

BRIZOLA NAS PÁGINAS E FOTOGRAFIAS DE VEJA EM 1979: O TRABALHO DO EDITOR DE FOTOGRAFIA E DO FOTÓGRAFO
BRIZOLA IN THE PAGES AND PHOTOGRAPHS OF VEJA MAGAZINE IN 1979: THE PHOTO EDITOR'S AND THE PHOTOGRAPHER'S WORK

Enviado em 13 de março de 2015

Aceito em 26 de abril de 2015

Caio de Carvalho Proença¹

Resumo: O presente artigo procura apresentar o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo contratado na revista *Veja*, delineando-se para a compreensão de como se realizou a cobertura fotográfica, diagramação e escolha de imagens sobre o retorno de Leonel Brizola do exílio em 1979. O trabalho do fotógrafo Ricardo Chaves; o *filtro* editorial pelo trabalho de editor de fotografia de Sergio Sade; a narratividade, diagramação e apresentação das fotografias nas páginas de *Veja* como o produto final, como o fotojornalismo da revista. Apresenta-se aqui um estudo de caso sobre o uso da fotografia a favor do argumento editorial da revista. O uso do visual, em meio à crise da fotografia-documento nos anos 1970. A experiência fotográfica é interpretada para compreender o fotojornalismo como um trabalho feito em conjunto, e não de um homem só.

Palavras-chave: Fotografia. Fotojornalismo. *Veja*.

Abstract: This article seeks to present the work both the photo editor and photographer hired by *Veja* magazine, describing how the photo coverage, layout and choice of images on Leonel Brizola's return from exile in 1979 was carried out. The paper describes the work of photographer Ricardo Chaves, the editing filter by photo editor Sergio Sade, the narrative, layout and presentation of photographs in the pages of *Veja* as a final product, and the magazine photojournalism. A case study on the use of photography favoring the editorial argumentation of the magazine and the use of the visual element in the midst of the photo-documentation crisis of the 1970's are presented. The photographic experience is interpreted so as to view photojournalism as team rather than individual work.

¹ Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. E-mail: caio.proenca@acad.pucrs.br

Keywords: Photography. Photojournalism. *Veja* magazine.

INTRODUÇÃO

O presente artigo² procura apresentar o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo contratado na revista *Veja*, delineando-se para a compreensão de como se realizou a cobertura fotográfica, diagramação e escolha de imagens sobre o retorno de Leonel Brizola do exílio em 1979. Dessa forma, proponho perceber o conceito de fotojornalismo como um termo mutável ao longo do tempo, possuidor de uma historicidade, e que deve ser utilizado com cautela pelo historiador³. No trabalho em questão, procuro compreender como *Veja* apresenta ao leitor as fotografias de Ricardo Chaves, a partir da edição e diagramação de Sergio Sade, em meio à reformas editoriais do periódico. Procuro perceber o fotojornalismo como uma linguagem realizada por uma equipe, atrelada à uma instituição e à um contexto bastante definido – no caso, o contexto de reorganização do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970.

Em um primeiro momento, irei dissertar sobre algumas observações quanto ao conceito de fotojornalismo. A compreensão deste termo é fundamental para compreender qual tipo de fotografia estarei tratando ao longo do texto. Em um segundo momento, irei apresentar um breve contexto do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970. Qual o perfil de Ricardo Chaves, e quais relações existem dentro da equipe editorial de *Veja* neste período. Por fim, apresento um estudo de caso voltado à cobertura fotográfica do retorno de Leonel Brizola do exílio, em 1979. Neste momento, questões apresentadas sobre o conceito do fotojornalismo poderão ser percebidas. Percebo o fotojornalismo não como um tipo de fotografia construída por uma pessoa só, mas por um grupo maior, conforme veremos abaixo.

SOBRE O CONCEITO DE FOTOJORNALISMO

Para isso, percebo o termo fotojornalismo como um conceito que abarca diversos gêneros fotográficos, e uma linguagem própria de seu tempo, realizado não apenas pelo fotógrafo que está na cena do acontecimento, mas por um lugar de trabalho,

² A abordagem deste artigo faz parte da produção de uma pesquisa de Mestrado, financiado pelo CNPq, que interpreta o fotojornalismo das revistas *Veja* e *IstoÉ* dos anos 1976 a 1983, procurando compreender como foi realizado o fotojornalismo de cada revista, e quais aproximações ou distanciamentos temáticos ambas revistas realizam.

³ Compreendo que o termo ainda mais completo sobre o fotojornalismo dos anos 1970 é de Jorge Pedro Sousa (2004, p. 12), porém ainda há espaço para uma problematização deste conceito. Proponho dissertar sobre isso neste artigo de maneira ampla, apresentando o conceito como um trabalho conjunto entre fotógrafo, editor de fotografia e diagramação.

feito e construído por uma instituição vinculada ao campo da comunicação e por uma equipe de profissionais que atuam neste lugar: jornalistas, diagramadores, editores de fotografia, fotógrafos, secretários, arquivistas, redatores, diretores de redação. Em alguns casos, pode ser compreendido como o produto do conhecimento desta equipe de profissionais, e até mesmo por pessoas externas que tencionam este campo da comunicação, como políticos, censores, empresários, financiadores, etc.

Compreendo o conceito de fotojornalismo a partir do que Jorge Pedro Sousa apresenta em sua obra,

a) Fotojornalismo (*lato sensu*) – No sentido lato, entendo por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot News* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planejadas, do fotodocumentarismo às fotos “ilustrativas” e às *features fotos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa. (2009, p.12).

Entendo o fotojornalismo (*lato sensu*) de Sousa como o espaço de atuação de um tipo de fotografia de imprensa. Ou seja, a fotografia possui um espaço dentro de um veículo de informação (em meio as colunas de jornalistas) que pode informar, persuadir, amplificar ou até mesmo propagandear ideias. Existem outros tipos de fotografia de imprensa, como a fotografia de propagandas; de moda; de produtos; de capa; que possuem suas características próprias – e fazem parte da fotografia da imprensa de maneira geral, compondo um leque de imagens fotográficas. Porém, a diferença entre o fotojornalismo do restante destas fotografias é seu estatuto dentro da página do periódico⁴, o seu *link* com a informação textual (título, legendas, subtítulos, textos).

Neste sentido, uma fotografia neste espaço irá possuir uma *função* própria. Fora deste espaço, as suas características vão mudar. Dentro de uma exposição, o estatuto da fotografia se tornará outro (além de informar um leitor, ela poderá ser composta de outras características dependendo da sua organização, narratividade e comunicação com outras imagens deste mesmo espaço). Dentro de um livro-fotográfico, a imagem

⁴ Aqui comento apenas do periódico físico, e não o digital. O periódico digital hoje possui ferramentas que descontextualizam a imagem perante o texto, como os *lightbox*s. Muitos jornais hoje utilizam este meio de divulgar projetos fotográficos, como o *The Lens Blog*, do New York Times; *Lightbox*, da Time, etc. O autor Fred Ritchin (2013) irá exemplificar isso ao longo de seu texto.

também irá possuir outras características – seja ela de realizar um memorial de algum fotógrafo, ou de apresentar séries e ensaios em outra diagramação que a imprensa não utilizou. Sousa ainda conceitua fotojornalismo no sentido estrito,

b) Fotojornalismo (*stricto sensu*) – No sentido restrito, entendo por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. (SOUSA, 2004, p. 12).

Este tipo de fotografia possui algumas funções, que Martine Joly apresenta como características deste tipo de imagem:

Representar, surpreender, hacer significar y hacer desear, informar. Podemos fácilmente asociar estas funciones con cierto tipo de fotos: *representar* con las fotos didácticas (diccionarios, enciclopedias, obras científicas, etc.); *sorprender* con las fotos de aficionados (los saltos, las caídas, los viajes, etc.); *hacer significar* con las fotos familiares o fotos políticas mediáticas; *hacer desear* con las fotos publicitarias; y finalmente *informar* con las fotos de prensa (2009, p. 170).

Desta forma, percebemos algumas características que a fotografia de imprensa se qualificaria a realizar. Ao lado de outras imagens que podem ser utilizadas pela imprensa, o fotojornalismo estaria atrelado ao periódico e ao seu corpo editorial. Além disto, para Joly o fotojornalismo deve ser legível e crível, em primeiro lugar. Pode ser interpretado de diversas formas, porém não como uma metáfora – deixando espaço para a mentira,

Una metáfora nunca dice la verdad, es decir que nunca dice algo que el destinatario podría aceptar tranquilamente como literalmente válido. La mentira de la metáfora está tan presente (una mujer no es un cisne, un guerrero no es un león, un paquete de cigarrillos recubierto de vapor no es una bebida refrescante) que si la metáfora fuera tomada literalmente, el discurso ‘se decompone’. [...] la metáfora encontramos en publicidad (2009, p. 163-164).

O fotojornalismo teria, portanto, uma relação histórica com a tentativa de narrar o real, de algo que não tente persuadir o leitor à outras conclusões além do que se tenta mostrar visualmente. Ao contrário da publicidade, que deixa abertas questões para interpretações pessoais, referindo-se sempre à metáfora (as imagens cognitivas).

Uma das características principais da fotografia de imprensa, conforme Joly ainda apresenta, é informar.

Lo que reduce, por medio de un acto de comunicación, la ignorancia y la incertidumbre en relación con una situación dada. El grado de reducción de incertidumbre determina el tenor de la información. [...] es decir que hace saber, que da a conocer (2009, p.173).

O fotojornalismo pode, portanto, ser feito de maneira que o leitor procure tentar responder/interpretar as imagens com base em sua cognição, com base em um jogo de intertextualidade de outras imagens que já se conhece⁵. Assim, o objetivo de informar se concretizaria, atrelado à memória visual dos leitores. Durante a década de 1970, o modo de realizar esse tipo de fotografia possui suas características próprias.

UM BREVE PANORAMA DO FOTOJORNALISMO DOS ANOS 1970

O fotojornalismo de 1970 é localizado no tempo e espaço pela chamada // *Revolução do Fotojornalismo*, conforme apresenta Sousa (2004, p. 151). Seria nesse período que o jornalismo sensacionalista mostraria suas características de maneira mais visível, a “espetacularização e a dramatização” de notícias que vemos hoje surgiria entre 1960 e 1980. A atividade do fotógrafo seria, conforme este mesmo autor, *industrializada*, tornando-se um “funcionário da imagem” em algumas situações.

Fotografias encomendadas por equipes donas de empresas de periódicos semanais e diários seriam feitas diferentemente do que era acostumado nas revistas ilustradas de 1950 e 1960. Seriam feitos também, trabalhos por algumas agências fotográficas que vão florescer no fim de 1970 e início de 1980, tornando o trabalho do fotógrafo em autênticas “fábricas de fotografias” (SOUSA, 2004, p. 153), utilizando-se de um argumento libertário das impossibilidades de trabalho vistos em empresas de comunicação, aqui no Brasil. Algumas (como a agência F4, Ágil e Ponto de Vista⁶) irão procurar se formar com os mesmos argumentos de agências fotográficas de 1945 (principalmente a *Magnum Photo*), mas com pautas de 1970 e 1980.

Ricardo Chaves, enquanto estudante do Colégio Parobé – em Porto Alegre, queria fazer algum curso ou trabalhar com algo relacionado à mecânica de carros ou fotografar corridas. Sempre guardou fotografias de corridas, e colecionava fotografias de carros. Como seu pai, Hamilton Chaves, fora jornalista e assessor de imprensa de Leonel Brizola durante o Movimento da Legalidade, Ricardo Chaves entra em contato com alguns fotojornalistas (como Pedro Flores e Léo Guerreiro). Visitou a Zero Hora e

⁵ O que Meneses (2003) chama de *Iconosfera*, “as imagens guia de um determinado momento”.

⁶ Para maiores informações sobre o surgimento das agências fotográficas no Brasil dos anos 1980, procurar a leitura do trabalho de conclusão de curso de Luciano Gomes de Sousa Júnior (2012).

conversou com Assis Hoffmann, então editor de fotografia do jornal. Este lhe comentou que não havia empregos para ele, mas oportunidades,

O Assis falou “ó meu, se tu quiser tu vem aí, fica aí que tu vai acabar aprendendo, por que a gente faz fotografia o tempo todo, então...”, aí eu disse “Ah! Então tudo bem!”. Quando eu entrei para o departamento fotográfico do jornal, a minha vida se transformou bastante, por que eu comecei a entender uma coisa que até então eu não tinha feito a associação da fotografia ao jornalismo [...] inúmeras fotos que tu vê num jornal e numa revista exigem uma autoria. Exigem que alguém saia de casa pela manhã e vá pra rua para fazer aquelas fotografias, que nós vemos nas revistas, nos jornais. E essa ficha só caiu quando eu entrei para dentro de um jornal⁷.

Ele aos poucos começa a realizar seus trabalhos como *freelancer*. Esta longa etapa o levaria a realizar trabalhos para vários veículos de comunicação do Rio Grande do Sul. Trabalha como fotógrafo agenciado pela *Agência Focontexto*, e como *freelancer* para o *CooJornal*, sendo contratado pela sucursal do *Jornal do Brasil*, e posteriormente pela *Veja* em 1976. Ou seja, Ricardo Chaves trabalhou já no início da sua carreira como aprendiz (de Pedro Flores e Léo Guerreiro, auxiliado por Assis Hoffmann também); realizou seus primeiros trabalhos como *freelancer*, entrando no mercado de trabalho autonomamente até ser contratado como fotógrafo em um dos maiores jornais do Brasil, trabalhando nesse meio até 1976, quando entra para a *Veja* também contratado.

Tanto *Veja* como *IstoÉ* (duas grandes revistas semanais da década de 1970, aqui do Brasil) possuíram seu próprio *staff* de fotógrafos contratados desde sua inauguração (em 1968 e 1976, respectivamente). Esse tipo de serviço seguia os moldes das revistas *Time* e *Newsweek*, que seriam as grandes exemplos para as revistas de 1970 no Brasil⁸. De certa forma, atribuíam ao fotógrafo um trabalho de produção fotográfica para pautas estabelecidas pela equipe editorial (diretor de redação, editor de redação, jornalistas e editor de fotografia). Alguns autores⁹ criticam a posição ocupada pelo fotojornalista nesses veículos pela sua falta de autonomia perante o funcionamento da empresa, porém, existiam no mercado de trabalho outras oportunidades, e em alguns periódicos esta falta de *autonomia* pode ser problematizada, como é o caso de *Veja* e sua nova editoria de fotografia (de 1974 a 1980) e *IstoÉ*, desde sua fundação até 1980.

⁷ Entrevista com Ricardo Chaves realizada por Caio de Carvalho Proença, em Junho de 2012, transcrita por Caio de Carvalho Proença, acervo do LAPHO/PPGH/PUCRS.

⁸ Este será um dos pontos da pesquisa em andamento: perceber quais influências ambas revistas norte-americanas teriam em *Veja* e *IstoÉ*. A partir do que se comentou nas falas de Sergio Sade, Ricardo Chaves, Irmo Celso Vidor e Juca Martins, assim como na produção de Barbosa (2007), a revista *Newsweek* fez bastante presença e influenciou redatores, diretores de redação e editores de fotografia de *Veja*. Sobre *IstoÉ*, ainda há espaço para pesquisa, e pretendo desenvolver melhor ao longo de 2015 e 2016.

⁹ Para citar apenas alguns, referencio Baeza (2001) e Ritchin (2013).

O RETORNO DE LEONEL BRIZOLA: O FOTOJORNALISMO COMO A SÍNTESE ENTRE O TRABALHO DO FOTÓGRAFO E EDITOR DE FOTOGRAFIA

Percebo, neste momento, a revista *Veja* como um veículo de comunicação que possui um posicionamento também de controle (visual, interpretativo e textual) sobre a realidade, conforme apresenta Valério C. Brittos,

ante esse reposicionamento crítico do jornalismo, é possível enquadrá-lo também entre os instrumentos de controle do capitalismo global, ainda que seu potencial não se esgote nessa circunscrição. Nas sociedades capitalistas contemporâneas, há gradações entre os recursos de vigilância e punição. Como mostrou *Foucault*, em *Vigiar e punir*, a prisão serve para confirmar as ilegalidades da classe dominada, sendo um aparato de conformação da docilidade dos corpos. Num primeiro momento, o aparato prisional e a estrutura comunicacional poderiam ser incomparáveis, mas não o são. Embora com relações diversas e intensidades próprias, ambas servem ao sistema conformando os sujeitos. (BRITTOS; GASTALDO, 2006, p. 127).

Antes de procurar mostrar uma “verdade”, utilizando aqui o jargão jornalístico, *Veja* procura também construir uma visualidade sobre o retorno de Leonel Brizola em 12 de Setembro de 1979. Assim, procura moldar um teatro político em torno do retorno de um provável futuro candidato, para que o leitor chegue na conclusão de que o retorno foi vazio. Para fazer isso, *Veja* seleciona, dentre tantas fotografias, a foto em que aparecem menos pessoas em torno do político (Figura 1). Um vazio físico no retorno de Brizola é apresentado ao leitor, dando ares de que, a partir da fotografia, Brizola retorna, mas não com tanta força quanto se mencionava no período.

Figura 1 (esq.): Fotografia de Ricardo Chaves. Figura 5 (dir.): Capa da ed. 575 de *Veja*.



Fonte: Fotografia de Ricardo Chaves

A fotografia de Chaves, publicada na capa *Veja* (Setembro de 1979), ambigualmente apresenta um momento do auge do retorno de Brizola. A fotografia de

capa sempre é algo que persegue alguns fotógrafos, sempre à procura de conseguir sua fotografia estampada no início da revista. Brizola carrega a bandeira do PTB, junto com a bandeira do Brasil. Enquanto carrega as bandeiras sorrindo, é carregado em cima de uma Kombi, juntamente com centenas de apoiadores de Brizola.

A fotografia de capa normalmente é feita de maneira vertical, com a máquina fotográfica carregada com um filme colorido, de preferência (ver Figura 2 e 6). Tanto pela natureza da cor, apresentando uma imagem mais crível, ao passo do que era apresentado pela televisão (que tenciona o campo da fotografia neste período), quanto pelas vendas da revista – durante os anos 1970 a fotografia colorida ainda estava sendo apropriada pelas revistas semanais. “Um espaço para o logo da *Veja* deveria ser imaginado pelo fotógrafo ao fazer as fotos”, conforme menciona Ricardo Chaves em seu depoimento.

Figura 2: Retrato de Ricardo Chaves, durante a cobertura do retorno de Leonel Brizola (a direita na imagem, com duas máquinas fotográficas, uma com filme colorido e outra com filme preto-e-branco).



Fonte: Acervo pessoal de Ricardo Chaves.

Porém, logo ao abrir a edição e procurar a reportagem de capa, o leitor seria apresentado por uma manifestação minúscula. Apenas cinco pessoas são apresentadas ao leitor, dentre eles o próprio Brizola ainda não em cima da Kombi. Ricardo Chaves havia fotografado dezenas de fotografias diferentes daquela. Portanto, pensou-se que fora proposital a seleção “errada” da imagem. Esta ação é percebida por Ricardo Chaves, com um certo espanto, já que realizara diversas outras fotografias que se aproximassem da “realidade” do acontecimento: um fervor político, enaltecendo Brizola que seria carregado por centenas de pessoas, em torno de uma Kombi em São Borja (Figura 4). Ricardo Chaves hoje, refletindo sobre o que já aconteceu, usa sua memória para pensar como foi escolhida essa fotografia.

Eles não escolheram aquela foto, por razões que eu não saberia te dizer. Mas que, eu desconfio dos motivos. Ou não quiseram provocar [os militares/o governo militar], ou acharam que não queriam encher muito a bola do Brizola. Mas, eu não entendo como é que, tendo uma foto como aquelas [as que não foram publicadas], colocaram essa aqui na capa. E a fotografia da abertura da reportagem, nem se fala!¹⁰. (grifos meus).

A não escolha nas fotografias poderia ser trabalho de Sergio Sade, que era então o editor de fotografia da revista. Porém, atento ao trabalho de Ricardo Chaves, Sade comenta, também lembrando sobre o acontecido, que a partir de 1979 e 1980, a direção da revista começa a influenciar na decisão da escolha de determinados materiais. Uma pessoa bastante citada por ambos fotógrafos, e outros profissionais entrevistados ao longo de 2015, é Elio Gaspari – na época Diretor Adjunto da revista.

Como já aconteceu num caso de uma fotografia do Pedrão [Pedro Martinelli], que tinha fotografado um repórter da CBS, eu acho que era da CBS, que foi morto na Nicarágua... Só o Pedro tinha conseguido aquela imagem, nem o pessoal das agências internacionais conseguiram... Mas na hora de ir publicar o Elio disse “não, não... isso aí não é foto para o leitor da *Veja*”. Eu argumentei, “Poxa, o Pedrão tá lá, é fotógrafo da *Veja*, só ele tem essa foto...”, mas mesmo assim me respondeu “Não, não, não”. Foi a época em que eu comecei a desistir na função, foi o fim do período que trabalhei por lá. O Civita ainda conversou comigo, “O Elio tem uma visão, compreenda, fica aí”. Eu acabei ficando mais um tempo, mas aí começou um certo desmanche da equipe editorial de fotografia.¹¹

Portanto, para a escolha da fotografia – em pautas importantes como a reportagem de capa – o trabalho do fotojornalismo não é realizado apenas pelo fotógrafo. Existe por trás uma seleção da fotografia por um editor (Figura 3), e ainda a decisão editorial da diretoria da revista algumas vezes. Sade ainda comenta sobre esta situação, em tensão com o trabalho de jornalistas,

¹⁰ Entrevista com Ricardo Chaves, realizada por Caio de Carvalho Proença, em 19 de Junho de 2015, transcrição por Caio de Carvalho Proença, acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹¹ Entrevista com Sergio Sade, realizada por Caio de Carvalho Proença, em 18 de Maio de 2015, transcrição por Caio de Carvalho Proença, acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Algumas vezes o Pedrinho [Pedro Martinelli] comentava, “puxa, essa foto tem que entrar grande, Sade!”, e aí que entra o trabalho do editor. Era uma foto cheia de informação! Não era apenas uma carinha, um boneco. Não, era o cara fotografado na sua sala, com um monte de informação no segundo plano. Você não pode, quando tem tanta informação assim, cortar só a cara do sujeito. E aí, como já existia a pesquisa de leitura feita pela Abril, que quanto maior e mais informação as fotos possuísem, mais as pessoas vão se interessar na leitura. Então algumas vezes na diagramação nós falávamos, “aumenta essa foto aí, coloca ela ali, etc.”. E o jornalista do texto ali do lado olhando. No fim se fazia um cálculo, “olha, sobraram 450 linhas de espaço para o texto”, e o jornalista “não, mas o texto tem 500 linhas”; “é por causa da foto”; “não, corta a foto”. Então nós falávamos, a foto não podia ser cortada, algumas nem para ser diminuídas na página. Daí era aquela briga, “não! Corta a foto!”, algumas vezes vinha o [João Roberto] Guzzo e confirmava o trabalho, “tira 50 linhas, não vai cortar essa foto não”. Cortar uma foto era bem fácil para muitos, agora, tenta tirar 50 linhas de um texto... Era um trabalhão para o jornalista reescrever o texto, etc. Por isso que eles ficavam muito bravos¹². (Grifos meus).

A construção da página da revista é transformadora de uma visualidade e realidade, desde o momento do clique do fotógrafo – que escolhe, enquadra e foca um objeto¹³ - ao olhar de uma folha de contatos por um editor de fotografias, selecionar uma dentre 36 poses fotografadas – e o estatuto hierárquico dentro da corporação da comunicação. No caso, a empresa que publica *Veja*, contendo seu posicionamento circunscrito na esfera do campo da comunicação de 1970 – entrando em diálogo com grandes financiadores, patrocinadores e contatos do governo militar, político, intelectual no Brasil e em âmbito internacional.

Figura 3 (esq.): Recorte de imagem da folha de contato na seleção de Sergio Sade. Acervo pessoal.

Figura 4 (dir.): Fotografia do acervo pessoal de Ricardo Chaves, não publicada em *Veja*.



Fonte: Acervo pessoal de Ricardo Chaves

¹² Entrevista com Sergio Sade, realizada por Caio de Carvalho Proença em 18 de Maio de 2015, transcrição por Caio de Carvalho Proença acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

¹³ Mais sobre o papel do fotógrafo como transformador de uma realidade, ver em Barthes (2012, p.17) e Dubois (1996, p.36).

Seria criado, nas páginas de *Veja* da edição 575, um olhar que procura apresentar o retorno de Brizola (e de diversos outros exilados), porém selecionando-se uma visualidade sem movimentos, uma fotografia que apresenta o político estático. O retorno fora apresentado como vazio politicamente e fisicamente, sem presença de manifestantes. Um contraste perante o restante de fotografias realizadas por Ricardo Chaves naquele momento. E um contraste até mesmo com a capa do periódico, que faz o chamamento grandioso – para o leitor chegar ao miolo da revista e encontrar o total oposto do que fora apresentado na capa.

A fotografia não escolhida por *Veja* poderia ser vista como uma imagem alegórica da pintura de Eugène Delacroix, *A Liberdade guiando o povo* de 1830 (ver Figuras 5 e 6), que nos remetesse à memória de outras imagens que circularam na iconosfera do período, conforme Joly (2009, p. 163) – muito lembrado em 1968, durante as manifestações estudantis na França, e também lembrado por alguns militantes da esquerda brasileira (juntamente com a imagem de Che Guevara, fotografada por Alberto Korda) – onde Brizola estaria sendo representado como uma nova esperança para a abertura política brasileira. Carregando uma bandeira do PTB, com as mesmas cores da bandeira francesa, em um ponto alto perante os manifestantes que são “guiados” pela figura política, em meio à este teatro fotografado por Ricardo Chaves e não imortalizado nas páginas de *Veja*, talvez de forma proposital.

Figura 5: Eugène Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*, 1830, óleo sobre tela, 260cm x 325cm. Museu do Louvre, Paris. **Figura 6 (dir.):** Fotografia de Ricardo Chaves, não publicada por *Veja*



Fonte: Acervo pessoal de Ricardo Chaves.

Seria formado nas páginas de *Veja* um direcionamento do olhar, moldando o imaginário do leitor. O poder da comunicação não é somente alcançado pela língua escrita, mas também pela visual.

A fotografia, feita por Ricardo Chaves durante o acontecimento deve ser compreendida a partir do que Barthes (2012) e Dubois (1996) apresentam referente às escolhas e transformações do real pelo fotógrafo. Ao enquadrar uma fotografia, seleciona-se um ângulo do espaço. Torna visível para o futuro um *índice* do tempo. Atrilado à imprensa, fotografias como as de Ricardo Chaves neste caso, são carregadas pelo estatuto da fotografia-documento, que estaria em crise. Uma crise da verdade pela

fotografia de imprensa. Reportagens como a do retorno de Leonel Brizola levam os leitores à descrença daquilo que acreditavam, “que a fotografia registraria o real bruto – sem disfarce, sem falsificação, sem intervenção do operador”, conforme nos apresenta Rouillé. O operador, neste caso, pode ser visto como o próprio fotógrafo quanto o editor de fotografia e equipe editorial.

Essa crise da verdade vem de fato mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular sobre a fotografia-documento. Contrariamente ao que se diz, a fotografia-documento não teve como função principal representar o real, nem mesmo de torna-lo crível, mas de designá-lo e, sobretudo, de ordenar o visual (e não mais o visível). A ordem acima do verdadeiro e do falso. A fotografia-documento, na realidade, finalizou o programa metafísico e político de organização do visual iniciado com a pintura do Quattrocento; ela finalizou em ambos os sentidos: realizou-o e colocou-lhe um ponto final. (ROUILLÉ, 2009, p. 157).

O ato da edição fotográfica, neste caso específico, concentra diversas ações em um momento. Primeiramente, o que viria a se consolidar após 1978, com a formação das primeiras agências de fotografias seria para evitar que ocorresse uma edição desta maneira. Que visasse utilizar a obra de um fotógrafo sob livre e espontânea vontade, escolhendo, recortando e editando aquilo que se acreditava ser o real. As agências desse período reivindicariam, dentre tantas reivindicações, a posse da autoria e o controle das imagens feitas pelo fotógrafo. Em segundo momento, com este caso em específico, percebe-se a crise da fotografia-documento na imprensa semanal brasileira. O uso de uma imagem para fim de moldar o visual, construir uma visão sobre determinada pauta, apenas consolida à descrença na fotografia de imprensa. Porém, isto é algo que terá sua própria historicidade no Brasil, nos remetendo às mudanças e reorganizações do campo da fotografia nos anos 1980, onde a obra de Monteiro (2015) é fundamental para essa compreensão.

CONCLUSÕES PARCIAIS

Ainda em momento inicial de pesquisa durante o mestrado, não posso concluir muito mais do que algumas colocações breves sobre o desempenho visual de Ricardo Chaves e Sergio Sade durante 1970. A produção visual em *Veja* foi bastante significativa em temas como política, manifestações e governo militar. A revista pode ser vista como produtora de uma visualidade da abertura política no Brasil. Possuiu sua perspicácia em moldar pautas, apresentar o leitor fotografias selecionadas algumas vezes fora da editoria de fotografia, como o caso do retorno de Leonel Brizola. Porém, sempre

apresentou ao leitor diversos ângulos de atuação na pauta. Neste caso em específico, nem mesmo o fotógrafo consegue compreender o que aconteceu naquele período. Porém, devido ao caráter empresarial de *Veja*, o lado político poderia ter interferido, moldando o fotojornalismo nesta reportagem para além da atuação do fotógrafo e editor de fotografia.

Por motivos do contexto interno da revista, a autocensura foi realizada e diversos âmbitos. Tanto por motivos de não haver espaço para opiniões divergentes entre jornalistas, editores de fotografia e fotógrafos, quanto pelo caráter empresarial de *Veja*, resguardando seu futuro como revista em plena ditadura militar. *Veja* publicou, porém, diversos temas polêmicos que batiam de frente com ideias do regime militar. Como é o caso do sequestro de Lilián Celiberti, por exemplo, e o próprio ato de abordar extensamente o retorno de políticos exilados. A equipe de fotografia de *Veja* talvez não possuísse total controle sobre sua produção, porém o trabalho de Sergio Sade foi significativo para dar mais movimento e autoria em diversos momentos ao trabalho dos fotógrafos.

As fotografias destes profissionais amplificaram os textos de jornalistas, juntamente com uma edição e diagramação de Sergio Sade, montariam diversas narrativas visuais, em formato de ensaio, formando parte do panorama do fotojornalismo no Brasil. Estes fotógrafos, juntamente com uma grande equipe de outros profissionais da imagem, construíram e ajudaram a organizar o campo da comunicação a partir da fotografia nos anos 1970.

REFERÊNCIAS

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BRITTOS, Valério C.; GASTALDO, Édison. Mídia, poder e controle social. In: **Revista de Comunicação, Cultura e Política ALCEU**, v.7, n.13, p. 121-133, jul./dez. 2006.
- DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.
- JOLY, Martine. **La imagen fija**. Buenos Aires: La Marca, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 3, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MONTEIRO, Charles. El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. **Artelogie**, n. 7, abr. 2015.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame: photojournalism, documentary and the citizen**. New York: Aperture, 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA JÚNIOR, Luciano Gomes. **Fotografia pública nos anos 1980: a nova geração de fotógrafos e a afirmação de uma fotografia brasileira**. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. [Niterói], 2012. p. 15-52.

FONTES ORAIS

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

Entrevista com Ricardo Chaves, realizada por Caio de Carvalho Proença em 19 de Junho de 2015, transcrição por Caio de Carvalho Proença, acervo do LPHIS/PPGH/PUCRS.

Entrevista com Ricardo Chaves, realizada por Caio de Carvalho Proença em Junho de 2012, transcrita por Caio de Carvalho Proença, acervo do LAPHO/PPGH/PUCRS.

Este trabalho foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo plano GM de Bolsa Integral de Mestrado acadêmico.