



## ***O Cruzeiro: o caso da fotorreportagem*** **“Uma tragédia brasileira: Os paus-de-arara”<sup>1</sup>**

Marcelo Eduardo LEITE<sup>2</sup>

### **RESUMO:**

Esta comunicação pretende mostrar os primeiros apontamentos de uma pesquisa que estamos desenvolvendo e que tem como objetivo analisar a representação do Nordeste na mídia impressa, em especial na segunda metade do século XX. Nosso trabalho teve início com a revista *O Cruzeiro* e nossa primeira abordagem é a ganhadora do primeiro Premio Esso, “Uma tragédia brasileira – Os paus-de-arara”, feitas pelos jornalistas Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes.

**PALAVRAS-CHAVE:** O Cruzeiro, Nordeste, Fotoreportagem, Imprensa

### **1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A FOTOGRAFIA E O TEXTO**

A história da fotografia se confunde com a própria aventura humana de conhecer outras sociedades, a curiosidade com relação a lugares, culturas, e diferenças, tão bem registradas por relatos de viajantes ou pelos gravuristas, tem um ganho substancial com seu advento.

Vivendo constantemente um processo de avanço tecnológico que busca dar maior mobilidade de ação, com menores equipamentos e, também, melhores condições de captação da luz, os avanços na técnica fotográfica vão dando a ela maior abrangência. Assim, pouco a pouco a mesma sai dos ateliês, indo em direção a outros acontecimentos, entrando no século XIX com algumas experiências de reconhecimento de eventos distantes e remotos. A fotodocumentação da guerra civil dos Estados Unidos é uma das referências históricas, outros exemplos marcantes, são as inúmeras idas de fotógrafos a certas regiões tidas como “selvagens”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao DT 4 Comunicação Audiovisual da Intercom Nordeste.

<sup>2</sup> Doutor em Multimeios pela UNICAMP e Professor de Fotografia e Fotojornalismo no curso de Comunicação Social (Jornalismo) na Universidade Federal do Ceará, *Campus* Cariri. E-mail: [marceloeleite@cariri.ufc.br](mailto:marceloeleite@cariri.ufc.br) e [marceloeduardoleite@gmail.com](mailto:marceloeduardoleite@gmail.com)



No Brasil grande parte destas experiências está relacionada à busca de imagens exóticas, ênfase muito forte na construção de um perfil brasileiro a ser internacionalizado no século XIX. Exemplos desta modalidade é a ida de Marc Ferrez até a Bahia na década de 1870, quando fotografou os índios botocudos, ou a experiência anterior, de Albert Frish, que acompanhou expedições científicas ainda na década de 1860. Porém, falamos de experiências pontuais, feitas num momento de grandes dificuldades técnicas e, ainda, com restrições no tocante a difusão.

O primeiro trabalho feito de forma sistemática, com planejamento e execução calculados, foi o pioneiro acompanhamento da reforma urbana do Rio de Janeiro no início do século XX realizada por Augusto Malta, o primeiro fotógrafo funcionário público do país<sup>3</sup>.

O uso da fotografia adentrou o século XX caracterizada pela pluralidade. Entre as novas formas de registro, está à fotodocumentação, uso que possibilita a denúncia social e conscientização de segmentos que não estão ligados ao fato narrado. Ou seja, aqueles que podem por meio da fotografia ter contato com uma realidade, muitas vezes, distante. A fotografia documental configurou-se como aquela que faz do contato do fotógrafo com a realidade, uma forma de compromisso social. Sua atuação acaba tendo um vínculo a mais, possibilitando que ele se empenhe em transformar a realidade observada. Injustiças sociais, condições de trabalho, problemas urbanos, ganham relevância pelas lentes de alguns fotógrafos.

Entre o final do século XIX e início do século XX, fotógrafos como Lewis Hine e Jacob Riis são referências na área e pioneiros no uso da fotografia para dar credibilidade a um discurso com fins sociais. Hine, sociólogo de formação, denuncia o trabalho infantil e com suas imagens que desperta a opinião pública para o problema, possibilitando mudanças na legislação sobre a questão. O segundo, com denúncias sobre as péssimas condições de vida da população imigrante em Nova York, divulgadas no livro *Como vive a outra metade*, no qual a opinião pública tem acesso à realidade de vida dos imigrantes (FREUND, 2004, p. 98). No mesmo país, uma experiência governamental é

---

<sup>3</sup> A esse respeito consultar: MALTA, Augusto. **O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo**. Textos de Marques Rebelo e Antonio Bulhões. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.



referência, trata-se da documentação imagética da pobreza no campo em decorrência da crise econômica de 1929. Criado no âmbito da Farm Security Administration, o projeto lançou ícones da fotografia universal como Dorothea Lange, Walker Evans e Russell Lee, entre outros (AMAR, 2010, p. 106).

Nesse sentido, a fotografia com fins de documentação, tem como a principal motivação apresentar um fato a segmentos que não estão cientes das suas características. Além disso, o faz de uma forma detalhada e dando ênfase ao problema. Uma das diferenças é o fato de contar com um tempo maior para realização, além de um estudo anterior, cujo objetivo é enriquecer o trabalho. Desta forma, um bom planejamento, uma eficaz aproximação para com o problema, conduz o olhar do fotógrafo em direção aos fatos e acontecimentos mais relevantes. Este tipo de trabalho também faz como que sejam previstas dificuldades, questões de mobilidade e segurança. Mas ao mesmo tempo em que se faz da fotografia uma forma de construção de um discurso sobre uma determinada realidade, ainda se tem o limite do alcance desta mesma informação, nesse sentido, os fotógrafos engajados ainda necessitavam de espaço para projetar as suas demandas.

Assim, o fotojornalismo é a maneira de atrelar uma demanda discursiva, ideológica, a um veículo que permite tiragem suficientemente grande para atingir um público maior. No continente europeu, no período compreendido entre a primeira e a segunda guerra mundial, surgem importantes revistas que se destacam pelo pioneirismo no uso da fotografia. A Alemanha é o lugar determinante neste processo no qual o desenvolvimento de um estreitamento entre fotografia e mídia impressa se faz pertinente no sentido de dar espaço a uma tendência que não havia encontrado seu lugar adequado. Para termos uma idéia da importância deste país neste processo, lá existiam no final da década de 1920 mais revistas ilustradas que no restante do mundo. Bons exemplos são as alemãs *Münchener Illustrierte Presse* e *Berliner Illustrierte Zeitung*, que se inserem numa nova dinâmica, na qual os fotógrafos se sentiam livres, atuando com liberdade de escolha dos temas (NEWHALL, 2002, p. 259).

O “texto fotográfico” foi solidificando seu espaço e os fotógrafos tendo uma independência de atuação, conservando a iniciativa dos seus temas (FREUND, 2004, p.



102). A saída de profissionais da Alemanha após a chegada de Hitler ao poder, e o ferrenho controle do governo sobre a imprensa, fez com que o vasto conhecimento editorial e fotojornalístico chegue a outros lugares. Com isso, França e Estados Unidos recebem muitos dos fotógrafos e editores alemães. É no bojo desta migração que surge a *Vu*, importante revista francesa fundada em 1928, e, pouco depois, nos Estados Unidos no ano de 1936, a *Life*, que é a primeira revista norte-americana totalmente composta de fotografias. A mesma tornou-se referência nas fotorreportagens, tendo um departamento específico para pesquisar assuntos contundentes para serem fotografados (FREUND, 2004, p. 123).

A junção de duas linguagens, fotografia e texto, criam um novo tipo de informação. Nas redações dos mais variados veículos impressos muitas vezes ela se dá de forma um pouco tensa. Algumas ocasiões pela imposição de uma determinada imagem, sem um devido diálogo com o texto, outras pelo corte de uma narrativa fotográfica que poderia trazer um conjunto de informações maior.

A fotografia estrutura-se de forma plena nos veículos noticiosos, tal processo provoca uma forma própria de se passar um relato de determinados acontecimentos. A fotografia, posta em uma revista, ganha o poder do convencimento, dando veracidade ao texto. Nestes termos a fotografia cumpre sua vocação de promover a impressão de realidade de um determinado acontecimento e, se tratando de uma informação na imprensa, o faz fomentando a idéia de verdade (VILCHES, 1993, p. 19). Desta forma, a fotografia exerce no jornalismo uma função de afirmação da veracidade dos fatos. A câmara imprime o que vimos, dando uma prova física, eliminando possíveis dúvidas. Coisas que ouvimos falar a respeito, as quais ainda pairam dúvidas, comprovam-se por meio de uma fotografia (SONTAG, 1981, p. 5). Seria então a afirmação de uma representação que solidifica a idéia de verdade.

A foto-reportagem seria, dentre os gêneros que fundem texto e imagem, aquele que viabiliza um encontro mais harmônico. As revistas denominadas ilustradas, ou seja, aquelas que dão as imagens um espaço maior, muitas vezes são acusadas de dar de forma demasiada espaço a fotografia, fazendo da fotografia algo mais importante que o texto. Assim, quando se desenvolve uma reportagem que se propõem equilibrada, ela



ainda depende de uma finalização rigorosa na edição. Desta forma é a edição que permite que a fotografia ganhe força diante do texto, uma construção que estabelece entre a fotografia e o texto uma unidade informacional.

Numa ordenação detidamente trabalhada, a foto-reportagem faz com que o texto oriente a leitura da imagem. Instituem-se assim duas unidades narrativas cujo estranhamento se dá desde a origem até o sentido final (COSTA, 1992, p. 101). Esta construção editorial solidifica-se nas páginas das revistas, porém esta conjunção de texto e imagem necessita de uma interpretação, já que esta leitura tem a sua lógica própria. Heloíse Costa define tal procedimento de seguinte forma, inicialmente com a visualização que percorre a imagem, “(...) buscando uma inteligibilidade imediata; depois, ocorre a leitura da legenda, a fim de completar sua percepção primeira; por fim retorna à imagem e conclui a interpretação da cena” (COSTA, 1992, p. 83). A seqüência analisa texto e imagem, remetendo o uma lógica específica da narrativa, fazendo com que o leitor tenha conhecimento do fato.

Essa relação é uma estratégia importante da notícia vinculada na mídia impressa, nos termos de Jorge Pedro Sousa, esse encontro entre fotografia e texto é fundamental para o jornalismo bem informar. Ainda, segundo ele, os textos seriam um recurso complementar à construção de sentido da mensagem da fotografia jornalística (SOUSA, 2004, p. 12). Desta forma, o trabalho de fotógrafos que buscaram aprimorar seu uso mais voltado para a documentação de acontecimentos, com as mudanças editoriais advindas da introdução da fotorreportagem e da fotodocumentação, geram um produto novo, que faz parte da nova sociedade e que participa ativamente dos acontecimentos mais marcantes.

## **2. BRASIL: DA ILUSTRAÇÃO À FOTOGRAFIA**

A história do jornalismo impresso no Brasil esta diretamente ligada a alguns elementos da formação desta mesma sociedade, assim, o contexto político social vivido, a maneira pela qual a economia se organiza, e o estágio tecnológico do país, reflete diretamente nela. Em especial, aqueles ligados as diferenças estruturais que diferem o período colonial e a construção de outro modelo de economia, com um mercado interno.



O uso da fotografia para divulgação dos mais variados fatos teve um início precoce em nossa sociedade, o Brasil é um dos países do mundo no qual a difusão deste invento se deu de forma mais contundente no século XIX. Os fotógrafos, desde a metade do século XIX, atuavam em vários segmentos, muitas vezes fazem registros com fins de divulgação, como no caso de eventos e inaugurações relativas ao Imperador D. Pedro II, mas estavam longe daquilo que viemos a entender e classificar como jornalístico.

Um dos fatores principais é a limitação tecnológica, sobretudo pela impossibilidade de uso da fotografia pela falta de um sistema de impressão apropriado. Foi por volta de 1880 que se fez pela primeira vez uso de fotografias em meios impressos, mesmo que com qualidade discutível. Na verdade, o público ainda estava habituado às figuras ou gravuras, muitas delas feitas a partir de croquis, por meio de relatos, dando origem a desenhos feitos posteriormente. Era a forma de conexão entre a realidade observada e a mensagem jornalística.

Porém, no final do século XIX as coisas começam a mudar, Heloíse Costa relata que:

Somente o desenvolvimento técnico posterior, ligado ao processo de meio-tom e à tecnologia fotográfica, permitiu que a imagem impressa nas páginas dos periódicos alcançasse maior nitidez e pudesse ser reconhecida enquanto registro fotográfico (1993, p. 77)

Genero importantíssimo na história da imprensa no Brasil, as revistas de variedades aparecem no mercado ainda no século XIX. Destacam-se, por exemplo, a revista *Semana Ilustrada* que foi inclusive responsável pelas primeiras fotos publicadas, anos depois (ANDRADE, 2004, p. 123). Antes dela, muitas imagens eram feitas a partir de fotografias, nesse sentido, os leitores tinham o apelo da credibilidade da imagem técnica, ancorada numa impressão em desenho. Foi o caso das imagens da seca no Ceará, de 1878, mostradas por meio de litogravuras na publicação *O Besouro*. Elas, tendo como referência imagens feitas no formato de fotografias *carte de visite*, que (realmente) retratavam flagelados, mas que foram litogravadas. As diferenças existentes eram enfrentadas pela própria argumentação do texto, que indicava se tratavam de cópias fidelíssimas de fotografias e, conseqüentemente, da realidade (ANDRADE, 2004, p. 191).



Mas foi especificamente o século XX aquele que fez surgir alguns outros tipos de impressões nas publicações nacionais. As fotografias são usadas pela primeira vez em periódicos nesta época, como por exemplo na *A Revista da Semana*. No ano de 1900, por exemplo, ela ilustrou uma fotografia que ocupou toda a primeira página, destacando a festa do IV Centenário. O crédito da imagem é de *Bastos & Dias* (ANDRADE, 2004, p. 123).

Os jornais brasileiros que vão se firmando, saem pouco a pouco de um estilo informal, tornando-se grupos, são bons exemplos o *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *A Notícia* e *O Paiz*. Uma referência de fotógrafo que publicou em revistas neste período no Rio de Janeiro, a cidade mais desenvolvida até então, foi o, já citado, Augusto Malta, que teve suas imagens publicadas nas revistas *Kosmos*, *Renascença*, *A Noite* e *Ilustração Brasileira* (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 54).

É neste momento, início do novo século, que a imprensa sofre grandes mudanças, com transformações técnicas, de impressão e edição, com importante renovação do parque gráfico. No bojo destas mudanças significativas surge um novo tipo de jornal, com mais versatilidade, atingindo mais segmentos, mesmo que seus textos possuam o mesmo caráter literário de antes. É quando os pequenos jornais transformam-se em empresas jornalísticas.

O universo todo se modifica, das relações internas de produção e a difusão e, também, os leitores, tornam-se outros. Em 1905, *O Malho* destaca-se usando uma imagem de uma página, noticiando o funeral de José do Patrocínio (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p. 17). Nos anos subsequentes a revista *Careta* publica séries investigativas, sobre crimes que abalam a sociedade da época, para tanto usa até uma dezena de imagens, com seqüências dos acontecimentos e detalhes conectados com a veracidade dos fatos (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p. 17).

As décadas de 1910 e 1920 foram marcadas pela continuidade de vários dos veículos da imprensa já citados e que se destacaram nos anos anteriores. Como as revistas *O Malho*, *Careta* e *Revista da Semana*. Pouco a pouco a qualidade do uso da fotografia vai melhorando (MUNTEAL; GRANDI, 2005, pp. 53-59). O ambiente da mídia impressa brasileira começa a se modificar por meio das influências externas que chegam até nós,



um exemplo é a revista mensal *São Paulo*, de 1935, responsável por “(...) um projeto gráfico inovador, no qual fotomontagens, legendas e pequenos textos são articulados através de uma diagramação moderna (...)” (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 54). É um pouco antes, porém, que surge a revista apontada como a mais importante do século XX, *O Cruzeiro*, gerada em plena era modernista.

Em 10 de novembro de 1928 o mercado editorial é marcado pela chegada da revista *Cruzeiro*<sup>4</sup>, que no seu início ainda não havia provocado uma ruptura no cenário editorial brasileiro, pois repetia formulas anteriores, vindo realmente 15 anos depois a se inserir numa nova linha editorial, na qual a fotorreportagem foi recorrente.

Durante a Segunda Guerra mundial, especificamente no ano de 1943, chega à revista *O Cruzeiro* o francês Jean Manzon. Nascido em Paris em 1915, Manzon trouxe sua grande experiência de trabalho em algumas publicações francesas. Sua passagem inicial no Brasil é marcada pela atuação no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas, divisão executora da censura à imprensa pela ditadura do Estado Novo. Quando ele veio ao país a fotorreportagem não existia e o atraso nesta área era muito grande (CARVALHO, 2001, p. 63).

Manzon contribuiu com a implementação das reportagens fotográficas em *O Cruzeiro*. De imediato ele se engaja na reformulação da revista, proporcionando inúmeras mudanças num modelo já ultrapassado. Sua experiência vem do seu trabalho nas revistas *Match* e *Vu*. Nessa época houve um avanço muito grande, “(...) deixando para trás os velhos clichês que preconizam o uso da fotografia como mero recurso de ilustração” (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 54).

Aos novos conceitos editoriais, que foram estimulados por inovações tecnológicas de toda ordem, incorporam uma outra estratégia: a fotografia surgia com força total na edição das grade reportagens ilustradas, estimulando uma renovação de linguagem a partir da adoção de novas experiências visuais e estéticas (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 54).

Este período é fecundo de novas idéias e iniciativas, nas quais a fotorreportagem tem destaque e a nova etapa da *O Cruzeiro* vem para chamar a atenção e conquistar muitos

---

<sup>4</sup> A revista passou a se chamar *O Cruzeiro* em junho de 1929, na edição de número 30.



leitores. A revista marcou território como produto de variedades e recebeu investimentos pesados na sua área de diagramação e parque gráfico.

Dentro da linha fotográfica que se formam na revista, dois grupos distintos podem ser identificados. Um deles mais ligado a construção da cena fotografada, com imagens elaboradas. Categoria que conta com nomes como o próprio Jean Manzon, Indalécio Wanderley, Peter Sheir e Ed Keffel. Profissionais que fazem seus trabalhos usando máquinas de grande formato. O outro segmento, de fotógrafos que utilizam máquinas de pequeno formato, mais compactas e leves, e seguem à corrente de um fotojornalismo contemporâneo. Neste grupo estão José Medeiros, Flávio Damm e Eugênio Silva (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 55).

Na verdade, mais que revelar uma divisão específica na revista, vemos sim linhas distintas de construção da linguagem fotográfica. O grupo de Jean Manzon faz aquilo que é visto como moderno ou modernizador, ou seja, no caso brasileiro, a fotografia como forma de ruptura entre o atraso e aquilo que poderia ser visto como “moderno”.

Eles exploravam a:

“(…) geometrização, o desnivelamento e o monumentalização eram os movimentos empreendidos através de determinados gestos de olhar, verdadeiros gestos de cálculo: descortinar, elevar, ordenar, serializar” (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006, p. 92).

Desta forma, tais imagens estavam longe de ser meras experiências de enquadramento, exercícios de composição, mas sim construções que tem dentro de si um componente político:

(…) pretendiam ser bem mais do que meras ilustrações. Conformam um gigantesco empreendimento pedagógico e publicitário autônomo, que faz uso de várias estéticas modernas para representar “a invenção do futuro no presente”. No intuito de tornar visível a modernização do Brasil após a revolução de 1930 (...) (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006, p. 90).



Desta forma o primeiro segmento ligado a Manzon<sup>5</sup> era mais que um grupo dentro da revista *O Cruzeiro*, e sim uma linha ligada à ideologia do estado, formada e construída na Era Vargas.

No segundo grupo, destacam-se fotógrafos que estão mais engajados na busca da notícia no seu melhor sentido e que fazem da fotografia uma forma de aprofundamento nos acontecimentos. Mais que uma mera escolha de equipamentos mais leves, como a *Leica*, ao invés da *Rolleiflex*, é a opção pela possibilidade de um encontro mais aprofundado entre o fotógrafo e o fato narrado. Interessante lembrarmos que este grupo é aquele que segue uma importante característica da revista, a que sugere que o repórter seja também fotógrafo.

Independente dessas divisões em grupos, o momento é demarcado pela evolução do fotógrafo do ponto de vista profissional, e a revista se apresenta como um divisor de águas. Nesse sentido, além da nova diagramação, da divisão de tarefas e do relevo dado à imagem fotográfica, é fundamental que entendamos algo um pouco mais profundo, a fixação da figura do fotógrafo enquanto narrador dos fatos.

A revista, tendo agora seu fotojornalismo plenamente instituído, ganhou imenso avanço qualitativo, já que antes o uso da fotografia era meramente ilustrativa. Com as inovações, ela passou a ser parte da estrutura das reportagens, travando diálogo com o texto, fazendo das pautas algo realizado de forma mais plena e detida. Essa consolidação permite que a afirmação dos fotógrafos se dê “(...) intrinsecamente ligada à forma com que os autores se inseriram dentro do projeto editorial (...)” (PELEGRINO, 1991, p. 72). Nesse sentido, as mudanças não se dão apenas na forma de uso, mas na valorização do uso. Não falamos do caso de dar mais espaço para a fotografia, mas sim de permitir que ela dê, também, a notícia.

Outro ponto relevante é o de fazer do fotógrafo alguém atuante em várias etapas da produção, nesse sentido, ele ganha:

---

<sup>5</sup> Sobre a forma de construção da imagem nacional por meio da fotografia de Jean Manzon, consultamos COSTA, Heloíse. “Palco de uma História Desejada: O retrato do Brasil por Jean Manzon”, In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N. 27, Fotografia, 1998, p. 138-159.



(...) a possibilidade de desenvolver um trabalho pessoal, capaz de registrar no tempo sua percepção do mundo, fato que, por sua vez, repercute na sua valorização em vários setores – seja no âmbito da própria empresa (...) ou do público (...) (PELEGRINO, 1991, p. 74).

As coberturas dão atenção a eventos políticos e sociais, muitos promovidos pelo próprio Assis Chateaubriand, proprietário e jornalista influente. *O Cruzeiro* adquiriu um papel inovador na época, até o momento, pouco conhecido, que emergia através das grandes reportagens. Estas reportagens foram o espaço para o acontecimento da transformação da fotorreportagem no Brasil, sendo que, a década de 1940 pode ser vista como um marco (SEGALA, 2000, p. 50)

A revista inaugura uma linguagem visual na qual as fotografias ganhavam vibrações e dramaticidade. É neste momento que se busca transmitir, em imagens impressas, o imaginário de uma nação que os maiores centros, Rio de Janeiro de São Paulo, praticamente só tinham notícia pelo rádio (KAZ, 2006, p. 6). A partir deste marco, a fotorreportagem ganhou um perfil próprio, e esta realidade se deu junto com a chegada de uma mudança de paradigmas ligados a partir de uma conjuntura política de afirmação da nação. Desta forma, era determinante a procura da compreensão do país e seu universo sócio-cultural específico. Este processo fez da revista um veículo de grande importância no cenário nacional.

Na década de 1950, com o papel da fotografia dentro das redações já modificado, projeta-se o fotógrafo como um elemento importante para a notícia e, assim, é desfeita em definitivo a máxima pela qual os fotógrafos “(...) caracterizavam pelo desprestígio dos profissionais, baixos salários recebidos e pela falta de reconhecimento de seu valor e da qualidade da sua obra” (PEREGRINO, 1991, p. 72).

A revista *O Cruzeiro* por seu pioneirismo neste sentido, teve, além de informar, uma função de semear uma nova forma de leitura das notícias. Sua fotorreportagem faz com que o público tenha educação de uma nova forma de ler os fatos. Imagem e texto se misturavam em nome da mesma narrativa. Grande parte das matérias era feitas e assinadas em duplas, os créditos dos trabalhos divididos, e tal prática modificou sobremaneira o produto final, suas reportagens faziam de um fato algo surpreendente. Sem dúvida este é um dos fatores mais determinantes que fizeram dela a revista



brasileira mais importante do século XX. Sendo que sua vitalidade durou décadas, modificando o jornalismo e o uso da fotografia no jornalismo. Esta transformação foi à afirmação da fotorreportagem, cuja forma narrativa é resultado da união de dois elementos, texto e imagem. Assim, a convivência de duas formas narrativas independentes, dá origem a outro produto jornalístico dentro de uma armação própria gerada no projeto editorial (COSTA, 1992, p. 83). No capítulo a seguir, analisaremos um exemplo de trabalho feito com essas características e que a nosso ver permitirão uma aproximação para com as formas pelas quais o nordeste foi representado pela revista *O Cruzeiro*.

### **3. ANÁLISE PRELIMINAR: A FOTOGRAFIA EM “OS PAUS-DE-ARARAS”.**

Publicada em 1955 nas páginas da revista *O Cruzeiro*, a reportagem “Uma tragédia brasileira – Os paus-de-arara” mostra um aspecto até então timidamente discutido pela mídia no país, o êxodo de pessoas que vivem nas regiões mais pobres e, mais que isso, as condições nas quais tais viagens acontecem. Feita por Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos, a fotorreportagem inicia com o relato da seguinte forma:

“Dois repórteres desta revista experimentam, ao vivo, o drama dos retirantes nordestinos que fogem do sertão, na esperança de vida melhor nas grandes capitais do sul (...)”.

A reportagem, feita em período de pleno desenvolvimento no Sudeste e com o Nordeste absolutamente esquecido e vitimado pelas agruras do sistema político e pela seca, uma multidão lotava caminhões em busca de trabalho. Os jornalistas Mário e Ubiratan, dividiram a autoria tanto do texto, como da fotografia. Ela é assinada pelos dois. Ambos percorreram 2,3 mil quilômetros na carroceria de um caminhão, acompanhando 102 nordestinos vindos do interior de Pernambuco. Após 11 dias chegaram à Baixada Fluminense, no Rio. A reportagem mostrou as frustrações e os sonhos dos retirantes em busca de uma vida melhor no Sul do país.

Sobre a idéia o fotógrafo Mário de Moraes conta como foi:

Bolei a matéria “Os paus-de-arara constroem o Rio”, numa época de um desenvolvimento imobiliário monstruoso na cidade em que quase 100% do pessoal que trabalhava nas construções eram nordestinos. Combinamos que



eu fotografaria e ele escreveria. Quando um dos trabalhadores me disse que minhas fotos não iam mostrar nada perto do que era a viagem num pau-de-arara, apresentamos a idéia no *O Cruzeiro*<sup>6</sup>.

Algumas peculiaridades antecedem a publicação. Segundo consta, a fotorreportagem feita por eles estava engavetada na revista por conta da temática ser a pobreza, assunto que em nada agradava o secretário de redação José Amádio. Assim, mesmo a evidente complexidade da sua produção, o desgaste e o esforço vivido por Ubiratan e Mário, contando com a agravante do segundo ter voltado com tifo da viagem, a reportagem não foi publicada. Porém, no fechamento da edição de 22 de outubro de 55, faltou uma matéria dada como certa, a insistência de Ubiratan Lemos surtiu efeito, ela finalmente sai (CARVALHO, 2001, p. 326).

A fotorreportagem tem 32 fotografias no total, algumas dispostas em séries que se complementam, outras ocupando espaços de quase uma página. Nossa análise irá considerá-las no conjunto de páginas abertas, para preservar o sentido da diagramação proposta. É o caso das páginas que abrem a reportagem, 70 e 71 (figura 1, abaixo), nela vemos o lado esquerdo um caminhão pau-de-arara visto pela traseira. A fotografia ocupa a página toda a página inicial. Vemos a lotação à precariedade na ocupação da carroceria. Mesmo que alguns indivíduos estejam conscientes que estão sendo retratados, já que cinco deles olham diretamente para o fotógrafo, a idéia que passa é caótica.

Alguns homens parecem arrumar o caminhão, no primeiro plano, parcialmente recortado, vemos um deles que olha diretamente para a câmera. O texto lembra que “Cada um deles pagou 500 cruzeiros para viajar, e foram acomodados aos gritos dos agenciadores”.

---

<sup>6</sup> Entrevista – Mário Moraes, As aventuras de um eterno repórter, disponível em: <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=490>



Figura 1

O título na reportagem, com destaque para o termo “os paus-de-arara”, tem ao seu final uma pequena imagem de uma estrada com um caminhão traçando seu caminho. Ao fundo a estrada, quase infinita. No primeiro plano uma aridez muito grande proporcionada pelo destaque dado para a terra no enquadramento. Abaixo, na página 71, uma imagem recortada de uma idosa sobre um jumento, quem sabe uma referência aos que ficam. A imagem principal remete ao desconforto, um amontoado de gente e coisas, caixas e cordas agrega a narrativa textual que diz não existir “(...) mais de trinta centímetros quadrados para arrumar o corpo, com pernas, braços e tudo”. Eram ali 104 indivíduos, segundo os jornalistas, havia também muitos velhos e crianças. “O ajudante do caminhão - um arara de carona - insultava quem reclamava da dureza das ripas”.

Nas páginas 72 e 73 (figura 2, abaixo), é feita uma documentação de alguns aspectos da viagem. No lado esquerdo o sub título, “Sertanejo foge do torrão natal para não morrer de fome”. Vemos vários acontecimentos que marcam a realidade narrada e ali representadas. A página apresenta quatro imagens, no sentido horário, e vemos que elas complementam fatos relatados no texto. Vemos um local de venda de comida, com uma legenda que relata que “Nas estradas só há fartura de fome”, na segunda imagem pedintes a beira da estrada, apresentados como uma “Legião de mendigos, estendem a mão para os araras, como se êstes pudessem dar esmolas”. A outra fotografia mostra os retirantes dormindo nas redes, a imagem é complementada com a seguinte informação,

“Nas raras paradas do caminhão, os flagelados atam da rêde e dormem, as vezes, apenas uma hora”. Na última imagem um rosto de um menino, no primeiro plano e desfocado, ao fundo aqueles que possivelmente são seus pais.



Figura 2

Na página seguinte, na parte superior, três desastres com caminhões registrados durante a viagem. Abaixo, ocupando quase todo o espaço aquilo que é legendado como um “Detalhe emocionante das estradas: esta mulher e esta criança destinavam a S. Paulo, onde ambas iam se encontrar com chefe da família. Mas o caminhão quebrou e as duas tiveram que permanecer alguns dias na estrada, sem dinheiro algum, comendo na panela dos caboclos vizinhos”. Na fotografia a mulher, com seu corpo curvado e postado sobre seus pertences remete ao sofrimento vivido. Sua filha se agarra a sua saia, lembrando dependência. No canto superior da imagem vemos um pequeno ponto da carroceria.

Nas páginas 74 e 75 (figura 3, abaixo), temos a maior quantidade de fotografias e um subtítulo extremamente contundente que nos chama a atenção: “Nada mais fotogênico que a pobreza: os quadros humanos mais fortes possuem substancialmente um potencial de beleza”. Do lado esquerdo uma fotografia que ocupa toda a área lateral da página com, novamente, a imagem de um caminhão visto pelo ângulo de quem fica, seguido da seguinte informação: “Embora a fama consagre o Cearense, o alagoano emigra mais. 16% da população de Alagoas não vive ali”. Nas pequenas imagens a sequencia mostra variados aspectos que levam a coisas encontradas ou vividas pela dupla na empreitada. Algumas legendas nos mostram elementos que de certa forma remetem a simbologia do lugar. “O carro boi, é uma tradicional instituição do sertão”, “O setanejo vai a feira

semanalmente. Vende e compra”, em outras denúncia ao mesmo tempo que demonstra um certo estranhamento para com o costume local, como em “As pensões, são antros imundos, onde, comumente, muito se vende carne de bode”, sob a imagem de uma criança nua, naquilo que parece ser um restaurante de beira de estrada.



Figura 3

Nesta mesma página anunciam: “Ficamos sabendo que não é a seca o principal agente do êxodo rural. Melhores salários, ou pelo menos esta ilusão, atraem retirantes para as bandas do sul”.

Na mesma sequência seguem descrevendo o cenário vivido, os infortúnios dos viajantes, “(...) quando não empurrava um joelho inconveniente, abraçava o menino e dava-lhe para comer farinha com carne moída, que os nordestinos chamam de paçoca. Ela parecia estar grávida. Os estomago não aceitava os alimentos. Tinha que expulsa-los a cada instante”.

Vemos nas página 76 (figura 4, abaixo), um retrato de um grupo de pessoas no qual Ubiratan e Mário aparecem entre o grupo com o qual viajavam, e, na página seguinte uma fotografia que ocupa uma página. Nela uma cena observada no decorrer da passagem pela Bahia, um grupo de pessoas e, ao fundo, a paisagem levemente desfocada. A legenda aponta que “Também pelo dorso da central Rio – Bahia seguem os enterros dos vencidos pelas interpéries. Este é o de uma criança vítima das endemias”. E, ao mesmo tempo que acentuam a dramaticidade da realidade que

acompanham, contam coisas corriqueiras sobre a viagem: “Algumas vezes estacionávamos, madrugada, em vilarejos, onde roncavam forrós. A música das sanfonas atiçava os nossos araras”.

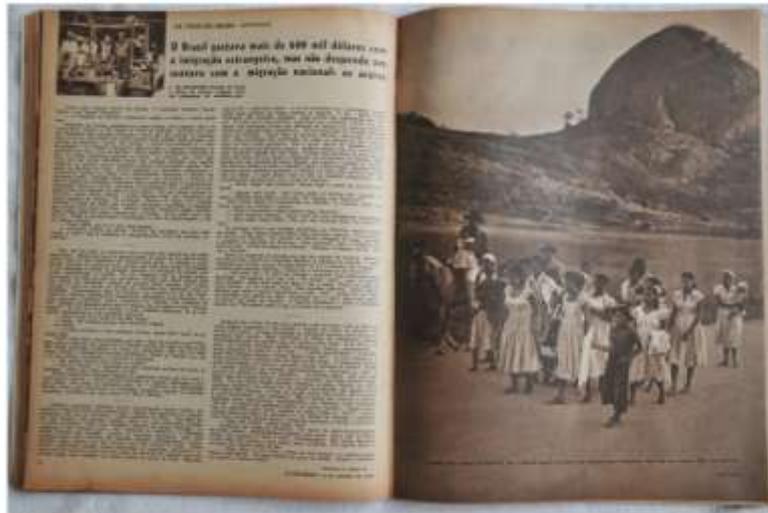


Figura 4

A saga dos repórteres Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos ganhou grande relevância não só por seu conteúdo que colocou aspectos desconhecidos de uma realidade tão próxima época e, é claro, ganhou maior visibilidade, tornando-se menos oculta para maior parte da população. Além disso, ela teve visibilidade ainda por ser ganhadora do primeiro Prêmio Esso.

Segundo Accioly Netto, nesta época não se dava importância a profissionalização da área, os profissionais ocupavam um lugar de pouco destaque. “Eram cidadão de segunda classe, quase marginais, cujo estereótipo era de um homem mal barbeado, bebendo no bar embaixo da redação, em plena madrugada” (1988, p. 106).

Acreditamos que se, por um lado a forma com que a fotografia começou a ser tratada na revista *O Cruzeiro* foi inaugural e abriu caminho para o respeito profissional da classe, somada ao fato de, logo na sua primeira edição o Premio Esso ter escolhido uma fotoreportagem, deu a fotografia brasileira nos anos 50 fôlego que serviu nas décadas seguintes, mantendo seu espaço. Ainda, a nosso ver, o fato desta reportagem mostrar uma curiosidade social acerca das contradições de um país desigual como o nosso, aumenta a importância de se levar ao público questões tão relevantes.



### **Considerações finais**

O final da revista *O Cruzeiro* foi em 1974, época na qual ainda mantinha boa vendagem. Ela sucumbiu juntamente com outros veículos dos *Diários e Emissoras Associados*. Mas nos deixou, porém, um vasto material a ser analisado. Nossa rápida e pioneira incursão por seu fotojornalismo é o início de um levantamento sobre as formas de representação do Nordeste na mídia impressa. Escolhemos a revista *O Cruzeiro* devido a sua importância e relevância no tocante a fotografia.

Nosso objetivo maior com a pesquisa que iniciamos, é compreender como foi conduzida a construção desta imagem do nordeste, como ele foi construído imagéticamente e de que forma ela nos coloca novos elementos para entender as representações construídas. Ao mesmo tempo, pretendemos com nossa aproximação entender melhor a fotorreportagem como gênero e forma de condução do reconhecimento de realidades sociais.

Além disso, a aproximação para com a revista em questão nos permite uma série de reflexões que vão desde a profissionalização do fotógrafo no cenário nacional, ao uso da fotografia como denuncia e até da construção de imagens forjadas, no intuito de vender mais exemplares. *O Cruzeiro* foi inovadora e carregou com ela as mudanças estruturais da mídia impressa nacional, mas levou junto também as relações políticas e de poder que haviam na ocasião. Estudar ela abre a perspectiva e a possibilidade de novos enfoques e novas análises, que estão disponíveis a aqueles que busquem uma aproximação para com um pedaço da história do nosso país.

### **REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotoreportagem no Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro**. São Paulo: Senac, 2001.

COSTA, Helouise. **Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro**. São Paulo: Mestrado/ECA/USP, 1992.



COSTA, Helouise. “Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo”, In *Acervo*, Vol. 6, nº 1-2, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.

COSTA, Heloise. “Palco de uma História Desejada: O retrato do Brasil por Jean Manzon”, In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, N. 27, Fotografia, 1998.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento Social**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

KAZ, Leonel & JABOR, Arnaldo. **O olho da Rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros**. Rio de Janeiro: Aprazível, 2006.

LISSOVSKY, Mauricio & JAGUARIBE, Beatriz. “Imagem fotográfica e imaginário social”. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO-PÓS (v.9, n.2, agosto-dezembro) 2006.

MAGALHÃES, Angela & PELEGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil – Um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MALTA, Augusto. **O Rio de Janeiro do Bota - Abaixo**. Textos de Marques Rebelo e Antonio Bulhões. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MEDEIROS, José. **50 anos de Fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

MUNTEAL, Oswaldo & LARISSA, Grandi. **A Imprensa na História do Brasil. Fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Desiderata, 2004.

NETTO, Accioly. **O Império do Papel**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1998.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotoreprotagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

SONTAG, Suzan. **Sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la Imagem periodística**. Barcelona: Paidós, 1993.