



Submetido em: 30/06/2015

Aceito em: 22/08/2015

O conflito da Nicarágua em 1979 em *Veja*: O trabalho do fotógrafo e as decisões editoriais

Caio de Carvalho Proença ¹

Resumo: O presente texto busca apresentar como *Veja* diagramou e apresentou ao leitor as fotografias de Pedro Martinelli, enquanto cobria os conflitos da guerra civil na Nicarágua em 1979. A partir de uma pesquisa que utiliza a fonte oral e visual, procuro perceber como a editoria de fotografia trabalhou com a produção fotográfica sobre os conflitos no país da América Central. As fotografias de Martinelli, em conjunto com o trabalho de editor de fotografia de Sergio Sade, compõem um quadro sobre o fotojornalismo de *Veja* nesta reportagem. Compreender, a partir de Vilches (1997) e Meneses (2004), como as fotografias foram apresentadas ao leitor é um dos objetivos deste texto. Quais fotografias dialogam com o trabalho de Martinelli em outros periódicos, como *Newsweek* neste mesmo período? Estas e outras questões referentes ao contexto do fotojornalismo nos anos 1970, serão dissertadas neste artigo.

Palavras-chave: Fotojornalismo; História da Imprensa; Cultura Visual.

The Nicaraguan Conflict in 1979 in *Veja* Magazine: The Work of the Photographer and the Editorial Decisions

Abstract: This paper seeks to present how *Veja* diagrammed and presented to the reader the photographs of Pedro Martinelli, while covering the conflict of the Civil War in Nicaragua, in 1979. From a work that uses oral and visual source, I try to understand how the editorship of photograph worked with the photographic production about the conflicts in the Central American country. Photographs of Martinelli, together with the photo editor working from Sergio Sade, composes a sort of *Veja*'s photojournalism in this report. I try to realize from Vilches (1997) and Meneses (2004), how were these photos presented to the reader? Which photos dialogue with Martinelli's work in other journals, as in *Newsweek*, in the same period? These and other issues related to photojournalism context in the 1970s will be discussed in this article.

Keywords: Photojournalism; Press History; Visual Studies.

Introdução

O presente artigo visa apresentar o desenvolvimento da pesquisa de mestrado, que procura compreender as aproximações e distanciamentos temáticos e formais da produção fotográfica nas revistas semanais brasileiras *IstoÉ* e *Veja*, de 1976 a 1983. Conforme apresentado durante o *III Encontro História, Imagem e Cultura Visual – GT História, Imagem e Cultura Visual ANPUH/RS*, este artigo tem como objetivo apresentar algumas colocações breves sobre a diagramação, o trabalho do editor de fotografia e o trabalho do fotógrafo durante as coberturas fotográficas sobre a guerra civil na Nicarágua de 1979, a partir das páginas de *Veja*.

Este trabalho pode ser considerado um recorte, bastante específico, de uma pesquisa de mestrado que está em desenvolvimento. Procuo perceber quais aproximações ambas revistas possuem entre si, com fotografias publicadas nas revistas *Time* e *Newsweek*, norteamericanas². Utilizamos as fotografias nas páginas de *Veja* e *IstoÉ* como principal fonte, e depoimentos orais de fotógrafos do período como fonte secundária para a compreensão da construção da memória fotográfica e da profissão destes profissionais. Tal pesquisa é realizada a partir da contagem e separação das fotografias em grupos temáticos específicos dentro de cada periódico (a partir de VILCHES, 1997; MAUAD, 2008 e MENESES, 2003) e a interpretação de depoimentos destes profissionais (a partir de MEIHY, 2007).

Em um primeiro momento, o texto irá se desenvolver dentro do contexto do fotojornalismo no Ocidente, e no Brasil da década de 1970. Neste ponto, poderemos perceber as características das fotografias de imprensa; quais aspectos e outros campos da comunicação entram em tensão com a imagem fotográfica desse período. Em um segundo momento, trataremos de apresentar ao leitor como se organizava a equipe editorial da revista *Veja* de 1979: quais aspectos da editoria de fotografia podem ser mencionados, quais conflitos internos existiam entre o trabalho do editor de fotografia e jornalistas, para, por fim, nos concentrarmos em um estudo de caso sobre as fotografias feitas por Pedro Martinelli na Nicarágua, em 1979, e como estas imagens foram apresentadas ao leitor. Também trataremos de comentar, de forma ainda a ser problematizada, sobre o que poderia ser definido como fotojornalismo. Ou seja, delinear um texto que apresente o trabalho do fotojornalismo como um empenho conjunto, de uma equipe, situada em um lugar bastante específico – e não apenas o trabalho de um fotógrafo, isolado em seu mundo de memórias visuais, atuando na cobertura de alguma pauta.

O contexto do fotojornalismo na década de 1970: Ocidente e Brasil

O autor que poderá nos auxiliar na compreensão do contexto do fotojornalismo no Ocidente, assim como delinear o assunto para o contexto brasileiro, é Jorge Pedro Sousa (2004). Em suas obras, Sousa esquematiza o fotojornalismo em uma série de *Revoluções*, ao longo dos séculos XIX e XX. A década de 1970, para este autor, é localizada no tempo pela chamada *II Revolução do Fotojornalismo*. (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”. O fotógrafo poderia ser visto, em alguns casos, como um “produtor” de imagens. No sentido de escala industrial, um “funcionário da imagem”.

Tanto *Veja* como *IstoÉ* (duas grandes revistas semanais da década de 1970, do Brasil) possuíam 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 os grandes exemplos para as revistas de 1970 no Brasil³. 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 autores⁴ criticam a posição ocupada pelo fotógrafo nesses veículos pela sua falta de autonomia perante o funcionamento da empresa.

Em um contexto mais amplo, o fotojornalismo desse período é percebido por diversos autores como em um estado de crise. André Rouillé (2009, p. 139), percebe que desde a década de 1960 o trabalho do fotógrafo de imprensa começaria a ser cerceado. Após os conflitos da guerra no Vietnã, e a ampla cobertura de profissionais como Larry Burrows, que fotografa os conflitos de 1962, a fotografia de guerra, especialmente, começaria a ser cerceada, a fim de controlar a publicação de imagens que iriam contra os ideais de governos.

A televisão também contribuiu para esta crise da fotografia de imprensa, colocando em xeque a veracidade da “fotografia-documento” apresentada por Rouillé (2009). Ela apareceria neste contexto como uma forte concorrente da imagem fotográfica estática. Possuía uma linguagem bastante diferente, com imagens em sequência e uma pauta preestabelecida pelas redes de comunicação. Criava-se uma espécie de teatro visual para o espectador, com uma narrativa muito bem construída por uma equipe. Diferentemente da fotografia, que dialogava com o imediato e com o inusitado neste período – mas não dispensava também a sua

capacidade teatral em alguns casos – a televisão surgiria para apresentar imagens mais críveis que a fotografia.

A televisão a cores surge, em 1954, na rede norte-americana *NBC*. Poucos anos depois, a japonesa *Sony* introduz no mercado receptores de televisão a satélite, possibilitando, então, a transmissão (ainda que diminuta) de programas ao vivo. Esse cenário modifica o *status quo* do visual da sociedade ocidental, conforme Rouillé:

A televisão impôs sua lei por toda a parte, embora a prática da transmissão direta fosse menos frequente do que hoje em dia (a inauguração dessa função foi o famoso vaivém entre um estudante e um tanque, transmitido de Pequim pela CNN, em 1989, por ocasião da revolta da praça da Paz Celestial). (ROUILLÉ, 2009, p. 136).

Dessa forma, o fotojornalismo começaria a tratar da sua produção com mais cuidado e procuraria, ainda que não tão fortemente nesse período, alternativas para manter sua hegemonia perante a capacidade informativa da televisão, comparada com a imagem fotográfica. Acabaria utilizando, como era muito comum no início do fotojornalismo, sequências de fotografias construindo uma narrativa. Nas páginas de *Veja*, este tipo de fotorreportagem, seria chamada por fotógrafos e editores da revista como um *Portfolio*, o que veremos mais adiante.

O Brasil dos anos 1970 não conhecia ainda as agências fotográficas *F4*, *Ágil Fotojornalismo*, *Ponto de Vista*, dentre tantas outras que irão começar a surgir nas principais cidades brasileiras após 1980. Portanto, o trabalho do fotógrafo ainda se limitava a dois aspectos: o trabalho como fotógrafo contratado; o trabalho como fotógrafo autônomo (mais conhecido como *freelancer*). Monteiro (2015), apresenta este contexto brasileiro como um período de mudanças e reorganizações,

El campo de la fotografía en Brasil en los años 1970 se caracterizó por un proceso de expansión, profesionalización, al mismo tiempo que se hizo más complejo, tanto en el campo periodístico como en el campo artístico. Según Tadeu Chiarelli (2002, p. 132), a partir de los años 1950, la fotografía asumió definitivamente el lugar de las artes plásticas en la misión de constituir una imagen del Brasil y de los brasileiros. (MONTEIRO, 2015, p. 2).

Dessa forma, o fim de revistas com cunho de fotografia autoral, como *Realidade*, *Manchete*, *Cruzeiro* e *O Globo* se inserem também neste período. Em tensão aos diversos âmbitos do campo da comunicação⁵, o advento da televisão faz com que diversas revistas comecem a fechar, tanto por dívidas, quanto pelo novo modelo de imprensa que estaria surgindo – a revista semanal de informação.

Após 1979, este contexto da fotografia de imprensa se modificaria brutalmente, conforme aponta Monteiro (2015),

En la década de 1970, se inicia un período de institucionalización del campo con la creación del Núcleo de Fotografía de la FUNARTE, en 1979, con sede en Río de Janeiro, transformado, en 1984, en el Instituto Nacional de la Fotografía (INFOTO). La valorización de la fotografía en el plano internacional y nacional, así como la movilización de los profesionales llevó el gobierno a crear un órgano público responsable por organizar una política nacional para la fotografía. (COELHO, 2006, p. 96). La preocupación de esos profesionales era hacia la preservación de acervos fotográficos que permitiesen reflexionar sobre la historia del Brasil y también el establecer la fotografía dentro del campo de las artes visuales. Para ello, proponían la organización de exposiciones, la publicación de libros, la realización de encuentros regionales y seminarios nacionales para discutir e implementar políticas públicas para la fotografía. (MONTEIRO, 2015, p. 4).

Com a criação destes núcleos e órgãos pelo governo federal, a fotografia começaria a ser percebida pelo seu caráter expressivo. Trabalhos documentais, autorais e reivindicações sociais seriam feitas por coletivos de fotógrafos durante o início dos anos 1980 com bastante força. Completaria, aqui no Brasil, o que Rouillé chama da “crise da fotografia-documento” e ascensão da “fotografia-expressão”. Portanto, ao observarmos as fotografias em *Veja*, devemos compreender estas diversas tensões que vão surgir no fim de 1970 e início de 1980. Acredito que, no caso da cobertura da guerra da Nicarágua, o cerceamento para a fotografia em conflitos armados se fez presente, ao observarmos o depoimento de Sergio Sade.

A revista *Veja* de 1979

Antes da fundação destas instituições federais e das agências fotográficas, as revistas semanais de informação possuíam um espaço bem forte dedicado à fotografia. A revista *Veja* possuía em média 100 páginas. Sua diagramação separava-se em diversos grupos editoriais. A partir de 1977, as capas, o corpo da revista, e as páginas centrais começariam a ter uma atenção maior da revista, tanto pela criação da primeira editoria de fotografia, quanto pela realização, por parte do *Grupo Abril*, de uma pesquisa de leitura com seus assinantes.

Esta pesquisa viria a ser realizada somente na primeira metade da década de 1970 pelo grupo Abril. Conforme Barbosa (2007), a *Veja* foi bastante criticada nos anos de sua inauguração, devido ao contraste com *Realidade* (revista com dezenas de fotografias grandes, onde o texto não predominava como em *Veja*). Havia “muito texto e poucas fotografias”. Dessa forma, a pesquisa realizada pelo *Grupo Abril* viria a modificar o corpo da revista, entrando em contato com o que já era feito em *Newsweek* e *Time*: grandes fotorreportagens

sobre temas nacionais e internacionais. No caso de *Veja*, estas fotorreportagens seriam conhecidas pelos fotógrafos pelo nome de *Portfolio*.



Figura 1: *Portfolio* de 12 páginas e 26 fotografias feito pela equipe de arte de *Veja*, a partir das fotografias de Sergio Jorge, José Pinto, Carlos Namba, Cristiano Mascaro, Ezio Vitale, *Agência Estado*, *Agência Folhas* e *Diários Associados*. Edição de fotografia de Darcy Trigo. *Veja*, 6 de fevereiro de 1974.

O *Portfolio* seria um espaço voltado apenas para a fotografia, compondo uma ou mais páginas da revista apenas com fotografias e legendas. Conforme comentam Ricardo Chaves, Irmo Celso e Sergio Sade⁶, seria este um espaço para o fotógrafo “mostrar seu trabalho, apresentar ao leitor um conjunto de fotografias suas sobre determinada pauta”. Seria formada, com este tipo de ação, uma fotorreportagem realizada de maneira conjunta (por vários fotógrafos). Algo que Sergio Sade aprendeu com Darcy Trigo (ver Figura 1), enquanto era chefe de Fotografia da *Veja*.

Veja possuía nesse ano um *staff* bastante consolidado de fotógrafos. Nomes como Walter Firmo (Rio de Janeiro), Salomon Cytrynowicz (Brasília), Carlos Namba (Brasília), Irmo Celso Vidor (São Paulo), Sergio Sade (São Paulo), Célio Apolinário (Belo Horizonte), Ricardo Chaves (Porto Alegre), Amilton Vieira (Recife) e Pedro Martinelli (São Paulo) e diversos outros profissionais, que fotografavam para *Veja* como colaboradores. Nesse período, *Veja* não procurava comprar fotografias de *freelancers* de forma habitual, mas sim utilizar sua equipe de fotógrafos em contato com pautas regionais, alocando seu *staff* por Estados. Assim, diversas fotografias seriam feitas pelo próprio grupo da *Veja*. Quanto aos

assuntos internacionais, as agências *UPI*, *Associated Press*, *Paris Match*, *Latin-Reuters* e *France Press* fariam parte do repertório de imagens assinadas por *Veja*. Ou, como no caso deste artigo, alguns fotógrafos eram enviados para cobrir eventos internacionais.

Da média de 110 páginas por edição, *Veja* possuía um sistema bastante clássico de distribuição das editorias. Algumas páginas de propagandas abriam a revista, e logo a seguir, uma agenda da semana sobre as principais atrações de entretenimento nas principais cidades do Brasil (algumas vezes sendo deslocada para o fim da revista) eram apresentadas ao leitor. Duas páginas coloridas para livre expressão de Milton Viola Fernandes, mais conhecido como Millôr Fernandes, quadrinista, cartunista e jornalista brasileiro – que realizava críticas e ressalvas da política e do cotidiano do brasileiro, eram utilizadas em cada edição.

No miolo da revista⁷, encontravam-se os principais temas nacionais e internacionais. Tudo o que se falava de política estaria nas seções “Brasil”, “Economia & Negócios” e “Educação”; aqui as fotografias da equipe seriam muito utilizadas. Podemos afirmar que grande parte das maiores pautas foram feitas nestas três editorias. Além da editoria sobre assuntos de cunho internacional, onde iriam fazer parte as fotos de agências estrangeiras e de fotógrafos enviados para o exterior, como foi o caso da cobertura de Martinelli nos conflitos da Nicarágua, também em 1979.

Estudo de caso: edição de fotografias e a cobertura dos conflitos na Nicarágua em 1979

A partir dos resultados da pesquisa de leitura na *Veja*, foi possível criar a primeira editoria de fotografia da revista em meados de 1977. Esta editoria iria propor uma série de mudanças nas ações de fotógrafos e editorias da revista. Não seria mais um jornalista de texto que selecionaria a fotografia, como era feito antes de 1976, mas sim um fotógrafo – com cargo de editor de Fotografia (não chefe de Fotografia), como já era comum nas revistas internacionais:

Eu já sabia que existia a função de editor de fotografia em algumas revistas internacionais, como a *Newsweek*, a *Time* e a *Spiegel*, que eu acompanhava. Então eu disse para o [Sergio] Pompeu e para o [José Roberto] Guzzo que topava, mas não queria ser “chefe” e sim “editor de fotografia”. Como todo o pessoal da redação, eles achavam tratar-se da mesma coisa. Eu insisti que havia uma diferença e apresentei uma proposta: queria participar das reuniões de pauta; queria que toda pauta de texto passasse pela editoria de fotografia, para que eu pudesse pautar o fotógrafo numa linguagem mais técnica e objetiva, de fotógrafo para fotógrafo; queria que as provas de contatos viessem do laboratório fotográfico para mim antes de ir para a mesa dos editores, para eu selecionar o material que seria ampliado. (BONI, 2011, p. 241, grifos meus).

De qualquer forma, havia ainda um certo conflito entre os trabalhos do fotógrafo e os do jornalista, muito do que se percebia nos anos 1940 e 1950⁸: o fotógrafo era algumas vezes visto como um profissional de cargo técnico, e o jornalista era, de certa forma, “dono do fotógrafo”, algo que Sousa (2004) também discute em seu texto. Isso causava um certo estranhamento, algumas vezes, perante a criação de uma editoria voltada apenas para a fotografia na revista. E, por vezes, acabava criando uma tensão interna na hora da diagramação das fotografias.

Algumas vezes o 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 [José 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 bravos⁹. (Grifos meus).

A partir do depoimento de Sade e Ricardo Chaves (2015), pude perceber a tensão existente entre o trabalho de fotógrafo e os jornalistas. Por mais que existisse um diretor de fotografia corroborando o trabalho de Sade, em alguns casos a ajuda não viria. A partir de 1979, a editoria de fotografia já estaria em seu auge de funcionamento, com duas secretárias, uma sala de reuniões, diversas mesas para fotógrafos e um espaço dedicado apenas para esta na sucursal de São Paulo – algo inimaginável antes de 1976. O departamento de arquivos trabalharia junto com a editoria de fotografia, para auxiliar no trabalho de seleção de fotos de edições passadas.

Porém, ao mesmo tempo em que a editoria de fotografia estava tendo sucesso, enviando fotógrafos para fora do Brasil, realizando *Portfolios* em páginas centrais da revista, e valorizando o trabalho dos fotógrafos do *staff*, isto mudaria aos poucos – chegando ao desmanche até a primeira metade da década de 1980. Um dos motivos apontados pelos fotógrafos em seus depoimentos, por quase unanimidade, é a troca de diretoria da revista, assim como uma mudança da política editorial. Algumas imagens não seriam publicadas na revista.

A não escolha de algumas fotografias poderia ser trabalho de Sergio Sade, que era então o editor de fotografia da revista. Porém, atento ao trabalho de Pedro Martinelli na Nicarágua, Sade comenta, também lembrando sobre o acontecido, que a partir de 1979 e 1980, a direção da revista começou 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 ABC News, 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 da 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 fotografia¹⁰.

Portanto, para a escolha da fotografia – em pautas importantes como a reportagem de capa, na página da “*Carta ao Leitor*” ou em *Portfolios* – o trabalho do fotojornalismo não é realizado apenas pelo fotógrafo. Pedro Martinelli ainda comenta sobre o assunto, em entrevista ao Prof. Paulo César Boni,

Ela foi censurada porque não foi publicada. Mas não foi culpa da Veja, e sim do Elio Gaspari que não quis publicar a fotografia. O Elio, aliás, era campeão dessas coisas, de autocensura, de censurar fotografias. Essa, a do corpo do jornalista William Stewart sendo deixado por uma camionete na frente do hotel dos jornalistas, ele achou muito chocante e censurou. Eu fui o único a fazer essa fotografia porque eu fui o único que ficou no hotel, eu fiquei no hotel para revelar os meus filmes, os outros jornalistas, todos, haviam saído do hotel para fazer suas reportagens. (BONI, 2014, p. 258).

Existe uma seleção da fotografia por um editor, e ainda a decisão editorial da diretoria da revista algumas vezes. Novamente o trabalho do editor de fotografia e do fotógrafo é cerceado por ações externas. Dessa forma, há a necessidade de historicizar o conceito de fotojornalismo. Conforme Jorge Pedro Sousa, o fotojornalismo pode ser compreendido como,

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. (grifos do autor, SOUSA, 2004, p. 12).

Assim como Martine Joly também argumenta sobre as funções da fotografia de imprensa:

Representar, sorprender, 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. (JOLY, 2009, p. 170).

Dessa forma, compreendo que o fotojornalismo possua as características apresentadas por Sousa (2004) e Joly (2009), porém, no caso específico de *Veja* de 1979, houve um trabalho muito além da prática fotográfica – contendo uma linguagem específica que visa informar o leitor sobre algo. Percebo o fotojornalismo de *Veja* como um trabalho não apenas do fotógrafo, no caso Pedro Martinelli, fotografando na Nicarágua e enviando seus filmes para São Paulo. O fotojornalismo, neste caso, é feito de forma conjunta, dentro de uma instituição de cunho empresarial, que possui sua política interna de funcionamento. Além da transformação do visível, (ao enquadrar a fotografia, selecionar e deixar visível apenas um fragmento do visível), há o trabalho do editor de fotografia – que seleciona dentre tantos *frames* fotografados por Martinelli. Além da editoria, a política da revista irá aceitar ou não uma fotografia.

Portanto, o fotojornalismo é um trabalho coletivo, possui sua linguagem própria, mas não apenas a do fotógrafo, mas a da equipe que faz funcionar uma revista – que está inserida no campo da comunicação de determinado período. Este fotojornalismo de *Veja*, de 1979, provavelmente é diferente do fotojornalismo de 1960, 1950, 1940, e muito diferente do fotojornalismo de 1980 e 1990. Portanto, o próprio termo “fotojornalismo” possui uma historicidade.



Figura 2 (esq.): Fotografia de Pedro Martinelli, com o corpo do repórter Stewart sendo retirado da *Van*, 1979. Arquivo pessoal de Sergio Sade. Figura 3 (dir.): Fotografia de Larry Burrows, Vietnã 1965. Acervo *Time/Life Pictures*.

A fotografia não publicada por *Veja* nos apresentaria o “invisível” de determinado assunto, conforme nos apresenta Meneses, referente aos conceitos de “visível” e “visão”.

b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;

c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar”. (grifos do autor, MENESES, 2004, p. 30).

Dessa forma, o fotojornalismo de *Veja* possui o controle de um objeto de informação e observação, a revista. As imagens e textos publicados ali geram um “visível” sobre determinados assuntos. Também possui a capacidade de esconder; não mostrar; selecionar; controlar; gerar uma “ditadura do olho”, ao não publicar uma fotografia. Obviamente, por motivos externos, e, na época, com o sentido do contexto vivido pela equipe editorial. Se questiona aqui o invisível, deixado na revista, sobre o assunto. O trabalho do historiador deve compreender, além de diversos pontos da Cultura Visual, as imagens que circundam um determinado assunto. Dessa forma, a imagem não publicada por *Veja*, de autoria de Martinelli¹¹ é valiosa (ver Figura 2). Apresenta ao leitor até onde vai o limite do fotojornalismo no periódico, e do trabalho do fotógrafo e editor de fotografia.

Em segundo plano, nesta fotografia, vemos Susan Meiselas, observando o corpo do jornalista ser carregado. Conforme Martinelli, Meiselas não fez nenhuma fotografia da situação.

Um sandinista juntou o Stewart pelo pescoço para mudá-lo de carro e eu fiz aquela fotografia. No fundo desta fotografia, inclusive, aparece a fotógrafa Susan Meiselas, que, chocada, não conseguiu fazer nenhuma fotografia. Eu fui o único que fez uma fotografia da chegada do corpo dele ao hotel. Depois levaram ele embora. (BONI, 2014, p. 259).

Nesta fotografia percebemos uma situação peculiar, pois Susan foi ganhadora do Prêmio *World Press Photo* em 1978, ao publicar suas imagens sobre o conflito da Nicarágua no *New York Times Magazine* (ver Figura 4). São situações que não há a possibilidade de haver um questionamento maior sobre a fotografia não tirada, quais seus motivos. Mas é uma imagem que fora silenciada pela imprensa, pelos jornalistas e fotógrafos. Porém, o acontecimento da morte de Stewart foi muito lembrado. O motivo da morte do jornalista representou “uma primeira ameaça à segurança da imprensa”. (CHAPARINI, 2012, p. 42). E foi divulgado apenas em vídeo, na televisão.

A fotografia de Martinelli também dialoga com diversas outras imagens. Conforme Rouillé (2009), a interpretação de fotografias dialógica, em uma relação com uma “iconosfera” de imagens (utilizando aí o termo de MENESES, 2003).

A fotografia-documento não coloca frente a frente o real e a imagem, em uma relação binária de aderência direta. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. O fotógrafo não está mais próximo do que o pintor diante de sua tela. Tanto um, quanto o outro, estão separados por mediações semelhantes. (ROUILLÉ, 2009, p. 158).

A fotografia do corpo sendo retirado da *Van* dialoga, portanto, com uma “série infinita de outras imagens”. Este tipo de abordagem também nos remete às obras de Didi-Huberman (2000):

Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. Quando estamos diante da imagem, estamos também diante do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10).

Neste caso, o diálogo com a imagem feita por Larry Burrows, no Vietnã em 1965 (ver Figura 3), é tanto estético quanto temático. A guerra, o momento do choque e do pedido de socorro. A comoção e choque do rosto de Meiselas em segundo plano na fotografia de Martinelli podem ser percebidos no sentimento de pedido de socorro do soldado, dentro do helicóptero, deitado ao chão ferido – nos remetendo à imagem de diversos outros corpos na história da arte e fotografia, e ao corpo do jornalista sendo carregado para fora da *Van*. Duas coberturas internas, o conflito no Vietnã e o conflito na Nicarágua. A fotografia de Burrows dialoga mais com os sentidos do instante decisivo, propagandeado por Henri Cartier-Bresson. A foto de Martinelli já nos apresenta algo que será visto em toda a sua cobertura para *Veja* (ver Figura 5), um conjunto de imagens sobre os resquícios do conflito. O homem já desfalecido; as crianças em rumo a outra cidade, após o conflito; os soldados nas ruas; A bomba que já explodiu (aqui percebe-se o índice do “isso foi” Barthesiano).



Figura 4: Fotografias de Susan Meiselas premiadas no *World Press Photo* de 1978. Conflito da Nicarágua nas páginas da revista *New York Times Magazine*, julho de 1978.

A revista *Veja* irá publicar exaustivamente o conflito. O uso da fotografia será feito em conjunto com imagens de fotógrafos de agências internacionais, como *Associated Press*, *Keystone*, *UPI* e as fotos de Martinelli. Será vista a construção do *Portfolio* por Sergio Sade, unindo um mosaico de imagens que apresentem nomes, rostos, lugares e que informem o leitor em seu conjunto.



Figura 5: *Portfolio* de 8 páginas, 14 fotografias, realizado pela editoria de fotografia e arte de *Veja*. Fotos de Martinelli sobre os “restos” do conflito. *Veja*, 20 de junho de 1979.

A edição 563 (Figura 5) é diagramada com o uso de fotografias preto-e-branco. No momento do conflito, era difícil conseguir realizar o deslocamento cotidiano para enviar os

filmes coloridos para o Brasil pelo aeroporto. Dessa forma, se fez uso do *Telefoto*, um método de envio da imagem utilizando um aparelho “A” que transmitia, via telefone, sinais sonoros que imprimissem (dependendo da sua frequência sonora) a imagem no aparelho “B”. Nesta edição, Pedro Martinelli aparece na seção “*Carta ao Leitor*”, apresentado por *Veja* de maneira a ambientar o leitor dos riscos tomados pelo fotógrafo e seu jornalista enviado, Wladir Dupont:

Como os demais jornalistas da imprensa semanal internacional que se encontram atualmente na Nicarágua, Martinelli e Dupont, durante toda a semana passada, trabalharam em meio a tiroteios e toda sorte de problemas para preparar a reportagem [Assinado por José Roberto Guzzo]. (VEJA, 20 de julho de 1979).

Aqui podemos perceber como a imagem do fotógrafo e também do repórter fazem parte do que fora chamado por Rouillé (2009, p. 139) como “mito do fotógrafo herói”. Algo que nos remete à década de 1940, quando Robert Capa pronunciava sua frase, que seria repetida exaustivamente por diversos fotógrafos pelo mundo todo (mesmo descontextualizados), “se sua fotografia não está suficientemente boa, você não está suficientemente perto.”. Dessa forma, Rouillé apresenta o seu olhar sobre o período, que ainda é mantido de 1960 a 1970, neste caso:

O fotógrafo era um grande repórter mistificado, adulado, uma espécie de Dom Quixote. [...] Na arena da atualidade, inverteram-se radicalmente os papéis, os lugares e os meios empregados: “Antes, os fotógrafos ficavam à frente, as emissoras de tevê atrás. Atualmente, são as emissoras de tevê que estão na primeira fileira”, lamenta-se René Burri. (grifos do autor, ROUILLÉ, 2009, p. 139).

Uma semana depois, *Veja* publicaria as fotografias coloridas de Martinelli. Dessa vez dando mais fôlego à pauta. Novamente um *Portfolio* seria montado pela equipe editorial, e a presença das fotografias de Martinelli viria a ser mais forte. Nesta edição a fotografia de Stewart (ver Figura 2) irá ser publicada, na página da “*Carta ao Leitor*”, porém, conforme já visto, houve aí uma tensão editorial e a publicação foi bastante leve – não apresentando a fotografia de Martinelli – mas sim outra de sua autoria, quando o caixão estaria sendo carregado para um avião da Força Aérea norte-americana. Nada se menciona sobre o fato de Martinelli ter feito a fotografia, mas sim das imagens transmitidas pela televisão, conforme escreve José Roberto Guzzo:

O jornalista americano William Stewart, da rede televisiva ABC News, é detido por soldados da Guarda Nacional da Nicarágua, ajoelha-se com os braços abertos, depois deita-se de bruços, em seguida recebe um pontapé nas costas – e assim mesmo, rendido no chão, é assassinado com um tiro na

cabeça. Exibida na televisão, a sequência é uma das coisas mais brutais que se pôde assistir nos últimos anos. (VEJA, 27 de junho de 1979).

Dessa forma, a imagem que acompanha a “*Carta ao Leitor*” simpatiza, de certa forma, com o luto dos familiares ao não publicar a imagem de Stewart sendo carregado na *Van*. Por outro lado, há uma forte crítica de fotógrafos e editores referente ao não uso da imagem de Martinelli. Ambiguamente, nesta mesma edição, *Veja* publica as imagens dos *frames* da reportagem televisiva, filmada no momento do assassinato do repórter. Quatro fotografias das cenas transmitidas na televisão são impressas, com a legenda informando o que acontece: “De joelhos, o jornalista Stewart obedece...à ordem de deitar-se, é chutado...fala com o soldado, e na cena final...é executado. Manágua, 20 de junho de 1979.” É apresentada ao leitor a imagem da hora da morte, porém não à de Martinelli (ver Figura 6). O que cabe ressaltar, portanto, é o uso que foi feito com a imagem publicada, e apresentar, ao leitor do texto, o que fora tornado “invisível”.



Figura 6: Imagens dos *frames* da filmagem do momento do assassinato. A televisão entra nas páginas de *Veja*. Nas legendas: “De joelhos, o jornalista Stewart obedece...à ordem de deitar-se, é chutado...fala com o soldado, e na cena final...é executado. Manágua, 20 de junho de 1979.” *Veja*, 27 de junho de 1979.

A continuação desta mesma edição apresentaria a situação precária da vida durante o conflito. Seriam apresentados ao leitor os perigos em circular fora do perímetro do *Hotel Intercontinental*, onde ambos os enviados de *Veja* estavam hospedados. Nesta edição, a presença das fotografias de Martinelli seria significativa, perante o que já fora publicado na edição da semana anterior (20 de junho de 1979). Suas fotografias coloridas chegaram a tempo em São Paulo, e foram impressas na reportagem. Elas se destacam perante o restante

das pautas da revista, que cobrem desde a discussão da Anistia (reportagem de Capa) quanto à “vida moderna” dos brasileiros (ver Figura 7).

São fotos que apresentam o cotidiano dos sobreviventes dos conflitos, a situação precária dentro de hospitais. O uso da teleobjetiva se fará muito presente nesse tipo de reportagem. Demonstra a capacidade de *Veja* em termos técnicos e financeiros, pois o envio de repórteres para um conflito internacional demanda um grande investimento, e o uso deste equipamento, na época, era considerado algo de bastante prestígio entre os fotógrafos de imprensa¹². São fotografias feitas fora do ambiente de conflito. Predomina a estaticidade dos corpos e do ambiente. Porém, de maneira geral, o conjunto de imagens deste *Portfolio* nos apresenta movimentações de civis, migrando de cidades com crianças e mulheres. Predomina o sentimento de mudança, e dos resultados dos conflitos, ao apresentar o quadro de enfermos nos hospitais.



Figura 7: *Portfolio* de 4 páginas, 13 fotografias coloridas e 2 em preto-e-branco, realizada pela equipe de arte e fotografia de *Veja*. Fotografias de Pedro Martinelli. *Veja*, 27 de junho de 1979.

O fotojornalismo de 1979, na *Veja*, estaria se delineando para uma diagramação que interviria no trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia. Uma procura pela liberdade de expressão fotográfica foi realizada por parte de Sergio Sade, porém, entra em um certo declínio a partir de 1980. Conforme Simonetta Persichetti (2006):

Nos anos 80, pode-se acompanhar o surgimento de outro tipo de fotojornalismo: o engajado, o ideológico. Nele, o fotógrafo toma posição descaradamente. No Brasil, fruto também do surgimento das agências, encontra-se a famosa briga entre a teleobjetiva e a grande angular. São momentos de censura nos quais a fotografia é a única maneira de expressar por meio da imprensa. (PERSICHETTI, 2006, p. 184).

O fotojornalismo, como trabalho conjunto, e não de um homem só, irá entrar em um momento de transformações nos anos seguintes. Monteiro (2015), apresenta este caso, ao lembrar da fundação de núcleos e órgãos federais, passando de uma “fotografia-documento”

para o estatuto mais aberto à disseminação de ações que desenvolvam uma “fotografia-expressão”.

Estas fotografias, exibidas pelas coberturas de Pedro Martinelli, possuem um caráter de documento para a equipe editorial da revista, em um período em que a fotografia-documento estaria sendo desacreditada paulatinamente, dando espaço para a fotografia-expressão tomar relevo¹³. Ao fim, seria a crise do crível, da objetividade e da tentativa de apresentar ao leitor o real. A fotografia de imprensa na década de 1970 estaria passando por este processo, e *Veja* utilizaria sua fotografia desta maneira. Percebo os *Portfolios* de Sergio Sade como uma forma de resistência visual, perante as diversas tensões que a fotografia de imprensa viveria neste período, tanto pela televisão, quanto pelo surgimento da “crise da verdade”, da “crise da fotografia-documento”, conforme Rouillé (2009, p. 157). A fotografia em *Veja* serviria, portanto, atrelada ao realismo fotográfico, para a busca de verdades e objetividade jornalísticas, conforme aponta, também, Barbosa (2007).

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 Pedro Martinelli e Sergio Sade durante 1979. 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 e de pautas internacionais. Cobriu largamente diversas pautas da política e movimentos sociais brasileiros – não se atendo apenas em pautar assuntos de interesse de grupos hegemônicos, mas sim de grande relevo social e reivindicando uma abertura política o mais breve possível.

Por motivos do contexto interno da revista, a autocensura foi realizada em diversos âmbitos. Tanto por 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. 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. A implementação da editoria de fotografia foi, de certa forma, uma tentativa que não durou muitos anos em manter o trabalho fotográfico de *Veja* com mais relevo, dando margem para o diálogo entre fotógrafos e

editores, o que não acontecia muito antes de 1977, quando quem decidia quais fotos seriam publicadas eram os jornalistas.

As fotografias destes profissionais amplificaram os textos de jornalistas e, 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, trabalhando 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.

Dessa forma, ainda acredito que devo esclarecer pontos referentes às aproximações entre *Veja* e *IstoÉ*, em um trabalho contínuo, ainda em construção. Quais suas diferenças e aproximações visuais? Como eram tratados os fotógrafos dentro de cada redação? Quais diálogos as fotografias destes fotógrafos possuem com outras imagens do mesmo período, ou o que Meneses (2003) chamaria de “iconosfera”? Por enquanto, estas perguntas servem como propulsoras do meu desenvolvimento acadêmico, para continuar pesquisando e construindo um conhecimento referente à produção visual destes profissionais na imprensa semanal da década de 1970.

REFERÊNCIAS

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa (Brasil 1900-2000)**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BONI, Paulo César. Entrevista: Sérgio Sade. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 7, n. 11, p. 235-271, jul.-dez., 2011.
- _____. Entrevista: Pedro José Martinelli. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 10, n. 16, p. 239-266, jan.-jun. 2014.
- CHAPARINI, Matheus de Vasconcelos. Revolução das crianças, das mulheres e dos homens: as representações da Nicarágua no livro de Caco Barcellos. **Trabalho de Conclusão de Curso em bacharel de Comunicação Social**, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Paris: Les Editions de Minuits, 2000.

LOUZADA, Silvana. Memórias que se espraiam: formação do campo fotojornalístico na modernização da imprensa brasileira. In: **Anais VIII Encontro Nacional de História da Mídia**, Unicentro, Guarapuava-PR, p. 1-15, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura (UFU)**, v. 10, p. 31-48, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral, como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

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, abril de 2015.

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

_____. FOTOJORNALISMO DE RICARDO CHAVES E OLIVIO LAMAS EM VEJA: imagens do caso do sequestro clandestino dos uruguaios em Porto Alegre (1978-1980). **Revista da Graduação PUCRS**, v. 8, n. 1, 2015.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 2, n. 2, p. 179-190, 2006.

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: Editora Senac São Paulo, 2009.

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

Notas

¹ Mestrando em História (CNPq) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). caio.proenca@acad.pucrs.br

² O uso das revistas *Time* e *Newsweek*, na pesquisa, servem como fonte secundária. Procuro ler ambas revistas, de 1977 a 1983, para compreender melhor se haveria alguma aproximação temática entre as fotografias pautadas em *Veja* e *IstoÉ*. A conclusão deste trabalho não é objetivo principal da pesquisa, mas sim secundário. Procuro perceber estes dois periódicos como contribuintes da “iconosfera” do período, conforme Meneses (2003) nos apresenta.

³ 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*.

⁴ Para citar apenas alguns, referencio Baeza (2001) e Ritchin (2013).

⁵ Para saber mais sobre o conceito de campo, ver Bourdieu (2003, p. 60).

⁶ Em entrevistas realizadas por Caio de Carvalho Proença no ano de 2015.

⁷ Para conhecer um pouco mais sobre o formato da revista, ver Proença (2015, p. 46-48).

⁸ Como fora abordado pela obra de Silvana Louzada (2012).

⁹ Entrevista com Sergio Sade, realizada por Caio de Carvalho Proença em 18 de maio de 2015, transcrição de Caio de Carvalho Proença, acervo do Laboratório de Pesquisas em História da Imagem e do Som, PUCRS.

¹⁰ Entrevista com Sergio Sade, realizada por Caio de Carvalho Proença, em 18 de maio de 2015, transcrição de Caio de Carvalho Proença, acervo do Laboratório de Pesquisas em História da Imagem e do Som, PUCRS.

¹¹ A imagem faz parte do acervo pessoal de Sergio Sade. Após a entrevista com o fotógrafo, parte de seu acervo fotográfico foi disponibilizado para pesquisa e uso de maneira acadêmica, não visando lucro, e uso sem citar autoria. Dessa forma, a fotografia de Pedro Martinelli foi publicada aqui, da mesma forma que fora utilizada por Sade em suas apresentações em universidades do Paraná. A autoria da imagem é de Pedro Martinelli.

¹² Também era considerada uma afronta, conforme fora visto em depoimentos de fotógrafos da *IstoÉ* e das principais agências de fotografia dos anos 1980. Porém, este é um assunto que pretendo desenvolver futuramente em outro artigo.

¹³ E aqui podemos perceber que, em fins de 1970 e início dos anos 1980, diversas agências fotográficas e órgãos fomentados pela Fundação Nacional de Artes surgiram (*Infoto*, *Semana Nacional da Fotografia*, etc.), dando margem a uma interpretação, a partir do que afirma Rouillé (2009) em sua obra, que desde 1960 até 1990 haveria a passagem da fotografia-documento (fotografia de imprensa) para a fotografia-expressão (fotografia documental, fotografia e arte). Uma não excluindo a outra, mas a fotografia-documento perdendo credibilidade perante seu leitor/visualizador, enquanto a fotografia-expressão apareceria em galerias, projetos documentais, livros e exposições pelo Brasil e pelo mundo.