
A FOTORREPORTAGEM SOBRE O SEQUESTRO DOS URUGUAIOS NA REVISTA VEJA, DE 1978 A 1980: A ATUAÇÃO DOS FOTÓGRAFOS E O PAPEL DA FOTOGRAFIA

THE PHOTOGRAPHS ABOUT THE URUGUAYANS KIDNAPPING IN VEJA MAGAZINE, FROM 1978 TO 1980: THE PHOTOGRAPHER'S JOB AND THE ROLE OF THE PHOTOGRAPHY

Caio de Carvalho Proença¹

Graduando em Licenciatura e Bacharelado em História pela PUCRS
caio.proenca@acad.pucrs.br

RESUMO: O presente artigo procura compreender o papel que as fotografias assumiram no decorrer de diversas reportagens sobre o caso do sequestro clandestino de dois uruguaios, Lilián Celiberti e Universindo Díaz, em Porto Alegre, publicadas na revista semanal Veja de 1978 a 1980 durante atuação da Operação Condor. Com base nas obras de Lorenzo Vilches e Jorge Pedro Sousa, tentaremos desenvolver algumas questões como: Qual o papel da fotografia, perante textos e legendas, nas páginas da revista? Perante um contexto específico do fotojornalismo nos principais meios de comunicação ocidentais, qual a importância da produção dos fotógrafos Ricardo Chaves e Olívio Lamas no caso do sequestro? Estes e outros assuntos serão brevemente apresentados.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo. Ditadura Militar. Sequestro dos Uruguaios.

ABSTRACT: This paper seeks to understand the role that photographs assumed over the course of several reports about the case of the illegal kidnapping of two Uruguayans in Porto Alegre. In late 1978, Lilian Celiberti and Universindo Diaz were kidnapped by brazilian military, as part of a military operation called Condor, that operated in shares of persecution of "subversive" members that was acting against the military dictatorships in the Southern Cone. Overall, comprehending Lorenzo Vilches and Jorge Pedro Sousa theories, we will try to explain some questions: What is the role of photography, before texts and subtitles, on pages of the magazine? Given a specific context of photojournalism in major western media, which are the importance of production of photographers like Ricardo Chaves and Olívio Lamas in the case of the kidnapping? These and other more specific issues will be addressed below.

KEY-WORDS: Photojournalism. Military Dictatorship. Uruguayans Kidnapping.

Introdução

¹ A presente pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Charles Monteiro, e financiada por uma bolsa de iniciação científica PROBIC/FAPERGS.

A presente pesquisa, apresentada no I Encontro de Pesquisas Históricas da PUCRS, faz parte de uma pesquisa maior que está em desenvolvimento no presente momento. Intitulada como “A reorganização do campo e o novo estatuto da fotografia no Brasil dos anos 1970: Imagens do fotojornalismo e fotodocumentarismo”. Tal pesquisa visa problematizar a produção fotográfica de diversos fotógrafos brasileiros, principalmente àqueles que atuaram durante o período de abertura política no Brasil e em um momento em que a fotografia começa a ser pensada em âmbito nacional (a partir da criação Instituto Nacional da Fotografia, por exemplo) e em escala regional, a partir da formação das primeiras agências de fotografia – como uma linguagem que procurava uma profissionalização, maiores direitos de autoria, e da formação de cursos superiores e cursos para o público geral.

Problematizar a profissão do fotógrafo e a sua produção, com base neste contexto de mudança faz parte da pesquisa. Dentro da pesquisa maior, fez-se um recorte mais enxuto sobre o *corpus* documental recolhido durante 2012 e 2013. Analisar as fotografias produzidas por fotógrafos sobre o caso do Sequestro dos Uruguaios em Porto Alegre, na Operação Condor, foi o passo inicial. Compreender o papel que estas fotografias assumiram dentro das páginas da revista Veja, a partir dos conceitos de fotojornalismo e fotorreportagem em Sousa (2004a e 2004b) e Newhall (2004); a partir de algumas questões mais pontuais sobre a fotografia de imprensa em Vilches (1997), perante os textos e legendas escritos sobre o caso. Assim como, compreender quem são os fotógrafos envolvidos com o caso na revista Veja? Qual a sua atuação? A partir de questões relacionadas com as diferentes gerações de fotógrafos no Brasil, em Coelho (2012), quais tipos de formação estes fotógrafos tiveram? Estas e outras perguntas serviram como motor da pesquisa. Para respondê-las, precisamos compreender o contexto do caso do sequestro e também o contexto profissional dos fotógrafos envolvidos nas investigações.

Em um primeiro momento, tentaremos expor de maneira breve o contexto político e social no Brasil durante a abertura política, para encaminharmos o contexto que o sequestro dos uruguaios e a atuação da Operação Condor realizou neste período. Em um segundo momento, iremos tratar do posicionamento da revista Veja perante os sequestros. Para, em um terceiro momento, apresentar algumas questões relacionadas à importância do trabalho do fotojornalista e do contexto de reorganização da profissão de fotógrafo de imprensa no Brasil.

Por fim, apresentaremos um estudo de caso sobre os depoimentos e fotografias selecionadas sobre a atuação dos fotógrafos no caso.

1. A abertura política

Conforme Ernesto Geisel anuncia em agosto de 1974, a “distensão” do governo militar para um governo democrático deveria ser feita de forma *lenta, gradual e segura*. Ou seja, feita por etapas, avaliando cada momento e situações específicas para assegurar que esta “abertura” política pudesse ser feita aos moldes pensados pelo governo então vigente². E esta proposta não vinha sozinha, pensada de maneira aleatória por uma cabeça no governo federal. Diversas questões internas e externas da política brasileira fizeram com que se pensasse nesta transição, sempre havendo uma relação entre aqueles que concordavam com a abertura democrática e com aqueles que concordavam com a continuidade do governo militar.

De certa maneira, após 1975 acontece o que a historiografia chama do início da *crise militar*. Sem terroristas para caçar e com o Araguaia relativamente “vazio”, o argumento do Centro de Informações do Exército é de avançar no controle sobre o Partido Comunista. Situação talvez muito propícia na metade da década de 1960, no pensamento do contexto do golpe civil-militar. Mas, após decorrido 10 anos de ditadura, este retorno à perseguições de comunistas e afiliados à ideologias esquerdistas é vista como um momento de possível “descontrole” das forças de repressão. Não sabendo mais de forma objetiva quem ou qual o propósito das perseguições, segundo Gaspari (2014, p. 22). O caminho econômico, por outro lado, que o Brasil escolhe com o desenvolvimento de planos de investimentos que visavam o aumento da oferta interna de bens de consumo cria caminhos para o endividamento externo. De 1978 a 1980, o endividamento passa de aproximadamente 50 bilhões de dólares para 70 bilhões de dólares, segundo Luna e Klein em Reis (2014, p.100). Além de questões sociais, como a desigualdade social crescente; analfabetismo relativamente alto; o crescimento da população nas cidades; o aumento do custo de vida nas principais cidades, etc. São diversos fatores que moldam o imaginário de civis e militares da época para um período de desestabilização, tanto social e econômico, quanto de qualidade de vida.

² REIS, 2014 p.99.

Fora do Brasil, questões que fazem ao menos o governo atual pensar sobre o que poderá lhes afetar, ao menos ideologicamente, são os avanços da esquerda na Europa; a eleição de presidentes com políticas “anti-ditatoriais”; e a queda de governos semelhantes ao Brasileiro na América Latina e no Ocidente. Nixon, nos Estados Unidos, renuncia em agosto de 1975 após a desmoralização no caso Watergate, dando margem para a eleição de Jimmy Carter em 1977 (após Gerald Ford assumir como vice por um curto período), que questionará diretamente a censura, tortura e prisões feitas pelo governo militar brasileiro. Na Inglaterra, trabalhistas são a maioria no Parlamento, dando aos conservadores a pior votação do século. A Grécia marcaria uma notícia um tanto temerosa pelos generais atuantes no governo brasileiro – no poder desde o início de 1967, o governo militar grego ruiria em apenas uma semana após uma tentativa de golpe, colocando todos os coronéis na cadeia³.

Todos estes fatores, apresentados de forma bastante resumida, favoreceram de uma maneira ou outra para a criação da proposta de “distensão” militar na política brasileira. De certa forma, colocou um prazo – ainda que hipotético – para o fim do governo dos militares. Isto afeta diretamente a chamada “linha-dura”, que irá constantemente se manifestar através de assassinatos, sequestros clandestinos, torturas e outras ações que coloque em xeque o intuito dos militares do Alto-Comando, como forma de “auto-sabotagem”. De certa maneira, a quantidade de casos de tortura e sequestros – ainda que não conhecidas em sua totalidade – são relativamente baixas próximo ao que ocorreu nos chamados “Anos de Chumbo”, porém, ecos destes anos persistiram nos anos que seguiram, como forma de manifestação de repúdio às tentativas de abertura do lado mais radical do comando militar. Os militares da “linha-dura” realizaram tais atos de maneira a expor que as tentativas de “distensão” não eram tão sérias assim, e que ainda havia muita repressão dentro do governo – representado pelo Alto Comando, mas feito por militares um pouco abaixo do topo da hierarquia de poder. Prepara-se o campo para uma tentativa de golpe – fracassando antes da nomeação de João Baptista Figueiredo à Presidência da República.

1.1. O Caso do Sequestro dos Uruguaios em Porto Alegre

³ Conforme salientam Gaspari (2014, pp.22-33) e Reis (2014, pp.105-11).

A pesar das tentativas da “linha dura” ascender nas próximas nomeações à Presidência da República, o que Fico (2003, p.169) chamaria de “os pilares básicos da repressão” – a espionagem, polícia política, censura e propaganda – continuariam atuando. Algumas partes destes pilares seriam comandados por militares da “linha dura”. Outros apenas por militares à favor de Geisel e Figueiredo, não se preocupando muito além da burocracia e tentando não piorar a situação política do país. Neste sentido, o sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz em Porto Alegre seria um dos momentos de atuação direta da repressão militar, porém em escala internacional, e a imprensa se posicionaria sobre o caso pressionando diretamente as autoridades locais e regionais quanto à impunidade de policiais e militares.

Até então, não havia nenhum pronunciamento sobre a troca de informações e também de presos políticos entre as ditaduras latino-americanas. Isto será melhor conhecido durante a segunda metade da década de 1970 e início da década de 1980, principalmente a partir da imprensa “investigativa”. Esta aliança político-militar, nomeada de Operação Condor, começa a atuar na Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, e pega – de maneira um pouco desprevenida – a família de Lilián Celiberti e Universindo Díaz em 1978. Além de “ser responsável pelo sequestro e desaparecimento de mais de uma centena de cidadãos uruguaios”, conforme Reis (2010, p. 205).

Ambos uruguaios já possuíam um passado de participação ativa em manifestações sobre a política no Uruguai. Procuraram sempre se manter atentos à questões sobre liberdade e direitos humanos. Voltam à América Latina esperando que o pior já havia passado.

El entonces presidente, general Ernesto Geisel, había prometido una apertura lenta, gradual y segura [...] a aquel Brasil al que nos llegamos con el firme propósito de quedarnos, hacer una vida normal y vivir en la legalidade sin intervenir en la interna política más allá de nuestra preferencia por fuerzas progresistas nucleadas – entonces todas – en el Movimiento Democrático Brasileño (MDB). (DIAZ, 2010, p. 183).

Lilián Celiberti, junto com seus dois filhos pequenos, Francesca (3 anos) e Camilo (7 anos), também vêm à Porto Alegre, junto de Universindo Diaz, para viver. Com intuito de manter relações entre a Europa – onde viveu com o seu esposo – e com líderes políticos que

pensavam sobre a solidariedade política e direitos humanos no Brasil, sem atuar, porém, diretamente em reuniões. Tentavam “no andar de noite, pasar despercebidos” na cidade. Lilián também possuía um raciocínio semelhante à Universindo quanto à situação no Brasil,

O Brasil nos interessava por um lado político, pela campanha da Anistia que começava a crescer, porque estava em uma situação bastante diferente do Chile e da Argentina, onde o Chile, Argentina e Uruguai estavam em um momento de grande hegemonia dos setores golpistas e torturadores, e da Doutrina de Segurança Nacional. Nós pensávamos que no Brasil a Doutrina de Segurança Nacional começava a ser substituída por uma visão mais capitalista moderna, que, por isso, supõe liberdades, inclusive havia liberdade de imprensa, entre outras, mas havia. (CELIBERTI, 2013, p. 330).

Esta vinda dos uruguaios ao Brasil facilitará um trabalho de procura e prisão de líderes políticos uruguaios, para a Operação Condor. Lilián e Universindo tinham contatos em Montevideo no passado atrelados à sua participação no *Partido por la Victoria del Pueblo (PVP)* e a criação de periódicos clandestinos como *Compañero*. Somente estes fatores bastavam para que a Operação procurasse capturar ambos, o mais cedo possível, e os levassem ao Uruguai para interrogatório – a fim de saber quais eram os outros militantes e seus líderes. Em 1978, “fuimos secuestrados por un comando binacional armado de los servicios de Inteligencia, torturados ilegalmente en el Departamento de Orden Político y Social (DOPS) y deportados ilegalmente a Uruguay”, segundo Diaz (2010, p. 185).

Capturados em seu apartamento, no bairro Menino Deus em Porto Alegre, por Pedro Seelig, delegado do DOPS; Orandir Portassi Lucas “Didi Pedalada”, ex-jogador do Internacional e então policial do DOPS; e mais dez homens armados, com trajes civis. São levados em três carros, passando por Jaguarão e parando no Departamento de Rocha – já no Uruguai. Os militares uruguaios e brasileiros calculam que havia a possibilidade de realizar mais capturas de militantes com base no que fora informado – após torturas e interrogatórios durante alguns dias. Principalmente na captura do líder do *PVP*, Hugo Cores, que estaria em São Paulo no momento.

A Lilián la retornaron a Porto Alegre y montaron una “ratonera” en nuestro apartamento de la calle Botafogo, confinados en detener a Hugo Cores en una supuesta reunión prevista para el viernes 17 de noviembre. El capitán Eduardo Ferro, del Ejército del Uruguay, y el delegado Pedro Seelig, del

DOPS, se instalaram em el apartamento alertas, expectantes. (DIAZ, 2010, p. 192).

Neste momento, já em Novembro de 1978, após Lilián chegar a Porto Alegre e os policiais aguardarem pela emboscada de Hugo, no apartamento da rua Botafogo, Luiz Cláudio Cunha – chefe da sucursal da revista *Veja* em Porto Alegre – recebe uma ligação anônima⁴ informando do sequestro clandestino de Lilián. O que talvez fosse uma pedra no meio do caminho, aos olhos dos militares, foi uma grande pauta para este jornalista – e uma grande produção para fotógrafos como Ricardo Chaves, Olívio Lamas, Assis Hoffmann e Pedro Martinelli. Cunha e João Baptista Scalco, fotógrafo de esportes da revista *Placar*, vão ao local e são surpreendidos,

Eu disse: Universindo Rodríguez Díaz vive acá? - , e ela [Lilián] fez assim, e continuava meio tentando sinalizar com os olhos, como se houvesse alguma coisa mais. [...] Aí eu comecei a falar em um espanhol mais rápido, disse: Bueno, nosotros somos de la Editora Abril, recibimos ahora un telefono de San Pablo, e... Queremos saber... – Quando eu estava falando assim rápido, ela saiu de cena subitamente; a porta foi escancarada, e no lugar dela aparece uma pistola apontada na minha testa. [...] A mesma coisa acontece com o Scalco. (CUNHA, 2013, p. 149).

Não eram bandidos, mas sim homens vestidos de civis – armados e dentro de um apartamento sujo, tentando esconder Lilián de ambos os repórteres. Quando o diálogo inicia em português, a suspeita que Hugo Cores estava batendo na porta do apartamento some, ambos homens armados percebem que é a imprensa com um fotógrafo,

Tiraram a máquina do Scalco, que provocou um certo estupor; inclusive no homem que estava apontando a pistola. Quando ele viu o sujeito com uma máquina fotográfica ele... Estranhou.... [...] Além de não ser uruguaio, ainda é jornalista da revista *Veja*! Quer dizer, não era uma revistinha qualquer, era a maior revista semanal do país. (CUNHA, 2013, p. 149).

⁴ Sabe-se hoje que tal ligação fora feita pelo próprio Hugo Cores à Luiz Cláudio Cunha, quando Lilián – presa no DOPS – consegue ligar a Paris e informa seu familiar que estava presa (de maneira cifrada) e este informa Cores da situação em Porto Alegre, conforme Lilián Celiberti (2012, p. 337).

Esta situação dará início à diversas pequenas investigações por parte da imprensa local, nacional e internacional sobre o caso – quando em 29 de Novembro de 1978, na edição 534 da revista *Veja* a primeira coluna é escrita sobre a suspeita do sequestro. Será neste momento que a imprensa se colocará como porta-voz das *verdades* sobre o caso. Porém, quais seriam as características que a equipe editorial de *Veja* abordariam sobre o caso? Como foram escritas estas reportagens? Qual o papel da fotografia e o contexto do fotojornalismo no momento?

2. A imprensa investigativa

Basicamente, após o Caso Watergate nos Estados Unidos, a imprensa semanal adquiriu aspectos que antes não eram tão comuns neste meio. O fato de o jornalista considerar-se quase um detetive, em busca de fatos e “verdades” sobre algum caso que envolvesse autoridades locais, tornou-se um lema e um exemplo a ser seguido a partir das décadas de 1970 e 1980. Assim como o fotojornalista construiu uma imagem sobre si mesmo, como um caçador dos “instantes decisivos” – a partir das premissas de Henri Cartier-Bresson⁵; o jornalista adepto do modelo *investigativo* construiu sua imagem de investigador e verificador da *verdade dos fatos*, ou para “uma verdade mais completa”, conforme Luiz Cláudio Cunha (2008, p.23).

Um processo de “autoconstrução referendado pelos próprios profissionais – será enfatizado a partir dos anos 1970, quando os principais prêmios outorgados a jornalistas valorizem exatamente esse tipo de abordagem”, conforme Barbosa (2007, p.227). O caso do sequestro dos uruguaios em Porto Alegre começa a ser discutido no fim do ano de 1978 e se desenvolverá ao longo de todo o ano de 1979 e 1980. Logo em 1979, a reportagem será a ganhadora dos prêmios de jornalismo Esso, Vladmiri Herzog, Telesp e Abril. Tais prêmios solidificarão o estatuto e o caráter investigativo da reportagem – como um exemplo de sucesso nacional de jornalismo no ano.

Além do caso ser considerado como parte do *jornalismo investigativo*, ele faz parte de um momento em que a imprensa estava saindo do processo de censura, muito presente

⁵ Ver mais em CARTIER-BRESSON, 1996.

durante a ditadura militar no Brasil. Após o AI-5 ter sido outorgado, em 13 de outubro de 1978, a imprensa pode respirar, de alguma forma, ares um pouco menos repressivos⁶. Hoje muitos consideram um ato corajoso da parte de Luiz Cláudio Cunha e da equipe editorial da revista *Veja* publicar uma matéria que questionasse diretamente figuras relacionadas à política e polícia em escala regional e nacional.

Por questões como o processo de abertura política, abordado no início do artigo; e a situação única do sequestro em âmbito regional e internacional; praticamente todas as publicações de Luiz Cláudio Cunha em *Veja* possuíram uma abordagem de denúncia. Algumas poucas reportagens demonstraram aspectos de *tie-ins* entre uma reportagem passada e a que iria ser publicada em uma edição posterior, a fim de lembrar o leitor que o caso ainda estava em andamento – recapitulando algumas questões básicas sobre o caso.

A ausência do sequestro nas páginas de *Veja* dava eventualmente a impressão de que a sucursal e a revista tinham abandonado o tema. Não passava, contudo, de um eventual recuo [...] resguardava-se a publicação em uma ou outra semana para um salto evidente na semana seguinte. Na verdade, o trabalho nunca parava. (CUNHA, 2008, p.19-20).

A abordagem de tais reportagens eram, inicialmente, uma denúncia leve, sobre o paradeiro dos moradores do apartamento 110, número 621 da rua Botafogo em Porto Alegre à procura dos primeiros envolvidos no caso. Os títulos das reportagens demonstram alguns aspectos relacionados ao caráter de busca da “verdade” – como em “Mais perto da verdade”, publicada em 20 de Dezembro de 1978; e “Verdade resgatada”, publicada em 30 de Julho de 1980. Sempre relacionando-se com o conceito de verdade, o jornalismo investigativo deste contexto se utilizou deste e de outros termos – como “objetivo, imparcial e neutro” – a fim de distanciar-se da opinião pessoal; como quase uma prerrogativa para “sobrevivência em meio aos limites impostos durante o período militar”, conforme Barbosa (2007, p. 227)⁷.

Será neste sentido que a fotografia trará seu potencial de documento *verídico*, quase judicial e realista. Ilustrará o texto do jornalista, em alguns casos, e informará o leitor sobre os

⁶ Ver mais em MARTINS; LUCA (2012) e FICO (2003).

⁷ É importante apontar que a imprensa que noticiou algumas reportagens sobre o caso de maneira mais exaustiva foram o diário *Zero Hora* e *cooJORNAL*, durante 1979. Além de algumas referências do caso podem também ser encontradas nos diários *Estado de São Paulo*, *Correio do Povo*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde* e *O Globo*.

personagens envolvidos no caso e suas localidades principais. Seu papel será amplo. A atuação destes profissionais da imagem será significativa para o desenrolar do caso. Assim como a imprensa *investigativa* possui seus detalhes, o fotojornalismo também possui um desenrolar interessante.

3. O contexto do fotojornalismo e a atuação dos fotógrafos envolvidos no caso do sequestro na revista *Veja*

Neste terceiro momento, algumas questões sobre o contexto do fotojornalismo e a atuação dos fotógrafos no caso do sequestro serão apresentadas. De maneira a não tentar realizar biografias, mas dialogar com as questões apontadas por Coelho (2012) quanto às origens dos fotojornalistas no Brasil e a sua formação, procuro tentar compreender onde Ricardo Chaves, Olívio Lamas e outros fotógrafos do período estariam localizados neste panorama de fotógrafos de diferentes formações e origens (fotodocumentaristas e fotojornalistas), apresentados em livros como de Coelho (2012), Costa; Silva (2004) e Junior (2003)⁸.

Segundo Sousa (2004a, p.12), o conceito de fotojornalismo possui uma vasta gama de significados, que hoje dialoga tanto com a arte quanto com a publicidade. Porém, entre os significados, dois são apresentados pelo autor como o sentido lato e o sentido restrito, e sempre que expressarmos tais conceitos, será atrelado à seguinte intenção,

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. [...] 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. (SOUSA, 2004a, p. 12).

⁸ De maneira geral, este é um dos objetivos da pesquisa maior, citada na Introdução do artigo. Não procurarei me estender no assunto, pois entra em contato com a produção além do sequestro dos uruguaios – e também dialoga com outras linguagens da fotografia, como o fotodocumentarismo.

Assim, as fotografias do caso do sequestro se inserem como imagens do fotojornalismo brasileiro, na revista *Veja*, por informar o leitor; documentar o acontecimento a partir de uma pauta pré-estabelecida; e ilustrar (e tentar comprovar argumentos textuais) o texto escrito pelo jornalista *investigativo*. Através destes pontos é que algumas imagens assumirão papéis, de documentar; ilustrar; informar; mais do que outras, assumindo papéis em maior quantidade ou menor quantidade. O papel da fotografia dentro do periódico se dará a partir deste ponto de vista.

As fotografias produzidas para o caso do sequestro fazem parte do que Sousa (2004a) chama de *Segunda Revolução no Fotojornalismo*, localizada temporalmente dos anos 1960 aos 1980. Neste período algumas revistas famosas durante os anos 30 aos 50 (*Primeira Revolução do Fotojornalismo*), como *Life* e *Look* irão desaparecer⁹. Será um momento que o fotojornalismo encontrará outros meios de se apresentar, como a partir do surgimento das agências fotográficas e a partir das novas revista semanais – como *Time* e *Newsweek*. O trabalho do fotógrafo será transmutado de uma origem manual¹⁰ de aprendizagem para uma institucionalização do ensino da fotografia, ainda em processo de formação. Neste contexto, crescem também as dificuldades de definição entre fotojornalismo e fotodocumentarismo, sobretudo pela variedade temática; estilística e dos interesses da imprensa do momento¹¹. Como uma crítica, o autor também cita a *banalização da imagem*, onde os fotógrafos de imprensa muitas vezes tornam-se, devido à grande quantidade de imagens na cultura visual deste contexto, apenas “funcionários da imagem” – em um fotojornalismo “pouco criativo, escravo da atualidade e da encomenda de fotografias”, praticamente como uma profissão de produção “industrial”, de larga escala.

⁹ Conforme Sousa (2004a, p. 152), os principais motivos deste desaparecimento serão a diminuição do interesse do público à tais revistas a partir do surgimento da televisão e face aos problemas econômicos enfrentados por tais periódicos.

¹⁰ A partir de uma relação de aprendizagem da fotografia entre aprendiz/mestre. O fotógrafo dos anos 1930, por exemplo, aprende a fotografar a partir de um envolvimento com outros fotógrafos, e não a partir de cursos de ensino superior, que não existiam neste período, conforme Sousa (2005, p. 155).

¹¹ Ainda hoje se fala sobre a produção de fotografias para propagandas, de Sebastião Salgado, por exemplo – como imagens fotográficas artísticas. Muitas delas foram vendidas por este fotógrafo (que inicia sua carreira nos principais meios de comunicação do Ocidente nos anos 70 e 80) para veículos de informação e publicidade. Neste sentido, se vê uma dificuldade em compreender os limites conceituais entre fotojornalismo, fotodocumentarismo e fotografia artística, conforme Gefter (2004, p.122).

No Brasil, algumas questões seguem o rumo descrito acima, a partir de Sousa (2004a)¹². A formação de agências fotográficas em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre no fim dos anos 1970 e início dos 1980 seguem o raciocínio do fotojornalismo *de fora*, conforme aponta Souza Júnior (2012). Algumas questões referentes à profissão do fotógrafo são discutidas. O direito autoral, a posse dos negativos, a regulamentação da profissão e a liberdade de pautas para os fotógrafos incentivam a proposta de Projetos de Lei e a criação de agências como a Focontexto (de Porto Alegre); Agência Ponto de Vista (de Porto Alegre); Agência F4 (de São Paulo) e Agil Fotojornalismo (de Brasília).

Na revista *Veja*, algumas coisas não seguem a linha de raciocínio de Sousa (2005), como é o caso das contratações de fotógrafos, a pesar do contínuo uso de imagens de *freelancers* e de agências nacionais e internacionais, conforme Coelho (2012, p. 121),

Fato inédito na época, em todas as sucursais de *Veja* existia um fotógrafo contratado e, ao contrário das outras revistas da editora, a maioria deles era formada por brasileiros – muitos em início de carreira. [...] Pode-se dizer que os fotógrafos da editora Abril formavam a elite do fotojornalismo da época, seja por causa dos salários elevados, seja pelo prestígio.

A revista possuía uma gama de assuntos abordados que, de certa maneira, demandava uma carga de versatilidade dos fotógrafos a fim de que tais textos pudessem ter a presença de imagens que coincidissem ao que estava sendo feito em revistas semanais congêneres. Sua inspiração sempre fora as revistas *Time* e *Newsweek*, conforme Martins (2008, p. 218). Para tal, a revista necessitava de uma diagramação com bastantes imagens e um texto versátil à compor um quadro visual que “seduzissem”, “persuadissem” a visão do leitor¹³.

3.1. Os fotógrafos “repórteres”

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

¹² Também poderá esclarecer algumas questões mais específicas do fotojornalismo brasileiro em Lima (1989).

¹³ Conforme Vilches (1997, p. 112-113).

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 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 jornal. (PROENÇA, 2012).

A partir deste momento, em 1969, Ricardo Chaves foi aprendendo de maneira bastante manual o processo do surgimento da fotografia. Aprendendo com os “mestres” da fotografia, Léo Guerreiro e Pedro Flores. Desde as saídas para fotografar; a volta do filme 35mm para o laboratório; o processo de revelação e ampliação; e a seleção das fotografias, feita pela equipe editorial do jornal (no caso por Assis Hoffmann e sua equipe). 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, até ser contratado pelo Jornal do Brasil, trabalhando na sucursal de Porto Alegre – onde estaria trabalhando como fotógrafo contratado. Realiza também trabalhos como *freelancer* para o *cooJORNAL*, e é contratado pela *Veja* em 1976.

A formação de Chaves e Olívio Lamas seria muito semelhante à formação de fotógrafos da geração de fotojornalistas de 1940 a 1950, conforme Louzada (2011, p. 09),

Na pesquisa realizada, que serve de base para esse artigo, percebe-se que a iniciação na profissão de fotógrafo de imprensa se dava, quase sempre, inserção direta no mercado. Do universo pesquisado, 84% dos fotógrafos tiveram seu aprendizado em fotografia de imprensa no próprio exercício da função. Mesmo dentre esses, os 5 fotógrafos que fizeram cursos técnicos ou tiveram aulas particulares ressaltaram que fotografia de imprensa se aprende

na prática. Dos restantes, 16% tinham fotografos na família.

Assim como Ricardo Chaves, Lamas irá iniciar a sua carreira como assistente de redação na Zero Hora. Também na prática e no contato com “mestres” da fotografia do periódico, este irá fotografar como *freelancer* durante algum tempo. Sua ascensão se daria pela prática, pelo diálogo constante com outros profissionais. E também pela construção de imagens e participação de eventos de importância para o contexto.

Lamas tinha o raro talento de estar no lugar certo, na hora certa. Foi assim que dez anos antes [de 1978], quando caminhava pela calçada em frente ao prédio da Secretaria de Segurança [...] uma bolinha de papel caiu em sua cabeça. Lamas olhou para cima tentando ver o engraçadinho. Em vez de chutar a bolota de papel, abaixou-se, pegou o papel, desenrolou e leu um inesperado pedido de socorro: “Sou o frei Betto e estou preso no DOPS”. (CUNHA, 2012, p.270).

Lamas participou do caso da localização do dominicano Carlos Alberto Libânio Christo. Trabalhou na Zero Hora, *cooJORNAL* e para a sucursal da revista *Veja*, durante o período do sequestro dos uruguaios. Ele, Ricardo Chaves, João Baptista Scalco (que não fotografou para o caso, mas participou ativamente das decisões de escrita e *investigação*) e Luiz Cláudio Cunha tomaram decisões a fim de desenvolver melhor o texto, as denúncias, e principalmente, de utilizar a fotografia de Chaves e Lamas como forma de documentar o caso e comprovar os argumentos de Cunha e da equipe editorial da revista. Por este motivo, Cunha os considera “repórteres-fotógrafos”, pela sua participação no caso além da produção das fotografias, mas no exercício do “senso jornalístico”, “reafirmando a condição de repórter mais do que a de fotógrafo” (CUNHA, 2012, p. 20).

Talvez este argumento propicie, para algum outro trabalho, a retomada de questões do estatuto do fotógrafo perante o jornalista, que é bastante discutido em Lima (1989, p. 24), quando este apresenta a atuação do repórter-fotógrafo, que “colhe a notícia com a câmera fotográfica, enquanto o seu colega jornalista o faz com a caneta”. Tais fotógrafos envolvidos no caso possuem uma relação além de “funcionários da imagem”, mas a de produtores de um mosaico de imagens que representem um pequeno pedaço do que foi a Operação Condor como um todo.

A atuação destes fotógrafos tornaram as reportagens em um exemplo de engajamento para a profissão. Jornalista e fotógrafos formavam uma equipe que se completaria para a conclusão das colunas e páginas – em um ambiente editorial nem sempre favorável para uma dedicação tão extensa assim, onde a revista tinha prazos e limites de espaço para determinados assuntos. A série de 25 reportagens durante o fim de 1978 e o ano de 1979 marca, em diferentes etapas, uma atuação forte destes fotógrafos, à procura em arquivos, em lugares físicos e a realização de entrevistas em *off* com determinadas pessoas para conseguir a fotografia que seria publicada na revista.

Para compreender o papel da fotografia destes fotógrafos, realizamos uma tarefa de fichamento de todas as fotografias relacionadas ao caso do sequestro dos uruguaios, de 1978 à 1980 (ainda em fase de conclusão), com base nas análises de Lorenzo Vilches (1997), referente aos valores comunicativos da fotografia dentro de uma página de um periódico. Neste sentido, procuramos selecionar alguns aspectos expressivos das fotografias, a fim de procurar algumas tendências que pudessem surgir em meio à este vasto mosaico de retratos, lugares e montagens. Sempre tentando dialogar com os depoimentos recolhidos com Ricardo Chaves, Luiz Cláudio Cunha, Lilián Celiberti e Universindo Díaz, já citados no artigo. Nestes depoimentos, algumas informações sobre como o trabalho do fotógrafo atuou durante o caso explicam algumas questões do sentido da aparição de algumas fotografias no desenrolar do caso. Dando margem ao final do artigo, vale apresentar algumas fotografias que atuaram como *vértices* para a continuação das publicações, que podem passar despercebidas pelo leitor leigo perante ao contexto do fotojornalismo e a importância da atuação do fotógrafo neste caso em específico.

3.2. Os diferentes papéis da fotografia no caso

Nesta última parte do texto, iremos apresentar dois casos onde a fotografia assume papel central no desenvolvimento das reportagens. Primeiramente, a descoberta do local onde Lilián, Camilo e Francesca foram mantidos presos em Porto Alegre, após a chegada dos repórteres no apartamento da rua Botafogo, dando margem à descoberta de nomes e dar um encaminhamento mais forte ao caso. Em segundo lugar, a memória visual destes profissionais

da fotografia em ação – a descoberta do primeiro rosto, primeiro nome e primeira denúncia direta quanto à atuação da polícia no sequestro.

Após Luiz Cláudio Cunha e J.B. Scalco retornarem do apartamento, quando sujeitos armados o revistaram e os avisaram para não publicar nada sobre o que eles viram, ocorre o início das perguntas. A mãe de Lilián vem à Porto Alegre e tenta explicar para os principais meios de comunicação que estaria ocorrendo um sequestro. Luiz Cláudio e Chaves procuram Camilo, o filho de 7 anos de Lilián, para perguntá-lo o que ocorreu. Onde eles foram levados, desde o início do sequestro. Tentar questionar o garoto sobre mais informações que podem levar os repórteres a saber quem estaria por trás de todo o caso. Aí surge a atuação dos fotógrafos, mais diretamente ao caso.

Após Camilo comentar sobre ficar em um prédio, perto de um *arroyito*, e duas avenidas principais – a suspeita de que o prédio da Secretaria de Segurança (atual Palácio da Polícia) fosse onde os uruguaios tivessem sido levados inicialmente – faz com que Ricardo Chaves utilize diversas fotografias de Porto Alegre para distrair o garoto e tentar forçar a sua memória visual, com intuito de fazê-lo pensar sobre onde passaram, mostrando a este uma fotografia que fora batida por Assis Hoffmann do prédio da Secretaria de Segurança, perto de um *arroyito* (o dilúvio na Av. Ipiranga), estivessem no bolo de fotografias, conforme na Imagem 01.

Nesta mesma edição onde fora publicada a fotografia do prédio da Secretaria de Segurança, onde no 2º andar estaria localizado o DOPS, a fotografia de Camilo segurando a foto de Hoffmann surge também (Imagem 02). De certa forma valorizando ainda mais o papel da fotografia, que aí teria um aspecto inicial (na Imagem 01) de ilustrar ao leitor o local descrito pelo menino, para em um segundo momento (Imagem 02) demonstrar o caráter *investigativo* da reportagem. Ir atrás de uma confirmação de Camilo – que identifica o local através da fotografia –, vítima do sequestro e que confirmaria a “veracidade” do que tais jornalistas estariam escrevendo ao leitor, quando este seguraria a fotografia – já com sentido de prova – sobre o local da prisão.



Imagem 1 (esq.) e Imagem 2 (dir.)

Imagem 1: Foto de Assis Hoffmann, detalhe publicado na revista *Veja*, 10 de Dezembro de 1978.

Imagem 2: Foto de Ricardo Chaves, detalhe publicado na revista *Veja*, 10 de Dezembro de 1978.

De maneira a não deixar dúvidas ao leitor, os fotógrafos e a equipe da *Veja* utilizam-se de diversas fotografias com sentido de prova (cerca de 30 fotografias, das 80 fichadas), de confirmação de que o que fora escrito é verdade a partir da confirmação visual. Este é um dos papéis da fotografia em *Veja* no caso do sequestro dos uruguaios, que irá se repetir durante o desenrolar das reportagens¹⁴. Outro sentido importante é a de denúncia.

Após o reconhecimento do envolvimento do DOPS de Porto Alegre, a partir do que Camilo teria apontado na fotografia, os jornalistas e fotógrafos envolvidos no caso – em especial J.B. Scalco por ter sido fotógrafo de esportes e ter entrado no apartamento na hora da *armadilha* – haveria agora a iniciativa de procurar saber quem estava envolvido no caso. Rostos, lugares e nomes para denunciar ao público. Scalco, por ter fotografado muitos jogadores, lembra que o “homem grande e negro que apontou a arma” era bastante parecido com um ex-jogador do Internacional. A partir desta dúvida, Ricardo Chaves – que fora fotógrafo da Zero Hora – possui acesso aos arquivos do diário gaúcho e procura por fotos de jogadores deste time. Encontra algumas, e demonstra para Scalco que confirma uma – a de Orandir Portassi Lucas, ou mais conhecido como “Didi Pedalada”.

Mais um caso do uso da memória visual no desenvolver do caso, faz com que a procura de um suspeito, agora confirmado pelo fotógrafo que participou da revista no apartamento dos uruguaios, pelo mesmo homem que jogara no Internacional e estava na

¹⁴ Importante ressaltar que este caráter da fotografia como espelho do real representa o caráter realista das reportagens. A fotografia parece ainda ser percebida pelos meios de comunicação como não sendo um ponto de vista selecionado pelo fotógrafo, um índice do real, mas sim o espelho do real. Para mais questões relacionadas à este assunto, a obra de Rouillé (2005, p. 61) e Dubois (2011).

fotografia encontrada por Chaves, servisse não como prova, mas sim como denúncia. Imprimir o rosto de um provável envolvido no sequestro seria o momento de apontar ao público leitor um possível “culpado”. Isto fora feito na edição do dia 27 de Dezembro de 1978. A fotografia, além de ilustrar as palavras do jornalista, assume papel de denúncia visual, ao mostrar quem seria um dos envolvidos pelo sequestro, conforme a Imagem 03. Futuramente, seria descoberto onde “Didi” morava, e Olívio Lamas iria até a sua rua fotografar a fachada do prédio, apontando diretamente o local onde o sujeito habitava, conforme a Imagem 04, também servindo como uma fotografia que informava e denunciava.



Imagem 03 (esq.) e Imagem 04 (dir.)
Veja, 27 de Dezembro de 1978.

No ano de 1978 e 1979, das 81 fotografias do sequestro dos uruguaios, 54 tinham o papel de ilustrar e informar o texto; 26 possuíam aspectos paralelos ao caso, ou seja, eram relacionadas ao texto indiretamente; e 30 fotografias possuíam o papel documental, com um estatuto quase jurídico, de prova. Sendo que uma fotografia poderia assumir mais de um papel na mesma reportagem. Além do papel da fotografia ser de ilustrar/informar a reportagem e de servir como documento; a atuação dos fotógrafos, a partir de seus depoimentos e de depoimentos de seus colegas, reafirmam seu lugar de atuante direto no caso, engajados. Isto

representa uma peculiaridade em meio ao contexto do fotojornalismo dos anos 1970, especialmente no Brasil – onde diversos fotógrafos procuravam outros meios de expressar suas pautas, seu engajamento. Principalmente fora de revistas semanais – em agências, por exemplo.

Considerações finais

Contemplando um desenvolvimento textual mais contextual – tanto do momento no país; do sequestro; da imprensa; e do fotojornalismo no Brasil – acredito que tal artigo e a apresentação oral no I EPHIS da PUCRS sirva como um bom exercício para uma futura escrita do Trabalho de Conclusão de Curso. Procurei apresentar tais assuntos sempre demonstrando autores e obras que possam completar uma leitura maior sobre tais temas, para quem estiver interessado.

Em mais de 60 páginas, 25 edições e cerca de 100 fotografias, durante 1978 e 1979 a revista *Veja* se posicionou sobre o caso de maneira *investigativa*, corroborada por prêmios ao longo das reportagens e pela aceitação entre jornalistas de outros veículos de informação. Sempre questionando as autoridades locais e estaduais, em um momento em que a imprensa sentia-se um pouco menos questionada por censores, mas ainda em vigilância, em pleno processo de abertura política. O fotógrafo apresenta-se como um profissional engajado no caso, procurando sempre produzir imagens que deem base aos argumentos textuais e apresentem ao leitor um mosaico de retratos e locais relativos à atuação da Operação Condor. Possui um estatuto de relativa autonomia de pauta, porém ainda em processo de reorganização, privilegiando retratos de civis e militares em close-up ou primeiro plano. O papel da fotografia no trabalho dos fotojornalistas da revista *Veja* é o de documentar os acontecimentos a fim de resguardar a “veracidade” dos fatos. Visa informar o leitor e a problematizar a legalidade judicial da ação policial no sequestro do casal de uruguaios com fotos que denunciem ao leitor rostos, lugares e documentos envolvidos no caso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**. Brasil – 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CELIBERTI, Lilián. Depoimento de Lilián Celiberti. IN: PADRÓS, Enrique Serra. **Memórias da resistência e da solidariedade**. Porto Alegre: Ed. ASF-Brasil, 2013.

CARTIER-BRESSON. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da (orgs.). **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CUNHA, Luiz Cláudio. Depoimento de Luiz Cláudio Cunha. IN: PADRÓS, Enrique Serra. **Memórias da resistência e da solidariedade**. Porto Alegre: Ed. ASF-Brasil, 2013.

_____. **Operação Condor: O Sequestro dos Uruguaios, uma reportagem dos tempos da ditadura**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

DÍAZ, Universindo Rodriguez. Todo está cargado en la memoria, arma de la vida y la historia. IN: PADRÓS, Enrique Serra. BARBOSA, Vânia M. (orgs.). **A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul v.3**. Porto Alegre: Corag, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2011.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. IN: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano vol. 4**. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. O sacerdote e o feiticeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GEFTER, Philip. **Photography after Frank**. New York: Aperture, 2004.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **Labirinto de Identidades**. Panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro**. Realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

LUNA, Francisco Vida; KLEIN, Herbert S. Mudanças sociais no período militar (1964-1985). IN: REIS, D. Aarão. RIDENTI, Marcelo. SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.) **A ditadura que mudou o Brasil**. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2014.

_____. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). IN: REIS, D. Aarão. RIDENTI, Marcelo. SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.) **A ditadura que mudou o Brasil**. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2014.

LOUZADA, Silvana. Memórias que se espriam: formação do campo fotojornalístico na modernização da imprensa brasileira. **Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia**. Guarapuava: Unicentro, 2011.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

PROENÇA, Caio de Carvalho. **Experiências do fotojornalismo gaúcho com Ricardo Chaves**. Entrevista. Laboratório de Pesquisas em História Oral, PUCRS, 2012.

REIS, Ramiro José dos. Lilián, Camilo e Francesca Celiberti: uma família uruguaia na mira do Condor em Porto Alegre. IN: PADRÓS, Enrique Serra. BARBOSA, Vânia M. (orgs.). **A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul v.3**. Porto Alegre: Corag, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

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

_____. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia de imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004b.

SOUSA JUNIOR, Luciano Gomes de. Fotografia pública nos anos 1980: a nova geração de fotógrafos e a afirmação de uma fotografia brasileira. **Trabalho de Conclusão de Curso**. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2012.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografia**. Barcelona: Gustago Gigli, 2004.

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

FONTES CONSULTADAS

Veja, 27 de Dezembro de 1978.

Veja, 10 de Dezembro de 1978.

Disponível em < <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acessado em 29 de Junho de 2014.