e Leonardo Vilas-Boas sempre defenderam o aborígine.

Envolvida a Fundação Brasil Central — Estranho inquerito — Investida contra o Parque Indígena Nacional — O CRUZEIRO voa 5.000 quilômetros para propiciar um encontro de pai e filha — A obra dos Vilas-Boas

Texto de JORGE FERREIRA Fotos de JOSÉ PINTO

São Paulo, outubro.

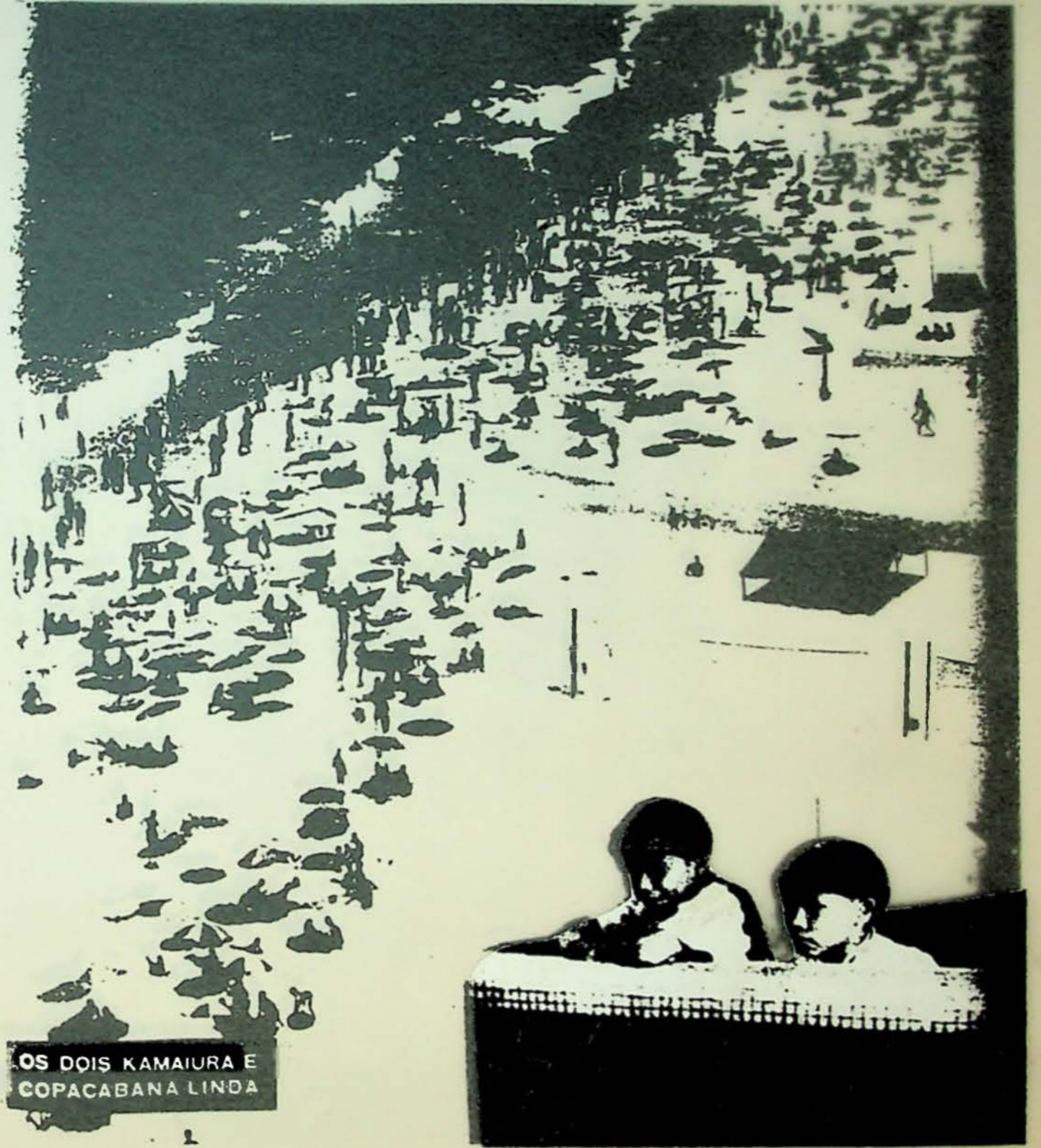
D A licença, companheiro, para que seja de São Paulo que eu te faiz adere os irmãos Vilas-Boas. E' que sou paulista, por merce de Deus, e Orlando, Cláudio e Leonardo são um patrimônio de Piratininga, um dos mais caros nos dias que correm. Sentimo-nos orgulhosos de dá-las ao Brasil, esses bandeirantes redivivos que consolidam a obra formidável de Raposo Tavares, de Pais Lome e de Anhanguera. E quando a calúnia e a infâmia, partindo dos burecratas, invade as ruas para atingir esses três rapazes cuja vida tem sido, nestes últimos dez anos, levar no punho do terçado a civilização para terras barbaras. São Paulo se põe de pé para repelir a afronta intentada contra seus filhos. Os detratores, entocciados, atacaram pelas costas, pois quando desfecharam o tiro covarde os Vilas-Boas estavam batendo sertão, distantes varios milhares de quilômetros do Rio de Janeiro. Orlando encontrava-se na Serra do Tamanacu onde, em nome do S. P. I. e a disposição da FAB, se esalfava nos labores arduos de remoção e localização nos escombros do "President". Cláudio, naquele mesmo instante, era alvo das flechas dos indios Tunury, na região do Xingu, em cuja aldeia sevigem entrara acompanhado apenas por um silvícula amigo. E Leonardo meta maior das investidas de gabinete, estava as voltas com o primeiro contato com os Shikrim, da Nação Caiapo, nos campos de Conce-



Em cima: Jorge Ferreira e Leonardo em Los Castes. Embaixo: o piloto Derivel



"O calvário dos Vilas-Boas", fotos José Pinto, O CRUZEIRO, 25 de outubro de 1952.



OS DOIS KAMAIURA E  
COPACABANA LINDA

X  
m



OS DOIS KAMAIURA E  
COPACABANA LINDA

X  
m

...do ponto de vista da composição visual, a fotografia deve ser analisada em termos de equilíbrio, harmonia e ritmo. O equilíbrio, neste contexto, refere-se à distribuição das formas e cores no campo de visão, evitando-se assim a sensação de instabilidade ou desconforto. A harmonia, por sua vez, está relacionada à escolha de elementos que se complementam, criando uma sensação de unidade e coesão. O ritmo, finalmente, é alcançado através da repetição de formas e cores, gerando uma sensação de movimento e dinamismo. É importante ressaltar que a composição visual não deve ser encarada como uma regra rígida, mas sim como um guia para a criação de imagens mais eficazes e atraentes.

...da linguagem visual, a fotografia deve ser analisada em termos de equilíbrio, harmonia e ritmo. O equilíbrio, neste contexto, refere-se à distribuição das formas e cores no campo de visão, evitando-se assim a sensação de instabilidade ou desconforto. A harmonia, por sua vez, está relacionada à escolha de elementos que se complementam, criando uma sensação de unidade e coesão. O ritmo, finalmente, é alcançado através da repetição de formas e cores, gerando uma sensação de movimento e dinamismo. É importante ressaltar que a composição visual não deve ser encarada como uma regra rígida, mas sim como um guia para a criação de imagens mais eficazes e atraentes.



E  
COPACABANA LINDA

- RETRATO DE INDIO: UM OLHAR QUE APRISIONA O "OUTRO"

Na construção do discurso visual da fotorreportagem a voz do discurso é a fotografia, sua caixa de ressonância é a edição. O fotógrafo, tendo assumido o caráter ideológico da estruturação da imagem, sabe que o real comporta visões antagônicas e contraditórias à disposição daquele que tiver mais força para afirmar o seu ponto de vista.

Há uma crença recorrente em diversos povos, ditos primitivos, de que a imagem fotográfica rouba a alma dos retratados, condenando assim, o corpo à morte. Se de fato todas estas tribos que foram fotografadas vieram paulatinamente a ser dizimadas pelo contato destruidor com o branco, talvez devéssemos ver nesta crença uma forma de conhecimento que traduz um potencial íntimo do ato fotográfico como forma de controle e aprisionamento do "outro".



O CRUZEIRO, 06 de março de 1954.

... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941

2.2. O APRENDIZADO VISUAL: A RECONSTRUÇÃO DO MUNDO FOTOGRAFICO

A partir de 1940, paralelamente à  
instauração da mídia de fotoreportagem, passou  
a identificar na revista O Cruzeiro uma característica  
de própria fotografia, seja, as matérias esparsas, as  
matérias comerciais, as colunas de publicação regular e até  
mesmo no espaço das reportagens. Se a abordagem era  
diferente em cada um destes espaços, o objetivo era um só:  
controlar o poder da fotografia. Este procedimento teve um  
paralelo nas revistas ilustradas estrangeiras, cujas  
matérias eram também apresentadas para referendar a  
atuação das equipes de produção da revista.

2.1.1) "Chapas de imprensa": sensibilização e contrastes

... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941

3) "APRENDA A VER AS COISAS":  
UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO VISUAL DO PÚBLICO

... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941  
... as fotografias utilizadas  
na revista O Cruzeiro em junho de 1940 e 1941

"... por mais que se diga o que se vê,  
o que se vê não se aloja jamais no que  
se diz..." (Michel Foucault)

Uma análise das fotografias utilizadas na revista *O Cruzeiro* ao longo das décadas de 40 e 50 mostra imagens ligadas a uma proposta documental, convivendo com uma expressão de caráter moderno no contexto das fotorreportagens. Era uma aparente contradição que me levou a investigar as relações do fotojornalismo com a estética moderna. Este percurso foi particularmente rico em descobertas: proponho retrazá-lo, apresentando um caleidoscópio de imagens e fragmentos de textos de época.

### 3.1) "AS APARENCIAS ENGANAM": A DESCONSTRUÇÃO DO CÓDIGO FOTOGRÁFICO

A partir de 1943, paralelamente à instauração do modelo da fotorreportagem, podemos identificar na revista *O Cruzeiro* uma tematização constante da própria fotografia, seja em matérias esparsas, em anúncios comerciais, em colunas de publicação regular e até mesmo no espaço das reportagens. Se a abordagem era diferente em cada um destes espaços, o objetivo era um só: mostrar o poder da fotografia. Este procedimento teve um paralelo nas revistas ilustradas estrangeiras, cujos exemplos serão também apresentados para referendar o universo mais amplo de preocupações da época.

#### 3.1.1) "Chapas de confronto": semelhanças e contrastes

Havia em *O Cruzeiro* uma coluna semanal intitulada "*Semelhanças*" publicada entre 1943 e 1944 que sempre apresentava fotos agrupadas duas a duas. As fotos que compunham cada par caracterizavam-se por uma grande semelhança formal, apesar de seus referentes serem totalmente distintos. Encontramos, por exemplo, a foto de uma mulher com um penteado exótico em contraposição a outra de um peru, cuja composição enfatiza a enorme crista do animal<sup>1</sup>. Estabelece-se de imediato uma cômica aproximação formal entre as duas imagens.

Se a fotografia permite estabelecer semelhanças entre situações díspares, possibilita também demarcar contrastes. Apresentadas igualmente aos pares, outras fotografias marcavam dicotomias entre a beleza de um nu feminino e a expressão grotesca de um palhaço, entre uma mulher negra vestida de branco e um homem branco vestido de preto, em posições semelhantes, mas em contextos distintos. Através da contraposição destas imagens a revista estabelece um jogo de aparências que evidencia a intencionalidade do ponto de vista da fotografia.

<sup>1</sup>-*O Cruzeiro*, 10 JUN. 1944.

"O mundo vive mais de contrastes ou de semelhanças? Talvez tenhamos em partes iguais semelhanças e contrastes ou, possivelmente, tudo não passará de um ponto de vista do observador. Já vimos em números anteriores que um fotógrafo abelhudo andou com suas lentes procurando semelhanças entre as coisas mais disparatadas, realizando com isso surpreendentes chapas de confronto. Hoje apresentamos o inverso, por obra e graça de um desses capetas, armados da terrível câmara indiscreta (...)"<sup>2</sup>.

Isso aponta para a construção de um imaginário, no qual o fotógrafo, ou seja, a fotografia, num sentido mais amplo, coloca-se como um poderoso instrumento de focalização e de classificação do real.

"Aqui as fotografias reproduzem coisas absolutamente conhecidas - e que só podem ser mesmo tais coisas. Não há possibilidade de confusão pela semelhança? A finalidade desta reportagem não é confundir o leitor, mas apenas prestigiar mais uma vez aquele velho refrão que diz assim: as aparências enganam. E enganam mesmo quase sempre"<sup>3</sup>.

### 3.1.2) Novas dimensões do tempo e do espaço

A utilização da fotografia nas revistas ilustradas presta-se também à dissecação analítica do movimento, seja através das seqüências, seja através da cronofotografia. As seqüências compõe-se de séries de imagens que registram os diferentes momentos de uma ação, ao passo que a cronofotografia marca, numa mesma chapa, o percurso do movimento. A primeira é muito utilizada no

contexto da fotorreportagem para a dilatação do tempo da narrativa ou mesmo como elemento poético. Quase podemos ouvir o som do piano a partir das fotos de Flávio Damm. A fotorreportagem materializa a música em dois níveis: na partitura musical e na seqüência do movimento das mãos do artista.

Já a cronofotografia era apresentada como reveladora de uma realidade inapreensível pelos sentidos, portadora de beleza e, ao mesmo tempo, considerada um manancial de informações úteis ao aperfeiçoamento de várias das atividades humanas. Se, por um lado ela encontrava a beleza nas estranhas formas oriundas do derramamento do leite, ensinava a jogar tênis através da decomposição das jogadas de um campeão e ministrava cursos de ginástica feminina.

"Ainda vivemos num mundo desconhecido. Há tantas belezas e tantas verdades escondidas ao nosso conhecimento (...) O estromboscópio, no campo da fotografia, é uma das mais sensacionais e curiosas invenções dos nossos dias. A visão dos movimentos e das linhas quando em grande velocidade, passavam despercebidas dos olhos humanos (...) essa quase milagrosa câmara de alta velocidade (...) Produto da fértil imaginação humana (...) é uma fiel auxiliar dos homens de saber, dando-lhes novos meios de arrancar do desconhecido os mundos fantásticos da beleza e dos conhecimentos práticos"<sup>4</sup>.

2-O Cruzeiro, 3JUN 1944.

3-"Aprenda a ver as coisas. Short fotográfico de Ed Keffel". O Cruzeiro, 17.09.1949.

4-"Surpresas do estromboscópio", O Cruzeiro, 03 de fevereiro de 1945.



## BRAILOWSKY ENCONTRA A NOTA AZUL DE CHOPIN



O homem e o artista — Um "short" em Hollywood — Chopin através do Prelúdio da Góta d'Água numa visão fotográfica.

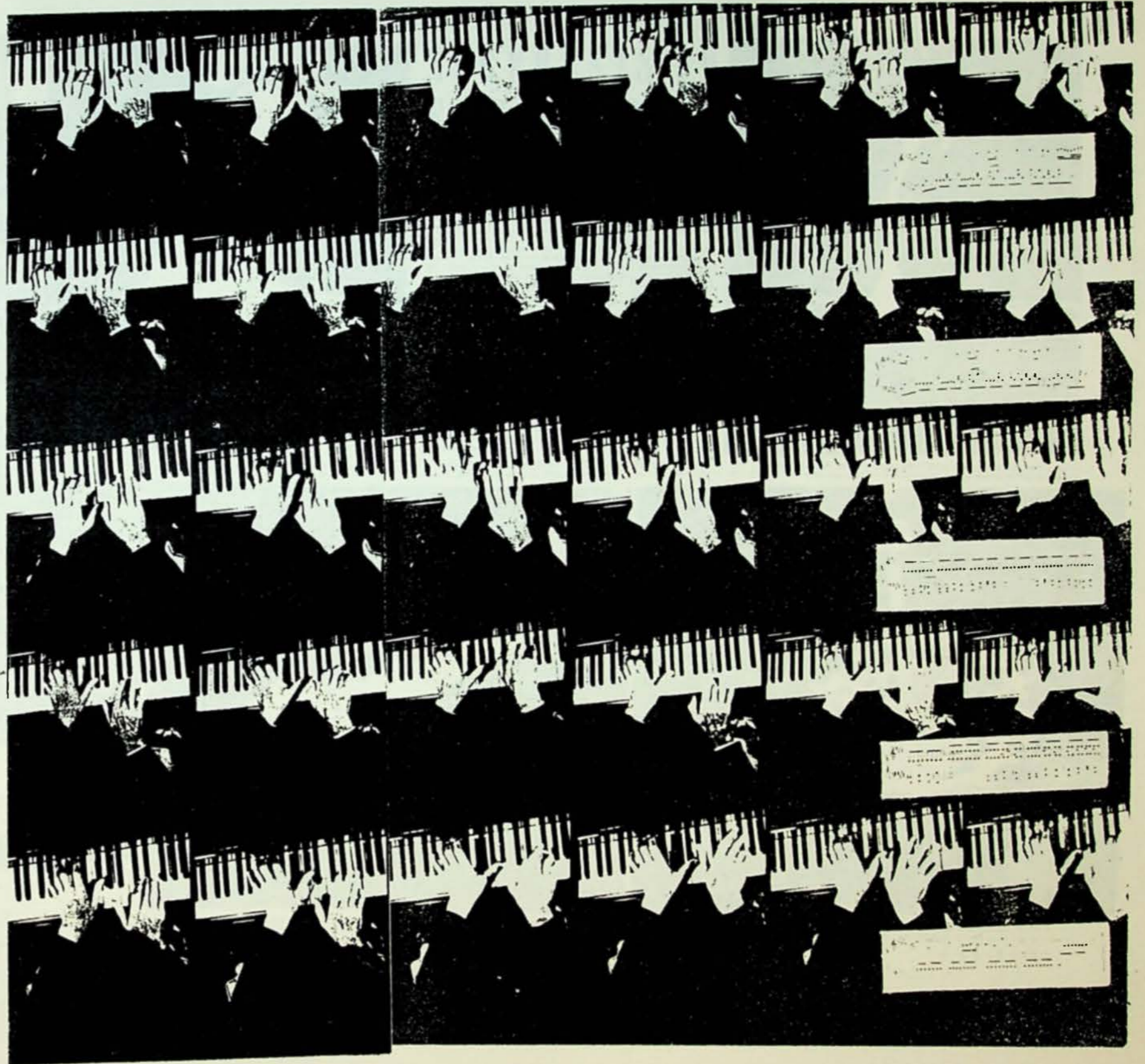
Texto de J. REGO COSTA  
Fotos de FLAVIO DAMM

As duas individualidades na personalidade de Alexandre Brailowsky, o homem e o artista. Não se pode eleger sem prejuízo qual a mais privilegiada a mais suscetível de despertar a admiração e a curiosidade. A aproximação com o homem não é muito agradável do que o contato com o artista. Longe do piano, como talvez cêie, Brailowsky suscita o mesmo caudal de simpatia. A verdade que borda a sua palestra entre pontuações de ironias e ditos picantes e o espantoso da sua personalidade de gênio do mundo, a acuidade, o sen-

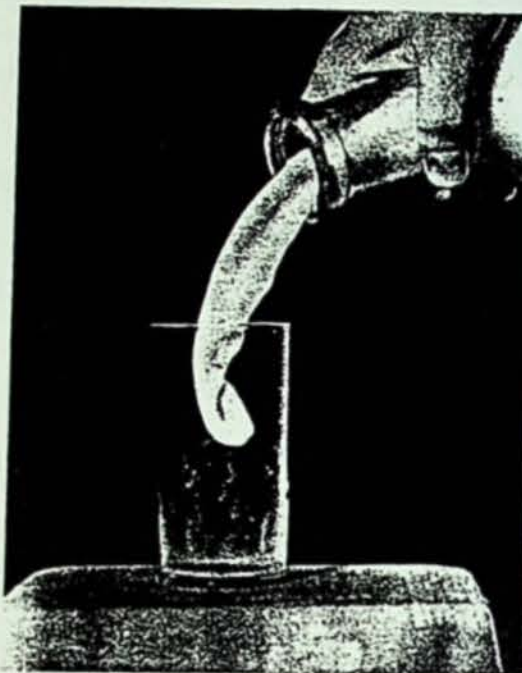
timento, a penetração constituem de certo a base essencial da virtuosidade que lhe tem valido a eleição quase generalizada como o maior intérprete contemporâneo de Chopin. A entrevista teve lugar no apartamento do Copacabana Palace Hotel. Noite tépida deste veranico de maio Brailowsky vestiu um terno tipicamente carioca de linho claro. Falou-te do tempo para principiar a conversa como sempre acontece nos comços de uma visita que não se sabe como vai terminar. O pianista la-



Brailowsky desliza as mãos pelo teclado, enquanto a "Rubin" registra seu deslizado. O Prelúdio da Góta d'Água e o reflexo nítido de Chopin.



"Brailowsky", fotos Flávio Damm, O CRUZEIRO, 27 de maio de 1950.



FORA DO ALCANCE dos olhos, belezas inumeráveis esperavam um meio materno de revelar-se. A câmara estromboscópica "gastou" a queda do leite.



A GARRAFA DE LEITE foi virada sobre o copo. O estromboscópio apanhou a cena de forma pitoresca. O copo desapareceu, envolvido numa montanha branca de leite.

# SURPRESAS DO ESTROMBOSCÓPIO

Reportagem de MELVIN SLOANE

AINDA vivemos num mundo desconhecido. Há tantas belezas e tantas verdades escondidas ao nosso conhecimento, que logo ao aparecer de uma novidade, nossa admiração toma os mesmos vícios iniciais de quando o homem se espantava diante do fogo, da queda de um meteoro, ou da visão de um objeto desconhecido.

A ciência, pelo elemento de pesquisa que coloca à disposição do homem, abre cada vez mais novos e vastos horizontes à curiosidade insaciável dos investigadores.

O Estromboscópio, no campo da fotografia, é uma das mais sensacionais e curiosas invenções de nossos dias. A visão dos movimentos e das linhas quando em grande velocidade, passavam despercebidas aos olhos humanos, que não podiam deter nenhuma fase desses movimentos. Perdiam-se assim instantes de magnífica beleza e ficava-se desprotegido de elementos valiosos para novas pesquisas no mundo dos movimentos e da sua arte de proceder de muitos vértices na sua estrutura íntima.

Hoje, graças a essa quase milagrosa câmara de alta velocidade, pode-se apanhar a trajetória de um bala, a queda de uma gota de leite, o partir de um corpo, os movimentos dos micróbios, todas as belezas e todos os mistérios ainda revelados ao homem são fixados por essa câmara e naturalmente vivíveis a todos, como nossas gravuras mostram.

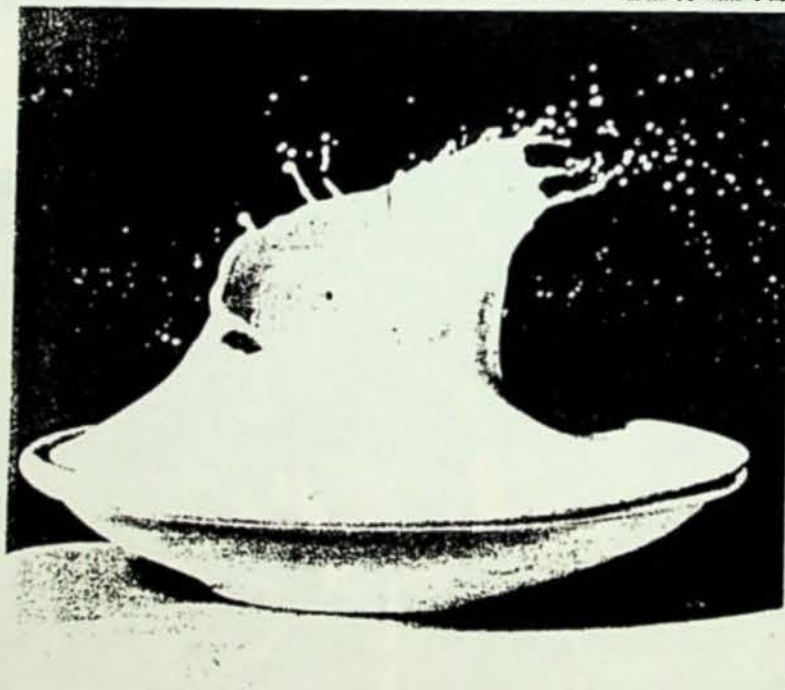
As experiências feitas com a queda do leite, por serem mais facilmente compreensíveis, pelo contraste de cores, permitiram sensacionais descobertas relativamente à velocidade dos corpos, aos seus movimentos, e a sua natureza propriamente dita, de pura curiosidade.

O Estromboscópio aplicado às pesquisas de laboratório está abrindo um novo campo, fértil de descobertas, pois permite acompanhar a vida dos micróbios e mesmo as reações orgânicas.

Produto da fértil imaginação humana, essa notável câmara fotográfica é uma fiel auxiliar dos homens de saber, dando-lhes novos meios de arrancar do desconhecido os mundos fantásticos da beleza e dos conhecimentos práticos.



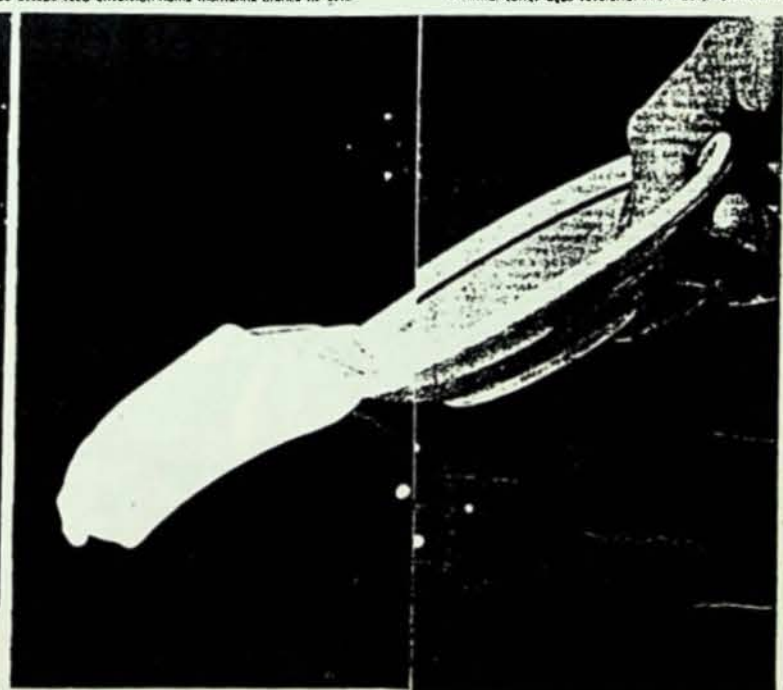
NINGUÉM JAMAIS CONSEGUIA fixar uma gota de leite, saltando. Pois esta, uma fotografada pelo estromboscópio, depois de cair no fundo de um prato e parece mentir, sofrer ação reversa. Além de proporcionar um novo conhecimento ao homem, o extraordinário aparelho mostra novas e encantadoras formas de beleza.



PARECE A EXPLOÇÃO de uma superfície plana, de dentro para fora. Mas não é um explosão. Este trágico foi apanhado no momento quando uma moeda de bronze cair num prato cheio de leite. O mesmo prato que vemos, em cima, à direita, despejando o leite, num instantâneo, também, espantosamente rápido e curioso.

O CRUZEIRO

— 28 —



3 de Fevereiro de 1945



NÃO É UMA FLOR DESPILANDO-SE. É simplesmente uma gota de leite caindo sobre outra numa superfície lisa. Cada vez que uma gota cai, termina a variedade de formas que vão esgarçando-se, enquanto outra gota desce. Este maravilhoso espetáculo deixa ver a gota de leite na ação reversa, com se fosse a partir da flor.

3 de Fevereiro de 1945

— 29 —

O CRUZEIRO

"Surpresas do estromboscópio", O CRUZEIRO, 03 de fevereiro de 1945.



JOHN BORICAN IS GREATEST ALL-AROUND TRACK ATHLETE

A [Faded text, likely describing John Borican's athletic achievements and performance in various track events.]





# HOW TO IMPROVE YOUR Tennis

by Leif Nordlie  
Tennis Professional of the Seabright Club

High-speed pictures of an expert's game show how to get more accurate and speedier strokes by correcting your faults in swing, stance and grip

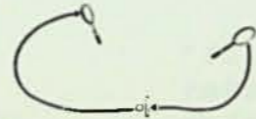
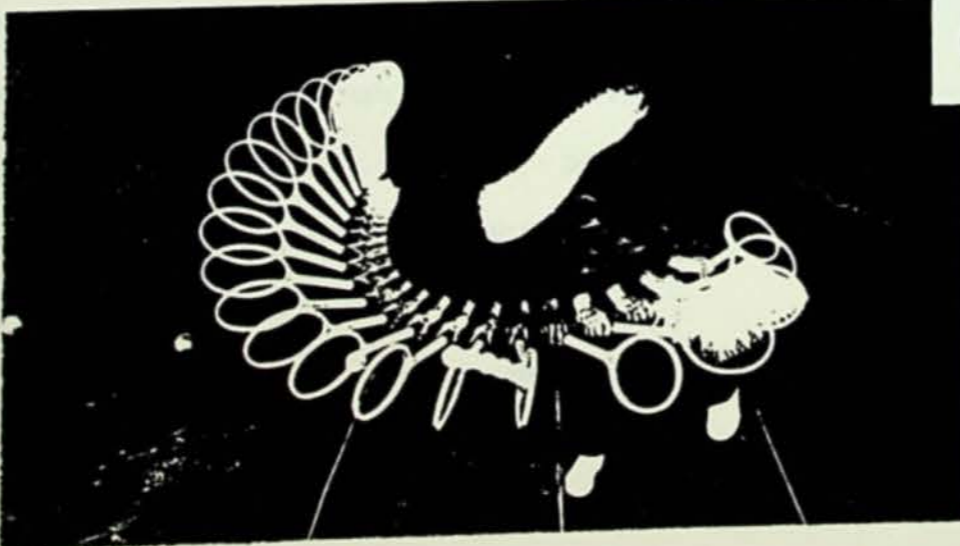
These pictures were taken by A. G. Spalding and Bros. at their research laboratory in Chicopee, Mass.



**The Service** This multiframe picture of my service should give you several pointers. Note the course followed by the racket—the loop in the backswing is not

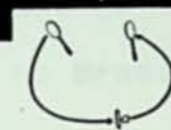
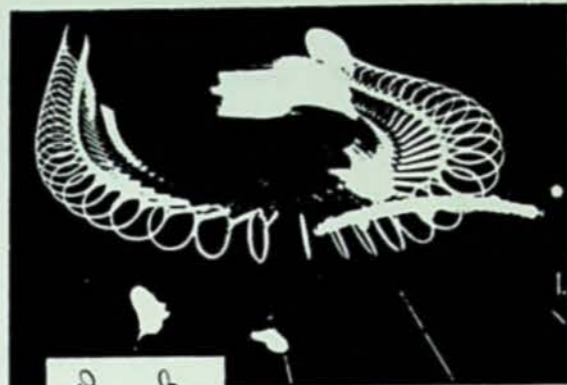
an interruption but a smooth part of a continuous, accelerating stroke. Study the wrist and see how it turns the racket face. This imparts the spin that makes the ball

more difficult to return. Observe that the ball is contacted just after it starts to descend, throw it high enough so you must take full arm and body stretch to meet it.

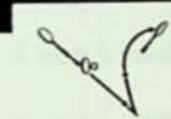


**Backhand Drive** The smooth, full swing essential to all good strokes is shown in this backhand shot. The racket maintains its speed (indicated by widely separated images) for some time after impact. Body motion into the stroke is shown by the path of the head. At the beginning of the swing the racket faces up, but it turns over and meets it with an almost flat face; this is not a rule but it gives better "grip" on the ball. Impact takes place just ahead of the right foot, well out away from the body.

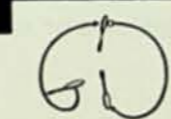
Third of a series. Swimming, with Gloria Callen, is next



**Forehand Drive** For some time before and after impact the racket moves along a line roughly parallel to the ground. This is important, and it means that you must take low balls by lowering your whole body rather than simply standing erect and lowering your swing.



**Forehand Chop** This useful stroke involves more forearm and wrist action than the other ground strokes. The racket is brought forward and down with an open face so it slices across the back underneath part of the ball, giving it spin. Compare with drive above.



**Overhead Smash** The racket is used as in the service with the same wrist action and the same body motion. The ball must be met at full arm's length just a little in front of the body, and the racket must be brought forward over the ball. CONTINUED ON NEXT PAGE

Now shaving comfort's in the bag—  
No smart or burn—no pull or drag!  
Try Thin Gillettes—a dime for four—  
They save you money, time and more!

Save Extra Money!  
Get The Big New Economy Pack,  
12 For 27c

**Gillette** BLADES  
4 for 10c  
8 for 19c

The Thin Gillette Blade is Produced by The Maker of The Famous Gillette Blue Blade

**HERE ARE THE ANSWERS...**

PHOTOGRAPH (PAGE 50) The chocolate buds were foil-wrapped, yet Cobb found none of the wrappers in the alcove. This proved conclusively that George Marsh had destroyed them. As Viola was poisoned and none of the articles in the room bore traces of poison, it was clear that Viola had been poisoned by the chocolates she had eaten. In his confession, Marsh admitted that, tired of his invalid wife and impatient for her fortune, he poisoned six buds and destroyed the wrappers, fearing they might show traces of poison but entirely overlooking the damning significance of their absence. Marsh's meeting with Muna provided the opportunity he had been seeking. He thought she would be accused of Viola's murder because she was known to be in the room that night and because she would have to admit sending the candy. She might have been accused had Marsh left poisoned buds in the box or the wrappers of those he gave to Viola. Marsh committed suicide in his cell.



**Information Please!**

Just fill out the handy coupon below and mail it today for complete information about an amazing moneymaking plan that can add as much as \$12.00 or \$15.00 a month to your income. No experience is required, and you need spend only a few spare hours each week to get your share of these handsome profits.

**A NEW "LOOK" ON SALE EVERY OTHER TUESDAY**

PHOTOGRAPH (PAGE 52-53): 1—(b) pentagon, five-sided figure within star; 2—(c) Nike; 3—(c) a roller derby; 4—(a) Coast Guard; note U. S. C. G. on wing; 5—(b) airplane; instrument is sound detector; 6—(c) Sphinx; 7—(a) bascule bridge; 8—(b) periscope; 9—(c) Viebo; picture is of Petain; 10—(d) rocker arm; 11—(d) Alexandria; 12—(c) pompon; 13—(c) Clara K. Young; 14—(d) Oklahoma; state seal; 15—(b) reached; 16—(d) Peter Pan; 17—(a) Whirlaway; 18—Eddie Arcaro; 18—(b) searain; 19—(b) Scotland; a Scottie; 20—(c) stock exchange.

MR. MORGAN  
LOOK, THE PICTURE MAGAZINE  
DES MOINES, IOWA

Please return complete details about your amazing moneymaking plan.

NAME \_\_\_\_\_  
STREET \_\_\_\_\_  
CITY STATE \_\_\_\_\_

"How to improve your tennis", LOOK, 29 de julho de 1941.

Havia também o recurso a imagens ampliadas que tornavam irreconhecível a realidade cotidiana. Na radicalização desse procedimento chegava-se à microfotografia. Assim, com o auxílio de uma luz polarizada, surgiam imagens coloridas de cristais que a olho nu se mostravam incolores. Do mesmo modo, a fotografia transformava pequenos insetos em monstros gigantes.

*"Uma curiosidade e um original passatempo para os leitores: tente reconhecer que monstros são esses, cujas cabeças estão fotografadas nestas páginas (...) Parecem animais pré-históricos, ou habitantes de algum mundo fantástico, ou figuras de pesadelo, mas na verdade estão por aí, à nossa volta"*

Embora o tom das matérias apresentadas seja, em sua maioria, lúdico ou cômico, há quase sempre um propósito educativo explicitado através dos textos. A fotografia compara, confronta, revela e, sobretudo, ensina. É possível a identificação de um objetivo implícito de familiarização do público com os novos padrões de visualidade que vinham sendo apresentados pontualmente pela revista *O Cruzeiro*.

É importante assinalar que a utilização da fotografia no contexto da revista não seguia, de uma maneira geral, essa orientação. Os assuntos abordados eram muito ecléticos e comportavam tratamentos diferenciados em sua apresentação. O que está sendo aqui apresentado resulta

de um recorte preciso, que lança uma lente de aumento sobre os elementos formais de herança modernista.

É importante considerar que a desconstrução do código fotográfico, no âmbito da imprensa ilustrada no Brasil, só se tornou possível após a chegada de fotógrafos estrangeiros no período da Guerra. Esses fotógrafos já tinham uma grande familiaridade com os procedimentos formais da arte moderna. Historicamente há uma ligação direta entre a Bauhaus e o fotojornalismo. A grave situação econômica da Alemanha durante os anos que precederam o nazismo e a crescente demanda por imagens na imprensa ilustrada, fizeram com que a classe média encontrasse na atividade profissional de fotógrafo uma via de sobrevivência imediata.

*"(...) antigos alunos da Bauhaus exerceram a atividade de fotojornalistas de modo intermitente, outros escolheram deliberadamente esta profissão, às vezes por convicção política, mais frequentemente por necessidade profissional. Na realidade, não chegamos a definir um estilo Bauhaus homogêneo no domínio da reportagem, mesmo que algumas imagens apresentem características típicas: o choque visual, as tomadas feitas de grandes alturas, a composição dinâmica, a subversão da organização das horizontais e verticais"*

Dos fotógrafos da Bauhaus que trabalharam na imprensa podemos citar: Lux e Andreas Feininger, Hinnerk Scheper, Erich Comeriner, Irena Blühová, Albert Henning, além de Umbo, o mais conhecido entre eles.

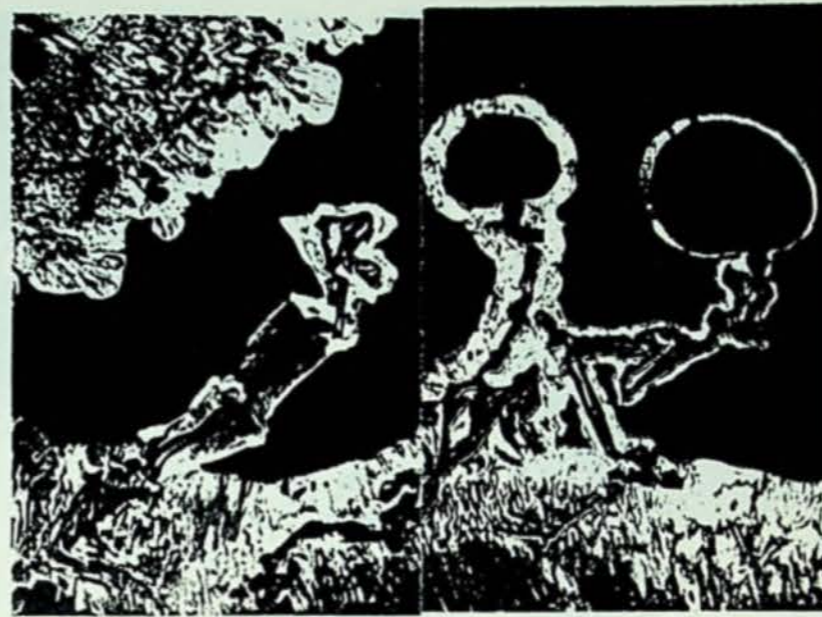
6-Herbert Molderings, "Du Bauhaus au photojournalisme". IN: Jeannine Fiedler(org.), *Photographie Bauhaus*.

5-"Os monstros que nos cercam", *O Cruzeiro*, 01.11.1952.



Urea, used in the manufacture of plastics, has the appearance of opalescent metal surfaces when magnified 20 times.

Thymol (below) is colorless to the naked eye, but is richly colored by the use of microscope and polarizing filters.



ACETYSALICYLIC ACID (ASPIRIN) TAKES ON STRANGE SHAPES

WHEN MACHIFIED UNDER A POLARIZED-LIGHT MICROSCOPE

# SPEAKING OF PICTURES

... THESE ARE CRYSTALS UNDER POLARIZED LIGHT

Polarized light is best known for its practical uses, but it also has an artistic side. Even in primitive times, it can make ordinary, common crystals blaze with all the rich shades of a rainbow's wing. These photomicrographs, made by Lieut. Dudley Lee of Alexandria, Va., show how a few chemical crystals look through polarizing filters.

In making pictures like these, Lee melts a few grains of each chemical on a microscope slide and then allows them to cool in a thin crystalline layer under a cover glass. One Polaroid filter is placed between the microscope light source and the slide, and a second between the eyepiece and camera plate. This same system is used by scientists in a number of ways. Engineers are able to see strained stress lines in transparent plastic models placed between two Polaroid filters and thereby forecast structural problems. In the same manner geologists may be assisted in the identification of minerals by the distinctive color patterns of their crystals.



Monochloroacetic acid, used as a reagent and in dynamite, at 72 diameters resembles a leaded window.

Silver nitrate, used in photography and medicine, is an iridescent purple magnified 100 times under polarized light.

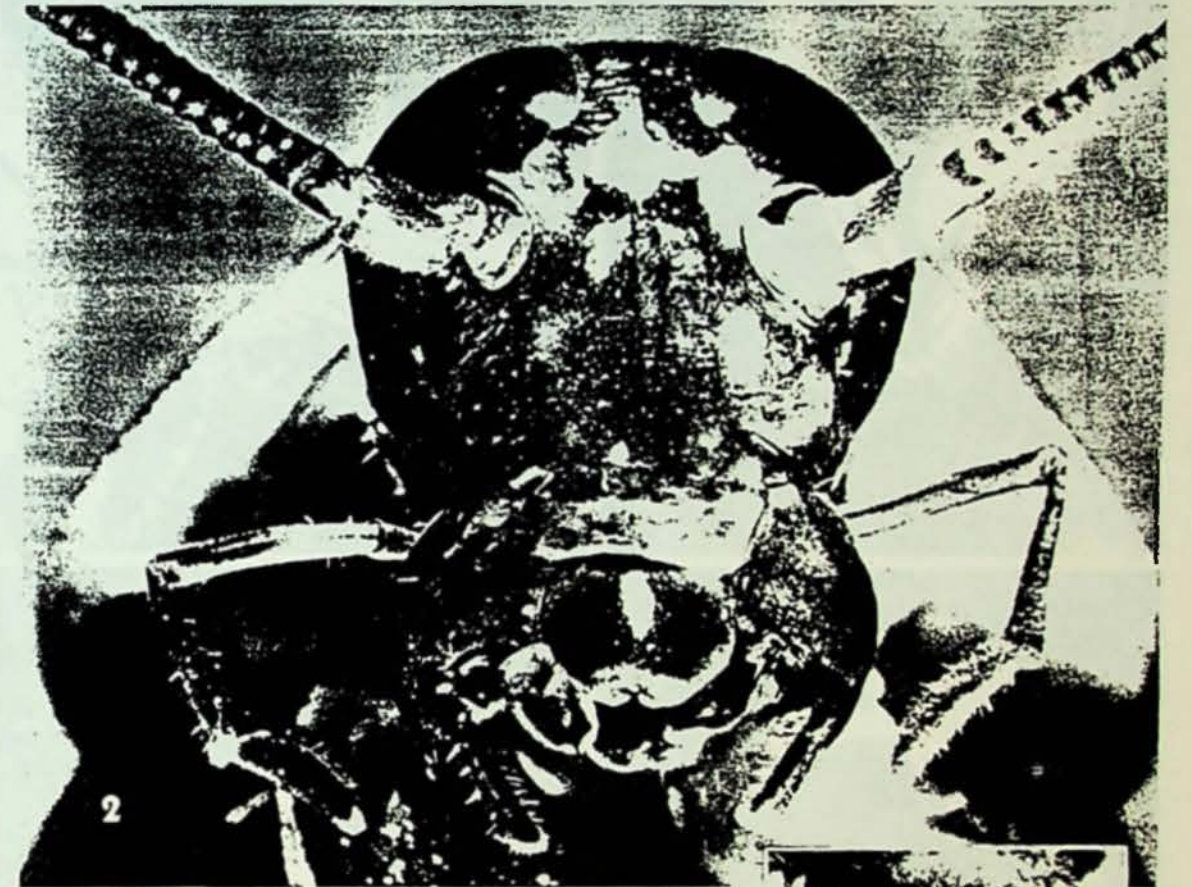




VOCES SAO OU NAO SAO BONS FISIONOMISTAS? Esses monstros, que parecem animais de tempos remotos, ou habitantes de algum planeta fantastico, ou figuras de pesadelo, vivem na verdade em torno de nos. Sera que voces sao capazes de reconhecer essas caras? Tentem e depois vejam se acertaram. Respostas na pag. 48  
O CRUZEIRO, 1 de novembro de 1952

VOCES CONHECEM ESSAS CARAS?

# OS MONSTROS QUE NOS CERCAM



Uma curiosidade e um original passatempo para os leitores: tentem reconhecer que monstros são esses, cujas cabeças estão fotografadas nessas páginas, e depois leiam o texto — Parecem animais pre-historicos, ou habitantes de algum mundo fantastico, ou figuras de pesadelo, mas na verdade estão por ai, á nossa volta.

Texto de JOÃO MARTINS Fotos de JOSE OITICICA FILHO

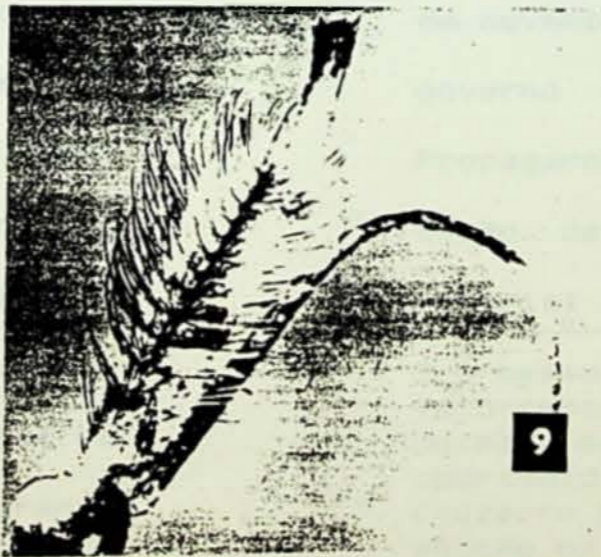
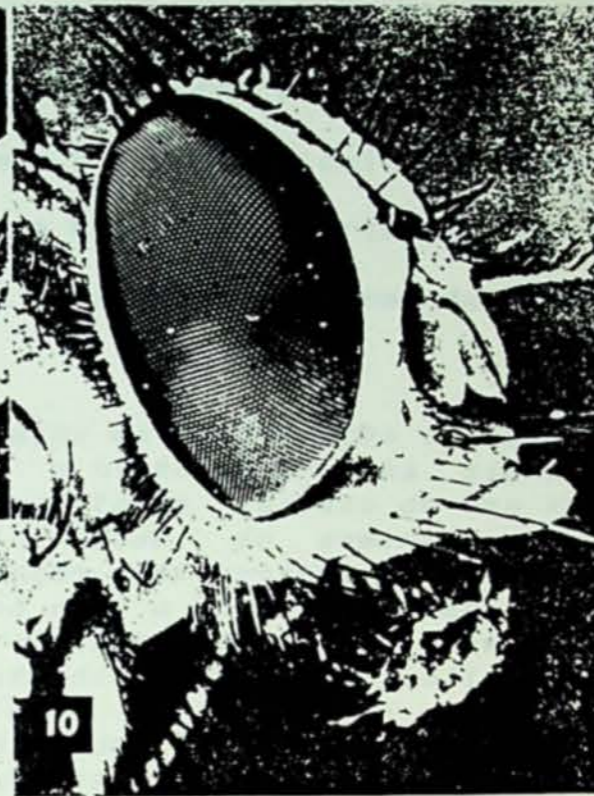
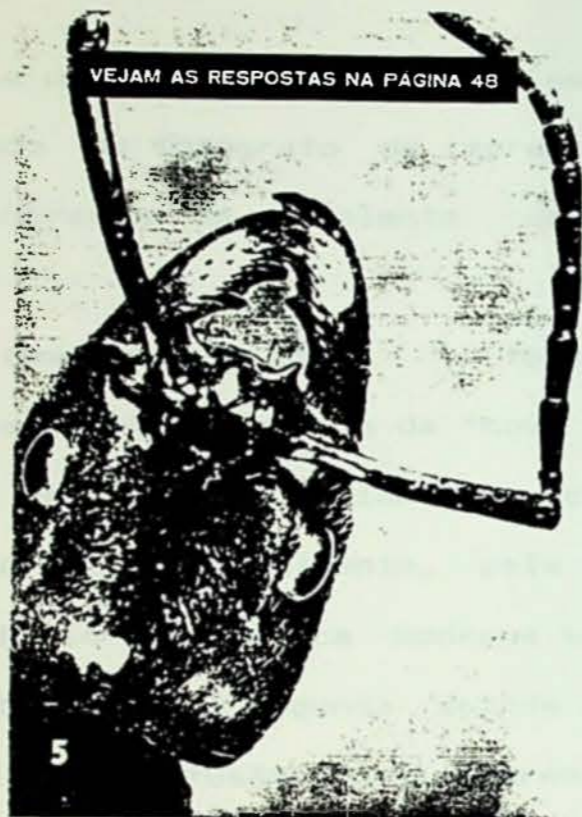
NOS vivemos cercados de monstros. Monstros tenebrosos, sobreviventes de eras remotas, de corpos disformes, carrancas tasmagoricas, dotados de uma força descomunal. Alguns deles são nossos inimigos de morte: milhares de vidas humanas já se perderam numa luta desigual e traçoetra, muitas outras de certo ainda serão sacrificadas. Eles estão por toda a parte, olhando-nos com os seus enormes olhos de mil facetas, que lhes permite um campo de visão incomparavelmente mais amplo do que aquele que possuímos. Outros são nossos aliados, pois destroem os que nos perseguem. Mas todos eles, amedrontados ou não, fazem estremecer de terror o homem mais corajoso se lhe aparecerem frente a frente. Que larva você, leitor, se de repente encontrasse, cara a cara, um dos monstros cujas fotografias estão nestas páginas? No entanto, muitas vezes já os terá visto, embora sob outro aspecto, sem nenhum espanto, sem nenhum horror. Pois na verdade eles não passam de insetos, mais ou menos corriqueiros. O seu pequenissimo tamanho faz com que não possamos distinguir, a olho nu, os terribes agressivos, as couraças protetoras, os olhos descomunais, as caras pavorosas. E, mesmo dando asas á imaginação, mal poderemos fazer uma idéia do que seria do nosso mundo se esses animais crescessem em proporções iguais as nossas. Porque, além de tudo, a natureza lhes deu sentidos agudissimos, tremenda força muscular e um maravilhoso instinto, ou (quem sabe?) uma estranha intuição. Que larva você, leitor, se de repente encontrasse,



ESSES DOIS são dificeis. Assim, vamos dar uma pista: são de mesmo especie, mas de sexes diferentes.



"Os monstros que nos cercam", fotos José Oiticica Filho, O CRUZEIRO, 01 de novembro de 1952.





Uma vez que ainda não havia uma especialização profissional, na época, para a atividade de fotógrafo de imprensa, os alunos da Bauhaus encontraram um excelente campo de trabalho.

Esteticamente esses fotógrafos incorporaram muitas das descobertas formais da "nova visão" no âmbito da imprensa. A ascensão do nazismo fez com que eles imigrassem, espalhando-se principalmente, pela Europa e Estados Unidos. A influência da estética moderna sobre o fotojornalismo ampliou-se bastante. A Segunda Grande Guerra contribuiu ainda mais para essa difusão. Particularmente no Brasil, na revista *O Cruzeiro*, encontramos o trabalho dos seguintes fotógrafos imigrantes: Jean Manzon, Ed Keffel, Peter Sheier, Henri Ballot e Pierre Verger.

Não se trata aqui de defendermos o argumento da simples "importação de valores", freqüentemente utilizado para justificar a origem de diferentes manifestações culturais no Brasil. Muito menos creditamos somente a méritos individuais a realização de tal empreendimento. É certo que Jean Manzon, trouxe para o Brasil a sua experiência européia e o seu estilo pessoal, vinculado à estética moderna, assim como todos os outros estrangeiros. Este dado, no entanto, não justifica a grande aceitação de público e o surpreendente crescimento da fotorreportagem no Brasil nos anos 50. Não fossem as condições locais terem se colocado propícias ao seu desenvolvimento, ela poderia ter sido uma experiência

estéril, sem maiores desdobramentos<sup>7</sup>. A situação política, social e o momento cultural que o país atravessava encontraram na fotorreportagem uma forma de expressão que respondia à uma série de demandas daquele período.

"A combinação da informação com o sensacional e a aventura tem, para o historiador, uma significação que vai além da simples receita de sucesso de uma revista. Ela se inscreve na sensibilidade do momento e é possível que essa identificação leitor-revista traduza a exaltação de um período no qual o Brasil aparece, freqüentemente, aos olhos de suas classes médias como um país do futuro (...) A revista atendia tanto a um público popular quanto as classes privilegiadas (...) Mais que um simples reflexo de um movimento ideológico, *O Cruzeiro* foi um de seus amplificadores"<sup>8</sup>.

Como amplificador de um ideário *O Cruzeiro* teve em Jean Manzon um de seus principais agentes. Fotógrafo francês com experiência nas revistas *Vu*, *Paris Match* e no vespertino *Paris Soir*, Manzon veio para o Brasil em novembro de 1940, já contratado para trabalhar para o governo de Getúlio Vargas no Departamento de Imprensa e Propaganda. No DIP Jean Manzon coordenou durante três anos a seção de fotografia, cuja principal função era produzir material para a divulgação da imagem do país no exterior<sup>9</sup>.

7-O mesmo se pode afirmar em relação à implantação da fotorreportagem, inicialmente na Europa e depois nos Estados Unidos, a partir do modelo alemão. Além disso, já tive oportunidade de averiguar que no início da década de 30 *O Cruzeiro* reunia as condições materiais necessárias para a adoção em suas reportagens do modelo narrativo das revistas européias, o que, no entanto, não aconteceu.

8-André de Seguin des Hons. *Le Brésil. Presse et histoire, 1930-1985*, p.

9-Ver Jean Manzon, *Mergulho na aventura*. Durante todo o período que trabalhou para *O Cruzeiro* Jean Manzon continuou trabalhando para a revista *Paris Match* como correspondente especial.

Em 1943 Manzon deixou o Departamento de Propaganda do governo para ingressar em *O Cruzeiro*.

A atuação de Jean Manzon no DIP formou a sua ótica sobre o Brasil, resultando numa síntese bastante pessoal em seu trabalho. De um lado o populismo e o nacionalismo como substrato ideológico, de outro a sua formação européia, munindo-o de grande domínio de uma expressão de caráter moderno. Imagens fortes que apelavam para o sensacionalismo, fundamentadas formalmente nos preceitos da "nova visão" e que tinham como base de construção o recurso à pose. Outro dado fundamental na constituição de seu estilo pessoal foi a experiência como cinegrafista no período da Guerra. Diversos recursos próprios do cinema podem ser facilmente identificados, não apenas nas fotos, mas também na estruturação das fotorreportagens, processo no qual ele sempre tinha uma participação efetiva.

### 3.2) A RECONSTRUÇÃO DO "REAL"

O processo de desconstrução do código fotográfico, realizado pela arte moderna, forneceu subsídios para a construção de uma linguagem para a fotografia de imprensa. O dissecamento realizado pela estética moderna possibilitou que o fotógrafo conhecesse intimamente o seu meio de expressão e adquirisse um grande domínio sobre ele.

O trabalho do fotógrafo a partir dessa operação conceitual passou a ser um trabalho de construção. As artes plásticas ensinaram os segredos do código; o fotojornalismo utilizou-se desse conhecimento para renovar sua linguagem.

A aparente contradição na coexistência da expressão moderna e do viés documental em *O Cruzeiro*, durante o mesmo período, se dissolve ao investigarmos detalhadamente o discurso que dá corpo às matérias da revista. O ensaio fotográfico "Aprenda a ver as coisas", por exemplo, explicita claramente seus propósitos.

"Truques fotográficos? Foto-montagens? Retoques? - Nada disso. Apenas uma visão do mesmíssimo mundo em que vivemos focado sob ângulo diferente(...) Você sabe ver as coisas? Sabe mesmo? Então experimente"<sup>10</sup>.

De caráter educativo, essa matéria pretende ensinar o público a ver a sua realidade cotidiana sob novas formas. Frutas e legumes, grampos de cabelo, palitos de fósforo, lâmpadas, enfim, uma série de objetos que instigam o leitor a uma relativização do seu ponto de vista. No entanto, o texto adverte que não foram usados truques de qualquer espécie e que a realidade encontra-se na fotografia.

<sup>10</sup>-Short fotográfico de Ed Keffel. *O CRUZEIRO*, 17.09.1949.

### COLUNA PARA UMA CATEDRAL?

De várias posturas de iluminação? Trata-se apenas de algumas unidades da nossa familiar massa térmica, o "spaghetti" que comemos de vez em quando.

## APRENDA A VER AS COISAS

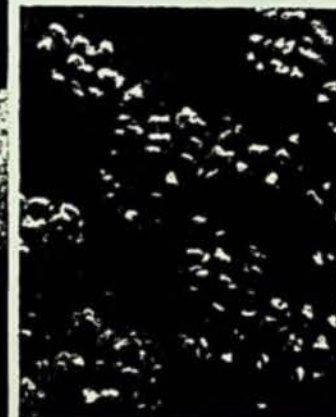
Truques fotográficos? Foto-montagens? Retoques? — Nada disso. Apenas uma visão do mesmíssimo mundo em que vivemos, focado sob ângulo diferente... — Convite a uma viagem maravilhosa pela realidade do povo que vive na poeira dos nossos pés — Você sabe ver as coisas? Sabe mesmo? Então experimente.

Short fotográfico de ED KEFFEL

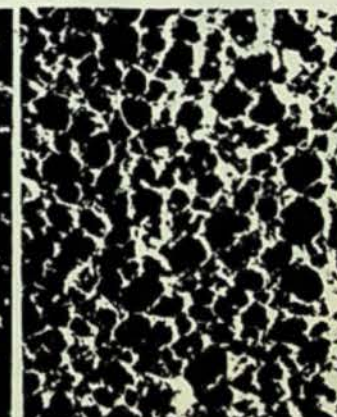
Nestas páginas o leitor não encontrará truques fotográficos, fotomontagens, retoques ou quaisquer outros recursos enganadores. Apenas apresentamos realidades do mundo em que vivemos, focadas sob prismas diferentes. A realidade tal como a vemos os simpáticos casudinheiros, por exemplo, os quais inspiraram Mark Twain a escrever uma de suas histórias mais saborosas — a da expedição que aqueles

tristes realizaram para descobrir o mundo dos homens. Depois de muito andar, toparam com uma barreira satânica, intransponível e concluíram: "Aqui está o fim do mundo". Entretanto, haviam apenas caminhado meia-dúzia de metros e dado com os trilhos de uma estrada de ferro. Grande e estranho é o mundo dos pequeninos ázias. Misturemo-nos, pola, entre o povo que vive na poeira dos nossos pés. Assim

descobriremos paisagens fantásticas, maravilhosas — marchas lunares numa pequena porção de cinzas; cavernas gigantescas numa simples faixa de pão comum. É preciso apenas aprender a ver as coisas. Aqui, os criptos de Vão Odego se transformam em fotografias, mas a intenção é a mesma: não enganar o público. Quando muito, dificultar-lhe a tarefa...



VISTA aérea de um bosque encantado? Engana, meu amigo! Trata-se apenas da superfície de nossa macia rede de ruído.



PAISAGEM LUNAR? Olhem atentamente: trata-se de uma espécie daquelas que você vê com frequência no banco, no escritório...

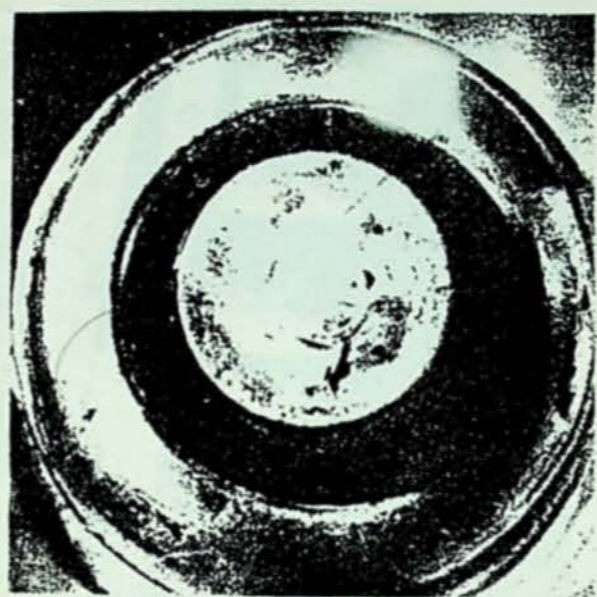


SOMBRA ATÔMICA? As aparências enganam: isso é um miserável pedaço de crum-filme. Ou serão nuvens? Ou alguma fumacinha?

"Aprenda a ver as coisas", fotos Ed Keffel, O CRUZEIRO, 17 de setembro de 1949.



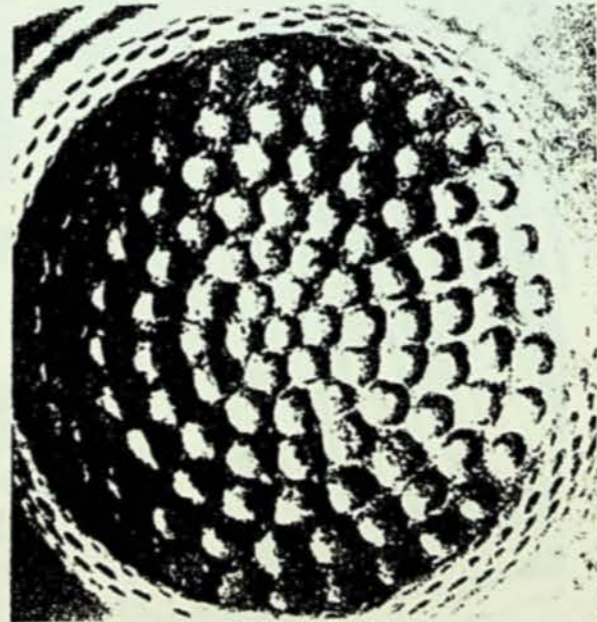
O QUE É ISTO?



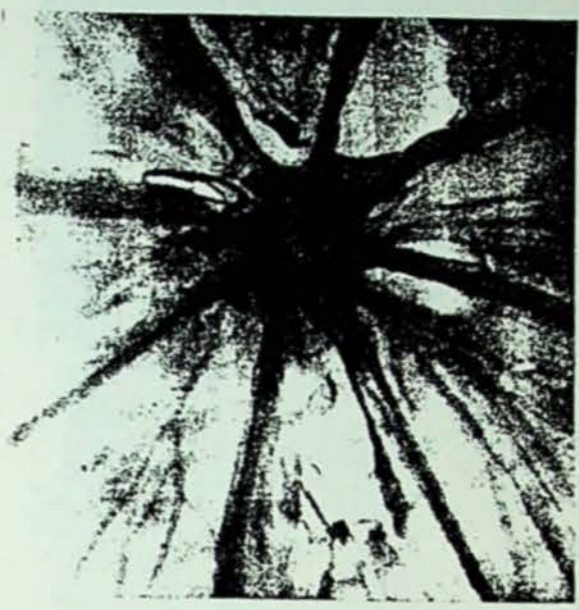
2 UMA RODA DE AUTOMÓVEL? Não. Olhe bem. Olhe bem que talvez veja a está luminosa. É preciso paciência e muita atenção. Muito cuidado...

ADIVINHE SE PUDER

A... mostramos no segundo capítulo de "Aprenda a Ver as Coisas" a... parte, apenas publicamos fotografias a todo o comprimento... aquela pequena porção de concreto-luz, tanto para ser um pouco como um... a... a... Assim, o leitor antes adversário de que descobriu. Nesta... página, enfeitado e realçado e bem visto. Aqui as fotografias... (para... finalmente... e que se podem ver...)



A CUPULA DO SENADO? É bem possível que não saiba muita coisa de... beira dessa cúpula. Siga outra direção ou jamaiz acertará. Pense...



3 OBRAS DE ARTE MODERNA? Aze de borboleta? Que impressionantes efeitos serão estes? Até você descobrir será necessário muita paciência...

...possibilidade de confusão pela similitude? A finalidade desta reportagem... e confundir o leitor, mas apenas prestigiar mais uma vez aquele velho r... que diz assim: "as aparências enganam". E enganam mesmo, quase sem... Assim, se o leitor é capaz de determinar exatamente o que significam... estas coisas. Estamos certos que sim. De qualquer modo, porém, as respostas... certas aparecerem na página 72 da presente edição. Vão Gilgo, que costuma sor... rir a gente com seus enigmas, também está convidado a participar desta hem... isférica. Mais do que ninguém, ele terá obrigação de descobrir tudo num abrir e... fechar de olhos...

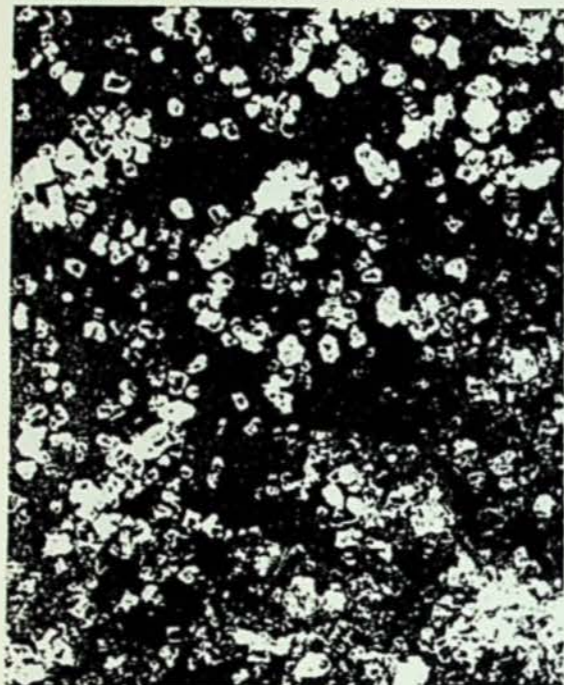


ESTA MISTERIOSA FORMAÇÃO? Caste um pouquinho de fealdade... É... tão fácil! Será possível que você não descubra? Qualquer coelhinho acertaria.

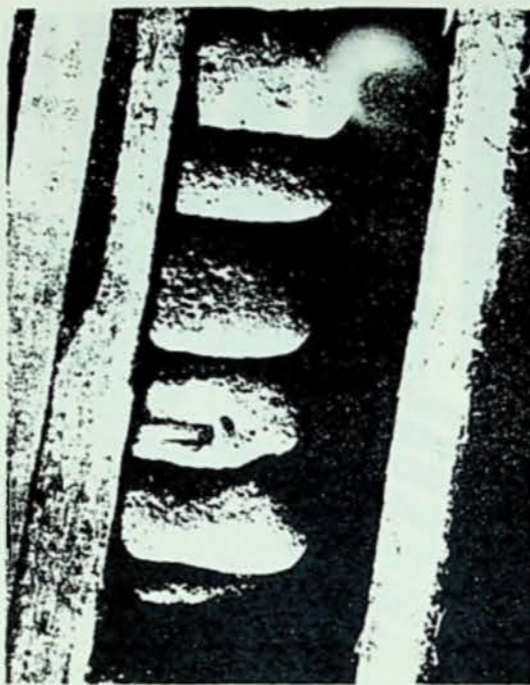


E ISTO?

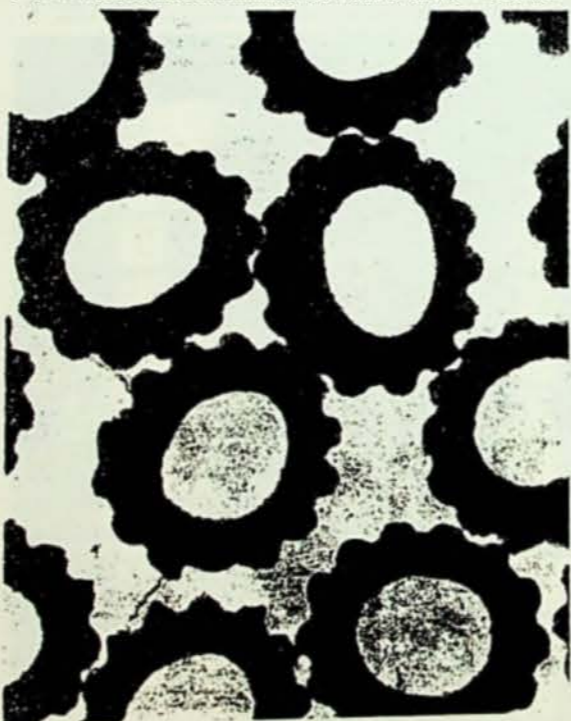
APRENDA A VER AS COISAS (Continuação)



DIAMANTES E PEDRAS PRECIOSAS? Também não: temos aqui uma pequena porção de açúcar espalhada acidentalmente sobre a mesa de um café. Estranho, não?



PEDRAS DE BASALTO? Se fossem, pobre dos fumantes. O que vemos nesta fotografia são vulgares cabeças de fósforos numa caixa comum entreaberta.



SÍMBOLOS DA INDÚSTRIA? Engrenagens de alta precisão? Elas jamais passaram por fundição alguma; foram tiradas de um modesto prato de sopa de massa...



CORTINAS DO TEATRO MUNICIPAL? Também não: trata-se de vulgar palha de milho para cigarro. Esses macos são muito procurados pelos fumantes gaúchos...

O CRUZEIRO

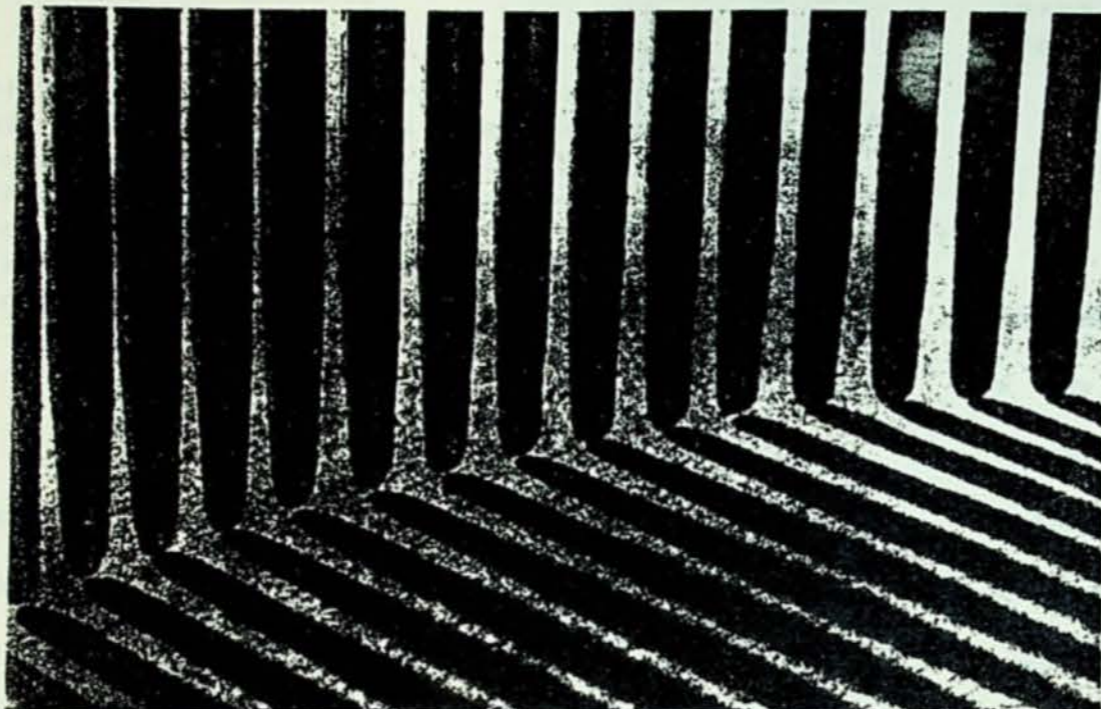
— 56 —

17 de Setembro de 1949

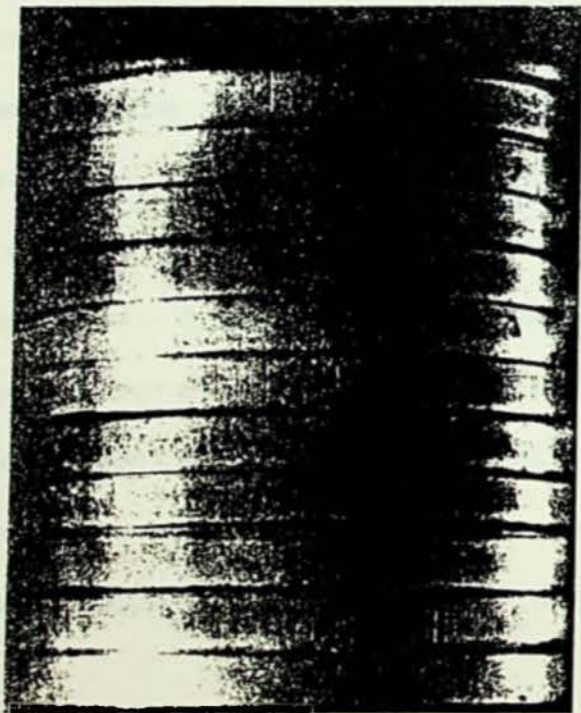


MAMÕES? TOMATES? ABÓBORAS?  
Apesar de serem de Cransome...

APRENDA A VER AS COISAS (Continuação)

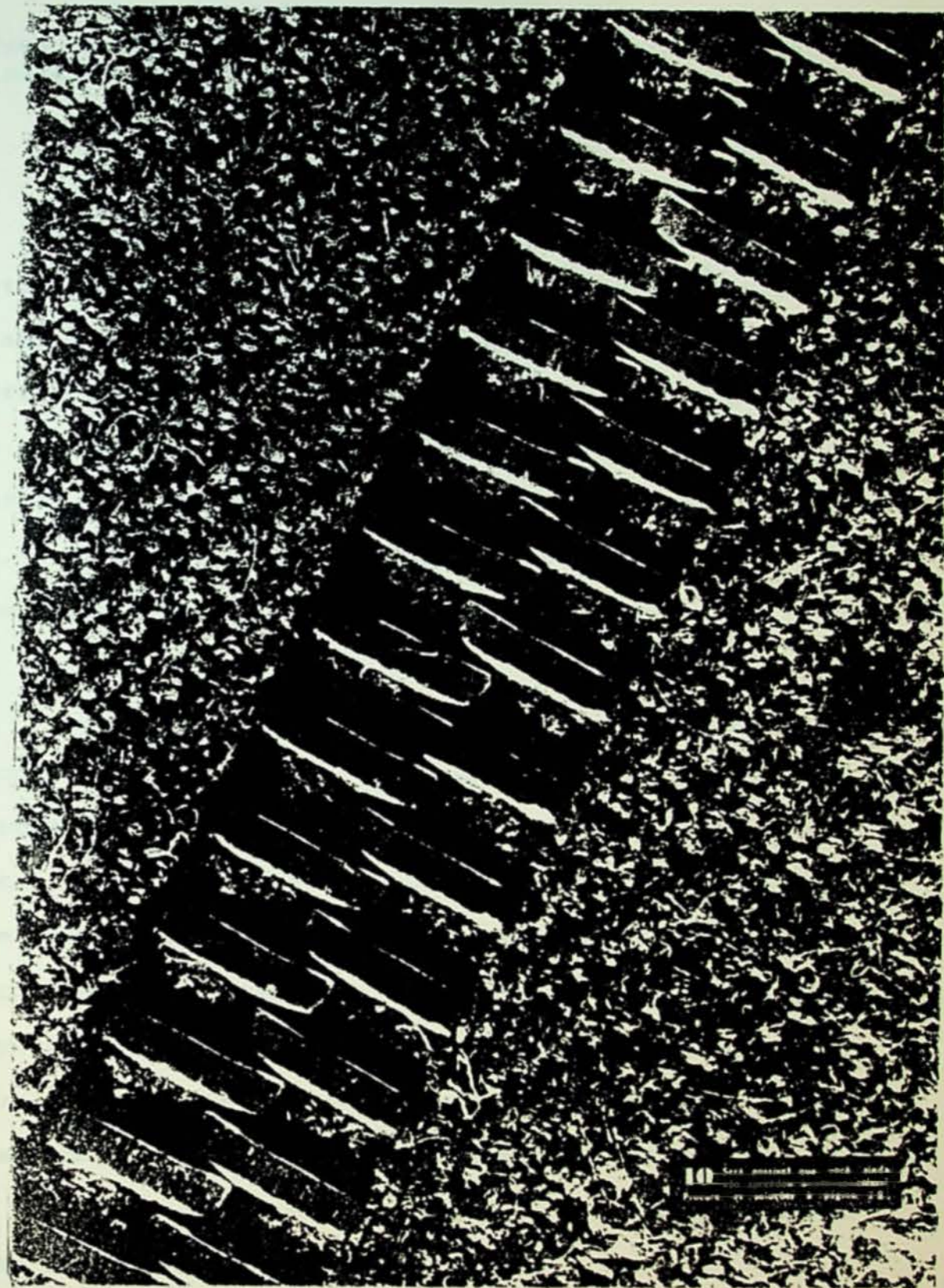


7 LUZ E SOMBRA NA PRISÃO? Ou será detalhe de algum filme expressionista a ser exibido brevemente no Circulo de Estudos Cinematographicos do Rio de Janeiro? Não diga que ainda não descobriu. Afinal, o que é que você tem na cabeça? Esta é ainda mais simples do que as outras. Muito mais simples mesmo.



8 SENSACIONAL filme de aventuras em onze partes? Não, não se trata de 11 partes de película. A realidade aqui é bem outra, muitíssimo mais barata...

9 "JÁ SEI!" — Diga o leitor: "flet não me enganem". Isso é algum trabalho de agulhas, crochê ou tricô. Mas acontece que não é, não senhor...



"Nestas páginas o leitor não encontrará truques fotográficos, fotomontagens, retoques ou qualquer outros recursos enganadores. Apenas apresentamos realidades do mundo em que vivemos focadas sob prismas diferentes. A realidade tal como a vêem os simpáticos cascudinhos (...) é preciso apenas aprender a ver as coisas (...) mas a intenção é (...) não enganar o público. Quando muito dificultar-lhe a tarefa"<sup>11</sup>.

Ao propor aos leitores a advinhação do referente das imagens apresentadas, propositalmente sem a sua legenda, que se encontra em outra página da revista, *O Cruzeiro* didaticamente propõe que o leitor percorra o mesmo caminho realizado no processo de apreensão da imagem no contexto documental<sup>12</sup>. Primeiro ele vê a imagem, depois lê a legenda e num terceiro movimento, ao voltar à imagem para retificar sua percepção original, cola as imagens de caráter abstrato com a realidade imediata. A proposta de educação do público abrange não só a fotografia, como os próprios mecanismos de produção de sentido característicos da fotorreportagem. Nesse contexto fica claro o papel da estética moderna no contexto documental: presta-se apenas a uma atualização da forma.

"Jean Manzon enviou de Paris uma reportagem sobre Mistinguette. Assunto velho dirá o leitor. Todos os assuntos são novos, eternamente novos, tais as formas de verdadeiro

jornalismo de ação que o jovem repórter fotográfico francês trouxe para o Brasil..."<sup>13</sup>

Após a superação das características documentais, pretensamente objetivas, herdadas do século XIX e do abandono de seu antigo papel de ilustração, a fotografia passou a apresentar um ponto de vista próprio. Esta é talvez a principal característica da renovação da fotografia de imprensa que inaugurou o fotojornalismo moderno. A fotografia adota, expícita ou implicitamente, um ponto de vista definido sobre o assunto enfocado.

O registro fotográfico passa a ser o resultado de uma construção, ou seja, passa por um processo de elaboração que implica na concentração de elementos significativos que normalmente encontram-se dispersos no tempo e no espaço. Ocorre um adensamento temporal e semântico, base da instauração da fotografia como linguagem. Isso significa que cada imagem passa a apresentar em si uma narrativa própria. Nesse sentido o fotógrafo pode tanto trabalhar com a pose, quanto com o acaso. O que importa é o domínio do código fotográfico, usado para a construção de uma visão de mundo.

11-Idem.

12-Ver a análise da relação foto/legenda no segundo item da segunda parte desta dissertação.

13-*O Cruzeiro*, 23 NOV. 1946.

No caso da pose a construção é levada às últimas conseqüências, através de uma intervenção física explícita do fotógrafo na realidade.

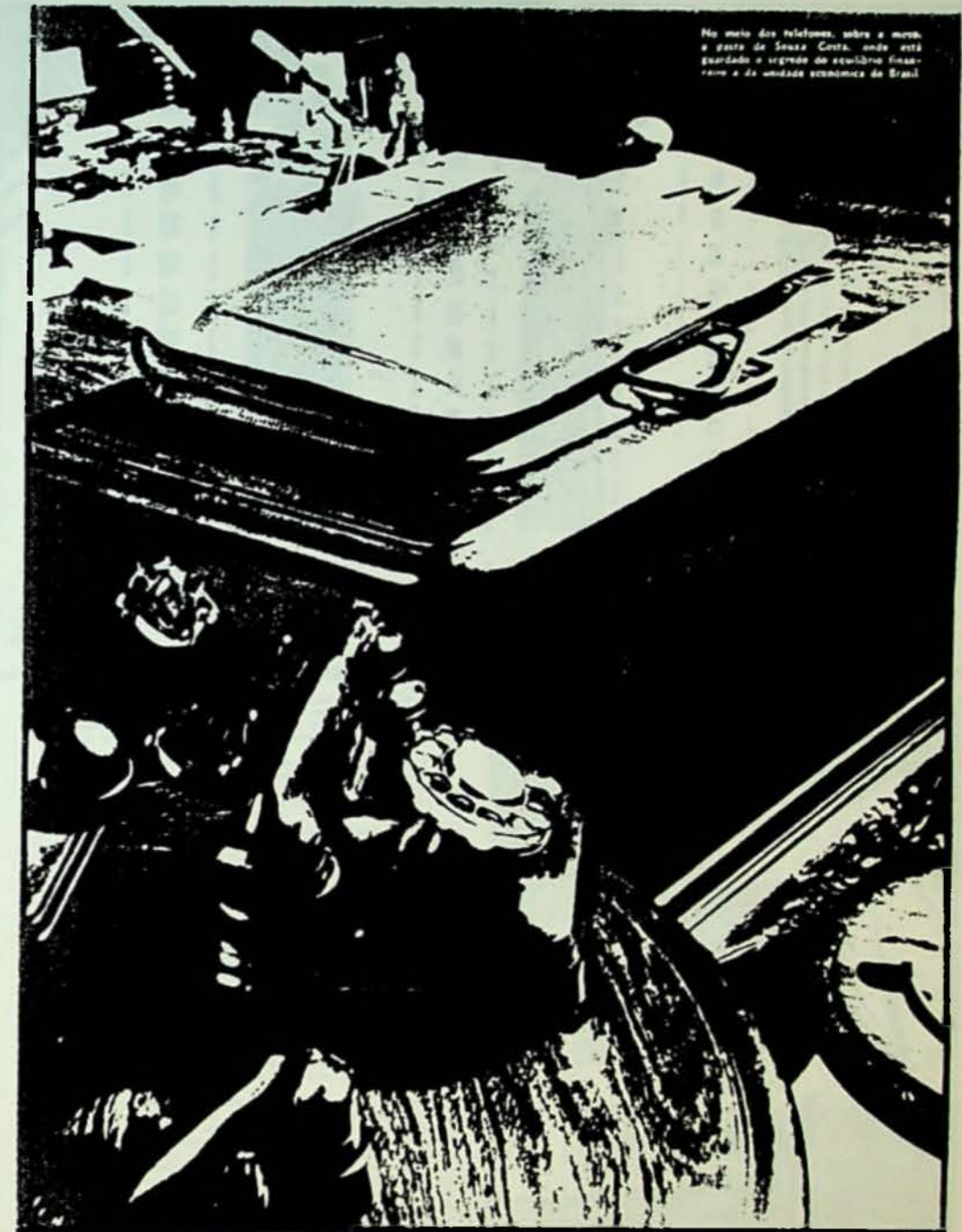
Num meio termo está o "momento decisivo", posicionamento sistematizado em conceito por Cartier-Bresson, que fez escola no fotojornalismo. é o que poderíamos chamar de um "acaso programado". A partir de elementos previamente escolhidos, o fotógrafo espera pela probabilidade de uma confluência tal de fatores, que se congelada pela fotografia, num instante preciso, chegue a atingir um significado transcendente à situação de origem.

Embora se opondo ao artificialismo da pose, o instantâneo fotográfico também admite um elevado grau de programação. O fotógrafo moderno tem parâmetros visuais definidos, tem uma expectativa com relação ao real; ele apenas utiliza o acaso a favor da sua construção.

Jean Manzon foi quem instaurou o modelo da fotorreportagem em *O Cruzeiro*. A utilização da pose, recurso característico de seu trabalho marcou fortemente a revista a partir de 1943<sup>14</sup>.

"A Pasta da Fazenda" é um bom exemplo do tipo de construção e articulação empregado pelo autor. A fotorreportagem começa com uma imagem metonímica que

14- Já nos anos 50, com o aumento da equipe de fotógrafos da revista diversificou-se a concepção de fotografia de reportagem.



No meio dos telefones, sobre a mesa, a pasta de Jeanza Costa, onde está guardado o registro de equilíbrio financeiro e da unidade econômica do Brasil.

## A PASTA DA FAZENDA

22 de Janeiro de 1944

— 43 —

O CRUZEIRO

"A Pasta da Fazenda", fotos Jean Manzon, O CRUZEIRO, 22 de janeiro de 1944.





Texto de DAVID NASSER -- Fotos de JEAN MANZON

NAQUELE dia, em Nova York, os planos de aquisição da fábrica de motores Wright e Ranger foram submetidos ao ministro Souza Costa. Havia certos temores. O titular da pasta da Fazenda não era tão como perdulario Sabiam a valência com que ele se esquivava dos gastos que lhe pareciam inúteis ou demasiados.

— Coronel, se levarmos essa fábrica para o Brasil, quantos motores poderemos fabricar?

O militar disse a quantidade de motores iria variar o número por metros lógicos e o ministro Souza Costa abanou a cabeça, desolado. Mais depois, o coronel — já nesse época promovido a brigadeiro — confessava-nos que nesse minuto as suas esperanças se diluíram como gelo em água quente. — Parecia-me que todos os esforços, todo o trabalho, todos os projetos, estavam irremediavelmente perdidos. Você compreende o Souza Costa fora desfeito, antes, como um leão guardando o cofre na Fazenda Pública, e se o leão abanava a cabeça, depois de perguntar a quantidade de motores, os meus sonhos descambavam pela ribanceira. Nisto, ele começou a falar outra vez.

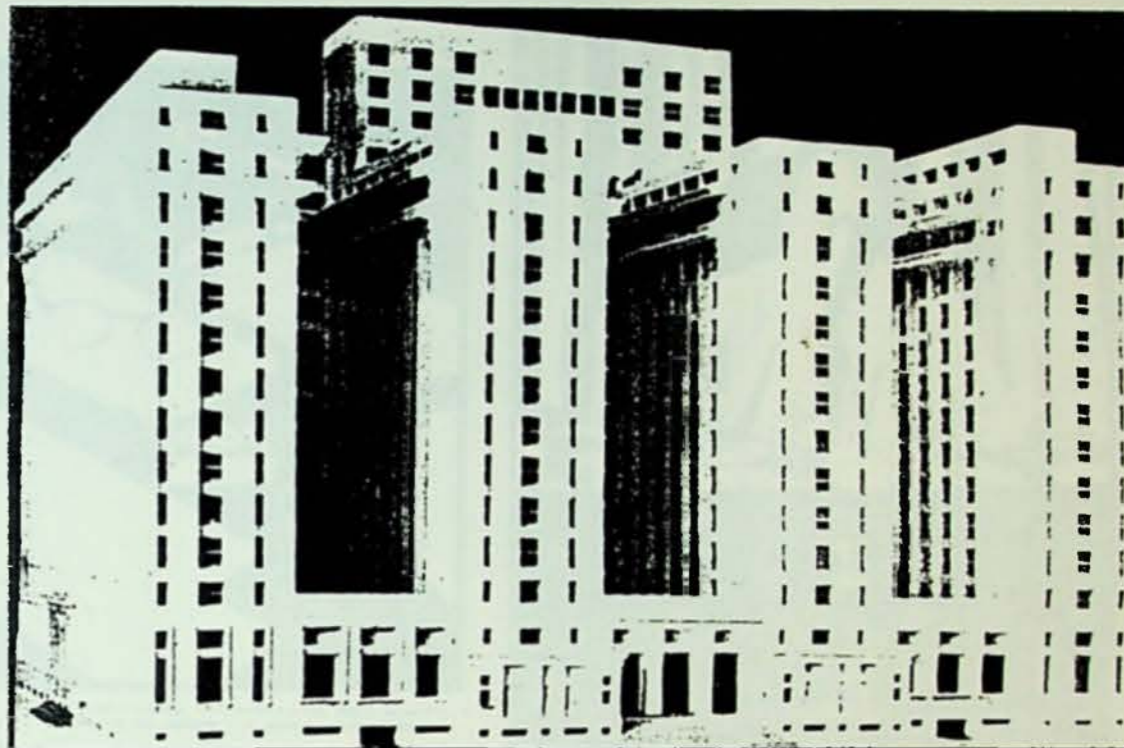
— Muito bem, coronel... Esses motores são poucos... Não servem para nada... Não bastam para as nossas necessidades.

Arrematou: — Quero saber em quanto ficam as despesas para que o número de motores de avião fabricados no Brasil seja duplicado. Feitos os cálculos, darei parecer favorável.

As últimas resoluções adotadas depois de uma série de consultas, reuniões e estudos entre o ministro da Fazenda e os representantes das classes interessadas tiveram convergir toda a atenção do país, durante vários dias para aquele palácio da Esplanada. Um palácio que esmaga o homem, pela grandiosidade e imponência pela harmonia de suas linhas. Milhares de funcionários poderão exercer nesse prédio, em todos os setores ligados à Fazenda, as suas diferentes atividades. A centralização dos serviços secretariais, naturalmente, um sistema de controle ainda mais eficiente. O público terá facilidade, por outro lado, a tarefa de resgatar os seus compromissos tributários, sem a perda de tempo ocasionada pela deficiência de instalações.

O ministro Souza Costa desce do auto. A porta, é saudado por um popular. Até à porta do elevador, os "bom dia, excelência" se sucedem no elevador, a viagem até o andar do gabinete se prolonga muitos cumprimentos. Subamos com o ministro, que não identifica os repórteres, e fazemos a reportagem. A porta do gabinete, o continuei quer saber de que

O portão do Palácio das Finanças abre os batentes de ferro e, no gesto clássico, faz o convite. Entramos nesse edifício de linhas contínuas, de colunas imponentes. As portas ficam pequeninas, esmagadas por tanta grandiosidade.



A parte dos fundos do Palácio das Finanças, vendo-se as quatro alas encastilhadas. Projetada por arquitetos de renome, a sua construção promette todos os necessitados de um edifício destinado a reunir toda a máquina financeira de um país de quarenta e dois milhões de habitantes, e mais de América do Sul.

se trata. Depois, o encarregado dos serviços de imprensa, sr. Oliveira Vianna, obtém a autorização para a visita e os fotógrafos. Um funcionário nos acompanha. — Tudo terá de ser feito na maior ordem. Do contrário, nada se fará", observa o oficial, antes de partir para a viagem que vamos fazer, dentro do Ministério da Fazenda.

Um rapaz, enquanto viajamos, conta-nos alguma coisa sobre o ministro Souza Costa em sua vida ministerial. Ele chega cedo, encaminha-se para o gabinete e lá começa a trabalhar. A anti-câmara se enche de pessoas que vão pedir emprego, outras que desejam fazer propostas para esta ou aquela coisa e os oficiais de gabinete servem de filtro.

— Se não fosse assim — esclarece o nosso guia — o ministro Souza Costa não almoçava, não jantava, não resolvia os assuntos importantes, só ouvindo os casos particulares.

As vezes aparecem os inventores, que desejam propor a abertura de um crédito para a fabricação de seus engenhos. Temerosos, andam esperando para os lados, com receio de que alguém lhes roube a ideia.

Todos os problemas são estudados cuidadosamente, e para esse gigantesco centro de trabalho convergem as questões emanadas de todos os outros ministérios. Os temas de guerra, a nova moeda, a dívida externa, os gastos de guerra, os impostos de renda, a taxa sobre lucros extraordinários absorvem um número imenso de funcionários. O esquema revela a maneira pela qual esses serviços se mantêm sob a direção do gabinete.

— O ministro, graças a essa organização, poderá saber tudo quanto se estuda ou se realiza em qualquer dos departamentos; poderá ver todos os projetos como numa tela.

Durante a reportagem, um acidente se registra, quase fatal. Jean Manzon se debruça, no último andar, sobre a amurada, para fotografar lá em baixo, o carro do ministro. O filtro se escapa da lente e vai se despedaçar lá em baixo. Num movimento brusco, ele também quase se precipita de uma altura impressionante. Tudo acaba bem e a visita prossegue. Alguns acontecimentos ainda estão sendo instalados. Outros já se acham em pleno funcionamento. Lá em baixo, no terraço, as recebedorias ainda passam por obras de conclusão. A impressão de tudo quanto vimos é excelente.

— Os móveis foram aproveitados. Não era possível deixar de ser assim. Muitos peças de mobiliário, entretanto, foram encomendadas e já foram postas em seus lugares.

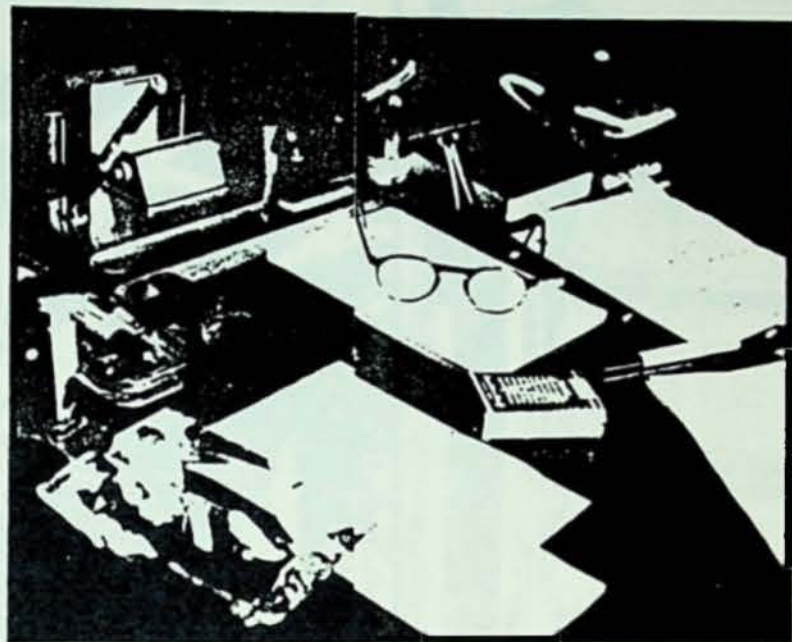
(Continua na pág. 158)

O salão nobre do novo edifício, com seus lustres e suas janelas que fêz de beleza e imponência. O continuei se dirige ao gabinete do ministro. Ao lado, um funcionário examina a primeira prensa da moeda fabricada no Brasil, guardada, como reliquia, no próprio gabinete do ministro Souza Costa.





O gabinete 1.014 é de ministro Sousa Costa. Al se decidiram, sobre últimos dias, se impostos sobre lucros extraordinários, para que a Brasil possa fazer frente às despesas de guerra. No gabinete particular do ministro, a camera panora. Os áculos — a mesa, o cassino, o mapa de cigarros, a caneta.



papel — o Balmis, multi-barba e outros objetos de uso cotidiano. Há dois minutos, e a. onde se achava sentado ali.



O titular da pasta de Fazenda, ministro Sousa Costa, tem sido, à vista das finanças, um reorganizador. Ele, acima, fotografado por Jean Mazon, em seu gabinete de trabalho.



Os sr. Victor Barreto, Ovídio Paulo de Moraes Gil e Oliveira Vianna, respectivamente oficial, chefe e oficial de gabinete do ministro de Fazenda, não se limitam às funções burocráticas. Esses homens, como os demais que funcionam nesse setor, malta e por de tudo quanto diz respeito à economia nacional e mundial.



O CRUZEIRO

— 46 —

22 de Janeiro de 1944



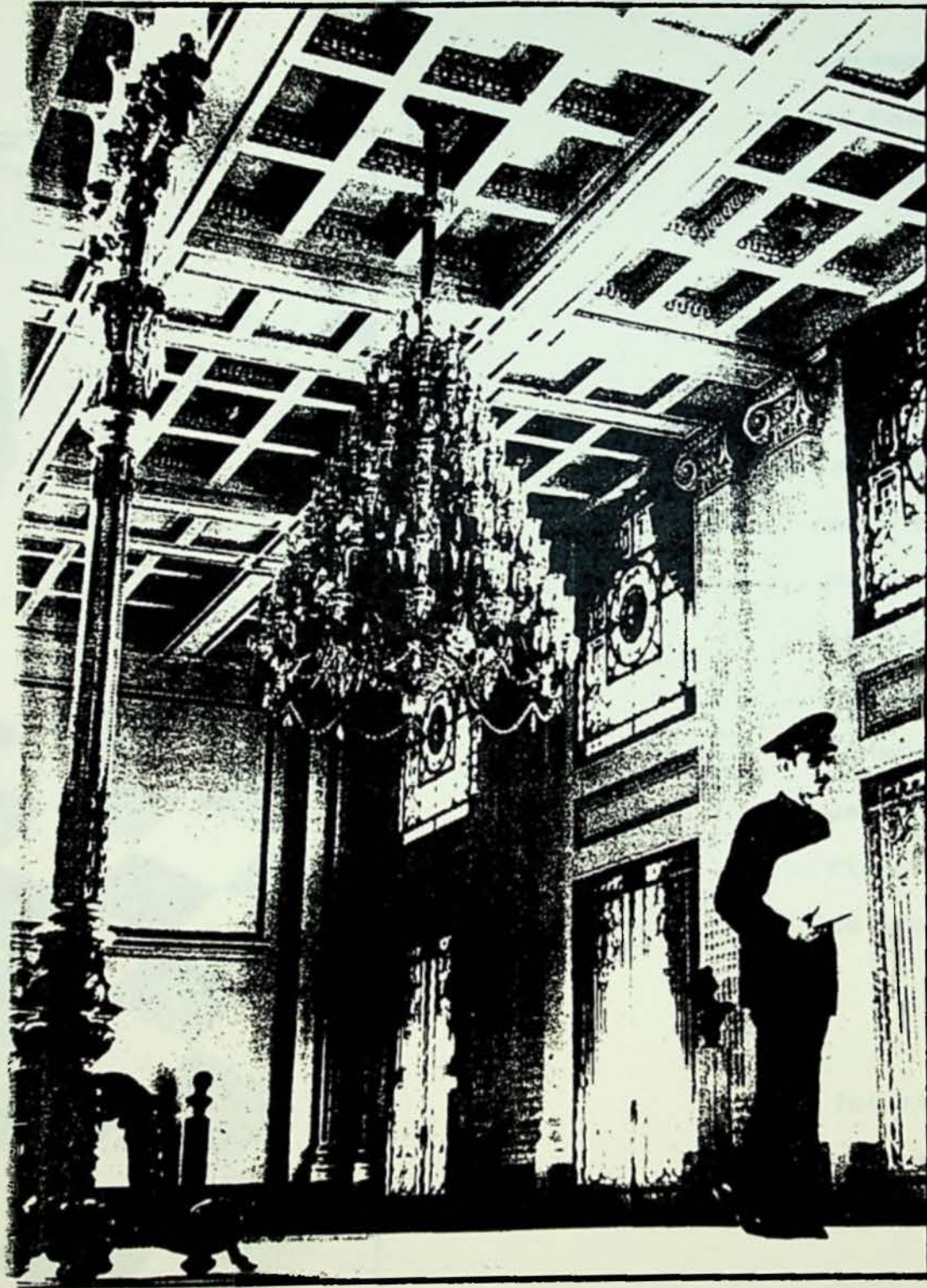
O ditador do ministro Sousa Costa. Grava as palavras. Retornado a cisco, a estenografia transporta as ordens do ministro para o papel.

22 de Janeiro de 1944



— 47 —

O CRUZEIRO





O passeio por esse palácio termina à tarde. O continue este de noite. Os seus passos pisam os losangos como quem caminha numa longa estrada.

apresenta uma pasta sobre a mesa, representando o Ministério da Fazenda e "onde está guardado o segredo do equilíbrio financeiro e da unidade econômica do Brasil".

Ao virarmos a página, uma porta se abre e somos convidados pelo porteiro do prédio a entrarmos com ele no Ministério. Vemos então, a frente e os fundos do imponente edifício, que iremos percorrer. Chegando ao gabinete do ministro, somos apresentados aos vários personagens que lá trabalham, "surpreendidos" em suas atividades cotidianas. Numa brusca ruptura espacial encontramos de novo o porteiro: são três planos quase cinematográficos em que a amplidão do espaço arquitetônico é usada de forma expressiva. No final, o porteiro é visto de cima sobre um piso quadriculado que nos lembra um tabuleiro de xadrez. Como se fosse uma peça menor de um grande jogo.

Analisando hoje o conjunto das fotorreportagens da revista identificamos uma grande uniformidade. Muitas vezes, o resultado final não dependia da intencionalidade do autor das fotos utilizadas. A intencionalidade do fotógrafo, elemento de difícil identificação, foi explicitada no caso de José Medeiros.

"penso que meu trabalho, que a fotografia tem, aliás como tudo, uma função política. A fotografia não conta necessariamente o real, pelo contrário, ela pode mentir pra burro. A pessoa por trás da câmera pode mostrar o que quiser, como quiser. Eu, por exemplo, para não defender interesse do patrão, do governo, saía pela tangente fazendo reportagens sobre os negros, sobre os índios (...) Fiquei muito amigo deles (...) fiz várias reportagens sobre os índios, que são uma gente fantástica"<sup>15</sup>

Neste depoimento José Medeiros admite claramente o poder de construção da realidade que possui a fotografia, mas demonstra ingenuidade em relação ao poder da edição de apropriar-se das imagens de modo totalmente diverso do projeto original do autor. A sua credibilidade na imagem, ou seja, não admite que haja uma mudança de significado da imagem fotográfica de acordo com o contexto.

Na verdade, a apropriação das imagens no espaço das fotorreportagens resultava de uma luta de forças móveis, uma vez que a especialização de funções, embora já existente, ainda não era tão rígida como nos dias de hoje. A ocupação do espaço da revista compreendia inúmeros fatores, como os interesses do dono da revista, o dos anunciantes, a vontade do editor, o momento político e a coerência de uma visão de mundo própria da revista.

Durante todo o período de 1943 a 1954 podemos identificar nas fotografias publicadas no âmbito das fotorreportagens o uso constante de inúmeros recursos plásticos próprios da fotografia moderna: horizontes obliquos, ângulos inusitados, utilização de reflexos que criam ambigüidades espaciais, lentes deformadoras, closes muito próximos, composições geométricas, contra-luz em montagens fotográficas.

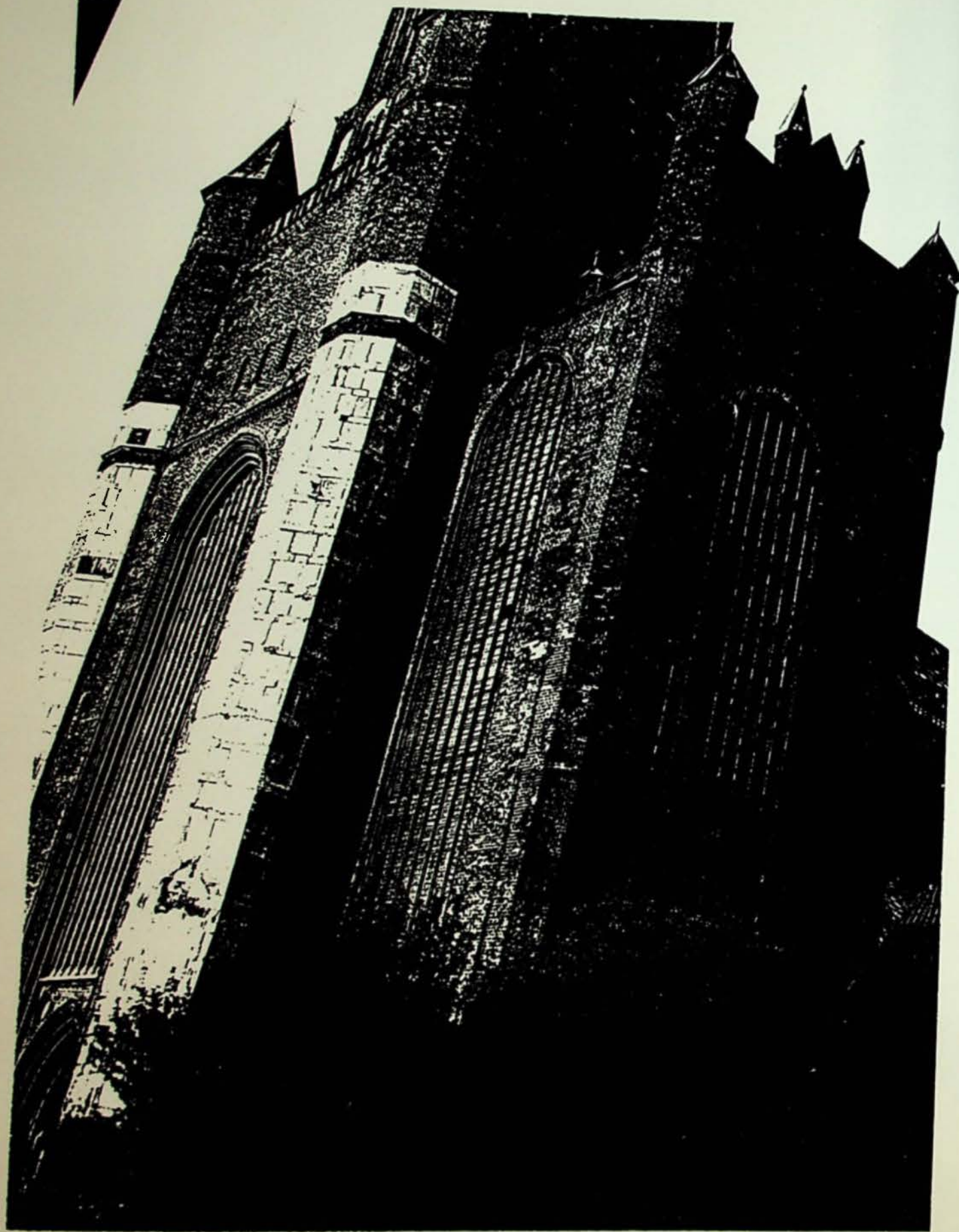
A utilização destes recursos num contexto documental nos confirma que a desconstrução do código fotográfico foi incorporada pela revista somente como uma atualização da forma, não acarretando um rompimento da fotografia com o real. Como o público poderia ler essas imagens se a revista não o estivesse ensinado a "ver as coisas"? A utilização desse tipo de fotografia num contexto documental pressupõe o êxito do projeto de educação visual do público que já havia sido treinado para não duvidar da fotografia.

A referência explícita à fotografia é uma constante nas reportagens de *O Cruzeiro* do período estudado. Os textos ressaltam a sua atualidade, sua autonomia e fazem até mesmo julgamentos estéticos, tendo pretensamente por base a história da fotografia.

"Rapidez - A época é da velocidade. A máquina fotográfica, portanto, deve seguir o ritmo dessa vida trepidante(...)"<sup>16</sup>

16-O Cruzeiro, 11 nov 1944, pp.80-1.

15-Depoimento José Medeiros, "50 anos de fotografia".



"Cathédrale Sainte-Marie de Stralsund". Andreas Feininger,  
cerca de 1929.



ASPECTO LATERAL DO VELHO  
CONVENTO e parte de uma das  
paredes seculares onde vivem  
nossegadamente as arca noturnas.

"A casa de Anchieta", fotos M. Estevam, O CRUZEIRO, 02  
de fevereiro de 1946.

Confissão da Rainha: "Mamão não"



Foto Jean Manzon, extraída do Album "Flagrantes do Brasil".

RAINHA DE 14 CONTINUAÇÃO

# Confissão da Rainha: "Mãe não me deixa frequentar o Arpoador".

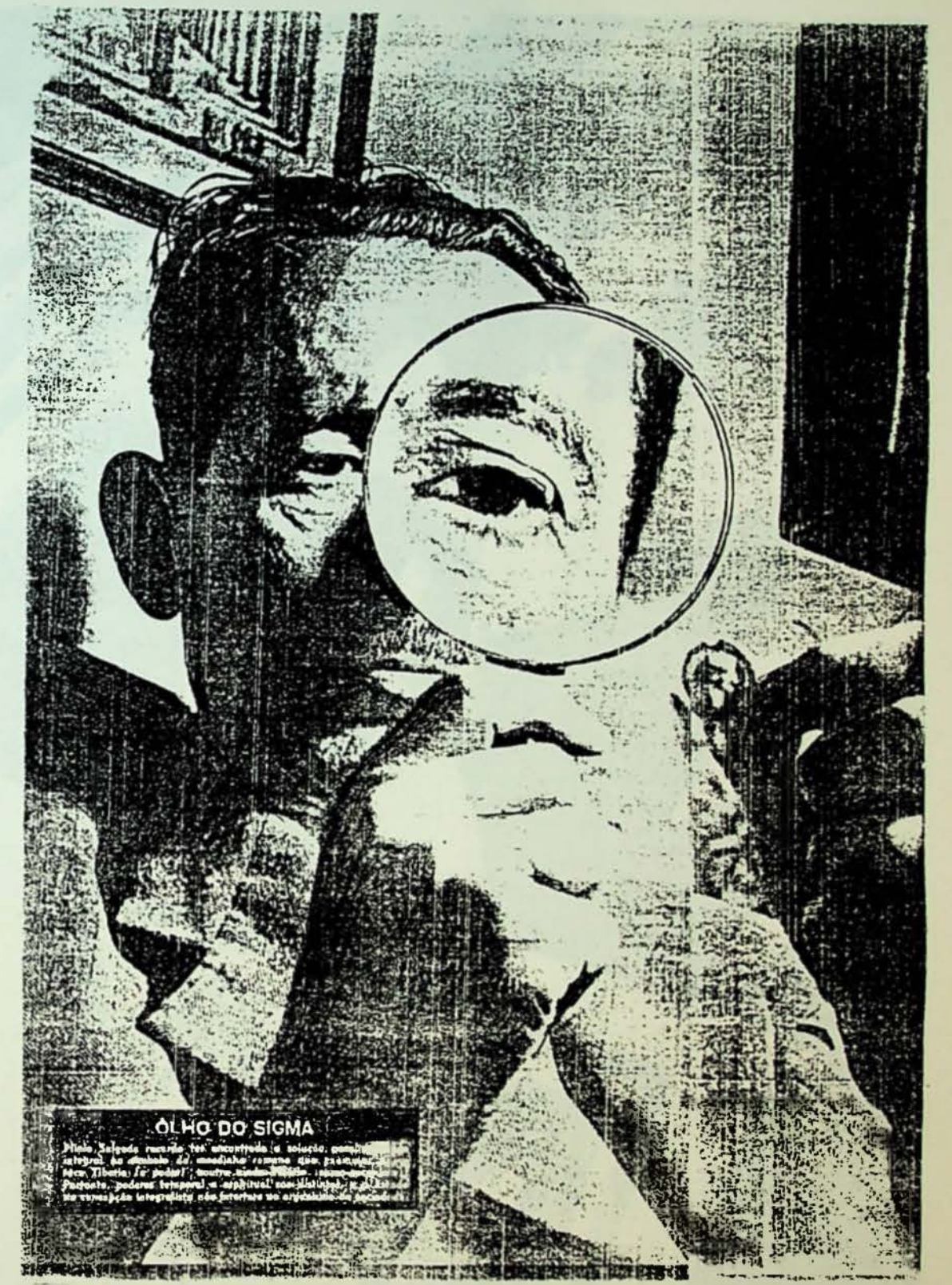
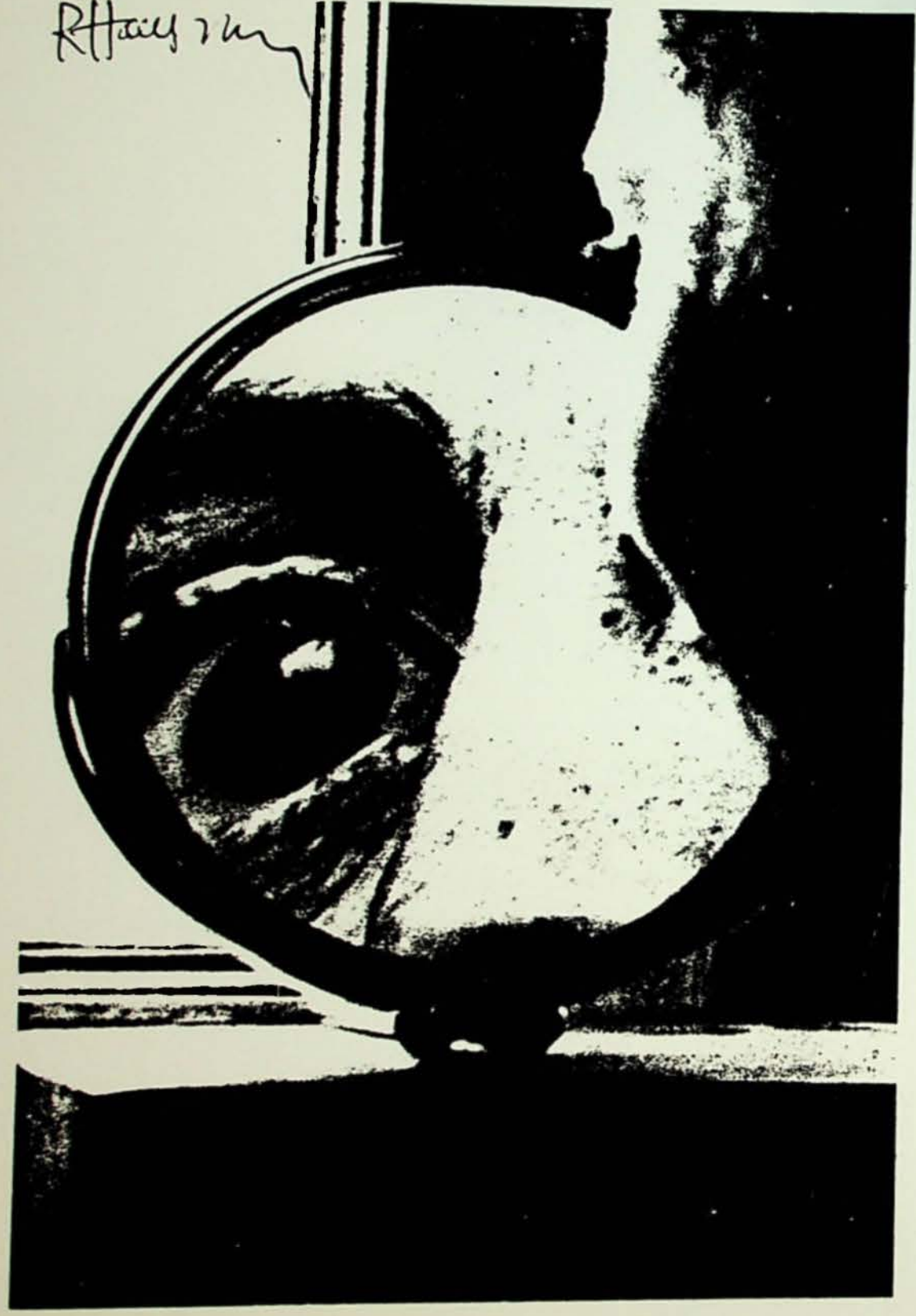


CONTINUA

"Rainha de 14 Primaveras", fotos Indalécio Wanderley, O CRUZEIRO, 12 de novembro de 1955.



R Hausmann



**OLHO DO SIGMA**  
 Não há nada mais encontrado e solido, mais  
 integral do mundo do mundo como que prometido  
 para libertar o Brasil, entre os  
 povos, podera trazer a liberdade e a  
 a integridade não ferida no ardentissimo

Raoul Hausmann, 1930.



Continua

"Chico, detetive do além", O CRUZEIRO, 12 de agosto de 1944.



QUAL PIUMA  
AL VENTO

"Sensação sobre patins", fotos Peter Sheier, O CRUZEIRO,  
03 DE SETEMBRO DE 1949.



UM FAVO VIRCEM E PERFUMADO. Os alveolos menores servem de berço para as operárias. Dos maiores nascem os sangões. Este é o plano da cidade de cera.

AMOR E MORTE

## NA CIDADE DE CERA

Texto de NELSON MOTTA • Fotos de PETER SCHEIER

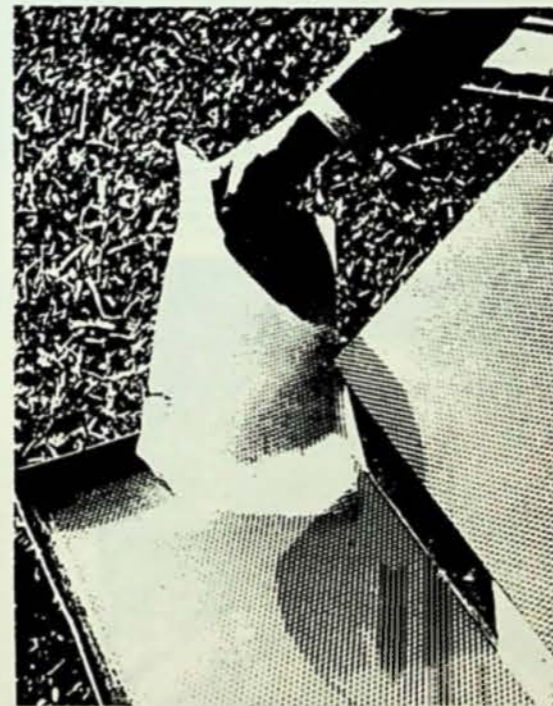
PLÍNIO o velho, mudo, era mudo quando começou a observar as abelhas. Ao fim de cinquenta e quatro anos, durante os quais ele andou debruçado sobre os enxames — aturdido com o que via e intrigado com o que não via — tratou de os dentes e os calos, curou-lhe as rugas e os reumatismos. Passou-se o tempo.

Plínio, o velho, já estava velhíssimo. Os dias, os dias e as noites, passaram arrastado a sua lida, vida até a soleira do fim. O tempo trata o seu entusiasmo. A sua curiosidade, porém, continuava sentada na porta das colmeias, insatisfeita e insaciável como a gula de Saturno. Esperitando os mistérios e surpreendendo os milagres daquele estranho mundo de insetos. Um dia cansou e morreu. Morreu de repente, com os olhos cheios de lágrimas e a alma cheia de espanto. As abelhas, indiferentes, continuaram. Em todos os veículos a gente encontra um pulitido de homens pacientes metendo a pena e o nariz na intimidade das colmeias.

Em 15-1 Central descobriu o Brasil. Foi um sucesso! Em 1931 Sacramento descobriu o ovário das "rainhas". Foi outro sucesso! Quando a Revolução cortou o gabelão de Luiz Capelo, Huber, um genérrimo coço e salido, descobriu a mecânica do abelheiro. Mas



OS DEDOS TREMULOS DO APICULTOR foram buscar esta "rainha" no interior de sua célula real. A "rainha" tem luxos de boi-rebu, a coisa mais valiosa que existe atualmente no Brasil em matéria de bicho. Os criadores fazem dela objeto de importação e exportação. Muitas chegam de avião dos Estados Unidos!



PLACAS DE CERA feitas artificialmente com intuito de poupar esforços as abelhas. Estas precisam devorar treze quilos de mel para produzir um quilo de cera.



PROTEGIDO POR UM VEU preto o apicultor observa atentamente um pequenino meeting trabalhista dos cobreiros, realizado numa esquina do polegar com o indicador.

5 de Maio de 1945

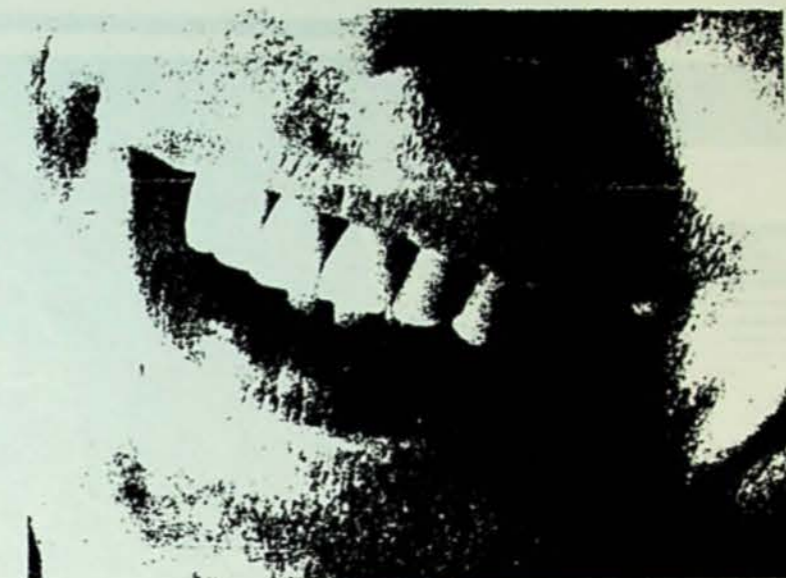
— 57 —

O CRUZEIRO

"Amor e Morte na Cidade de Cera", fotos Peter Scheier, O CRUZEIRO, 05 de maio de 1945.



...A ETERNA VIGILÂNCIA  
O olhar de Eduardo Gomes durante a  
Convenção



O SORRISO DE KELLY, tudo como antes no Quartel de Abrantes.

NUM PAÍS CHAMADO BRASIL — III

# A VOLTA DOS LENÇOS BRANCOS

Todas as reportagens políticas desta série "Num país chamado Brasil" estão sendo conduzidas numa linha de imparcialidade que caracteriza a função da imprensa, numa luta em que todos os caminhos levam a um candidato democrata e escolhido pelo povo. Depois das reuniões do PSD, das demarções de Góis, da manifestação dos generais, conduziremos os nossos amigos leitores ao Palácio Tiradentes, local da convenção da UDN para a escolha do seu candidato.

Texto de DAVID NASSER

Fotos de JEAN MANZON

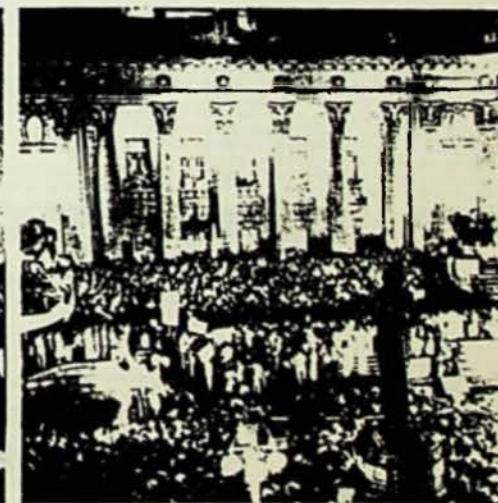
A PRIMEIRA reação observada pelo autor à possível volta do Brigadeiro ao teatro de operações terrestres — foi esta frase de um pessoal simpático, lacônico e implacável: — Café requentado.

os brancos procurava unir-se, cerrar fileiras, voar em esquadilha com o seu candidato natural (natural, natural, que levou tanto tempo a ser assim considerado e quase exigiu uma esmariana para sair) o partido chamado majoritário, o PSD dos conservadores, dos capitães da mata e dos se-

nhores de indústria, dava ao Brasil um espetáculo inequívoco de desmoronamento de incapacidade política de alguns dos seus líderes e de ambição e infidelidade de outros. Enxurrado Neru Ramos e Aramemnon Magalhães faziam, o jogo para o Sr. Getúlio Vargas, trazendo a discordância e o rancor ao



OS LENÇOS BRANCOS NO RECINTO DA CAMARA, quando falava Eduardo Gomes. Muito entusiasmo. Muitos discursos. Muitas palmas. 27 de Maio de 1950



AQUI FORA, frente ao Palácio Tiradentes, o entusiasmo era menor. Mas a U. Democrática Nacional desce à plebe. 27 de maio de 1950.

— 13 —

O CRUZEIRO

"A volta dos lenços brancos", fotos Jean Manzon, O CRUZEIRO, 27 de maio de 1950.

NO PARQUE DE DIVERSÕES

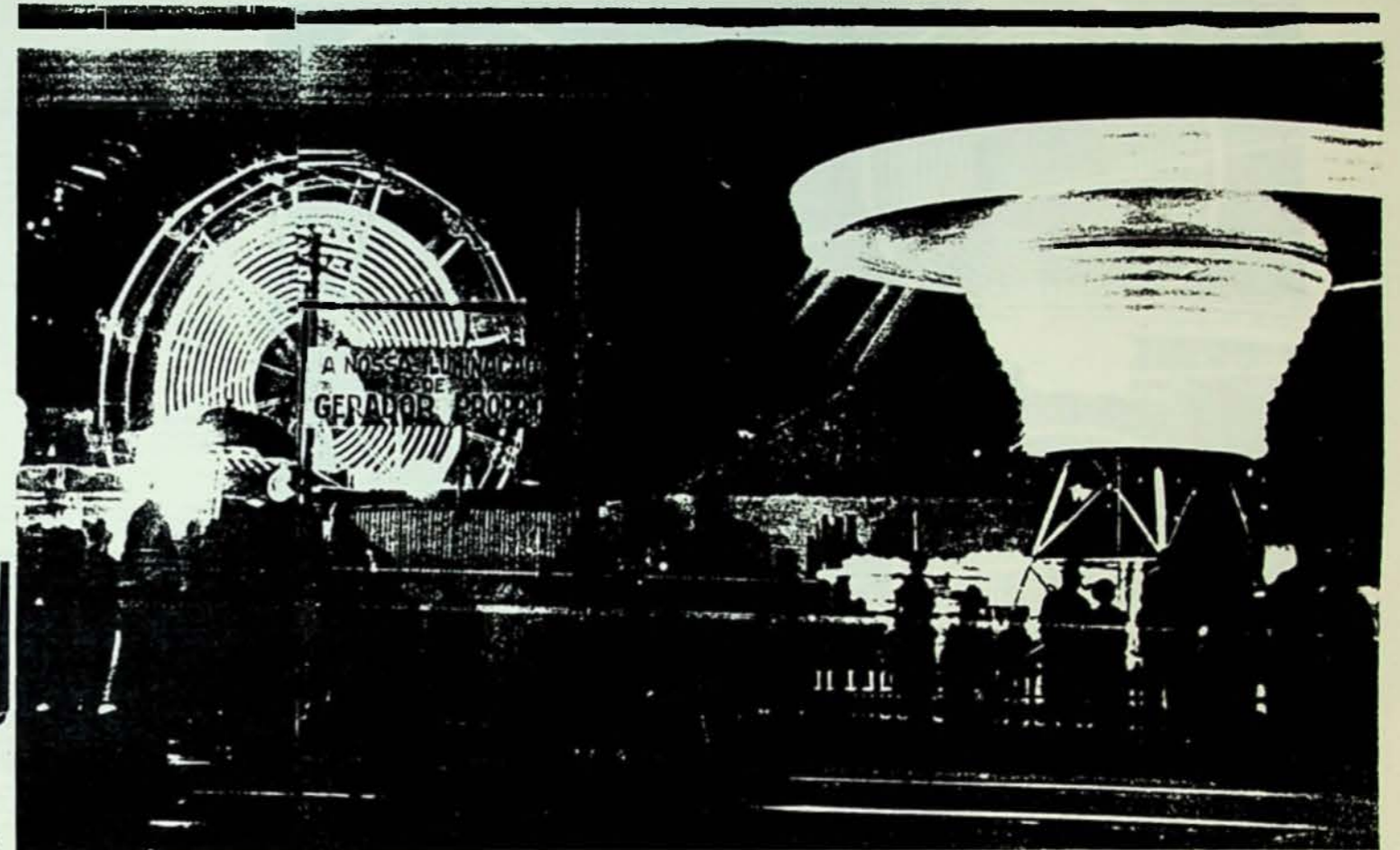
# O REINO DA CRIANÇA

A iluminação feérica do Parque, os círculos, de todos os tamanhos, brilhantes e multicores que o girar contínuo dos engenhos produz, impregna de felicidade uma alma de criança — Os cavalos do carrissel adquirem vida, o balanço voa pelo espaço, o roda-gigante chega até às nuvens, o automóvel percorre velozmente as estradas limpas e floridas da imaginação.

Texto de C. PALEÓLOGO

Fotos de KEFFEL FILHO

VENHA CÁ, MEU CAVALINHO! Você deve estar cansado de tanto rodar. Sei que uma feiticeira perversa o encantou, mas vou quebrar esse feitiço. Venha comigo, cavalinho, vamos para a minha casa que eu cuidarei de você.



A MÁQUINA de ler pensamentos, que um personagem de André Maurus inventou, foi discreta e engenhosamente péssima, com um alfinete, no vestido desta menina, poucos segundos antes de atravessar, com os seus minúsculos pés, o portão do Parque de Diversões. Mais tarde, quando ela dormia com um sorriso feliz nos lábios, fechamos a porta e pusemos o aparelho em movimento. A princípio ouviu-se apenas um ruído que lembrava de muito vago o tique-taque de um relógio. Ficamos todos intrigados, mas um dos presentes, mais perspicaz, sussurrou: — É o pulsar do seu pequeno coração... Alguém dispôs-se a falar, mas calou-se imediatamente porque da curiosa máquina começou a sair uma vozinha fina, vibrante e espiã, que a todos fascinou: — Vou andar em tudo, tudo isso é meu, os cavalinhos, a roda-gigante, o balanço, o automóvel, o

chicote, mas no trem-talantama não ando não, a cavieira é muito feia e lá dentro é tudo escuro... Primeiro nos cavalinhos, vou correr para lá, upá! upá! como é alto! Vamos, cavalinho, corre, mais, mais, vou ganhar a corrida, aná, seu lébo! Não é bofo, não, meu cavalinho, corre que estamos quase chegando... Pronto! Ganhamos a corrida! Viva o meu cavalinho! Agora vou depressa lá para a roda-gigante... vou subir, alto, bem alto, vou ficar por cima do Pão-de-Áçúcar, bem perto das estrelas... Estou subindo... tala pequeninho lá embaixo, do meu tamanho... agora estou descendo, descendo, vou começar a subir outra vez, subir é muito melhor, se mamãe me visse aqui, que suso, hem! Parou! Ora, não depressa! Agora, o balanço! Não! O automóvel! Não! O chicote!

Os adultos, que ouviamos embevecidos, rimo-nos daquela indecisa, que era mais a vontade de ter tudo ao mesmo tempo, de reunir todos os brinquedos do mundo num só brinquedo que pudesse ser gozado de uma só vez, e jogamente fixamos a atenção na vozinha fina que entusiasmava a tagarelice conversando com uma extraordinária vivacidade. Ouvimos, atônitos, a vozinha fina, percorrer as velocitades altíssimas, as estradas limpas e floridas da sua imaginação. Depois, atravessou as estações como um íngreme sítio, e chegou na fragil balança, cujas correntes só existem para os idios e os embatidos sentidos dos adultos. Quando, finalmente, de todos aqueles brinquedos, sua atenção fixou-se na iluminação feérica do Parque nos círculos brilhantes e multicores que o girar contínuo dos engenhos produz. E foram então exclamações susurradas, gritos interiores de alegria, frases poéticas de uma beleza inimitável, que a máquina gravou nos seus papéis não pode reproduzir até hoje de



NINGUÉM ME VENCE, neste corrido. Ganherei o G. Prémio.

NÃO TENHO medo de cair. Pode QUANDO EU CHEGAR, lá no alto, bem rodar — mais depressa, melhor. em cima, vou bater o pé numa estrela. O CRUZEIRO, 10 de outubro de 1953

ANDO EM TUDO, menos neste ocasião. Quem quiser experimentar se atiraque.

QUEM DISSER que eu não soubo desgrir? Volante melhor que este nunca houve.

"O reino da criança", fotos Keffel Filho, O CRUZEIRO, 10 de outubro de 1953.



O texto seria perfeitamente dispensável nesta história escrita pela câmera privilegiada, pela lente mágica de Jean Manzon. Que mais poderia interessar aos leitores além destes quadros belíssimos?<sup>17</sup>

" (...) Esta fotografia foi considerada pelos técnicos como sendo uma das mais belas da história da fotografia, maravilha de técnica e beleza"<sup>18</sup>

Já tivemos oportunidade de mostrar que durante a década de 40, o fenômeno do vedetismo dos repórteres levou à publicação constante de fotografias deles próprios, no contexto das fotorreportagens, nas quais freqüentemente eram mostrados com a câmera, no ato de fotografar.

A partir do início dos anos 50 percebe-se uma modificação significativa nessa prática. A câmera fotográfica passa a surgir sozinha, como se tivesse total autonomia, prescindindo do fotógrafo. Suas qualidades são exaltadas no texto e sua imagem materializa-se nas páginas.

Na fotorreportagem "O primeiro domingo" vemos a foto de uma imensa câmera, apoiada sobre um tripé, apontando para uma moça deitada na areia da praia de Copacabana. O texto faz referência aos avanços técnicos no campo dos equipamentos, acrescentando um comentário

malicioso sobre a moça: "As câmeras têm progredido muito nos últimos tempos. E que câmeras!"<sup>19</sup>.

Esse tipo de enfoque tem um paralelo na revista *Life*. No anúncio publicitário "An eye with a brain" a câmera fotográfica ganha um estatuto acadêmico. A sua imagem materializa a autonomia de linguagem, atingida pela fotografia de imprensa.

Todo o imenso fascínio pela fotografia, característico da época, pode ser sintetizado num anúncio da Kodak.

" (...) O que todavia, pode dizer-se é que os filmes Kodak para fins especiais, encontram impressões digitais invisíveis, mostram imperceptíveis rasuras químicas ou manchas de sangue em tecidos, quando focadas pelas radiações infra-vermelho ou ultra-violeta, revelam diferenças de traços e de tinta em documentos viciados e podem mesmo fotografar uma pessoa imersa em absoluta escuridão com auxílio da invisível luz infra-vermelho. Deste modo se consegue a prova de que nenhum juiz ou júri pode duvidar... Assim é como as atividades de contra-espionagem são uma ciência exata, com o auxílio da fotografia. As exigências de guerra continuam demorando a distribuição adequada dos produtos Kodak. No entanto, o progresso da fotografia se acumula, e nos permitirá servir aos nossos clientes melhor que até agora pudemos fazer. A fotografia ao serviço do progresso humano"<sup>20</sup>.

19-Foto de uma câmera fotográfica imensa sobre um tripé apontada para uma mulher deitada na areia. *O Cruzeiro*, 19 jan.1952, pp.24-6, "O primeiro domingo", texto José Amádio/fotos Indalécio Wanderley. Ver também a fotorreportagem "As caras da coroa", reproduzida no livro de Nadja Peregrino, *A Revolução da fotorreportagem*, p.43.

20-("Para os aparelhos e filmes Kodak não há Agentes Secretos!" Anúncio da Kodak publicado em 27 nov 1943, p.39)

17-*O Cruzeiro*, 30 AGO. 1947.

18-*O Cruzeiro*, 09 DEZ. 1944.





SE UMA FOTOGRAFIA VALE POR DEZ MIL PALAVRAS, COMO AFIRMAM OS AMERI

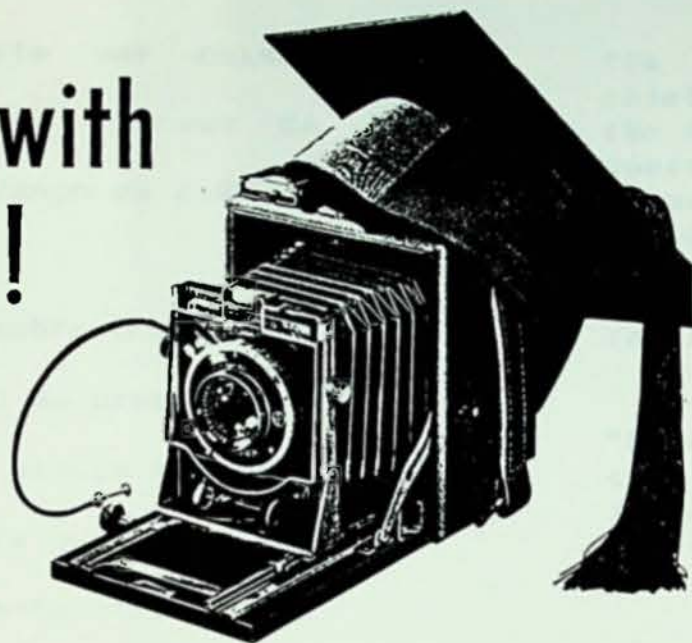
CANOS, APRESENTAMOS AOS LEITORES ESTE COMPÊNDIO SOBRE O ARPOADOR



"Arpoador", fotos Indalécio Wanderley, O CRUZEIRO, 07 de fevereiro de 1953.

Advertisement

# An eye with a Brain!



THE modern news camera is a far-seeing and a far-thinking eye. And as used by LIFE it is an eye that thinks — an eye with a brain!

For LIFE has welded pictures and words into a new kind of pictorial journalism — a new journalism in which pictures and words are joined together to tell a story, describe an event, or develop an essay — a new journalism in which pictures form the text, and words describe the pictures.

Proof that America was waiting for this new pictorial journalism is the fact that LIFE has become the most phenomenal success in all publishing history. It has made constructive information and legitimate



news so entering that the public pays out more of its money for LIFE each week than for any other magazine ever printed.

For that money, LIFE'S readers get not just pictures for the pictures' sake, but an exhilarating mental stimulus. For example, even that favorite standby of all picture editors, the bathing girl, must have some reason and curves to merit a place in LIFE. She must be showing the new bathing suit styles, breaking swim records, winning prizes for beauty beyond the ordinary, or doing something that makes sense and news.

Not does LIFE make up its pages from the thousands of good news photographs offered each week by the large picture agencies. LIFE uses these agencies. But LIFE'S most important source is its own staff — a



photographers, ready to go anywhere in the world where news is being made, or about to be made, and there get exclusive picture stories for LIFE.

These on-the-spot members of the staff have enabled LIFE to give its readers their

clearest account at sea in China, Nazism in Austria, presentation in Czechoslovakia, tragedy in Spain.



Because LIFE, while on duty, is never distracted, there is no chance for it that any important news item will be overlooked. Thus LIFE was able to attend the recent Vesuvius eruption from England's

King and Queen, permitted to picture the private quarters of the U. S. Senate, taken behind the scenes into the sacred precincts of the New York Stock Exchange.

LIFE'S issue on the Youth of America was not just pictures of a lot of young people.



But a thoughtful word-and-picture essay on a great national problem.



LIFE, definitely an American business, doesn't mean readers' intelligence with indiscriminate pandering. But when Ford invested \$20,000,000 in plant expansion at a time when many were saying that was news and LIFE covered it.

Advertisement

research, entomology, and other subjects that until now have been considered too dry and heavy for the average reader.

LIFE attempts not only to cover but to explain trends, movements, and phenomena. Thus, since LIFE'S recent issue on



LIFE'S movie issues are not casual collections of stills, portraits or scenes from current pictures, but an intelligent summary of what competent critics consider the Picture of the Week and the legitimate Hollywood News of the Week.



LIFE explores the field of modern science, makes vital news of archaeology, cancer



Swing Music, one reader wrote, "I've listened to Swing, heard Swing discussed, seen its perpetrators and addicts pictured, read about it, but never really understood Swing, until LIFE cleared it up for me."

From these examples and from a perusal of any issue of LIFE, it is clear that, while LIFE is a "grand show," it does not entertain only. Through its new kind of pictorial journalism, it is enabled to inform in an enlightening way. That is why LIFE, the most editorial force in America, has become the most potent editorial force in America.



"An eye with a brain", LIFE, 19 de setembro de 1938.

Aqui a fotografia permite ver coisas invisíveis, revelar diferenças e oferecer provas da realidade. Contribui para a guerra, para o avanço da ciência e para o progresso.

O conjunto das matérias sobre o poder da fotografia nos permite identificar o objetivo da proposta de educação visual do público: não há nenhuma ameaça ao lugar comum nas experiências da arte moderna, basta que o público aprenda a ver a realidade que se apresenta através da fotografia, sob novas formas, para que ele reencontre o seu "mesmíssimo mundo". Os procedimentos modernos funcionam como simples artifícios que contribuem para a atualização formal da revista. A mídia dilui as questões colocadas pela arte moderna ao apropriar-se de seus procedimentos para confirmar o "mesmo".

*"Obra de arte moderna? Asa de borboleta? Que impressionantes efeitos seria estes?"<sup>21</sup>*

Uma análise dos textos das fotorreportagens nos permite afirmar que a proposta de educação visual do público constituía-se num verdadeiro projeto, dada a consciência da manipulação das imagens, que os repórteres demonstravam, chegando mesmo a explicitá-la com grande ironia.

*"Em linguagem clara: todas as nossas reportagens têm objetivo imediato, direto e palpável. Por que esta se tornou tão complicada? Simplesmente por que o seu objetivo é lançar dúvida: existimos ou não existimos? Vivemos ou pensamos estar vivendo? Se a incerteza se reflete em coisas insignificantes, como o poder de sugestão de um mágico de circo hipnotizando toda uma platéia, porque não seria possível essa mesma função exercida por um órgão de poder invisível?"<sup>22</sup>*

*"Begin the beguining. O título desta legenda nada tem a ver com a fotografia. Esses são os pequenos truques que um jornalista esperto emprega para resolver o problema sempre difícil da aproximação das paralelas, embora segundo Einstein, elas, as paralelas, se encontrem no infinito"<sup>23</sup>.*

É no jogo de uma dupla identidade que a fotografia de imprensa encontra a sua autonomia. Por um lado respalda-se no seu estatuto tradicional de reprodução objetiva do real. Ao mesmo tempo investe no seu recém-adquirido poder de construção da realidade.

A instauração da fotografia moderna no Brasil, enquanto expressão artística, se deu no isolado ambiente fotoclubista, paralelamente à renovação do fotojornalismo. Isso explica, em grande parte, a dicotomia existente entre o desenvolvimento técnico e a expressão estética na fotografia de imprensa brasileira até o início dos anos 40. A fotografia só pôde se constituir enquanto

<sup>22</sup>-Mundo Fantástico. David Nasser e Jean Manzon, O CRUZEIRO, 05.08.1944.

<sup>23</sup>-"O primeiro domingo de verão no Arpoador" - José Leal e Indalécio Wanderley, O CRUZEIRO, 08.01.1955. Apud Nadja Peregrino, p.49.

<sup>21</sup>-"Aprenda a ver as coisas", O Cruzeiro, 17. 09.1949.



O HOMEM DO SKI está em posição curvada? Quem pode assegurar que está e não não a posição real, as formas reais? A perna esquerda se estende de maneira impressionante, interpretando o esforço para aguentar o ski aquático à velocidade de oitenta quilômetros.



PORTINARI arranca de suas estranhas criaturas, as poderosas forças ocultas, adormecidas, valendo-se das formas arrojadas. Foi sua vez, Jean Manzon, com sua câmera mágica, interpretar pela fotografia a própria alma de Portinari no instante supremo da criação de seus quadros. O subconsciente do pintor moderno e agitado.

## MUNDO FANTASTICO

FOTOS DE JEAN MANZON ★ TEXTO DE DAVID NASSER

FILOSOFIA DO "COMO SE..."

DEPOIS que os exércitos imperiais germânicos voltaram das trincheiras de lama, na outra guerra, nasceu a filosofia da incerteza, refletindo em seu conteúdo biológico as contradições da inteligência, deformada brutalmente pela catástrofe universal. Essa filosofia sustenta a tese de que as coisas não têm existência real, mas são meras representações. Todas as coisas acontecem como se acontecessem. É o mesmo pensamento de que o mundo existe porque pensamos. "O

(DE ANTAR, POETA ARABE)

"... oh, monstros de nossas almas!  
Fantásticas  
e deformadas visões  
de um mundo certo.  
Quem sabe sois  
a própria vida?  
Monstros angélicos,  
quem sabe sois

a própria realidade?  
Quem sabe as linhas puras,  
(aquelas que nossos olhos vêem)  
são as deformadas linhas?  
Nossos olhos? De que valem nossos olhos  
se eles não vêm mais do que lhes permitimos?  
Nossos cérebros? Eles pensam  
ou nossos corpos pensam?

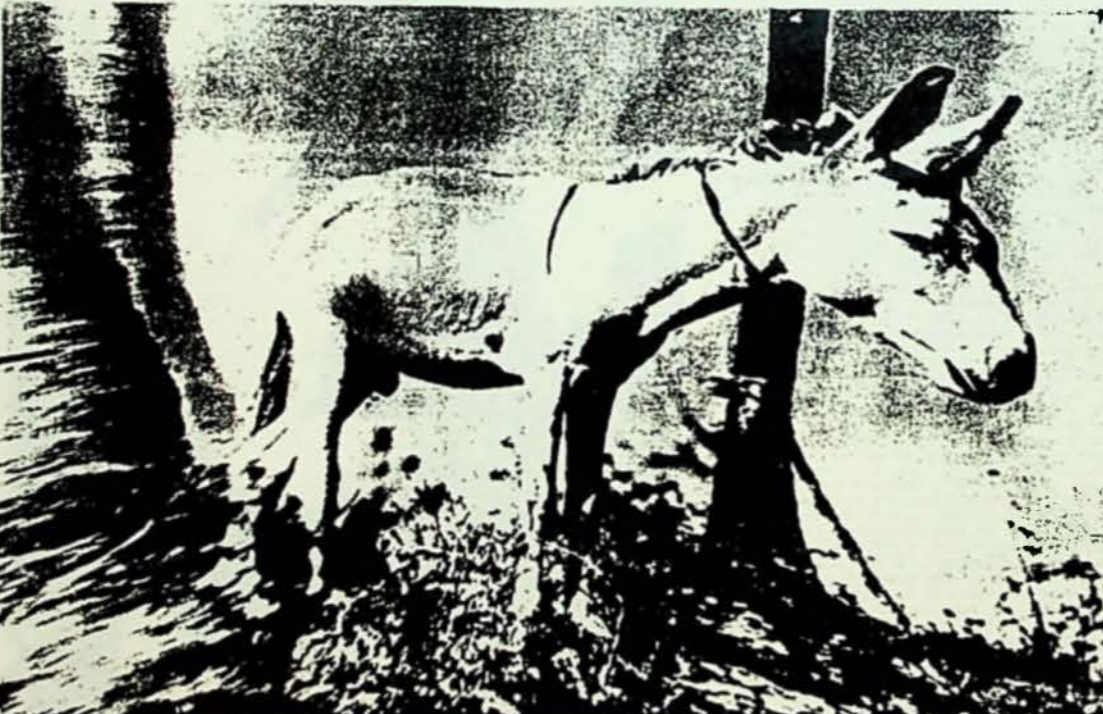
Dentro dos nossos cérebros os nossos pensamentos.  
Condensados, medidos, ajustados  
nos limites dos nossos anseios.  
Nossas almas? E não seriam nossas almas  
a materialização desses mesmos anseios?  
Oh, monstros de nossas almas,  
vós, apenas vós, sois a positiva  
e única realidade".

Continua

"Mundo Fantástico", fotos Jean Manzon, O CRUZEIRO, 05 de agosto de 1944.



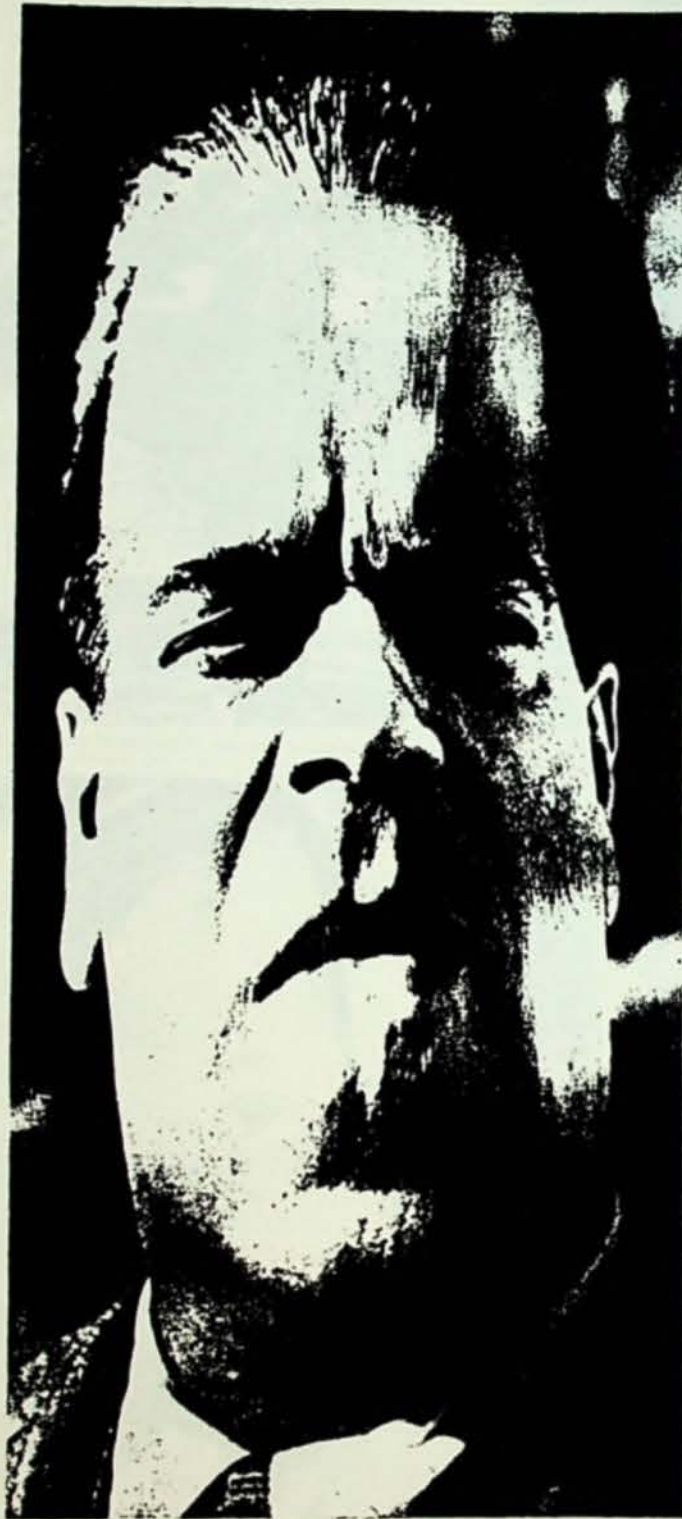
A FOTOGRAFIA INTERPRETA O SOM de um saxofone de Big-Bow, o músico de renome no "1812" mundial. Como isto acontece? Reparem a garganta de Big-Bow e o reservatório de vento, que é filtrado pelo tubo estreito do saxofone e explode em melodia, quando sai pela boca do instrumento harmônico. Uma nota aguda... O CAD TEM MIL EXPRESSOES. É... No formato de um destes cães podem encontrar o tato de um "cão das estepes", a pinta de um tigre ou Bengali, o pescoço de um cavalo de Epsom e a... um resaca...



O BURRO PENSATIVO, com os ares de um velho intelectual, está sonolento. Que estará ele meditando? Nos azules da vida? A árvore, gorda, parece uma grande matrona completando a paisagem. Estará o burro pensando no último "match" de "football"? O problema do burro — burro ou inteligente — é insolúvel. Saiba-se lá!  
O CRUZEIRO — 6 — 5 de Agosto de 1944



QUEM DECIDIRA A VITÓRIA? O perna-curta ou o perna-grossa? Onde está a força? Nos pés dilatados ou nos pés curtos? Os cabelos das pernas revelarão maior ou menor resistência? Na "batata" ou nas canelas? Ou, no fim da história, a inteligência está nas cabeças das duas pernas? **Continua**



O CRUZEIRO

— 8 —

É... insiste. Voltava à carga. Lutava por uma coisa perdida. Quería por força que acreditássemos nas suas estranhas verdades. Os homens, para ele (ele era Talajaras, um homenzinho paradoxal; agitado, nervoso, e de fala laica, quase imperceptível), os mais puros tipos da raça humana, traziam não apenas dois, mas três olhos na cara, o terceiro bem no centro da testa. "O Tatu saculou os ombros, desanimado. Depois ganhava novo ânimo e insistia: — Não pode, como? Não navegavam pela terra descoberta, ministros de trezentos metros? Não estejavam por aí jacates que de um golpe bebiam uma lagoa? Então, por que não podem ter vivido homens de três olhos? Os egípcios, nas suas gravuras, mostravam a serpente apontando para a terra, onde devia estar o olho do rérebo. Hoje, neste mesmo ponto, os lugares são ditos naufragados, sendo o sentido A fonte da inteligência, da subconsciência ou dos gestos que parecem irrefletidos, porém são os mais acertados."

Talajaras deve ter encontrado em nossos olhos alguma coisa requista, talvez uma sintonia desaprovada ou um calado diagnóstico. Mudou de tom. Agora, jogava as palavras como quem joga bolinhas de gude, mirando bem. — Você duvidam, porventura, que tudo quanto nos rodeia seja plena realidade? Quem poderia contestar a tese de que tudo isto é mera fantasia, criada pelo nosso cérebro?

- É o nosso cérebro?
- Uma criação do cérebro universal?
- É o cérebro universal?
- Forjado por todos os cérebros existentes?

Insiste deste jeito, sem apontar uma solução. Um cérebro geral criando mil cérebros, mil cérebros criando um cérebro geral. — É bem possível que não haja mundo, nem coisa alguma. É bem possível que as estrelas e os olhos que as esperitam sejam puras ficções. Árvores surgem numa estrada que não existe. Háreis sangram nares imaginários. Nas harras, viajam homens desenhados por olhos de quem não vive. Tudo é possível. É possível que o mundo não seja mundo e o espaço em que não vivemos — esta terra onde estamos — seja uma nebulosa incógnita. Certo, sinceramente, que a voz com que estou falando, não esteja vindo de meus lábios, porque também creio que meus lábios não existem. Ora, ora, se eu creio em tanta esta inexistência, por que não hei de crer que os homens primitivos possuíam três olhos? É uma questão de auto-consciência. Naquela época, estabeleceram-se, decididamente, convenções-se que as criaturas da espécie humana tinham três olhos. Até que as outras convenções derrubassem esta, ela ficou de pé."

O homenzinho pegou um copo.

— Vê esse copo? É uma convenção. Se eu lentamente, vou me convencendo de que não é um copo, mas uma xícara, ao rabi de alguns anos, hei de acreditar firmemente que é uma xícara e não um copo. Assim sucedeu ao músico e as coisas que o habitam. Simples produtos de nossa imaginação. Existe o verde? Se voce fosse daltônico, iria me responder com muita inocência que esta cor não tem existência real. Entretanto o verde existe, mostrando também que existem outras coisas para além de nossa imaginação. Já viu um louco? Frouz, por acaso, que o fascinava de um durante mental, por mais agitado que seja, sofre lapsos em sua sequência lógica? Embora esteja convencido sinceramente de que é Napoleão ou um pingüim digno, um maluco pensa sempre com absoluto rigor lógico. Acontece apenas que os seus pontos de referências são não muito certos. Outro dia encontrei num sanatório um sujeito que se dizia ser Mussolini. Via um lápis com que uma mulher — a imperatriz Eugénia — riscava coisas misteriosas numa parede. Imediatamente afirmava-me que aquele lápis era um "stuka" que havia recebido para a batalha da Abissínia. E o homem agitado e irrequieto começou a traçar planos de familiares, falar da altitude máxima que o aparelho escalaria atingiu, de seus erros, e outras aventuras aviatórias. Você imagina o que poderia haver de estranho num lápis empunçado em aparelho de bombardeio? Entretanto Mussolini racionava com mais exato rigor lógico. Aquilo era uma verdade para ele, imposta pela sua imaginação, embora a convenção geral fosse contrária a seu raciocínio melancólico. Você é sentimental? Há milhares e milhares de milhões de suas pedras amas com máscaras entosadas de seu mundo. Entretanto, você escolhe unicamente uma para centralizar toda força sentimental de sua vida. Nessa criatura você vê coisas que ela não possui, que são unicamente suas. Aprende agora esta verdade: todas as coisas belas que você desdolar e proclama líricamente nos olhos, no sorriso e em tudo mais da mulher de que você gosta, não existem nela, unicamente em você. É uma espécie de delírio, e quando você chega a esse estado não está muito diferente do nosso Mussolini. Compreende agora que o que existe realmente é a coisa mais irreal do mundo; a imaginação. Mas uma coisa curiosa: poderia responder-me por que, existindo tantas e tantas mulheres bonitas, você escolhe unicamente

O GÊNIO DE VILA-LOBOS é a música pelas formas. Se pudéssemos interpretar, como em Portinari, a alma deste herói da batuta, seria alucinada, explosiva como nitro-glicerina, fluida como éter, tenaz e poderosa. Isto sucederia se as expressões do rosto fossem como as das próprias almas.

5 de Agosto de 1944



QUANDO UM CAVALO SALTA A BARREIRA, que pensa éle? Pensa leve? — Ah, se minhas pernas fossem mais compridas, eu não precisava fazer tanta força e já estaria do outro lado!"

Continua



E O CAVALO DE CARGA? Ele veio vindo debaixo do sol dardante. O seu corpo inclinou, debaixo do peso monstruoso da carga e do homem. Foi sim, ele não  
... mas. Assim, para insalutar, os seus ossos se desluciram e se tornaram pastos febris e as suas formas passaram a ser alongadas na arduidade...



OS OLHOS DE UM BEBÊ, o pequeno crânio, as maçãs do rosto, um sorriso... Aquele senhorinha que vem vindo traz uma bebiça nas mãos. É champagne?  
... porque. O pensamento da criança d'outras formas ao seu rosto, que se imprimiram todos os desejos. E a boca lhe parece feia e má. O contrário.  
O CRUZEIRO — 10 — 5 de Agosto de 1944



QUADROS DE GUERRA, retratos de formosas criaturas, flores europeias ou tropicais, simbolizadas nos gincãos, nos tubos de tintas, nos vidros de  
... e na expressão de Enrico Bianco. Dias e noites de fúria inspiraram o famoso artista italiano. E de sua boca sai um grito criador! Continua

uma para centralizar nessa criatura todas as aventuras e delírios de sua inteligência? Em todo caso não ficarei aborrecido se você não me responder a esta pergunta. Isto é uma questão bem diferente daquela de que estávamos falando, uma outra história.

Tahajaras, depois que começou a falar em coisas sentimentais, ficou de tal maneira emocionado que durante longo tempo esteve impossibilitado a articular num plano lógico a sua mesma teoria de imaginação. Acendeu vários cigarros, descansou, deitou o copo, contando-nos, a seguir, os fantásticos episódios que aí vão.

Descansou o copo outra vez e nos contou a história, a fantástica história de um homem, que em plena selva amazônica, criou uma cidade imaginária. Casas, ruas, bondes, autos, telefones, tudo existiu dentro de seu cérebro, e além de seus olhos. Palestrava com um mundo de pessoas, o pretinho, a enfermeira, a dactilógrafa, o chefe do escritório, o número, a diretora do jornal, o fotógrafo. Dava um colorido a paisagem urbana. Promovia festivais de arte, ia ao cinema. E depois lia a crítica dos filmes, concordando ou não. Ele chegava a discutir os poemas favoritos. De fato, nada era real e ele criava o

seu mundo. Porque o mundo existia dentro de sua cabeça.

Suponhamos que um camarada qualquer seja infeliz, privado de preocupações, com a mulher devotada, cheio de dívidas, e ainda sofrendo de uma colecistite. Se ele se concentrar demoradamente, acabará jurando a si próprio que essas preocupações são falsas, que a doença da mulher não existe, que a própria mulher não existe, que não existe nem dívida, nem existem credores, e que a sua colecistite também é um mito, produto de sua fantasia, símbolo de sua passada miséria. Partindo desse ponto, esse nosso amigo passará a ser o homem mais feliz do mundo, e nenhum bônus o atraiçará, simplesmente porque não existem bônus, em sua vida ideal.

Descemos em plena floresta, com o avião estratoférico de nossas deduções. Quando um caravaneiro sedento assiste um lençol de águas de sumirra, o verde das palmeiras, o que está se passando com ele? O seu cérebro fez, à força de seus anseios, tudo aquilo que lhe era necessário, que era expulso pela sua vontade, para um de seus pacifismos físicos. Imaginamos agora, que esse mesmo caravaneiro esteja em plena rua Gonçalves Dias, Fanny, sedento, sem um tostão no bolso. Pista diante de uma vitrina, onde um leitão assado espia para ele com o nariz vermelho e um sorriso sedentoso. Ele vai

nas cometas, leitão com a tartaruga e beleva o vento ou um chope proletário. Depois, palitara os dentes e fumará um havana legítimo. Na realidade, ele não saiu da frente da vitrina, nem o leitão lá de dentro. Haverá diferença, porém, entre a miragem do deserto e a miragem urbana?

É possível que eu esteja louco. Mas é possível que o leitor seja o leitor. Tudo simples convenção. Há pouco tempo, um docente mental me dizia: "— Sabe qual é minha loucura? Imaginar-me louco? Que grande louco!"

Ora, afirmava Kant que as coisas nunca existem por si mesmas. É a destruição e negatividade tese da moderna filosofia alemã se baseia no princípio de que "nada existe". Tudo acontece como se realmente existisse, mas a verdade não é uma, absoluta, e varia de indivíduo para indivíduo. É evidente, portanto, chegados a relatividade. Ou coisa parecida. O que muito nos constancia, porque só o que desejamos afinal era provar que as presentes cenas são tu-malhas ao vivo. Como as viu o repórter. Ou melhor, o fotógrafo. Porque, da mesma forma que a ciência ainda não chegou a possibilidade de tornar palpável a diferença entre o perfume de uma violeta e de

AS MÃOS DO PIANISTA se alongam pavorosamente, refletindo ou espelhando a melodia que não lhe sai apenas da boca, mas dos dedos. É o "swing", quente, vibrante e sensual, pulando nos olhos, nos lábios, nas mãos e no teclado de Claude Austin. Os dedos se alongam, sequentemente, em busca do teclado.



O CRUZEIRO

5 de Agosto de 1944



O ZIBU SONHA SER GIRAFÁ? Nada disso. De tanto perseguirmos a zona dos zibus, nós, os repórteres, decidimos fazer com o gado indiano, holandês, francês, suíço, etc. outras tentativas mais arrojadas. Ai até o resultado dessa experiência. Este arrastamento será a raça definitiva. Atenção, criadores...

FIM



Com ESMALTE LALAUQUE  
suas unhas brilham  
como joias!

- Nas cores:
- ★ Branco
  - ★ Rosa natural
  - ★ Rosa rubra
  - ★ Rosa coral
  - ★ Rosa antigo
  - ★ Cardinal
  - ★ Ruby
  - ★ Cyclamen
  - ★ Grenat



ESMALTE  
**Lalaque**

protege e embeleza as unhas!  
É fácil de aplicar e muito duradouro.

À VENDA  
EM TODO O BRASIL

**História de amor**

(Conclusão na pág. 14)

... e, se desces num sofá, adfundida, feia, largando a cabeça. O pelo su-  
bitu e desceu mais ainda. Um funcioná-  
rio qualquer percebeu alguma coisa, me-  
sereceu que cochichavam lá atrás. Num

... de raiva, atirei a rosa à cesta de  
papelão.  
— Dona Corália!  
Minha voz saiu mais alta do que eu  
esperava, gritada quase. Todo mundo ar-  
guiu a cabeça. Dona Corália veio até  
mim, solícita, meio emocionada.  
— Dona Corália — fui falando — a  
senhora... a senhora...

A senhora o que? Não sabia o que di-  
zer. Sentia-me ridículo, feio, ridículo, a mu-  
lher à minha frente, respirando. Todos  
premechando a cerna, com certeza sabiam  
de tudo.  
— A senhora deseja alguma coisa? —  
faço afinal, num desatino.  
Fiquei estupefado, me deu de repente  
uma vontade besta de rir. As minhas afit-

ção. Dona Corália se desvaneceu num  
corisco muito rápido, algum garçom  
do fundo de sala. A sala me voltou  
melhor ainda. — O Siquiera — verifiquei  
de relance. Descarado: ele havia de ver  
a gratificação ao fim do mês.  
— Foi seu Roberto, mas foi o senhor  
quem me chamou.  
Fui retrucado estabandamente, sem  
nem pensar.  
— Chamei por que a senhora não sabe  
os filhos de mim, lá de sua mesa. Fize  
que descesse alguma coisa.  
Fiquei espantado de minha coragem.  
Entrevi com lírica, meio desorienta-  
do por dentro, sentindo profundamente a  
minha própria impudência. Não sabia co-  
mo aquilo ia acabar. Dona Corália se  
fizera livida de repente. Os olhos dela ja  
cheios de lágrimas erravam da pilha de  
processos para a cesta onde a rosa mur-  
chava de cova para um carimbo que ro-  
tava nas mãos nervosas, em cima da mes-  
a. Não se atrevia a falar nada. Resolveu  
roitar para o seu lugar, reunido lá fora  
de suas forças num longo hausto que lhe  
salvou o peito como um balão. Largou  
resolutamente o carimbo na mesa, deu  
muito uma carimbada sem querer, "ar-  
quivar", num pedaço de papel, e foi-me  
assentir, sob o olhar dos colegas.

Voltei a trabalhar, tentando esquecer o  
incidente desagradável. Abaixava a cabe-  
ça e mais que podia, procurava fazer  
meu trabalho, me sentindo arrependido, cul-  
pado de tudo. De repente percebi que  
Dona Corália se aproximava. Ainda bem  
não é agora, ela se afastava de novo.  
Desejava um papel sobre a mesa. Tomo-o  
temerosamente e li. Era um requerimen-  
to assinado e selado de perfeita confor-  
midade com os dispositivos legais. Dona  
Corália, muito digna, solicitava do Sr.  
Secretário sua transferência para outra  
seção.

Antequei duvidosamente um olhar  
para o fundo de sala. Todos fugiram tra-  
balhar, como sempre. Na penúltima me-  
sa, um funcionário lendo um romance  
depois da gaveta. Na segunda à direita,  
outro a folhear desinteressadamente uma re-  
vista, mascando chiclete. Justo à esquerda  
Dona Corália conferindo balancetes, como  
se nada houvesse acontecido. "Fui  
um pouco precipitado" — pensei vage-  
ramente. A moça de casa eu irei batu-  
cava no chão. Ninguém parecia estar  
curioso todos aguardando presenciosa-  
mente o toque de saída. Lá fora a tarde  
cálida mansamente. O sol ia se alongando  
nas pedras de Dona Corália.

**Mundo fantástico**

(Conclusão na pág. 12)

... outra violeta, de mesma forma não con-  
segue afirmar se as imagens vistas por  
uma pessoa são realmente as mesmas  
vistas por outra pessoa.

Em linguagem clara, toda a nossa re-  
portagem tem objetivo imediato: divertir  
e palpável. Por que esta se tornou tão  
complicada? Simplesmente por que o seu  
objetivo é lançar a dúvida existencial ou  
não existencial? Vivemos ou pensamos es-  
tar vivendo? Se a incerteza se refletir  
em coisas insignificantes como o poder  
de sugestão de um magico de circo, hip-  
notizando toda uma plateia por que não  
seria possível sua mesma função, exer-  
cida por um terrível órgão de poder in-  
visível? Fugir com a dúvida, meu amigo,  
é adormecer tranqüilo, pois os seus pro-  
blemas terão menos importância, e o re-  
sultado importante será a morte e a vida.  
Porque estamos em risco de ser próprio  
prematuro. E você, perdendo o grande-  
bem que é a vida, afinal de contas não  
será perdido, porque você não terá vivi-  
do. Apenas proveu que viveu, como pen-  
sa agora que está tendo o que eu penso  
ter recebido.

**EM BUSCA DE SENSACÃO**

Estas reportagens são irradiadas  
para todo o Brasil pela Tupi, às  
sextas-feiras às 22 horas e 30 mi-  
nutos, no programa de David  
Nasser e Jean Manson.

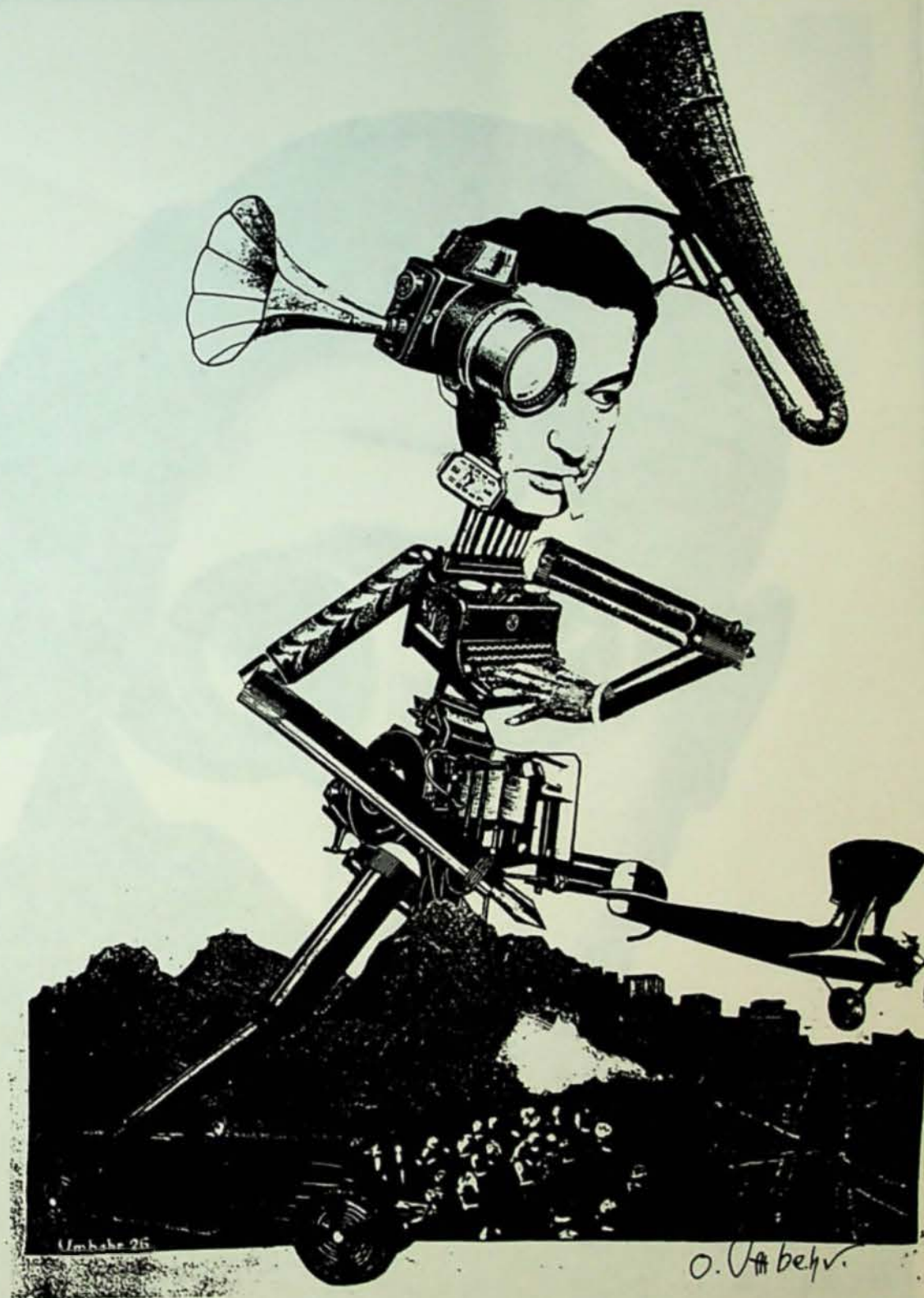
**COMPANHIA IMOBILIARIA**  
**Mendes Figueiredo**  
CAPITAL CR\$ 2.000.000,00  
INCORPORAÇÕES EM CONDOMÍNIO  
RIO DE JANEIRO SÃO PAULO  
AV. RIO BRANCO 108 TEL. 42-8155 RUA BRASÍLIA 1595 TEL. 4-8155

**Mendes Figueiredo & Cia. Ltda.**  
**COMPRA E**  
**VENDA DE IMOVEIS**  
CAPITAL CR\$ 1.000.000,00  
RIO DE JANEIRO SÃO PAULO  
AV. RIO BRANCO 108 TEL. 42-8155 R. BRASÍLIA 1595 TEL. 4-8155

linguagem autônoma a partir da experiência de desconstrução do seu código.

Nesse sentido podemos afirmar que o caráter de construção presente nas imagens aqui analisadas é o mesmo que subjaz às fotografias de cunho documental. As fotos dos índios, por exemplo, são o outro lado dessa mesma construção.

\* \* \*



"Le reporter tous azimuts". Umbo, 1926.

Por fim, gostaria de aproximar duas imagens que retratam o fotógrafo de imprensa em dois momentos distintos. A fotomontagem de Umbo nos remete ao primeiro momento analisado, o auto-retrato de Feininger à década de 50.

O repórter da década de 20 se vê cercado de uma enorme parafernália de máquinas modernas. A realidade se apresenta de modo caótico e a forma de expressão utilizada - a fotomontagem - referenda a fragmentação do mundo. Dividido entre a câmera fotográfica, a máquina de escrever e enforcado pelo tempo, ele tem um corpo mecânico articulado, movimentando-se através das grandes invenções da modernidade - o automóvel e o avião - que se colocam como extensões de sua anatomia.

Três décadas depois, o fotógrafo de imprensa transforma-se no fotojornalista que utiliza conscientemente a linguagem fotográfica para se auto-retratar. A sua figura funde-se à câmera, introjetada em seus olhos. Ele não tem sexo nem nacionalidade. Perfeitamente especializado, dono de um saber autônomo, se apresenta como uma máquina pensante, programada para saciar a avidez de imagens do homem moderno.



The Photojournalist, Andreas Feininger. *Life*, 1955.

---

B I B L I O G R A F I A

---

- \* LIVROS:
- ARCARI, Antonio. A fotografia - as formas, os objetos, o homem. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
  - ADES, Dawn. Photomontage. London, Thames and Hudson, 1986.
  - ARCARI, Antonio. A fotografia - as formas, os objetos, o homem. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
  - BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1971.
  - \_\_\_\_\_ . L'obvie et l'obtus. Paris, éditions du Seuil, 1982.
  - BECEYRO, R., Ensayos de Fotografia. C. México, Arte y Libros, 1978.
  - BERGER, John. Ways of seeing. London, Penguin Books, 1972.
  - BORDIEU, Pierre. Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Minuit, 1978.
  - BORGÉ, Jaques/VIAS NOFF, Nicolas. Histoire de la photo de reportage. Paris, Fernand Nathan, 1982.
  - CRAIG, James. Produção gráfica. São Paulo, Mosaico/Edusp, 1980.
  - DAMM, Flávio. Fotografias de Flávio Damm. Rio de Janeiro, Ultra-Sete Ed., 1990.
  - DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico - de la representación a la recepción. Barcelona, Ediciones Paidós, 1966.
  - ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1970.
  - ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1976.
  - EVANS, Harold. A testemunha ocular. São Paulo, Abril Cultural, s.d.
  - FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, EDUSP, 1991.
  - FIEDLER, Jeannine (org.). Photographie Bauhaus, 1919-1933. Paris, éditions Carré, 1990.
  - FLUSSER, Vilém. A filosofia da caixa preta. São Paulo, Hucitec, 1985.
  - FOLHA DE SÃO PAULO. Primeira página-1925/1985. São Paulo, Folha da Manhã, s.d.
  - FONTCUBERTA, J. Estetica fotografica. Barcelona, Blume, 1984.
  - FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
  - FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
  - GUBERN, Roman. Mensajes icónicas en la cultura de masas. Barcelona, Lumen, 1974.
  - HAUS, Andreas. Moholy-Nagy: photographys and photograms. New York, Pantheon Books, 1980.
  - HEILBRUN, Françoise. Les paysages des impressionistes. Paris, éditions Hazan, 1986.
  - IVINS Jr., W. M. Imagen impresa y conocimiento. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
  - JEFFREY, Ian. Photography: a concise history. London, Thames and Hudson, 1989.
  - KHAN, Douglas. John Heartfield: art and mass media. New York, Tanan Press, 1985.
  - MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo, Brasiliense / Funarte, 1984.
  - MACLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem, São Paulo, Cultrix, 1971.
  - MOHOLY-NAGY, L. Painting, photography, film. Cambridge, Havard University Press, 1967.
  - \_\_\_\_\_ . La nueva visión. Buenos Aires, 1963.
  - MANZON, Jean. Flagrantes do Brasil. Rio de Janeiro, Graf. Bloch S.A., 1950.
  - \_\_\_\_\_ . Rio de Janeiro, Imagens de Jean Manzon. Paris, F. Nathan, 1951.
  - \_\_\_\_\_ . Le Brésil des hommes sont venus... Monaco, Les Documents D'Art, 1952.

- \_\_\_\_\_ . Guia pitoresco e turístico da cidade de São Paulo. São Paulo, Liv. Martins, 1954.
  - MANZON, Jean / NASSER, David. Merquillo na aventura. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.
  - NEWHALL, Beaumont. "The History of Photography". New York, The Museum of Modern Art, 1982.
  - PANOFISKY, Erwin. La perspective comme forme symbolique. Paris, Minuit, 1975.
  - PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro. A revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.
  - RONIS, Willy. Photo-reportage et chasse aux images. Paris, Paul Montel, 1951.
  - ROSEMBLUM, Naomi. The World History of Photography. New York, Abbeville Press, 1984.
  - SCHARF, Aaron. Art and photography. London, Penguin Books, 1974.
  - SEGUIN des HONS, André de. Le Brésil: Presse et histoire, 1930-1985. Paris, L'Harmattan, 1985.
  - SILVA, Marco Antônio da. Prazer e poder do amigo da onça. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
  - SILVA, Rafael Souza. Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo, Summus, 1985.
  - SODRÉ, Néelson Werneck. História da imprensa no Brasil. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
  - SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco. Introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis, Vozes, 1971.
  - SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Arbor, 1985.
  - STELZER, Otto. Arte y fotografia. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
  - TALBOT, Henry Fox. The Pencil of Nature. New York, Capa Press, 1969.
  - TAUSK, Peter. Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.
  - TIME-LIFE. Documentary photography. New York, Time-Life Books, 1972.
  - \_\_\_\_\_ . Life goes to war. New York, Time-Life Books, 1978.
  - \_\_\_\_\_ . Photojournalism. New York, Time-Life Books, 1972.
  - \_\_\_\_\_ . The best of Life. Nederland, Time-Life Internacional, 1974.
  - \_\_\_\_\_ . The great themes. New York, Time-Life Books, 1972.
  - VILCHES, Lorenzo. La teoria de la imagen periodística. Barcelona, Paidós, 1987.
  - \_\_\_\_\_ . La lectura de la imagen - Prensa, cine, televisión. Barcelona, Paidós, 1983.
  - WREDE, Stuart. The modern poster. New York, The Museum of Modern Art, 1988.
- \* TEXTOS
- ✓ - ACCIOLLY NETO, Antonio. "A rainha das bancas". Imprensa nº 40, DEZ. 1990.
  - ✗ - ACCIOLLY NETO, Antonio. "Nascimento, vida e glória da maior e melhor revista da América Latina". O Cruzeiro, s.d.
  - ANDRADE, Moacyr de. "As páginas de um jornal podem ir para o lixo ou entrar para a história - Jornal do Brasil". Revista de Comunicação, nº 4, pp.17-20.
  - BARROS, Teodoro. "Última Hora de Samuel Wainer - vinte anos de renovação permanente". Revista de Comunicação, nº 13, pp. 17-20.
  - BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica". IN: Magia e técnica, arte e política. Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.
  - BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". IN: Os Pensadores, v. 48. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
  - \_\_\_\_\_ "Pequena história da fotografia". IN:

Magia e técnica, arte e política. Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.

- BARTHES, Roland. "Foto - choques". IN: Fotografia e Jornalismo. São Paulo, ECA-USP, 1971.
- BRIL, Stefania. "A fotografia conquistando os jornais". IN: Iris Foto - Edição especial de 40 anos, JAN-FEV. 1987.
- CARTIER-BRESSON, Henri. "O momento decisivo". IN: Fotografia e Jornalismo. São Paulo, ECA-USP, 1971.
- CASÉ, Rafael. "Jornal dos Sports". Revista de Comunicação, nº 19, pp.17-20.
- FABRIS, Annateresa. "A fotomontagem como visão política". Folha de São Paulo, Folhetim, 23 out.1987, pp.B3-4.
- GABRIEL, Roberto S. "Jornal da Tarde - marco na história do jornalismo brasileiro". Revista de Comunicação, nº 5, pp. 10-2.
- JORNAL DA TARDE. Suplemento: "Melhores reportagens interpretativas dos seis anos de produção". 4 JUL. 1972
- KOSSOY, Boris. "Fotografia". IN: História Geral da Arte no Brasil, vol. II, São Paulo, Inst. Walter Moreira Salles, 1982.
- (?) . "Como se produz uma reportagem ilustrada na revista Look". IN: Fotografia e Jornalismo. São Paulo, ECA-USP, 1971.
- (?). "O magnata da câmara". Veja, 05 ABR. 1989, pp. 122-4.

\* CATALOGOS:

- British Council, The. "William Henry Fox Talbot e seu círculo familiar". Rio de Janeiro, 1989.
- Centre National de la Photographie. "Les temps d'un mouvement: aventures et mesaventures de l'instant photographique"

- FUNARTE / INFOTO. "José Medeiros - 50 anos de fotografia" Rio de Janeiro, 1986.
- \_\_\_\_\_ . "Hermínia Nogueira Borges fotografias das décadas de 20 a 40". Rio de Janeiro, 1981.
- FOLHA DE SÃO PAULO. "Fotojornalismo". (seleção de fotos publicadas entre janeiro de 1983 e 31 de dezembro de 1987). São Paulo, 1988.
- ESSO BRASILEIRA DE PETRÓLEO. "Prêmio Esso de Fotografia". s.l., 1988.
- PINTO, José. "Não há missão impossível para o repórter fotográfico". Revista de Comunicação, nº 1, 1985, pp.24-5.
- SILVA, Arlindo. "Aventura fascinante na terra dos homens de cabeça pelada". Revista de Comunicação, nº 1, 1985, pp.21-3.
- SILVA, Eugênio. "O Cruzeiro". Revista de Comunicação, nº 20, NOV. 1989, pp.17-20.
- SOUZA, Anselmo de. "Assis Chateaubriand - de jibão e chapéu de couro". Revista de Comunicação, nº 19, pp.24-7.
- SOUZA, Ulisses Alves de. "A história secreta da Veja". Imprensa nº 13, pp. 75-105.

\* MATERIAL PRIMARIO

PARTE I:

- 1) O CRUZEIRO 1928-1932: PRIMEIROS PASSOS EM BUSCA DE UMA ESPECIFICIDADE PARA A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA

\* PERIÓDICOS:

- O Cruzeiro - 1928 a 1932.
- Photogramma - 1926 a 1931.
- Ilustração Brasileira - 1920.
- Suplemento de Rotogravura do Estado de São Paulo
- Pode-se encontrar ainda muitas outras colaborações dos pictorialistas na revista O Cruzeiro além daquelas

analisadas ao longo do texto. O levantamento que se segue coloca-se somente como subsídio para novos estudos e não se pretende exaustivo.

- "Cinelandia á noite" - Sylvio Bevilacqua. *O Cruzeiro* nº 2, 17 nov. 1928, pp.32-3.
  - "Árvores e plantas de Petrópolis" - Guerra Duval. *O Cruzeiro* nº 5, 08 dez.1928, pp.2-4.
  - "Uma estrella do cinema brasileiro" - idem. *O Cruzeiro* nº 06, 15 dez. 1928, pp.31-2.
  - "Parque Friburgo" - Paulino Neto. *O Cruzeiro* nº 07, 22 dez. 1928, pp.30-1.
  - "A eleição de Miss Brasil" - Guerra Duval. *O Cruzeiro* nº 22, 06 abr.1929, pp.24-5.
  - "A symphonia da Belleza Brasileira" - idem. *O Cruzeiro* nº 23, 13 abr. 1929, pp.24-8.
  - "Olga Bergamini" - Sylvio Bevilacqua. *O Cruzeiro* nº 25, 27 abr. 1929, p.29.
  - "Nos jardins do Rio - jactos d'água entre árvores e flores"- idem. *O Cruzeiro* nº 50, 19 out. 1929, pp.21-3.
  - "Mangaratiba Pittoresca" - idem. *O Cruzeiro* nº 60, 28 dez. 1929.
  - "Mangaratiba em flagrante" - idem. *O Cruzeiro* nº 61, 04 jan. 1930.
  - "A photographia artistica" - F. Esberardo. *O Cruzeiro* nº 64, jan. 1930, pp.24-5.
  - "Paisagens de Itaipava" - Guerra Duval. *O Cruzeiro* nº 73, 22 mar. 1930.
  - "Photographia artistica" - Alvaro Camina. *O Cruzeiro* nº 74, 29 mar. 1930, pp.10-1.
  - "As arvores tem alma" - Guerra Duval. *O Cruzeiro* 26 abr. 1930. pp.20-1.
  - "Pinheiros - a entrada da caixa d'água de Friburgo" - Paulino Neto. *O Cruzeiro* nº 82, 31 mar. 1930, p.20.
  - "Quereis conhecer as belezas do nosso torrão? Vinde em nossa companhia" - Guerra Duval. *O Cruzeiro* nº 91, 02 ago. 1930.
  - "Residências artisticas - o palacete do Marques F. Conella"- idem. *O Cruzeiro* nº 12, 23 jan. 1932, pp.23-4.
  - *O Cruzeiro* abria ainda um grande espaço para os pictorialistas por ocasião dos salões anuais do Photo Club Brasileiro.
  - "O V Salão Annual do PCB" - *O Cruzeiro* nº 10, 12 jan. 1929, pp. 20-1.
  - "O VI Salão Annual do PCB" - *O Cruzeiro* nº 88, 12 jul. 1930, pp.13-25.
- 
- PARTE II:
- 2) O INDIO NA MIRA DA CAMERA: A FOTORREPORTAGEM NA REVISTA *O CRUZEIRO* (1943-1954)
- . 1944
- "Como encontrei Dulipé" - texto Edmar Morel/fotos Foorthmann, 29.01.1944, pp.43.
  - "Enfrentando os Chavantes" - texto David Nasser / fotos Jean Manzon, 24.06.1944, pp. 46-62.
  - "Os últimos Umutinas" - texto Edmar Morel/fotos Haroldo Schultz, 12 AGO. 1944.
- .1946
- "Acusação aos brancos" - David Nasser/Jean Manzon, 26.01.1946, pp.08-17.
  - "Os últimos guaranis" - 02.03.1946.
  - O amigo da onça - 29.06.1946, p.43.
  - "Chavantes na guerra" - texto David Nasser/fotos Jean Manzon, 14.09.1946, pp.08-16.



.1947

- "Os donos da terra" - Jean Manzon, 16.08.1947, pp.17-8.
- "As donas do Brasil" - Jean Manzon, idem, pp.56-61.
- "Bandeira" - 23.08.1947

.1949

- "(Sob a bandeira de FAB I) Viva os Índios!" - texto José Leal/fotos José Medeiros. 04/06/1949, pp.12-21.
- "(Sob a bandeira da FAB II) Eis os Xavantes, a tribo inquieta" - idem, pp.24-9.
- "(Sob a bandeira da FAB III) A expedição aeronáutica ao Brasil Central" - texto José Leal/fotos José Medeiros, 11.06.1949, pp. 50-7.
- "(Sob a bandeira da FAB III) A expedição aeronáutica ao Brasil Central" - texto José Leal/fotos José Medeiros, 11.06.1949, pp. 50-7.

.1950

- "(Sob a bandeira da FAB) As damas do roncador" - texto José Leal/fotos José Medeiros, 22.07.1950, pp.30-6.
- "Dois índios admiram o Rio" / texto José Leal - fotos José Medeiros. 28.01.1950, pp.65-9.

.1951

- "Tucuman no Cuiabá grande" - José Medeiros, 07.06.1951.

.1952

- "Homem branco na aldeia dos caiapós" - 07.06.1952.
- "O calvário dos Vilas-Boas" - texto Jorge Ferreira/fotos José Pinto, 25.10.1952, pp.66-71.
- "Os índios Aparai estão morrendo" - texto Mário Caminha/fotos Indalécio Wanderley, 25.10.1952, pp.25-7.

- "Kalapalos invadem a cuiabá dos arranha-céus" - texto Romildo Gurgel e Ubiratan de Lemos/fotos Badaró Braga, 29.10.1952, pp.100,101,104,108.

- "Um fato em foco" - 01.11.1952, pp.30-1. (Ayres e Diacuí abraçados).

- "Minha noiva é uma índia", 01.11.1952, pp.106-8.

- "Flores de laranjeiras para a flor dos campos"- texto Romildo Gurgel e Ubiratan de Lemos/fotos Bandaró Braga, 06.12.1952, pp.10-6.

- "Abençoado por Deus o casamento da índia com o branco" - texto Romildo Gurgel e Ubiratan Lemos / fotos Bandaró Braga, Indalécio Wanderley e Utaro Kanai, 13.12.1952.

- "Lua de mel num palácio de sapê" - texto Ubiratan Lemos/ fotos Indalécio Wanderley. 27.12.1952.

.1953

- "Os Chikrin" - texto Jorge Ferreira/fotos Henri Ballot, 02.07.1953, pp.56-9.

- "Abandonada pelo branco morreu Diacuí" - texto Ubiratan de Lemos/fotos Indalécio Wanderley, 22.08.1953, pp.08-13.

.1954

- "Tik - a prisioneira branca dos Txucarramae" - texto Jorge Ferreira/fotos Henri Ballot. 02.01.1954, pp.06-14.

- "Tire o chapéu à São Paulo - IV Centenário" - texto Jorge Ferreira/fotos Henri Ballot, Eugênio Silva e José Pinto. 06.02.1954, pp.84-97.

- "(Mais um passo na marcha para o oeste) A conquista da Serra do Cachimbo" - texto Ubiratan de Lemos/fotos Jorge Audi, 20.02.1954, pp.84-8.

- "Um fato em foco" - 06.03.1954, pp. 426(os índios lendo O Cruzeiro)

- "(Um botocudo de barba ruiva) Beltimore, o branco selvagem" - 10.04.1954, pp.40-1,66.

- Sem título - 21.08.1954, pp.90-1. (índio em frente ao túmulo de Diacuí)

.1957

- "A epopéia de Rondon" - Alvares Silva e José Medeiros -  
15.06.1957, pp.56-74 (traz um índio na capa)

.1958

- "Xavantes em Copacabana" - texto Carlos Gaspar/fotos  
Indalécio Wanderley, 25.01.1958, pp.44-7.

3) APRENDA A VER AS COISAS: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO VISUAL  
DO PÚBLICO

- "4 movimentos diários" - fotos Ernest A. Barach. *O  
Cruzeiro*, 01 JAN. 1944, pp. 72-3.

- "Mundo fantástico" - texto David Nasser/fotos Jean Manzon.  
*O Cruzeiro*, 05 AGO. 1944, pp. 4-12.

- "Rapidez" - *O Cruzeiro*, 18 NOV. 1944, pp. 80-1.

- "Semelhanças" - *O Cruzeiro*, 02 DEZ. 1944, pp.28-9.

- "Frases" - *O Cruzeiro*, 30 DEZ. 1944, pp. 70-1.

- "Contrastes" - *O Cruzeiro*, 03 JUN. 1944, pp. 32-3.

- "Semelhanças" - *O Cruzeiro*, 06 MAI. 1944, pp. 62-3.

- "Surpresas do estroboscópio" - Melvin Sloane. *O Cruzeiro*,  
03 FEV. 1945, pp.28-9.

- "Pura coincidência", *O Cruzeiro*, 08 abr.1944, pp.8-9

- "Pontos de admiração na paisagem" - Arnaldo Simuro/Nicolau  
Leite - *O Cruzeiro*, 21 JUL. 1945, pp.60-3.

- "Os monstros que nos cercam" - José Oiticica Filho - *O  
Cruzeiro*, 01 NOV. 1952.

\* \* \*

---

C R É D I T O S

---

- REVISÃO: Margot Pavan
- MONTAGEM DAS FOTOGRAFIAS E ARTE FINAL: Yvonne Rigobello
- AUXILIAR DE PESQUISA ICONOGRAFICA
- E MONTAGEM DOS TEXTOS: Luis Alberto Zimbarg
- CAPA:
  - . DIGITALIZAÇÃO DAS FOTOS: Marcos Rufino
  - . EXECUÇÃO: Eduardo Estrela Adamos
  - . FOTOS: Andreas Feininger, *Life*, 1955.  
José Medeiros, *O Cruzeiro*, 07.07.1951

t070.46  
C837a  
e1

DEDALUS - Acervo - ECA



20100035621



Esta obra não pode  
ser emprestada

Formador	d. Pós-graduação
Data de aquisição	03/93
Volume	
Indicação	G
Classificação	t070.49 C837a J. 1