

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**FOTOJORNALISMO DE RICARDO CHAVES E OLÍVIO LAMAS EM VEJA:  
Imagens do caso do sequestro clandestino dos uruguaios em Porto Alegre  
(1978-1980)**

PORTO ALEGRE

2014

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**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 de graduação apresentado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.

**Orientador: Charles Monteiro**

PORTO ALEGRE

2014

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**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 de graduação apresentado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Bastos Kern

---

Prof. Dr. Helder Gordim da Silveira

---

*Aos fotógrafos, que nos apresentam o  
inusitado, aquilo que não quer ser visto e vão  
onde poucos conseguem ir. Aos historiadores,  
que se chocam, que veem imagens de uma  
forma diferente e que escrevem além do que se  
vivenciou e fotografou.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Charles Monteiro, pelas suas indicações bibliográficas vastíssimas, pela paciência e atenção. Pela confiança depositada em mim desde o segundo semestre. Este foi o professor que me apresentou um mundo novo dentro da História, um mundo repleto de imagens e interpretações. Abriu espaço para um iniciante, mostrou diferentes rumos que poderiam ser seguidos e como segui-los. Pelas conversas sobre as diferentes etapas de uma pesquisa; tipos de escrita; apresentações em Salões de IC; diferentes fotógrafos no Brasil e no exterior.

Aos meus pais, Iara e Adão, por todo apoio e incentivo ao caminho que escolhi. Ao meu irmão, Matheus, pela simplicidade de vida e exemplo profissional. À minha namorada, Paula, por todo carinho, respeito e amor dedicados às minhas escolhas.

Aos membros do grupo de pesquisa em História & Fotografia da PUCRS, que desde 2011 me ensinam e inspiram conhecimentos sobre a área. Aos professores da graduação, Maria Lúcia B. Kern, Maria Cristina dos Santos, Márcia Andrea Schmidt, Luiz C. P. Martins e muitos outros que me ensinaram o ofício do historiador bacharel e a vida na licenciatura.

Aos mestrandos e doutorandos, alguns agora já mestres e doutores, que conheci durante o meu período na graduação. Ao Luís L. R., do LPHIS do PPGH/PUCRS, pelas conversas sobre fotografia, música, literatura, televisão, imprensa e pela sua companhia durante todo o meu percurso na Iniciação Científica e graduação.

Aos amigos do Prédio 05, pelas risadas e conversas nos fins de aula e de semana. Pelos conselhos e ajudas durante as disciplinas, e também pelas festas e novas amizades durante esses anos. Aos professores de bancas de Iniciação Científica e de Comunicações da PUCRS, UFRGS, USP, UNICAMP, UPF, UNISSINOS e UERJ.

À Ricardo Chaves, pelas conversas em *off*; pela disponibilidade; por sua erudição fotográfica, mesclada com a vivência nas ruas e dentro das principais sucursais da imprensa no Brasil. Pelas belas fotografias e belas indicações.

Às instituições FAPERGS e PUCRS, pelo incentivo e confiança em diferentes trabalhos durante quatro anos de pesquisa com bolsas de iniciação científica em diferentes projetos de pesquisa. Aos funcionários da biblioteca da PUCRS e do Laboratório de Informática do FFCH.

## RESUMO

O fotojornalismo de Ricardo Chaves e Olívio Lamas na revista semanal *Veja* pode ser melhor compreendido quando observamos três aspectos que circundam sua produção: o panorama do fotojornalismo no Ocidente, a partir da chamada *Segunda Revolução do Fotojornalismo* (1960-1980); o contexto do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970; e a forma de organização das equipes editoriais em contato com o trabalho dos fotógrafos dentro da revista *Veja* nesse período. O objetivo dessa reflexão é posicionar estes diferentes aspectos, relacionados à uma vasta produção sobre a *História Visual*, e compreender as diferentes funções das fotografias sobre o sequestro de Lilián Celiberti e Universindo Díaz, reportado em *Veja* de 1978 a 1980.

**Palavras-Chave:** Fotografia; Fotógrafos; Imprensa semanal.

## **ABSTRACT**

The photojournalism of Ricardo Chaves and Olívio Lamas in *Veja* magazine can be comprehended when we pay attention to three aspects that surround its photography productions: a panorama of the photojournalism in western world, by what is comprehended with the called Second Revolution of the Photojournalism (1960-1980); the context of the photojournalism in Brazil during the 1970 decade and the organization of the editorial and photography teams in *Veja* in the same period. The main objective with this reflection is point these different aspects, in relation of the vast production in Visual Studies, and to comprehend the different functions of the main photographs about the kidnaping of Lilian Celiberti and Universindo Díaz, reported by *Veja* magazine during 1978 and 1980.

**Key-Words:** Photography; Photographers; Semanal Press.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Veja</i> , 4 de Abril de 1979.....	35
Figura 2 – Detalhes das fotografias de Ricardo Chaves repetidas.....	38
Figura 3 – Detalhes das fotografias de Ricardo Chaves repetidas.....	38
Figura 4 – <i>Veja</i> , 29 de Agosto de 1979.....	48
Figura 5 – <i>Veja</i> , 28 de Junho de 1978.....	48
Figura 6 – Enterro de Elenira, <i>Veja</i> , 16 de Maio de 1979.....	62
Figura 7 – Camilo segurando a fotografia de Assis Hoffmann.....	62
Figura 8 – Fotografia de Assis Hoffmann.....	68
Figura 9 – Fotografia de D. Lilia segurando fotos 3x4.....	68
Figura 10 – Fotografias do Museu de Memória <i>La Perla</i> em Córdoba.....	66
Figura 11 – Fotografias do Museu de Memória <i>La Perla</i> em Córdoba.....	66
Figura 12 – Fotografias de Didi e Pedro Seelig.....	67
Figura 13 – Fotografias de Didi e Pedro Seelig.....	67
Figura 14 – Elenira por Ricardo Chaves.....	70
Figura 15 – Elenira por Olívio Lamas.....	70
Figura 16 – <i>Veja</i> , 20 de Dezembro de 1978.....	72
Figura 17 – <i>Veja</i> , 18 de Junho de 1980.....	72
Figura 18 – <i>Veja</i> , 27 de Dezembro de 1978.....	72
Figura 19 – <i>Veja</i> , 8 de Agosto de 1979.....	72
Quadro 1 – Aspectos Formais – Tendências Visuais.....	78



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	09
<b>Capítulo 1:</b> História, fotografia e fotojornalismo: referencias teóricas sobre o estudo da fotografia na história e um breve panorama do fotojornalismo no ocidente.....	13
1.1. História e fotografia: os usos da fotografia na história e a cultura visual.....	13
1.2. Fotografia na imprensa: o fotojornalismo no ocidente.....	25
<b>Capítulo 2:</b> Fotojornalismo no Brasil dos anos 1970: o <i>fazer</i> fotografia para a imprensa, os fotógrafos & tecnologia e a revista <i>Veja</i> como local de trabalho.....	33
2.1. O contexto do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970: o <i>fazer</i> fotografia.....	33
2.2. O trabalho do fotógrafo de imprensa: equipamentos e relação editorial.....	36
2.3. Um local de trabalho para os fotógrafos: a revista semanal <i>Veja</i> nos anos 1970.....	43
2.4. <i>Veja</i> entre complacência e crítica aos governos militares.....	49
<b>Capítulo 3:</b> O caso do sequestro dos uruguaiois: a criação das imagens e suas diversas funções nas páginas de <i>Veja</i> .....	52
<b>Conclusão</b> .....	77
<b>Referências</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

Meu interesse pela pesquisa em fontes visuais, mais especificamente pela fotografia, surge em 2011 com a participação em projetos de pesquisa ao longo do período de graduação. Me tornei bolsista de iniciação científica no projeto *A construção da imagem das elites e da modernidade urbana de São Paulo na revista ilustrada 'A Cigarra' nos anos de 1920* (BPA/PUCRS 2011-2012). Pesquisando sobre as principais características da fotografia na década de 1920 em São Paulo, percebi os diferentes sentidos que uma imagem pode assumir em uma página de algum periódico. Diversas construções da cidade e de pessoas foram feitas apenas com o uso da fotografia. Em 2012, participei como bolsista em um segundo projeto, que dialogava diretamente com o anterior. Porém, desta vez, pesquisaria as fotografias de uma revista carioca no mesmo período, no projeto intitulado *A representação das novas práticas sociais e a nova visualidade urbana moderna na imprensa carioca dos anos 1920 na revista ilustrada Careta* (PROBIC/FAPERGS 2012-2013).

Neste primeiro momento, entrei em contato com diversas experiências importantes para a minha formação acadêmica. A leitura e revisão de obras que discutiam metodologias para o estudo da Cultura Visual; a criação de textos para publicação em revistas eletrônicas e Anais de eventos; as apresentações em formato de comunicação para Salões de Iniciação Científica e Seminários relacionados com a História Cultural e Visual; e a experiência de dialogar com diversos outros pesquisadores da área, no Grupo de Pesquisa Imagens, Culturas Urbanas e Cidades<sup>1</sup>.

A partir de 2012, iniciei um processo de compreensão da linguagem fotográfica que conhecemos hoje como fotojornalismo. Na prática, participando e realizando cursos sobre fotografia<sup>2</sup>, ensaios fotográficos e tendo aulas com André

---

<sup>1</sup> Grupo liderado pelo Prof. Dr. Charles Monteiro, no PPGH da PUCRS. Visa a congregar pesquisadores e pós-graduandos da PUC-RS, de outras IES brasileiras e de instituições estrangeiras, que trabalham com temas relativos à cultura visual e à história urbana, bem como diferentes linguagens que expressam a relação entre modernidade e tradição na cultura urbana do século XIX e XX. O Grupo visa a discutir questões teóricas e metodológicas que instrumentalizem pesquisas sobre imagem, culturas e cidades brasileiras e ibero-americanas, debatendo a bibliografia internacional; participando de congressos no Brasil e no exterior; realizando simpósios nacionais e internacionais; promovendo cursos de extensão; publicando artigos em revistas nacionais e internacionais; publicando livros e capítulos de livros no Brasil e no exterior.

<sup>2</sup> Participação de cursos de fotografia na Faculdade de Comunicação da UFRGS, durante 2010 e 2012, assim como, ministrando aulas para alunos da AIESEC-RS, em Porto Alegre, sobre fotografia e ensaio fotográfico.

Liohn<sup>3</sup>; e na teoria, na participação de um terceiro projeto de pesquisa intitulado *A reorganização do campo e o novo estatuto da fotografia no Brasil dos anos 1970: imagens do fotojornalismo e fotodocumentarismo* (PROBIC/FAPERGS 2013-2014).

O trabalho como bolsista de iniciação científica neste último projeto foi decisivo na minha formação e na escolha de rumos da pesquisa – que foi recortada e apresentada como forma de Trabalho de Conclusão de Curso. Fui treinado, com orientações dos professores Dra. Núncia Constantino Santoro, Dr. Charles Monteiro e de bolsistas do LPHO<sup>4</sup> para o tratamento geral com fontes orais – realização de um roteiro de entrevista; gravação da entrevista; conferência de dados citados; transcrições; produção da ficha técnica e depósito no acervo do LPHIS<sup>5</sup> e LPHO. Deste trabalho, conheci fotógrafos como Ricardo Chaves, Eneida Serrano e Luiz Carlos Felizardo a partir de depoimentos e realização de entrevistas.

Este trabalho em formato de monografia é resultado de um recorte desta última atuação como bolsista de iniciação científica. Surge, em forma de texto, a partir de questionamentos que realizei enquanto escutava, gravava e conversava com fotógrafos de Porto Alegre – assim como, quando observava e fichava diversas fotografias da revista *Veja*, também para constar no acervo do LPHIS. Pude perceber de perto o cotidiano de profissionais da imagem e da academia. Dessa forma, delimito um recorte temporal de 1978 à 1980, selecionei as fotografias de Ricardo Chaves, de quem já havia entrevistado em 2012, e Olívio Lamas, sobre o sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz. Um caso muito estudado por pesquisadores da Comunicação e História aqui da região Sul, porém visto com um olhar da produção textual e editorial sobre o sequestro. Dessa forma, propus uma interpretação das diferentes funções e da importância da fotografia para o caso, com

---

<sup>3</sup> Fotojornalista brasileiro, atuou como fotógrafo em conflitos armados na Líbia e Haiti, ganhando em 2012 a medalha *Robert Capa Gold Medal*. Realiza hoje diversos trabalhos em favelas, zonas de conflito armado e situações de risco – lembrando a imagem de *fotógrafo-soldado* que precede à década de 1940.

<sup>4</sup> Laboratório de Pesquisa em História Oral da PUCRS atua como arquivo de depoimentos orais e de suas respectivas transcrições, assim como espaço de pesquisa de diversos pesquisadores da pós-graduação, aberto ao público das demais universidades. Para maiores informações, acessar o site: <<http://www.lapho.com.br>>.

<sup>5</sup> Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som atua como arquivo de vídeos e músicas, com apoio técnico de Luís Lima da Rosa. Assim como, a partir do projeto de pesquisa mencionado, realizamos o início de um trabalho de coleta de fotografias de diversos fotógrafos da região sul do Brasil, catalogando-as e organizando no sistema do Laboratório. Para consulta de professores e demais acadêmicos voltados ao tema.

um olhar que procurava dialogar com diversas referências bibliográficas que lia durante meu período da graduação, que dialogasse com a chamada *História Visual*<sup>6</sup>.

Durante os anos 1970, o trabalho do fotógrafo sofre um processo de ampliação, profissionalização e aprimoramento no país. Estas características possuem uma origem nas décadas de 1950 e 1960, tanto nas primorosas publicações em grandes veículos de comunicação (como *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Revista do Globo*), quanto pelo surgimento dos primeiros cursos de fotografia nas faculdades de comunicação, arquitetura e artes, conforme Peregrino (1991).

Em Brasília, na metade da década de 1960, a Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) oferece a disciplina *Técnica e Prática da Fotografia*. Já em São Paulo, é criada a primeira escola de fotografia (SENAC), conforme Peregrino; Magalhães (2004, p.68). Essas iniciativas fomentaram, à longo prazo, uma discussão sobre a profissionalização do fotógrafo, escoando em debates e na vida de profissionais da área na década de 1970 e 1980.

Devido à uma expansão da indústria de informação, da publicidade e da modernização da imprensa, um mercado de trabalho e a demanda pela produção de fotografias que informem um leitor *moderno e atualizado* se forma do Brasil. Seriam essas as prerrogativas das principais empresas de comunicação para contratação ou solicitação de trabalho para os profissionais da fotografia no Brasil.

A revista *Veja* estaria sendo fundada em 1968, atuando sob censura até 1977, e sendo a maior revista de informação do país no fim da década de 1970, concorrendo com *IstoÉ*. Seu corpo editorial escolheria espaços dentro da revista que tratassem de assuntos antes não tão livres. Como, por exemplo, sobre a atuação do DOPS em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre; sequestros clandestinos (de Flávia Schilling, Lilián Celiberti e Universindo Díaz). Estes assuntos, após a abertura política, foram vistos como opção de crítica ao regime militar, segundo Barbosa (2007), que estaria passando por um momento de crise econômica e social, segundo Luna; Klein (2014). Diversas reportagens seriam feitas por *Veja*, de 1978 à 1980, sobre casos que questionassem as autoridades militares e locais. O caso do sequestro dos uruguaios foi um deles.

---

<sup>6</sup> Termo citado por MENESES (2003), que iremos abordar no Capítulo 1.

Dessa forma, a monografia procura alcançar alguns pontos principais sobre as fotografias publicadas em *Veja* nesse período. Utilizando a metodologia de Mauad (2004) e Meneses (2003; 2005), indaga-se quais as principais funções das fotografias de Ricardo Chaves e Olívio Lamas sobre o caso do sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz nas páginas da revista *Veja*. E também, qual a importância do trabalho do fotógrafo e de sua produção no desenrolar desta *novela* jornalística neste periódico.

O primeiro capítulo, “História, fotografia e fotojornalismo: referências teóricas sobre o estudo da fotografia na história e um breve panorama do fotojornalismo no ocidente”, apresenta brevemente um panorama teórico e metodológico de pesquisas atuais da Cultura Visual, compreendendo conceitos de Meneses (2005) – Visual, Visível e Visão. Assim como, apresentam-se as propostas de Mauad (2003) e Vilches (1997) sobre a relação da fotografia com a história e as diversas formas de trabalhar com essa fonte. Ainda no primeiro capítulo, um panorama do contexto do fotojornalismo no ocidente (1940-1980) é apresentado, a partir de Sousa (2004).

No segundo capítulo, “Fotojornalismo no Brasil dos anos 1970: o fazer fotografia para a imprensa, os fotógrafos & tecnologia e a revista *Veja* como local de trabalho”, são tratados alguns pontos sobre o contexto do fotojornalismo no Brasil, em especial o trabalho dos fotógrafos Ricardo Chaves e Olívio Lamas – suas carreiras e a entrada na *Veja* – e algumas perspectivas editoriais desta revista semanal.

No terceiro capítulo, “O caso do sequestro dos uruguaios: a criação das imagens e as suas diversas funções nas páginas de *Veja*”, apresenta-se o estudo de caso propriamente dito. Inicialmente, há uma descrição do contexto do sequestro (visando apresentar as relações políticas e institucionais da repressão no regime militar), para em um segundo momento problematizar o estatuto da fotografia nas fotorreportagens da revista *Veja* através da interpretação de séries fotográficas produzidas por Ricardo Chaves e Olívio Lamas nos anos 1978 e 1979 sobre o “caso dos uruguaios sequestrados”.

## **CAPITULO 1: HISTÓRIA, FOTOGRAFIA E FOTOJORNALISMO: REFERENCIAS TEÓRICAS SOBRE O ESTUDO DA FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA E UM BREVE PANORAMA DO FOTOJORNALISMO NO OCIDENTE**

### **1.1. HISTÓRIA E FOTOGRAFIA: OS USOS DA FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA E A CULTURA VISUAL**

Antes de iniciar estudos de maior fôlego sobre a imagem fotográfica, historiadores já estavam pesquisando e estudando sobre as diferentes maneiras de perceber as mudanças sociais, culturais e epistemológicas na História a partir de pinturas e ilustrações. De certa maneira, a pintura predominou grande parte da dedicação de historiadores para perceber algumas questões sobre o homem e as suas ações no seu contexto de vivência. Porém, esse estudo se insere em um campo maior nas Ciências Humanas, onde as imagens são predominantes para problematizar algumas questões sobre história, filosofia, antropologia e outros campos. A Cultura Visual, tendo as imagens como vetor principal, seria este campo maior mencionado.

Um aspecto simples para argumentar o por quê de uma tradição de historiadores pesquisem e estude pinturas e ilustrações mais do que a imagem fotográfica seria o fato de que essas imagens existem desde que o homem começa a se organizar em pequenos grupos. Imagens surgem aos olhos do arqueólogo, antropólogo, historiador e profissionais das ciências humanas, desde quando se descobre uma pintura rupestre. As fotografias, por outro lado, surgem para este estudioso somente após sua consolidação após a década de 1830 na Europa.

Outro aspecto importante, em meio a esta discussão entre pintura e fotografia no trabalho do historiador, é o fato de que a fotografia se insere na vida das pessoas como uma imagem diferente, que é mecânica e técnica. Em meio a um contexto de industrialização e de um grande aparato de maquinário na Europa da segunda metade de 1800, a máquina fotográfica surge como uma forma robusta e quase nada artesanal de criar imagens. Neste período se consolidaria também um conflito muito grande entre pintura e fotografia, tanto no Impressionismo como no Realismo, quanto por argumentos de que a fotografia seria, para alguns, um espelho do real. “Desde a

entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável”, conforme aponta Mauad (2008, p.31) e Tagg (1988) aos usos da fotografia no século XX.

Os estudos sobre História e Fotografia aparece com maior fôlego após a década de 1960, quando se problematiza de maneira mais profunda alguns aspectos da desta imagem técnica, que já estava presente em diversos espaços da sociedade, seja na imprensa, em álbuns familiares, em fotografias em formato de *carte-de-visite* ou em outros meios de divulgação, como em embalagens de produtos, documentos pessoais e do Estado, etc. Neste momento, a fotografia começa a ser problematizada desde a sua criação (o ato de fotografar) até a sua circulação (diferentes usos e espaços ocupados pela fotografia). Historiadores percebem o valor de memória que a foto possui, e o seu estudo ficaria voltado a descobrir suas características, suas funções e como ver a História através deste tipo de imagem.

Ao longo do século XX, a fotografia é percebida ora como espelho do real, e utilizada por cientistas e naturalistas como tal; ora como símbolo e recorte do real. Porém alguns estudos, como em Dubois (1990)<sup>7</sup>, concluem que a fotografia não apresentava ser um espelho do real, ou a realidade em si, mas sim um vestígio, um índice, que fora considerada como um testemunho: atestava apenas a existência de uma realidade. Justamente por considerar que a fotografia é carregada de memória, e é um artefato testemunho de algum acontecimento geral, comove e toca quem as vê. Algumas tornaram-se emblemas e ícones de momentos históricos, conforme Mauad (2005, p.136) apresenta, “como aquela já famosa foto da menina vietnamita correndo com o corpo queimado de napalm, durante a Guerra do Vietnã. A simples menção da foto já nos remete aos fatos e aos seus resultados”, por exemplo.

As pessoas apreciam fotografias, tanto em álbuns familiares, quanto em jornais e revistas vendidas em diferentes formatos e ideologias ao redor do globo. Consumimos imagens fotográficas a todo tempo, e percebemos o seu poder de comunicação, tornando-se uma linguagem a certos momentos. A problematização da fotografia vem pós escola dos Annales. Seu próprio surgimento e iniciativa em procurar uma renovação para a História em novos tipos de fontes, onde antes somente o documento textual e oficial era considerado propício para a “ciência”, não mais

---

<sup>7</sup> Além de Dubois (1990), a discussão sobre fotografia e realismo pode ser lida também em Tagg (1988); Sontag (1977); Bourdieu (1990) e Barthes (1977).

seria assim no séc. XX. A busca por conhecimentos nas outras áreas adjacentes da História, como a Antropologia, Ciências Sociais, Filosofia e Geografia, traria uma expansão de campos para estudos na História. Exigiu-se dos historiadores a compreensão de diferentes linguagens, signos e também a *leitura* das imagens. Dessa maneira, há a aceitação de outras fontes além da textual. Insere-se, de maneira paulatina, o campo de estudos sobre a visualidade.

Deste recente campo de estudos, algumas propostas para a *leitura* da fotografia surgem, nunca excludentes, mas em contato com metodologias que dialogam com o mesmo intuito: compreender a História através da fotografia, ou compreender onde a fotografia se insere na História. O surgimento da imagem no cotidiano do pesquisador em história foi visto como um *incômodo*, pois era necessário procurar abordagens e metodologias para *lê-las*. Em alguns casos tornariam as fotografias meras ilustrações textuais ou era encarada como um problema metodológico ao pesquisador. Como qualquer outra fonte, elas deveriam ser problematizadas pelo historiador, como já aponta Bloch (2002, p.7-8) “mesmo o mais claro e complacente dos documentos não fala senão quando se sabe interroga-lo”. E este argumento é ainda mais enfatizado quando se trata de fontes visuais. Desta forma, vemos que a fotografia não fala por si só<sup>8</sup>, e não *contém* um passado que se revela ao olhar do historiador, conforme aponta Ana Maria Mauad em seu texto,

Toda fonte histórica é resultado de uma operação historiográfica (CERTEAU, 1979), não fala por si só, é necessário que perguntas lhe sejam feitas. Tais questionamentos devem levar em conta a sua natureza de artefato e de objeto de cultura material, associado a uma função social e a sua trajetória pelos tempos. (MAUAD, 2008, p.20).

Portanto, o papel do historiador surge ao procurar indagações que se relacionam com o que é visto na fotografia e no seu conhecimento teórico e metodológico acerca da imagem e do contexto estudado. Para isso, três aspectos iniciais podem ser considerados ao *ler* uma fotografia, segundo Mauad (2005, p.135). A questão da *produção, recepção e do produto*. A primeira delas se refere ao ato fotográfico, reconhecendo que o fotografo é um sujeito que possui um imaginário visual em constante formação, visto que ele participa como personagem em um

---

<sup>8</sup> O termo “as imagens falam por si só” foi muito utilizado por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do Reich Alemão, após solicitar à cinegrafistas uma vasta produção sobre os feitos do governo do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Assim como, o termo ainda hoje é utilizado por jornalistas, fotógrafos, cinegrafistas e outros profissionais relacionados à Comunicação.



contexto específico que é rodeado de imagens e símbolos. A sua *produção* fotográfica será feita como um resultado de escolhas sobre o que é visível aos seus olhos, ou seja, um recorte bastante específico de situações vividas por ele em seu contexto, a partir do visor e das lentes de sua máquina fotográfica.

Um segundo aspecto, a questão da *recepção* desta imagem, dialoga com os sentimentos provocados da produção do fotógrafo, o seu grau de iconicidade, estética e de valor simbólico da fotografia. O recorte feito pelo fotógrafo, apresentado como um testemunho de algum acontecimento, será visto por outras pessoas – amigos, familiares, editores, curadores, pesquisadores e fotógrafos, por exemplo. Tal *produção* será, muitas vezes, feita em contato com um “regime de visualidade” de sua época de criação, conforme Mauad (2005, p.135), e será bem recebida caso esteja nos conformes deste “regime”. Portanto, a produção fotográfica será feita por um sujeito que vive um momento rodeado de imagens, e a sua criação trará resquícios deste imaginário visual implícitos imagem fotográfica – que será recebida como uma imagem pertencente a esta *iconosfera*<sup>9</sup>. Será julgada por outros sujeitos como uma imagem informativa, artística, íntima, documental, etc.

Um terceiro aspecto, o do *produto*, pode ser entendido quanto a circulação desta fotografia, que foi produzida por um sujeito de seu tempo e recebida perante um “regime de visualidade”, e, de certa forma, será enquadrada como informativa – quando em um periódico da imprensa, por exemplo. Ou artística, se exposta ou classificada como tal por estudiosos da arte. Será, portanto, potencializada em matéria, estabelecendo assim, “um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História”, conforme Mauad (2005, p.135). Será transformada em produto pela publicidade, quando inseridas em uma propaganda; será transformada em documento, quando utilizada pelo Estado ou por outras instituições; será transformada em informação, quando impressa nas páginas de uma revista semanal, por exemplo. Seus sentidos serão modificados, podendo muitas vezes percorrer diversos caminhos e assumir diversos papéis ao longo de sua trajetória – que será definida pelos homens com intuítos muito bem definidos: informar, convencer, manipular, documentar, etc.

---

<sup>9</sup> O conceito de iconosfera aqui utilizado refere-se ao termo utilizado por Meneses (2003), que será tratado com maiores detalhes no trabalho.

Neste sentido, o papel do historiador também é o de perceber tais transformações ao longo do tempo. Quais sentidos as fotografias assumem em determinados espaços? Quem a produziu? Quais as suas referências visuais? Quais outras imagens foram produzidas contemporaneamente as fotografias estudadas? Por onde esta fotografia circulou, desde sua produção a sua materialidade física em algum meio (papel fotográfico, página de jornal ou revista, televisão, película cinematográfica, etc.)? Essas e outras questões podem ser mais bem discutidas quando se compreende, por exemplo, os conceitos de Iconosfera, Visual, Visível e Visão – formulados por Meneses (2003 e 2005). Tais considerações ampliaram consideravelmente o campo de estudos sobre a visualidade em âmbito nacional durante a década de 1990, e estes conceitos são também relevantes para compreendermos como o *circuito social da fotografia*<sup>10</sup> se desenvolve em alguns casos.

Ulpiano T. Bezerra de Meneses, em seu texto “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares” de 2003, aponta um sério assunto a ser discutido e tratado para grande parte dos historiadores em atuação. O “desperdício” documental realizado por alguns profissionais da área ao utilizar imagens em seus trabalhos sem problematizá-las. Porém, utilizá-las apenas como ilustração de seus argumentos.

Exemplo altamente sintomático da persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da imagem são estudos de altíssima qualidade e ornados de farta e bela documentação visual, às vezes até em grande parte inédita [...]. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito, ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental. (MENESES, 2003, p. 21).

Neste sentido, o autor considera que as relações entre História e Imagem ainda estão em formação no imaginário teórico e metodológico dos profissionais da área. Autores como Ana Maria Mauad, Charles Monteiro e Meneses, para citar somente alguns, realizam por via de seus textos e apresentações, referências a metáfora do historiador, que hoje utiliza a imagem fotográfica e cinematográfica, como personagem que estaria abrindo o caminho de um trilha *nova* que pode ser percorrida.

---

<sup>10</sup> Entendo por *circuito social da fotografia* o significado dado por Fabris (1992) quando envolve a natureza técnica da fotografia, o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias.

Não é à toa, se considerarmos que o estudo de pinturas é anterior a da fotografia e do cinema, ainda assim há trabalhos recentes realizando um esforço enorme para tratar melhor questões que fogem da atenção de historiadores que não estão ainda acostumados com o uso e o potencial que as imagens possuem no trabalho deste profissional. Portanto, esse caminho (ao menos para a fotografia e cinema) está sendo aberto, para que outros continuem problematizando e ramificando seu percurso ao longo de novas pesquisas e abordagens.

O campo de estudos da chamada Cultura Visual pode beneficiar os estudos do historiador e enriquecer suas pesquisas e considerações sobre o passado. Meneses (2003, p.27) afirma que esta área, ou este campo de atuação do historiador, envolve alguns suportes visuais que já são utilizados por alguns historiadores no Brasil desde 1980. A fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo, TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, grafites, imaginaria popular, tatuagem, pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral; todas são fontes para as “densas questões e tramas tecidas em torno dessas referências”.

Meneses contribui ao estudo da Cultura Visual e para uma proposta para uma “História Visual”<sup>11</sup> trazendo alguns conceitos, que podem ser utilizados pelo historiador, quando utiliza a imagem como fonte. Tais conceitos são apresentados ao público brasileiro da profissão em meio ao que Martin Jay (historiador e professor da Universidade da Califórnia) já anunciava em 1996, “models of spectatorship and visibility, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms. The figural is resisting subsumption under the rubric of discursivity; the image is demanding its own unique mode of analysis”<sup>12</sup>. Em um contexto onde as fontes visuais, como forma linguística, já estavam sendo tratadas pela Sociologia e Antropologia, a História ainda estava tratando “tardamente e sem maiores cuidados”<sup>13</sup> sobre as formas de análise das fontes visuais.

Para tanto, Meneses propõe que se realize uma organização paulatina de um quadro referencial, de informações, problemas e instrumentos conceituais e

---

<sup>11</sup> Segundo Meneses (2003, p. 26), o termo História Visual trata-se apenas “de um campo operacional, em que se elege um ângulo de observação da sociedade – de *toda* a sociedade”, como um paralelo ao termo História Material, por exemplo, que já é utilizado em países como Canadá.

<sup>12</sup> Tradução livre de Meneses (2005, p. 34): “modelos de observação e visibilidade, que recusam a ser redescritos inteiramente em termos linguísticos. O figurado está resistindo à subordinação sob a rubrica da retórica e da discursividade; a imagem está reivindicando sua única e própria forma de análise”.

<sup>13</sup> Meneses, 2003, p.23.

operacionais no campo da cultura visual. Apresenta três feixes teóricos: o visual, o visível e a visão, que surgem na discussão, originalmente iniciada por Meneses (2005, p.35). Se entende por Visual as imagens disponíveis por instituições ou suportes institucionais (por exemplo, “escolas, empresas, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.”), ou seja, um elenco de imagens disponíveis ao público de determinado contexto que circundam seu cotidiano. Deste visual, algumas imagens ficarão na memória coletiva, serão “imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”; imagens “catalisadoras, identitárias – ou aquelas que, em linguagem não técnica, são conhecidas como emblemáticas ou ícones”, parafraseando Meneses (2005, p.35), que conhecemos pelo conceito de Iconosfera.

O Visível pode ser compreendido com o que é mostrado a partir das imagens por instituições como as já citadas acima (complementando a lista com a Imprensa, por exemplo, representada por jornais, revistas e panfletos). Em contrapartida, com o que se mantém oculto do público geral, em âmbito privado (imagens familiares; imagens do Estado para controle de Segurança e Informação, por exemplo). O que é tornado visível, possui seu contraste com o que se evita que seja de conhecimento visual do público: o invisível. É um conceito que dialoga com os domínios do poder e do controle, pois se baliza (ou se filtra) o que deve ser mostrado ou não para determinado público. É o papel realizado, por exemplo, pelos Editores de Fotografia em um periódico, que seleciona de uma vasta série fotográfica apenas uma ou duas fotografias que serão impressas e apresentadas ao leitor. Confunde, muitas vezes, o público quando há a assimilação do conhecimento a partir da visualização (telejornais; fotorreportagens). Manipula o leitor, quando “a aceitação de que o evento só se realiza na imagem ou não tem existência social. Aliás, a imagem acaba por dispensar o evento”, conforme Meneses (2005, p.36-37). Cria uma visualidade de espaços e personagens, pois apresenta somente um testemunho do visível, e pode confundir quem acredita que o que aconteceu está sendo mostrado por via das imagens, e desconsidera outros eventos que, por ventura, não apareça nestas imagens. Muito útil ao fotojornalismo, enquanto linguagem na imprensa, pois utiliza-se de uma retórica escrita e visual para dar valor ao argumento de certas opiniões – opiniões essas que também podem ser delineadas a partir da visualidade. Para compreender

estes posicionamentos, necessita-se o conhecimento do outro termo criado por Meneses: a visão.

O autor utiliza a o conceito de Visão para apresentar os modos de olhar as imagens. Assim como a História das Mentalidades baliza que devemos procurar compreender as formas do pensar existentes no passado, a *História Visual* procura também compreender as formas que se via no passado. Procura compreender o “olho da época”, que era “culturalmente gerado na experiência do cotidiano”. Para isso, o historiador precisa compreender a iconosfera do recorte analisado. Também precisa compreender o visível deste contexto, ou seja, o que se deixa mostrar ao público e também o que se evita apresentar, o que se oculta, mas ainda é existente. Assim, compreenderemos a visão dos assuntos apresentados por uma equipe editorial de uma revista semanal, por exemplo. Dessa forma, fica aparente que a visão é uma construção histórica, que não possui universalidades e uma estabilidade. Varia da experiência do ver do historiador sobre determinados assuntos. “Os estudos da visão incluem também os modos apropriados de ver (como aqueles que a fotografia ajudou a fixar)”, dessa forma, Meneses (2005, p.39), aponta que dependendo do meio visual que é analisado, se deve compreender sua produção técnica. Para, assim, perceber sua peculiaridade e a sua intenção.

Tais conceitos, ou feixes sobre o visual, são iniciativas teóricas para a formação do historiador, que, em meio aos trabalhos da Antropologia e Sociologia, ainda se encontra em um “analfabetismo visual”. Complementa ainda que,

se o historiador está acostumado a estudar os contextos técnicos e sociais da produção, circulação e consumo do café, ouro, aço, automóveis, edifícios, móveis e utensílios domésticos, por que não estaria habilitado a fazê-lo também com bens simbólicos, obras de arte, imagens? Toma-se, assim, o circuito todo: a produção e os produtos, o artista, comanditários, motivações, mercado, museus, colecionadores, coleções, especialistas, crítica, história, teoria, reproduções, cópias, públicos, etc. (MENESES, 2005, p.41).

Portanto, o uso dos conceitos visual, visível e visão fazem parte de um imaginário teórico que se utiliza como forma a procurar compreender esse circuito visual. Quais usos essa imagem possuiu. Quais diálogos com outras referências visuais do mesmo contexto. Quem a produziu e quais seus motivos. Por onde esta imagem circulou, desde a sua produção a sua materialidade física em algum meio (papel fotográfico, página de jornal ou revista, televisão, película cinematográfica, etc.). Para isto, o autor afirma que “soluções de cartilha que conduzem a camisas-de-

força responsáveis”, como as análises iconográficas panofskyanas até então em voga, “podem empobrecer a pesquisa”. “É a Semiótica que, agora, vem ocupando a dianteira, como chave-mestra, capaz de abrir todos os acessos para a História ‘feita com imagens’” (Meneses, 2005, p.45).

A Semiótica, compreendida como o estudo de sinais, signos e de sistemas da significação, muito presente nas obras de Umberto Eco e Roland Barthes, é o caminho escolhido para desenvolver os feixes do visual de Meneses (2003). Para isto, uma metodologia de análise das imagens é proposta por Mauad (2008) a fim de realizar uma organização do *corpus* fotográfico, e compreender melhor suas características.

A fotografia – para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo – deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar. Nesse sentido, o *corpus* fotográfico pode ser organizado em função de um tema, tais como, a morte, a criança, o casamento, etc., ou em função das diferentes agências de produção de sentido social, entre as quais estão a família, o Estado, a imprensa e a publicidade. (MAUAD, 2008, p.40).

Essa organização inicial possibilitará, a longo prazo de pesquisa, o levantamento de algumas tendências visuais presentes nas imagens selecionadas na pesquisa. A fotografia, aqui considerada como suporte de memórias sociais, relaciona-se com a proposta da *História Visual* de Meneses (2003), e possui características particulares, que devem ser *desmembradas* em uma metodologia que estructure seus diferentes planos e diferentes códigos. Porém, devemos nos atentar para alguns pontos importantes, tais como

normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo, como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Nesse sentido, no contexto da mensagem vinculada, a imagem – ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento – incorpora funções *sígnicas*. (MAUAD, 2008, p.43).

Portanto, referindo-se à imagem fotográfica, deve-se considerar que este meio visual foi produzida a partir de uma escolha – a do fotógrafo e de sua experiência visual. De início, percebe-se que a fotografia, quando ocupante em algum espaço (revistas, álbuns, museus, etc.), se caracterizará como possuidora de significados e de *funções sígnicas*. Tanto em plano de conteúdo quando de expressão, ou seja, a relação

de elementos da fotografia com o contexto no qual se insere e as opções técnicas e estéticas de sua materialidade, parafraseando Mauad (2008, p.43). Assim, considera-se um estudo da *semiótica plana*, conforme Ciro F. Cardoso e Ana Maria Mauad (1997, p.404),

A semiótica em questão é “planar” porque se ocupa de significantes bidimensionais inseridos num plano (foto, cartaz, quadro, história em quadrinhos, plantas de arquitetura etc.). Distancia-se das análises baseadas na “iconicidade” ou na “analogia”, tratando, em oposição a isso, de estabelecer categorias visuais específicas em nível da expressão, previamente à busca de suas relações com o nível do conteúdo. (CARDOSO; MAUAD, 1997, p.404).

Antes desta fotografia ocupar um espaço, deve-se compreender ainda como esta imagem foi feita, ou mais precisamente, por *quem*, *quando* e em *que sentido* ela foi criada. Quem a produz é o fotógrafo, que pode ser concebido como uma categoria social, possuidor de uma experiência técnica de operador de uma tecnologia (seja ela analógica ou digital) e que se forma como uma pessoa possuidora de um arcabouço visual em sua memória, oriundo de sua iconosfera e da sua vivência constante como produtor de imagens. Conforme apontam Cardoso e Mauad (1997, p.406),

A fotografia, enquanto componente desta rede complicada de significações, revela, através da produção da imagem, uma pista. A imagem considerada como fruto de trabalho humano pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, possuindo, sem dúvida, um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas as imagens como mensagens. Entretanto, tal relação não é automática, pois, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora, “existe muito mais do que os olhos podem ver”. (MAUAD, 1997, p. 406).

No séc. XIX, por exemplo, esse grupo era restrito à profissionais que possuíam acesso a um equipamento pesado e atrelado diretamente com a química e ótica (tanto no momento fotográfico quanto pela revelação de suas chapas). Já no séc. XX, esse pequeno grupo irá ser ampliado consideravelmente com o surgimento das máquinas Kodak (*Box Camera*, de 1888), propagandeada pela máxima do marketing fotográfico da época *You press the button, We do the rest!*<sup>14</sup>. E por volta da metade do séc. XXI, a fotografia assumirá um caráter do instante, e não mais o da pose, exclusivamente. Fotografias posadas passam a ser consideradas como passado, entraria para o Visual deste período a *fotografia cândida*<sup>15</sup>, ou seja, a fotografia do

---

<sup>14</sup> Tradução livre: “Você pressiona o botão, nós fazemos o resto!”.

<sup>15</sup> Termo utilizado por SOUSA, 2004, p.74, quando aponta Erich Salomon como precursor da fotografia não posada, não protocolar.

instante. Alguns fotógrafos surgem neste período como precursores deste tipo de imagem, como é o caso de Erich Salomon (1888-1944); Felix H. Man (1893-1985); André Kertész (1894-1985); Gyulia Halász, mais conhecido como Brassai (1899-1984). Devido, principalmente, às novas tecnologias óticas e mecânicas das máquinas fotográficas – que agora possuíam lentes mais claras, ou seja, o tempo de exposição da chapa ou película fotográfica era muito mais rápida – e a portabilidade das máquinas se tornou algo real. Esta dupla – máquinas pequenas e a possibilidade de realizar fotografias em apenas um disparo, sem a necessidade da pose estática – traria a fotografia uma linguagem diferenciada<sup>16</sup>.

Com base neste breve histórico do surgimento do fotógrafo e da tecnologia fotográfica, pode-se conceber a fotografia como um resultado de produção de sentidos, que comunica mensagens “não-verbais”, conforme aponta Mauad (2008, p.42) e Cardoso (1997, p.407). Remetem as formas de ser e agir do contexto no qual está inserida. Ela torna-se mensagem a pessoa que a lê. Possui uma relação muito grande com o leitor, que já faz parte de um mundo rodeado de uma iconosfera própria. Este diálogo é estimulado exponencialmente quando a imagem possui um contexto. Está inserida em algum veículo material. Está, por exemplo, em uma página de algum periódico da imprensa. Dessa forma, é necessário compreender seu papel, sua retórica, suas expressões e conteúdos em relação a este espaço ocupado. Muitas vezes, este espaço moldará os sentidos desta imagem, e procurará convencer ou informar o leitor de alguns aspectos selecionados por uma equipe que edita tais periódicos.

E, dessa maneira, para a pesquisa histórica, realiza-se uma desconstrução dos aspectos de conteúdo (agências produtoras; ano; local retratado; tema; pessoas retratadas; objetos retratados) e de expressão (tamanho da fotografia; relação da foto e suporte; enquadramento; impressão visual; iluminação; produtor). Precisa-se realizar esta *desconstrução* da imagem a fim de compreender a sua significação e sua linguagem.

Uma unidade é simplesmente toda e qualquer coisa culturalmente definida e individuada como entidade. Pode ser pessoa, lugar, coisa,

---

<sup>16</sup> A máquina fotográfica alemã *Leica* ficou famosa dentre diversos fotógrafos europeus devido à sua capacidade de portabilidade; ser fabricada de maneira robusta, possibilitando fotografias em lugares de risco e antes impossíveis para máquinas grandes e de madeira – como em front de guerra e áreas de conflito, por exemplo; e a sua capacidade de acoplar diversos tipos de lentes de alta qualidade (nitidez e contraste).



sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia [...] uma unidade cultural pode ser definida semioticamente como unidade semântica inserida num sistema. [...] Reconhecer a presença dessas unidades culturais (que são, portanto, os significados que o código faz corresponder ao sistema de significantes) significa compreender a linguagem como fenômeno social. (ECO, 1974, p. 16 apud MAUAD, 2008, p.45).

Desta maneira, algumas unidades culturais citadas por Umberto Eco podem ser relocadas em categorias para uma análise final das imagens. Cada categoria servirá para apoio de possíveis tendências visuais presentes dentro do *corpus* documental pesquisado. Especialmente em fotografias inseridas em periódicos na imprensa, onde são esparsas e diagramadas em um fluxo as vezes não contínuo. Onde um leitor leigo, sem uma metodologia apropriada, receberia visualmente informações isoladas das imagens, e algumas tendências poderiam passar despercebidas a esse olho de leitor.

A compreensão de conceitos sobre os aspectos iconográficos de uma época, de um recorte temporal, a partir do que Meneses (2003 e 2005) explica pelo visual, visível e visão se torna fundamental na presente pesquisa, pois desta forma compreende-se o imaginário visual do período estudado e os sentidos das imagens em determinados momentos. Assim como, compreender o trabalho do fotógrafo e selecionar um *corpus* documental homogêneo para estudo de aspectos formais de expressão e conteúdo, traria ao estudo da imagem fotográfica um levantamento de tendências e da relação com o espaço que ela ocupa (no caso da pesquisa, em páginas da revista semanal *Veja*). Mauad (2003 e 2008) traria tais propostas, para aplicar alguns sentidos do estudo da semiótica no estudo.

Dessa forma, se abre espaço para compreender o papel da fotografia em determinados espaços da revista *Veja*, a partir de Vilches (1997) – que será discutido ao longo do texto. Abarcando as já ditas relações de Meneses e Mauad, poderá haver a compreensão de um panorama iconográfico, algumas tendências do *corpus* e a relação desta fotografia enquanto pertencente de espaços dentro do *todo* do periódico. No momento, é necessário compreender um pouco do trabalho do fotógrafo de imprensa, seu contexto ocidental de ascensão e de *crise*, para mais em frente, analisar com mais cuidado o fotojornalismo na revista *Veja*, de 1970 em um estudo de caso.

## 1.2. FOTOGRAFIA NA IMPRENSA: O FOTOJORNALISMO NO OCIDENTE

A fotografia e imprensa começam a dialogar já no fim do séc. XIX. No fim desse século, a imprensa procurou utilizar a ilustração como seu principal meio visual em páginas das primeiras revistas ilustradas e diários. Seria na Inglaterra, conforme Sousa (2004), no diário *Daily-Mirror* de 1904, que a fotografia começaria a ser utilizada como principal meio visual que procurava ilustrar suas páginas. Porém, um início lento, pois a tecnologia ainda não possuía uma velocidade para garantir boas imagens sobre assuntos diários. Eram utilizadas como um *recheio* do diário, como uma tecnologia que atrelava valor moderno ao periódico.

Durante a Primeira Guerra Mundial, essa fotografia seria ainda mais próxima da imprensa. Surgiriam nesse período os primeiros *fotógrafos de imprensa*. Homens que eram contratados, ou faziam trabalhos *freelancer* para diversos periódicos, distribuindo imagens de primeira mão sobre acontecimentos da guerra. Porém, diferentemente da Segunda Guerra Mundial, as fotografias feitas nesse período não serão sob fogo inimigo, em cenários de movimento e ação. Serão dentro de trincheiras, próximo a acampamentos de soldados. Também seria nessa Guerra que a fotografia serviria as forças armadas como tecnologia de reconhecimento, quando utilizada em aviões que sobrevoavam fotografando os territórios inimigos.

Alguns temas serão bastante fotografados e procurados pelas revistas de 1920-1940 na Europa. Principalmente aqueles que as *elites* não vivenciavam cotidianamente, como é o caso de temas como: o trabalho; a habitação operária; a vida nas ruas; a vida rural; higiene e saúde; miséria e fome; desemprego; mulheres e crianças; vida cotidiana e tempos livres<sup>17</sup>. Alguns outros temas surgem em torno da política, como greves e manifestações; o terror policial; o fascismo e o nazismo. Seria também, segundo Sousa (2004, p.76), no periódico alemão *Der Arbeiter-Fotograf* que culminaria uma transição “da fotografia isolada para o foto-ensaio e a foto-sequência”. Dialogando com o cinema, a criação da narrativa fotográfica, ou da

---

<sup>17</sup> Esses são os temas abordados pelo fotógrafo Jacob Riis na Inglaterra, por exemplo, no seu ensaio fotográfico *Como vive a outra metade* (*How the other half lives*). São fotografias feitas nos bairros do subúrbio de Londres, Manchester, Liverpool e outras cidades inglesas, fotografando o interior das casas superlotadas nesses locais. A fim de, como crítica, expor para a burguesia (em exposições realizadas pela Inglaterra) a condição de vida da *outra metade* da população. Serviu de estudo para higienistas do período e para argumentos da imprensa local em um contexto de higienização das cidades europeias, conforme STIMSON (2006, p.85) e TAGG (1988, p.118).

chamada *fotorreportagem*, nas páginas de revistas e jornais, cresceriam a partir de então.

O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é mais somente uma questão de textos, mas, também, de fotografia. O novo estilo jornalístico é, assim, seguido por uma transformação das relações entre texto e imagem, entre o legível e o visível: “Aos poucos, o texto transforma-se em simples recheio entre as fotos”. (ROUILLÉ, 2009, p.128).

O trabalho dentro desses periódicos desse contexto, por parte do fotógrafo, era considerado com uma relação bastante amigável entre editores e redatores. Ambos podiam apresentar seus projetos, gerando um trabalho bastante mútuo, e com bastante liberdade para o fotógrafo em abordar o assunto escolhido pela equipe da maneira como entendia. Ao editor competia as funções de escolher fotografias apresentadas e já escolhidas pelo fotógrafo. Modulava o *layout* das páginas, os componentes textuais (títulos, legendas, etc.) juntamente com o fotógrafo. Elaborando sentido para a imagem em conjunto com o texto, não tornando a fotografia em algo redundante ao que fora escrito. Algumas revistas teriam destaque nesse período, como a *Vu*, de Paris; a *Picture Post*, de Londres; e *Der-Arbeiter Fotograf*, de Berlim.

Seria na Segunda Guerra Mundial que o fotógrafo iniciaria sua função mais conhecida, ainda atualmente, em serviço da imprensa. Uma visão mistificada sobre a função desse profissional foi sendo construída, principalmente após a máxima do fotógrafo Henri Cartier-Bresson (2004, p.16), que “andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delito”, e de Robert Capa, segundo Sousa (2004), “se suas fotos não ficaram boas, é por que você não está perto o bastante”. Estes e outros *lemas* do *fotógrafo-soldado*, *fotógrafo-herói* ou do *fotógrafo-caçador* foi mistificado e construído a partir da guerra, formando um imaginário visual e narrativo de como se fazer fotografia nesse momento. Principalmente para a imprensa, que se interessava bastante por essa linguagem do imediato, do inusitado e do movimento.

Nesse mesmo período, iniciando em 1930, uma ramificação de trabalhos surgia, com a produção de diversas fotografias de cunho humanista, na Europa. Não só para a imprensa, mas também a livros e exposições. Fotógrafos como David Douglas Duncan, Bill Brandt, Robert Capa, George Rodger, Cartier-Bresson, Brassai, Robert Doisneau, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Walker Evans e diversos

outros, entusiasmaram essa geração mítica dos anos 1930, marcando o início do que hoje chamamos de documentarismo e também de fotojornalismo<sup>18</sup>, com o surgimento das primeiras agências fotográficas (como a *Magnum*, em Paris, após diversos fotógrafos decidirem realizar projetos pessoais, com pautas selecionadas pelo fotógrafo, a fim de vender seu trabalho para a imprensa de maneira mais autônoma) e dos primeiros projetos de *fotografia pública*<sup>19</sup> (para o Estado, como o projeto *Farm Security Administration*, durante a recessão norte-americana).

Aos poucos, o que antes era chamado de *newspaper illustrators* ou *pictorial reporters*<sup>20</sup> se tornaria em *photojournalists*, ou, fotojornalistas. Tendo mesmo formado agências (ou empresas) na França, Estados Unidos, Portugal e outros países, para organizarem-se profissionalmente pós-1945, recebendo um tratamento igualitário perante qualquer outro repórter, segundo Sousa (2004, p.120). Aqui percebemos o melhor desenvolvimento da produção e da formação do *status* desse fotógrafo de imprensa.

Compreendemos o conceito de fotojornalismo pelas suas características atreladas a fotografia utilizada pela imprensa. São fotografias que informam o leitor de algo, podem ser interpretativas ou ilustrativas para a imprensa, atrelada à projetos editoriais e aos textos, legendas e títulos que possivelmente a acompanhem. Muitas vezes são fotografias que condensam uma representação de um acontecimento. Complementando esse conceito, utilizo a explicação de Sousa (2004, p. 12),

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.

Diferentemente do conceito de fotodocumentarismo, que procura realizar fotografias em um projeto pautado para longo prazo, o fotojornalismo visa, muitas vezes, o acontecimento imediato. Muitas vezes a fotografia deve ser feita em um dia para ser publicada logo no outro, em periódicos diários, por exemplo. Dessa forma, possui um caráter do imediato, e também da fotografia que procure condensar ou

---

<sup>18</sup> Pode-se encontrar mais trabalhos referente à esses autores em Sousa (2004); Cartier-Bresson (2004); Klein (2009); Grundberg (1999); Papageorge (2011) e Stimson (2006).

<sup>19</sup> O termo fotografia pública vem sendo utilizado com mais força por Ana Maria Mauad, quando se refere à fotografia feita pelo Estado, com intuítos particulares de documentar a nação ou outros aspectos da nação.

<sup>20</sup> Tradução livre: ilustradores de jornal e repórteres pictóricos.

expressar através de símbolos ou elementos distribuídos em seus planos alguma situação que contextualize ou informe o leitor perante a pauta selecionada, conforme também aponta Baeza (2001, p. 36),

El termino fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por esta [...] representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada [...] tiene sus polos en la fotografía de actualidad estricta, determinada por la inmediatez informativa, y en el reportaje, donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo.

Esse tipo de *fazer fotografia* participará como ator principal em 1937 no auge do fotojornalismo do ocidente, quando surgiria em Nova York a revista semanal *Life Magazine*. Traria, com a experiência de Henry Luce (fundador), aspectos próximos aos da revista *Look*, de 1936, dando início à difusão massiva de revistas fotojornalísticas nos Estados Unidos. Portanto, desde Berlim, com as revistas ilustradas de 1910, para Paris – com as agências e revistas fotográficas de 1920 e 1930, chegando aos Estados Unidos, com a *Life* e *Look* – o fotojornalismo se tornaria um dos principais meios de comunicação para a imprensa.

Durante muito tempo, a ética da reportagem inspirou-se nos valores da cultura visual nascente. Após a cultura oral (o verdadeiro se narra), após a cultura escritural (o verdadeiro se lê), a cultura visual acreditou que o verdadeiro se via, que o visível podia ser a garantia do verdadeiro. O nascimento da reportagem após a Grande Guerra, como observamos, coincide precisamente com o momento em a informação passa do texto para a fotografia, ou melhor, do texto sozinho para um misto de texto e de imagem, dominado pela fotografia. (ROUILLE, 2009, p.131).

Dessa forma, esse panorama da inserção e uso da fotografia na imprensa do Ocidente nos apresenta indícios que a iconosfera desse período foi expandido exponencialmente. Agora a fotografia possuía papel central na sociedade e na comunicação. Comunicava acontecimentos, informava os leitores a partir do visual. Porém, ainda possuía, pelo próprio caráter da imprensa em si, uma conotação de que a função principal da fotografia era senão reproduzir fielmente o real, sem que se atente no ponto de vista ou noutros suportes de conotação, conforme Barthes (1980) e Dubois (1990) referenciam.

Procurando sempre ser contextualizada como detentora de um reflexo da *vida* humana, vista pela imagem, a revista *Life*, possuía um espaço muito grande dedicado a fotografia. O texto era condensado em apenas alguns trechos, e o apoio central era o

visual. Cerca de 50 páginas dos volumes eram ocupados quase que totalmente pelas fotografias, restando pouco, ou quase nenhum, espaço para textos. Seguindo o modelo *novo e moderno* da imprensa norte-americana de informar o leitor. Veremos que o próprio lema da empresa nos aponta sua intenção perante a importância da fotografia nesse período,

A Life surge para **ver** a vida; para **ver** o mundo, ser **testemunha ocular** dos grandes acontecimentos, **observar** os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; **ver** estranhas coisas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para **ver** o trabalho do homem – as suas pinturas, torres e descobertas; para **ver** coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás de muros e no interior de quartos, coisas que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para **ver** e ter **prazer em ver**; para **ver** e espantar-se; para **ver** e ser instruído. (Grifos nossos; SOUSA, 2004, p.108).

Com esse intuito, a revista irá desenvolver uma longa carreira e irá influenciar a linguagem de dezenas de revistas. Principalmente pelo seu cunho fotojornalístico. Na década de 1950, encontramos também a forte participação da revista *Time*, que foi editada também por Henry Luce. *Time* e *Life*, formariam de 1950 a 1970 uma hegemonia perante o restante das revistas semanais ao redor do globo. Seriam consideradas referências, inclusive para revistas brasileiras.

A fotografia preto e branco perdurou na imprensa até 1990, porém, será a partir de 1950 e 1960 que a fotografia a cores surgirá com mais fôlego nas páginas de revistas e alguns jornais. A tecnologia de filmes vinha sendo desenvolvida desde 1900, porém, devido ao alto preço e a dificuldade de manejo pelo fotógrafo (que precisava compreender essa nova tecnologia e fotometrar a sua imagem de maneira diferenciada do normal, em filmes preto e branco), seria somente nessa décadas que a fotografia colorida surgiria como algo mais comum. Era utilizada principalmente em ocasiões especiais. Fotógrafos que sempre acabavam utilizando o filme 35mm preto e branco para pautas mais gerais, e, normalmente em uma segunda câmera já carregada com filme colorido, acompanhava seu cotidiano para imagens de maior impacto, ou para situações que poderiam ser aproveitadas futuramente.

Da mesma forma que o filme iria ser aprimorado, e a fotografia tornava-se algo ainda mais próximo do que vemos a olho nú; a televisão apareceria neste contexto como um forte concorrente. Possuía uma linguagem bastante diferente, com imagens em sequência e uma pauta pré-estabelecida pelas redes de comunicação.

Criava-se um *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 – mas não dispensava também a sua capacidade *teatral* em alguns casos.

Em 1954, a televisão a cores surge pela rede norte-americana *NBC*. Poucos anos depois, a japonesa *Sony* introduz ao mercado receptores de televisão à 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 forte nesse período, alternativas para manter sua hegemonia perante a capacidade informativa da televisão, comparada com a imagem fotográfica. A Guerra do Vietnã marcou essa *geração* de fotógrafos e repórteres, demonstrando que o auge da fotografia pós Segunda Guerra estaria terminando, e “a queda será rápida; tão rápida quanto a extraordinária expansão da televisão” (ROUILLÉ, 2009, p.138).

No Vietnã, o fotógrafo terá sua entrada livre. A sua (auto) censura será consideravelmente diminuída, surgindo diversas imagens que antes não eram comuns de publicação pelo código de ética considerado por diversas empresas de comunicação. Como forma a referenciar correntes contrárias a guerra, a publicação de imagens de cadáveres (inclusive de crianças), ataques contra civis, morte e outros temas de violência serão aceitos pelo campo da comunicação, como um exemplo claro disto cito a fotografia de Nick Ut (fotógrafo da *Associated Press-AP* na época), de 1972, demonstrando Kim Phúc correndo nua na estrada, chorando, após ter sido queimada por Napalm. Foi uma fotografia rapidamente difundida pelos meios de comunicação ao redor do mundo, tornando-se uma *imagem-guia* para esse contexto. “Nessas guerras, tal como em acidentes e em ocasiões dramáticas, o fotojornalismo tende a explorar os caminhos da sensibilidade, utilizando amiúde a foto-choque”, conforme aponta Sousa (2004, p.152).

O Vietnã foi muitas vezes vivido pelos repórteres como um corte importante, um ponto de retorno. O fotógrafo era um grande repórter mistificado, adulado, uma espécie de Dom Quixote. “Venerado no Vietnã, tornei-me um vulgar espião. Pior, perguntam-me frequentemente a qual canal de televisão eu pertença”, lamenta René Burri, da agência Magnum. 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 fila”. (ROUILLÉ, 2009, p.139).

O fotojornalismo começa a sentir esse *desconforto* perante os outros meios de comunicação então presentes no mesmo espaço, antes privilegiado para o fotógrafo. Esse será o primeiro aspecto da *crise* do fotojornalismo no ocidente. Vários autores referenciam essa passagem dos anos 1960 aos 1970 como o momento em que se pensava no fim do fotojornalismo. Porém, vemos hoje que isso não aconteceu. A *crise* continua sendo debatida, tanto pelo viés da ascensão da televisão (por André Rouillé e Jorge Pedro Sousa), quanto pela ascensão da publicidade e do domínio editorial que este segmento da comunicação gerou na edição da fotografia pós-1980 – tanto na televisão quanto em revistas, conforme salienta Baeza (2001),

Lo que existe en los diarios es una imagen al servicio del texto, comodín de encaje de las piezas de la página; imágenes-parche, imágenes-florero... Hay demasiadas imágenes en la prensa y las intrascendentes anulan el valor de las necesarias. Gran parte de las revistas de información [...] Time, Newsweek, US News, Le Nouvel Observateur, Le Point, The Economist, Der Spiegel, Stern... y muchas otras ofrecen cada semana en sus portadas imágenes que no testimonian nada; solamente evocan y simbolizan, con formas de reclamo más propias de la publicidad que del periodismo y que, en general, ocultan más que muestran. (BAEZA, 2001, p.15).

Essa *crise* poderá ser percebida já no final dos anos cinquenta, quando algumas revistas ilustradas passam a deixar de circular, “não só devido aos investimentos feitos no mercado publicitário televisivo, como também pela sua capacidade de modificar sua linguagem para a transmissão visual na televisão”, ao invés da física em formato de revista. A revista *Life* irá parar de circular em 1972 e, com ela, “desmorona-se o domínio da fotografia de imprensa pós-guerra”, conforme Sousa (2004, p.126 e p.138). Fotografias com temas diversos surgem nesse período em diversas revistas, a fim de manter o leitor atento e procurar não perder público. A proposta editorial de uma parcela da imprensa semanal de informação, por exemplo, levará a formação do profissional da fotografia dedicado a caça as estrelas, chamados hoje de *paparazzo* (*paparazzi* no plural). Portanto, se percebe uma disseminação de



fotografias sobre o *glamour* e do *star system*, conforme Sousa (2004, p.129). Dessa forma, o fomento ao uso de lentes teleobjetivas (possuidoras da capacidade de *zoom*) é disseminado para alguns fotógrafos de imprensa. De certa forma, descontextualiza o objeto fotografado, pelo fato de isolá-lo da cena como um todo por causa do seu *zoom*, ao contrário das lentes grande-angulares (muito difundida por fotógrafos dos anos 1970 e 1980), possibilitando uma fotografia que apanhe um raio de visão ampliado, bastante útil em espaços pequenos<sup>21</sup>.

Essa *crise* do fotojornalismo, apontada por alguns autores, formará equipes de trabalho que procuram alternativas para a sua linguagem. Há um retorno do fotodocumentarismo, com mais fôlego para temas variados; a criação de novas agências fotográficas florescem na Europa e ao redor do globo; algumas revistas de informação criam *staffs* de fotógrafos para realizarem seus serviços. O mito do fotojornalista não morre, mas é abalado pelo surgimento da televisão e da ascensão da publicidade nos meios de comunicação. Será uma *crise* que gerará frutos, moldando algumas características do fotojornalismo nos anos 1970. No Brasil, alguns *ecos* do que aconteceu na Europa reverberam com mais ou menos força e com sentidos variados.

---

<sup>21</sup> Alguns fotógrafos de imprensa hoje rejeitam a maioria dos trabalhos realizados com lentes teleobjetivas em situações de conflito ou de ação. Pelo simples fato de que estes seguem ao pé da letra o lema de Robert Capa “se sua foto não ficou boa, é por que você não está perto o bastante”. Portanto, utilizando uma lente grande-angular, você necessariamente precisa chegar perto do objeto, caso contrário ele não terá qualidade visual devido à angulação das lentes e o grande raio de visão. É ignorado o trabalho de um fotógrafo, atualmente, que trabalha em ambientes de manifestações ou de conflitos utilizando uma teleobjetiva. Pois, na visão disseminada por estes profissionais, aquele que utiliza uma teleobjetiva não estava “perto o bastante”, ou seja, sua foto necessariamente não será carregada de ação e também não possuirá sentimentos de perigo ou do empenho para produzir algumas fotografias. São argumentos talvez radicais, e às vezes sem sentido, mas na prática, em alguns casos especiais, ocorre dessa forma – se dissemina um argumento da década de 1940 para justificar o “bom” ou o “mal” fotógrafo em alguns casos.

## **CAPÍTULO 2: FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS ANOS 1970: O FAZER FOTOGRAFIA PARA A IMPRENSA, OS FOTÓGRAFOS & TECNOLOGIA E A REVISTA VEJA COMO LOCAL DE TRABALHO**

### **2.1. O CONTEXTO DO FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS ANOS 1970: O FAZER FOTOGRAFIA**

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

Faria fotografias encomendadas por equipes donas de empresas de periódicos semanais e diários. Faria também trabalhos para algumas agências fotográficas que vão florescer, tornando o trabalho do fotógrafo em autênticas “fábricas de fotografias” (SOUSA, 2004, p.153), utilizando-se de um argumento libertário das impossibilidades de trabalho vistos em empresas de comunicação, aqui no Brasil. Algumas (como a agência F4, Ágil e Focontexto<sup>22</sup>) irão procurar se formar com os mesmos argumentos de agências fotográficas de 1945 (principalmente a *Magnum*), mas com pautas de 1970 e 1980.

Tanto *Veja* como *IstoÉ* (duas grandes revistas semanais da década de 1970, aqui do Brasil) possuirão seu próprio *staff* de fotógrafos contratados desde sua inauguração (em 1968 e 1976, respectivamente). Esse tipo de serviço seguia os moldes das revistas *Time* e *Newsweek*, que seriam as grandes exemplos para as revistas de 1970. 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 autores<sup>23</sup> criticam a posição

---

<sup>22</sup> Para maiores informações sobre o surgimento das agências fotográficas no Brasil dos anos 1980, procurar a leitura do trabalho de conclusão de curso de Luciano Gomes de Sousa Júnior (2012), que trata especialmente das dificuldades enfrentadas por alguns grupos de fotógrafos, que se unirão em intuito de fugir das “amarras” de empresas de grandes veículos da comunicação, vendendo sua produção mais autônomas para estes mesmos veículos que não trabalhavam mais (como *Veja*, *IstoÉ* e jornais em geral).

<sup>23</sup> Para citar apenas alguns, referencio Baeza (2001) e Ritchin (2013).

ocupada pelo fotojornalista nesses veículos pela sua falta de autonomia perante o funcionamento da empresa, porém, existiam no mercado de trabalho outras oportunidades.

O trabalho de um fotógrafo, que estava acostumado a realizar vários serviços para vários veículos em diversas partes do Brasil como *freelancer*, seria (para poucos) transformado em funcionário de uma determinada empresa de comunicação (como é o caso das duas revistas). Ou ainda, surgiria aos poucos a saída de realizar autonomamente (não como *freelancer*, mas como fotógrafo de agência) seus trabalhos, pautas e seleção de material para venda de fotografias em revistas, jornais e outros veículos de comunicação da época. Porém, o fotógrafo contratado ainda possuía suas qualidades, conforme aponta Ricardo Chaves<sup>24</sup>,

por exemplo: quando tu trabalha num lugar só, isso vale pros jovens também, quando tu trabalha num lugar só tu concentra a tua energia naquilo, não é. Quando tu trabalha pra diversas revistas, tu pulveriza, e ainda mais em revistas mensais, então tu faz um dia pra uma revista, outro dia pra outra revista e tal. [...] Então, teve isso e eu comecei a ver que meio que diluía, ninguém me dava muita bola e eu achava assim, que alguém ia me descobrir fazendo um *frila* a cada ano pra uma revista diferente. Então eu fiquei meio preocupado com isso. (MONTEIRO, 2013, p.12).

Dessa forma, seria comum nesse período o fotógrafo trabalhar tanto como a) *freelancer*; que possuía uma carga de trabalho dependendo diretamente de seu empenho pessoal, com contatos e possibilidades de venda e publicação de sua fotografia para algum veículo da imprensa local, regional ou nacional; b) como fotógrafo agenciado, também dependendo de sua produção pessoal e da sua rede de contatos, porém agora participante de um grupo maior de fotógrafos que se encontravam e se organizavam de maneira conjunta para a venda e publicação de suas fotos a partir de pautas pré-estabelecidas (muitas vezes acompanhando as pautas da grande imprensa ou realizando trabalhos autorais, menos voltado para o mercado da imprensa, mas sim para o mercado documental sobre o país, que poderia ser exposto em galeria ou publicado em formato de foto-livro, eventualmente); c) como fotógrafo contratado, que era a *exceção* do *todo* de fotógrafos existentes, pois se relaciona em contratos com uma empresa, possuidora de contrato com fotógrafos que realizavam

---

<sup>24</sup> Tal referencia faz parte de uma entrevista e transcrição foi realizada durante o período de pesquisa, com bolsa de iniciação científica PROBIC/FAPERGS, juntamente com o Prof. Dr. Charles Monteiro, entrevistando o fotografo em 2012 e 2013.

pautas em diversos âmbitos (sobre política, cultura, eleições, manifestações e regionais<sup>25</sup>).

A partir dos anos setenta, começa a evidenciar-se uma produção fotojornalística de feições industriais, que leva à diminuição do *freelancing*, à estabilização dos *staffs* de fotojornalistas nas empresas e à conseqüente maior convecionalização e rotinização do fotojornalismo: o mais insignificante dos acontecimentos ou de outros eventos é coberto por uma miríade de fotógrafos, que enfatizam uma retórica de atualidade suscetível de criar – como diz Virílio – ansiedade sobre o presente; talvez por isso, como sugere Serge Le Peron, as fotos publicadas nos meios de comunicação tendem para o estereótipo: o esquerdista, o político, o delinquente, o manifestante, etc. (SOUSA, 2004, P.156).

A própria separação temática dentro dos espaços das revistas e diários, formariam uma série de retratos e fotografias ambiente sobre o meio de trabalho e assuntos relacionados à política, violência, manifestações, etc. Dessa forma, algumas fotografias ainda realizam a imagem dos arquétipos, muito presente no séc. XIX pela produção de Lewis Hine, por exemplo, porém com outros significados e contextualizados por um texto e um arcabouço argumentativo das equipes que fazem as revistas e diários.

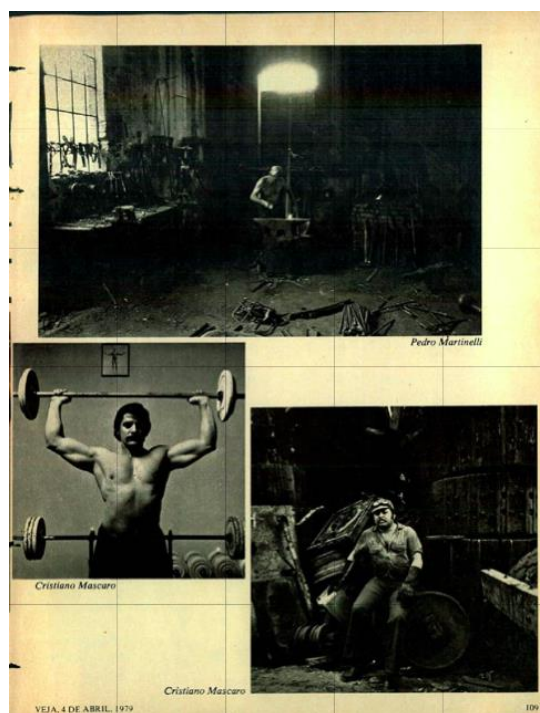


Figura 1 - *Veja*, 4 de Abril de 1979. Fotografias de Pedro Martinelli e Cristiano Mascaro. Sobre as pessoas e o bairro paulista Brás.

<sup>25</sup> No caso da revista *Veja*, Ricardo Chaves estaria sendo contratado em 1976 para realizar fotografias no Rio Grande do Sul. Tudo o que tocava ao aspecto visual da região estaria sendo fotografado por ele.

Seria nessa década, segundo Sousa (2004, p.153), que uma reação, especialmente francesa, mas globalmente europeia, contra o domínio norte-americano no fotojornalismo surgiria. No fim da década de 1980, 126 agências fotográficas estariam ativas e produzindo. No Brasil, não mais do que 5 agências participariam ativamente de pautas e publicações. Porém, tais agências teriam uma participação em âmbito nacional, envolvendo uma dezena de fotógrafos.

Esse domínio estaria bem representado pela dupla norte-americana *Associated Press* e *Reuters*, que publicariam imagens do fotojornalismo em âmbito nacional e internacional. Sua fundação precede o séc. XIX, porém seria na *II Revolução do Fotojornalismo* (1960-1980) que a participação destas duas agências seria mais forte<sup>26</sup>. Aqui no Brasil, a produção do fotojornalismo será disperso nos meios de comunicação. Poucas sucursais manteriam fotógrafos com contrato (como é o caso da *Veja* e *IstoÉ*). O fotógrafo, nesse contexto, viveria um período de dificuldades financeiras, devido à instabilidade de serviços prestados, e sempre correndo atrás de pautas e trabalhos, de maneira geral.

## 2.2. O TRABALHO DO FOTÓGRAFO DE IMPRENSA: EQUIPAMENTOS E RELAÇÃO EDITORIAL

Ivan Lima (1989) apresenta diversos argumentos quanto ao assunto do fotojornalismo brasileiro. Especialmente a profissão do fotógrafo na década de 1970 e início de 1980. Fala sobre o papel do fotógrafo na imprensa; como seu trabalho é realizado; quais tipos de fotógrafos existentes (documental, artístico, jornalístico). Ainda comenta, em sua obra, a hierarquia existente entre as diferentes gerações de fotógrafos e também com o jornalista do periódico, apresenta a fotografia como uma linguagem essencial do jornalismo – a linguagem visual.

É na fotografia de imprensa, um braço da fotografia documental, que se dá um grande papel da fotografia de informação, o nosso fotojornalismo. É no fotojornalismo que a fotografia pode exibir toda a sua capacidade de transmitir informações. E essas informações podem ser passadas, com beleza, pelo simples

---

<sup>26</sup> Atualmente, a participação dessas agências é motivo de argumento para Baeza (2001) e Ritchin (2013), sobre a crise do fotojornalismo – que estaria assumindo feições industrializadas.

enquadramento que o fotógrafo tem a possibilidade de fazer. (LIMA, 1989, p.11).

Dessa forma, o fotógrafo possui a tarefa essencial de criar imagens para dar ao leitor, em um primeiro olhar, o assunto da informação pautada, preferencialmente de maneira direta. Nos anos 1970, as fotografias da revista *Veja* serão organizadas nas páginas a fim de criar um rumo ao olhar do leitor. Em alguns momentos, a revista realizará separações dos espaços internos em suas páginas definidos por temas: Política, Brasil, Internacional, Economia, Cultura, Artes, Cotidiano, etc. Na seção *Política*, por exemplo, muitas vezes a fotografia que condensa mais informações sobre o tema será colocada em tamanho grande como cabeçalho da página, seguido por *título* e *subtítulo* da reportagem (também por legendas, quando necessárias, e a referencia da autoria da fotografia).

A função da foto no jornal ou revista, segundo Lima (1989, p.20), “é chamar a atenção para a notícia antes de ela ser lida, e nisso a fotografia é única. De uma maneira geral é a fotografia das notícias principais que ocupa [...] a parte superior da página”<sup>27</sup>. A paginação é um momento delicado para muitos fotógrafos. Pois, diferentemente do que fora apresentado do trabalho da equipe editorial e fotógrafos da década de 1930 e 1940 (onde havia uma certa cooperação e um trabalho conjunto entre fotógrafo e editores), na década de 1970 o fotógrafo estaria relegado à sua função primeira, o de *funcionário da imagem*, na maioria dos casos. Poucos casos esse fotógrafo era convidado a participar da seleção de pautas ou da organização e seleção de suas próprias fotografias (que, na grande maioria dos meios de comunicação dessa época, passariam a possuir todos os direitos da imagem feita por *seus* fotógrafos – estes, perderiam a capacidade autoral de sua própria obra)<sup>28</sup>.

O corte de algumas fotografias será feita em alguns casos, por motivos particulares, mas que possivelmente descontextualize o intuito da fotografia, feita pelo fotojornalista. Assim como, revistas e jornais utilizarão uma fotografia mais de uma vez ao decorrer dos volumes e edições do periódico. Muitas vezes, a fotografia que aparece pela primeira vez virá com a referencia da autoria do fotógrafo, porém,

---

<sup>27</sup> Ver as Figuras 04 e 05, na página 48.

<sup>28</sup> Com base nessa situação, também vivida na Europa dos anos 1945, que surgiram as agências fotográficas (a *Magnum* é o exemplo mais vívido disso). Com intuito também de possuir a posse dos negativos; a preservação do contexto em que essa fotografia foi produzida, não deixando ser realizado uma dupla publicação que pudesse descontextualizar a fotografia; e também a iniciativa de realizar as suas próprias pautas. Aqui no Brasil, no fim da década de 1970 e início de 1980, agências também surgirão com esse propósito.

caso utilizada novamente em edições futuras, poderá vir sem a sua autoria, mas sim a do arquivo do periódico. Também desautorizando a produção da imagem, e possivelmente descontextualizando o intuito inicial dessa fotografia <sup>29</sup>.



Figuras 02 e 03 – Detalhes das fotografias de Ricardo Chaves (revista *Veja* 26 Dez. 1979 e 13 Fev. 1980) repetidas, com mudança da autoria de *Ricardo Chaves* para *ABRIL*.

Conforme aponta Lima (1989, p.44), esses casos eram comuns, e havia uma *impossibilidade* de mudar esse quadro, ou ao menos se inferia isto, “no quadro atual do jornalismo brasileiro não há condições de o fotógrafo participar da pauta. Isso é possível em um sistema de autogestão, onde todas as cabeças pensantes da empresa opinam. Hoje isso só se dá nas agências fotográficas”. Essa importância das agências nesse período é muito grande. Devido também à essa *geração*<sup>30</sup> que estaria engajada também politicamente por uma abertura política no Brasil, estavam estes se organizando em sindicatos, grupos e agências para mudar o *status quo* de seu serviço. Porém, em meio à esse contexto de lutas e reivindicações, as revistas semanais de

<sup>29</sup> Como é o caso da fotografia de Ricardo Chaves, para a revista *Veja* de 26 Dez. 1979 e de 13 Fev. 1980 (Figura 02 e 03).

<sup>30</sup> Compreendemos o conceito de geração a partir de SIRINELLI (1996), que aponta que “uma geração é formada pelos homens que, vivendo mais ou menos na mesma época, foram submetidos ao longo de sua existência às mesmas determinantes, passaram pelos mesmos acontecimentos, tiveram experiências próximas ou semelhantes, viveram num ambiente cultural comum”.

informação surgem com um papel diferenciado, possibilitando outras abordagens de temas, criando narrativas fotográficas (ensaios ou fotorreportagens).

Um acontecimento marcante foi o surgimento das revistas semanais de informação com o aparecimento da *Veja*, em 1968, que segue todos os moldes da revista *Time*, norte-americana. [...] Com isso o trabalho do fotógrafo deixou de ser simplesmente o de fotógrafo de imprensa para ser também o de documentarista. “A reportagem fotográfica é uma fração do documentário maior da sociedade”. O sintetismo do fato jornalístico em uma imagem que abranja o máximo de facetas possível e que determine a imagem significativa da realidade enfocada foi substituído pelo documentário não só de diversas facetas do fato como do maior número possível de fatos e acontecimentos que cercam aquele acontecimento maior. (LIMA, 1989, p.45).

As revista semanais surgem, desde a década de 1960<sup>31</sup>, e mais precisamente em 1970 e 1980, com o intuito de disponibilizar ao fotógrafo um espaço maior para desenvolver ensaios fotográficos<sup>32</sup> sobre determinadas pautas pré-estabelecidas. Esse diferencial é marcado pelo contraste dos diários, que sempre procuram poucas fotografias, e quando publicam uma, será sempre àquela que possui a maior capacidade de síntese. Nas revistas, esse quadro será diferente. Os fotógrafos teriam uma certa liberdade de criar narrativas a partir da fotografia, mostrando desde a fotografia-*sínteses* até a fotografia-*estética*, ou seja, demonstrando também alguns aspectos que ilustram e informam a pauta ao leitor, com a capacidade informativa dessa fotografia e também com outras que possuem uma estética às vezes menos informativa e mais ilustrativa. Desse raciocínio, alguns fotógrafos de imprensa trabalharão também com a fotografia documental, em projetos iniciados em publicações em revistas e mais desenvolvidos ao longo de sua trajetória, portanto, em um espaço de tempo muito mais longo do que a da demanda dos meios de comunicação.

Seria também nesse momento em que a indústria japonesa (com as marcas *Yashica*, *Minolta*, *Pentax*, *Konica*, *Olympus*, *Canon*, *Nikon*, etc.) aperfeiçoaria também as lentes grande-angulares e teleobjetivas. Surgiriam nesse período as

---

<sup>31</sup> Nessa década, é importante o papel da revista *Realidade*, que marcará como o período de ouro do fotojornalismo no Brasil. Tanto pela sua qualidade editorial quanto pelas fotografias e pautas escolhidas. Será essa revista que apresentará ao público leitor brasileiro imagens da Guerra do Vietnã, por exemplo, com fotógrafos brasileiros nas áreas de conflito, segundo Barbosa (2007).

<sup>32</sup> Compreendemos o termo “ensaio fotográfico” pela explicação de STIMSON (2006, p.62), “se aceptaba pues que un conjunto de fotografías unidas eran capaces de articularse como una serie de proposiciones o de gestos interrelacionados y se manifestarían en el mundo de la misma manera en u elo harían un argumento filosófico o un personaje de ficción, mediante su exposición interactiva y, por lo tanto, [...] el ensayo fotográfico, bien hecho, podría asumir una vida propia”.



máquinas fotográficas *reflex*, ou seja, máquinas onde o fotógrafo pode perceber a distorção ou o *zoom* de suas lentes a partir do *viewfinder*<sup>33</sup> (visor) de sua máquina fotográfica. Seria esse modelo de máquina, que possuía um espelho acoplado no interior do seu corpo, que refletiria o enquadramento já pronto, visto pelo do visor através das lentes, modificando totalmente o *fazer* da fotografia. “Esse uso da grande-angular acentuou a fotografia expressionista e a variedade de várias lentes veio facilitar e sobrecarregar a bolsa dos fotógrafos, mas do ponto de vista da fotografia facilitou suas vidas” (LIMA, 1989, p.49).

Todas essas novas tecnologias passariam, de maneira gradual, a fazer parte do cotidiano de diversos fotógrafos no Brasil. Alguns fotógrafos passariam a aprender fotografia já desde cedo com esse equipamento, que seria mais barato do que as antigas *Leicas* ou máquinas de médio formato (que possuem uma qualidade ótica às vezes superiores do que as novas marcas japonesas).

Na região sul do Brasil, alguns fotógrafos aprenderam a fazer fotografia da maneira em que as primeiras gerações de fotógrafos faziam, conforme aponta Coelho (2012) e Louzada (2011), aprendia-se a técnica fotográfica com o convívio dos *mestres* em estúdios e laboratórios de sucursais da imprensa. O fotógrafo já experiente iria passando seu conhecimento para o aprendiz, até em determinado momento alguma pauta surgir, ou seu interesse em ir atrás de uma pauta fazendo trabalho *freelancer*, e este vender suas próprias fotografias. É uma forma clássica do aprendizado da fotografia até 1970, praticando e fotografando.

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

---

<sup>33</sup> Diferenciando-se, por exemplo, das máquinas fabricadas pela *Leica*. Não sendo *reflex*, a maioria das máquinas *Leica* desse período seriam de modelo *rangefinder*. Ou seja, não possuídas do espelho no corpo da máquina. Assim, o fotógrafo não poderia utilizar com mais facilidade lentes telefoto (*zoom*) ou grande-angulares com grandes distorções de imagem (como as de modelo 28mm, 24mm, 20mm, 18mm, etc.). Ou, em último caso, não poderia enquadrar a fotografia de maneira a saber exatamente como ela seria na impressão das páginas da revista ou jornal, diferentemente das máquinas *reflex*. Conforme aponta ADAMS (1995).

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).

Eu fiquei na Zero Hora muito pouco tempo, eu só fiquei na ZH até 1971, e o próprio Assis saiu também da ZH e depois ele estava numa agência de fotografias e me tirou da ZH. Eu já tinha virado fotógrafo. Em três anos eu passei de auxiliar fotografia, de laboratorista, e quando vi já estava fotografando na rua – isso em dois anos, dois anos e pouco. (PROENÇA, 2012).

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 fotógrafo agenciado pela *Agência Focontexto*, e como *freelancer* para o *cooJORNAL*, sendo contratado pela sucursal do *Jornal do Brasil*, e posteriormente pela *Veja* em 1976. Ou seja, Ricardo Chaves trabalhou já no início da sua carreira como aprendiz (de Pedro Flores e Léo Guerreiro, auxiliado por Assis Hoffmann também)<sup>34</sup>; realizou seus primeiros trabalhos como *freelancer*, ou seja, entrou no mercado de trabalho autonomamente; até ser contratado como fotógrafo em um dos maiores jornais do Brasil, trabalhando nesse meio até 1976, quando entra para a *Veja*

---

<sup>34</sup> Estes fotógrafos atuaram desde 1950 na imprensa, como fotógrafos. Desde a participação em foto-clubes até a função de repórter-fotográfico em jornais como Zero Hora, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, etc. São fotógrafos que começaram suas carreiras da maneira mais artesanal possível, tanto pela tecnologia do período quanto pelos processos de revelação, ampliação e impressão de suas fotos para páginas de jornais e revistas.

também contratado.

Ricardo Chaves irá realizar trabalhos nos mais variados temas. Desde a produção de imagens para propaganda de máquinas agrícolas até as questões agrárias dos colonos no Rio Grande do Sul. Fará trabalhos sobre política, fotografando diversos personagens da política de Brasília e também das principais cidades brasileiras, como Leonel Brizola (no Brasil e no exílio); Pedro Simon; Ernesto Geisel; envolverá seu esforço de 1978 a 1980 em fotografias sobre o sequestro dos uruguaios em Porto Alegre, durante a Operação Condor. Fará fotografias que entrarão no fotojornalismo brasileiro como ícones, como a fotografia do retorno de Leonel Brizola do exílio, em São Borja; e do enterro de João Goulart, em 1976. Fará fotografias para a capa da revista *Veja*, como o caso do Atentado ao Riocentro, de 1981. E fará fotografias para a revista norte-americana *Newsweek*, sobre a procura de ouro na Amazônia, em 1979.

Quase da mesma maneira que Ricardo Chaves, Olívio Lamas iniciará sua carreira como aprendiz laboratorista na sucursal da Zero Hora, em Porto Alegre, após ter trabalhado como moto-boy nessa mesma empresa em 1960. Irá aprender na prática a fotografar. Trabalhando na *Zero Hora*, *cooJornal*, *O Globo*, *Folha da Manhã* e *Veja*. Iniciaria seu trabalho com a fotografia “roubada” de Frei Beto. Com o contato com “mestres” da fotografia do periódico, este irá fotografar como *freelancer* durante algum tempo. Sua ascensão se daria 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. Publicou a fotografia de Frei Beto na janela do DOPS-RS, atual Palácio da Polícia, nos principais jornais do país. No mesmo dia, Frei Beto foi transferido para o DOPS de São Paulo. Este fotógrafo trabalhou na Zero Hora, *cooJORNAL* e para a sucursal da revista *Veja*, durante o período do sequestro dos uruguaios, que também fez diversas fotografias seguindo os moldes do fotojornalismo da década de 1970, utilizando suas lentes grandes-angulares e teleobjetivas.

No Rio Grande do Sul, nesse mesmo período, diversos fotógrafos estariam atuando de maneira contemporânea à Ricardo Chaves e Olívio Lamas. Saliento aqui apenas alguns nomes, como Jacqueline Joner e Eneida Serrano – que, juntamente com Luiz Abreu e Genaro Joner, inaugurariam a *Agência Ponto de Vista*, em Porto Alegre. Seguindo os moldes das agências *F4*, *Ágil*, *Focontexto* e diversas outras que batalharam pelo estatuto da autoria e trabalho do repórter-fotográfico. Luiz Abreu trabalhou de 1974 a 1977 para os jornais da capital gaúcha *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, *Correio do Povo* e *cooJornal*, indo trabalhar para revistas semanais somente na década de 1980, na *IstoÉ*, *Visão* e *Manchete*.

À nível do eixo Rio-São Paulo, alguns fotógrafos também surgem nessa década como produtores de imagens sobre diversos temas dos anos 1970: desde as manifestações políticas da abertura; fotografias sobre o folclore; fotografias das comunidades indígenas; política em Brasília; cidades, etc. Nomes como Pedro Martinelli, que fotografa para a revista *Veja* de 1976 a 1983, para *O Globo*, de 1970 a 1975. Walter Firmo também aparecerá, trazendo sua característica principal – acompanhando a evolução da Televisão – o filme fotográfico colorido. Suas fotografias retratarão o folclore em diversas regiões do Brasil, fotografando principalmente a cultura local. Trabalhou no *Jornal do Brasil* em 1960 e para a *Veja* em 1974. Diversos outros fotógrafos poderiam ser citados nesse momento, porém, essa *geração* de fotógrafos atuará na década de 1970 principalmente com imagens para a imprensa semanal. Sua produção acarretará, à longo prazo, em projetos pessoais documentais, ou seja, a produção de algumas páginas em *Veja* ou *IstoÉ*, por exemplo, levará a publicação de foto-livros, de projetos documentais sobre temas pautados na década de 70 e 80, que serão trabalhados ainda hoje por alguns destes.

### 2.3. UM LOCAL DE TRABALHO PARA OS FOTÓGRAFOS: A REVISTA SEMANAL *VEJA* NOS ANOS 1970

O trabalho destes e de diversos outros fotógrafos na década de 1970, em revistas semanais, marcariam o início de uma *nova geração* de fotógrafos no Brasil. Com trabalhos engajados politicamente e profissionalmente, tais fotógrafos de imprensa irão desenvolver nesta década um vasto mosaico sobre a imagem do Brasil e

dos brasileiros. Seria, porém, feito contemporaneamente à trabalhos de agências fotográficas e de uma retomada do fotodocumentarismo no Brasil (principalmente pela criação do Núcleo de Fotografia em 1979 e do Instituto Nacional da Fotografia, da FUNARTE em 1984). Essa produção fotojornalística, portanto, seria desenvolvida com mais atenção e com a capacidade de uma produção mais longa em páginas de revistas semanais e mensais. Diferentemente de periódicos diários, seria na revista que a fotografia de imprensa mostraria narrativas e ensaios fotográficos de maior fôlego, ainda que não sejam trabalhos documentais, seria nesse momento em que se tentaria e se teria um pouco mais de espaço para desenvolver melhor a linguagem visual na imprensa.

Fotógrafos jovens, em contato com uma geração de fotógrafos que atuou na imprensa desde 1950, começariam a fazer fotografia sobre temas pré-estabelecidos por um *staff* editorial. Ainda que seja diferente das revistas ilustradas de 1940 e 1950, as revistas *Veja* e *IstoÉ* seriam vistas neste período como uma “verdadeira escola para novos fotojornalistas”, conforme aponta Lima (1989, p.45). Será neste tipo de meio de comunicação que a fotografia traria seu potencial visual à tona. O leitor de uma revista semanal procura, além da informação, um detalhamento maior, mais profundo, sobre o que possivelmente surgiu nos diários da semana ou do mês em apenas uma ou outra coluna. Nesse sentido, textos de jornalistas, cientistas, políticos, escritores serão acompanhados por uma vasta gama de fotografias, que acompanharão o argumento e raciocínio textual, porém com a linguagem visual.

Este seria um dos lugares de prestígio para o trabalho de fotógrafos que gostariam de criar um *portfólio* de seu trabalho, e aceitassem as condições de trabalho em empresas como a Editora Abril. A conquista deste espaço pela *Veja* na década de 1970 vêm sendo formada desde meados dos anos 1950 pelo grupo Abril. Chegando ao *ranking* das revistas de informação mais vendidas no mundo em 1990, somente atrás das revistas norte-americanas *Time* e *Newsweek*, e da alemã *Der Spiegel*. Para isso, os passos da Editora Abril foram feitos em meio à uma vasta publicação de diários e revistas já existentes, como *Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Cláudia*, *Realidade*, *Quatro Rodas*, e em 1968, *Veja*.

Antes de *Veja*, no sentido de qualidade da produção e publicação de imagens, a Editora Abril lançaria a revista *Realidade*, que seria concebida para ser uma revista

encartada aos jornais de domingo. Porém, esse objetivo não daria certo de início, levando à Abril realizar a empreitada de publicá-la como revista semanal da Editora. Escreveria para essa revista Adoniran Barbosa, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Lacerda, Nelson Rodrigues, Paulo Francis, Plínio Marcos, segundo Corrêa (2012, p.215). E, a equipe de fotógrafos igualava essa qualidade editorial da equipe jornalística. Fotógrafos como Geraldo Mori, Jorge Butsuem, José Pinto, Walter Firmo, Luigi Mamprin, Claudia Andujar, Lew Parella, George Love, David Zingg e Roger Bester trabalharam na revista.

Essa equipe de fotógrafos produziria para a revista fotografias marcantes do período. Assim como, consolidaria para a Editora Abril a qualidade que a equipe de fotógrafos deveria possuir. Retratando um Brasil que se transformava, em pleno regime militar sob censura, mostrava o que não aparecia em outras revistas, e muitas vezes difícil de se dizer textualmente: “a maconha, o clero de esquerda, o casamento de padres, o racismo, a fome”; “as mazelas do Nordeste, uma Amazônia desconhecida, os problemas das grandes cidades” (CORRÊA, 2012, p.216). Mostrava, com um intuito muito semelhante à revista norte-americana *Life*, acompanhando também a produção das revistas brasileiras *Cruzeiro* e *Manchete*, a partir de textos bem escritos e de uma produção de ensaios fotográficos muito bem construída. Porém, tal revista duraria apenas 10 anos. Perderia público para o surgimento das revistas semanais de informação e pelo auge da televisão, tomando-lhe a “exclusividade da pauta”, conforme Corrêa (2012, p.216). Essa revista seria um marco para a Editora Abril, que em 68 traria essa experiência de maneira mais diferenciada em *Veja*, procurando se adaptar ao mercado novo, em concorrência com a televisão.

Em 1968, *Veja* apareceria nas bancas carregada por uma das maiores e mais caras campanhas de propaganda jamais feita para uma revista no Brasil, esgotando setecentos mil exemplares na primeira edição. O intuito da revista é apresentado por Victor Civita, fundador da Editora Abril, no seguinte editorial:

O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, o espaço geográfico, a ignorância, os preconceitos e os regionalismos: precisa de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Precisa saber o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar

bem informado. E êste é o objetivo de VEJA. (*Veja*, nº1, 11 de Setembro de 1968).

Informar seria o pilar básico do intuito da revista. Porém, no início das suas publicações, as informações foram diagramadas no periódico a partir da criação de grandes textos, e poucas fotografias. Foi também feita aos moldes das revistas norte-americanas *Time* e *Newsweek* (as novas do mercado da imprensa, após a queda das velhas revistas ilustradas), de formato compacto (e não grande, como a *Manchete*), com poucas páginas coloridas. Feita ainda para um público que conhecia pouco desse tipo de revista, ainda estavam acostumados com revistas do tipo da *Realidade*, *Manchete* e *Cruzeiro*, não sendo muito entendida pelos leitores. “Tinha muito texto para ler”, conforme aponta Corrêa (2012, p.218).

Foi nesse período, poucas semanas antes do AI-5, que *Veja* sofreu a consequência da censura. Porém, construiu um público leitor aos poucos, implementando uma metodologia de *marketing* que a revista *Time* havia criado. Um departamento para realizar vendas em assinatura. Esse sistema se consolidou ao longo das duas décadas seguintes, chegando à um patamar onde mais de 50% dos leitores eram assinantes.

Ela possuía algumas seções bem construídas ao longo da formação do seu corpo. Primeiramente, conforme o modelo clássico de revistas desde o início do séc. XX, algumas páginas com propagandas surgiam. Eram propagandas que buscavam atrair homens e mulheres modernos e cosmopolitas. Anunciava-se carros novos, ternos e sapatos; muitas marcas de cigarro e whisky apareciam nesse trecho da revista, demonstrando, por um lado, o público alvo desse periódico: homens e mulheres *modernos* e de uma classe média/alta do meio urbano. Logo em seguida, uma agenda da semana sobre as principais atrações de entretenimento nas principais cidades do Brasil eram listadas (que após a metade da década de 1970 foram deslocadas para o fim da revista). Iniciando, por volta da página 20 em vários casos, a coluna do Editorial e do Índice da revista.

Charges variadas do artista Millôr Fernandes sobre temas abordados na revista também apareciam nesse trecho inicial, antes do Editorial. Assim, após esta primeira parte da revista, iniciava o *recheio* das informações. Distribuídas em temas, como Entrevista (a revista sempre buscou alguma personalidade nacional ou estrangeira para discutir alguns aspectos temáticos da edição da revista, que eram bastantes

discutidos nos editoriais de *Realidade*, por exemplo); Brasil; Economia & Negócios; Educação; Internacional. Nesse *recheio*, ou segunda parte da revista, encontravam-se os principais temas nacionais e internacionais da revista. Tudo o que se falava de política estaria diluído nas seções ‘Brasil’, ‘Economia & Negócios’ e ‘Educação’. De maneira estratégica, a revista procurava apontar dados estatísticos e documentos referente à acontecimentos políticos no Brasil, se posicionando praticamente sempre em uma situação de autocensura. Sem se comprometer, não mostrava mais do que devia, em meio ao AI-5 e ao regime militar.

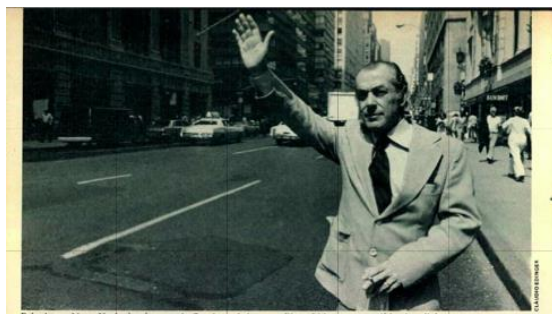
Ainda na seção ‘Brasil’, alguns espaços da revista surgiam, separados por estados, com pequenas colunas comentando algum acontecimento em cada região. O mesmo se repetiria nas seções ‘Economia & Negócios’ e ‘Educação’. A fotografia apareceria nesta seções sempre em formato médio/grande nas principais reportagens (de capa, por exemplo), localizada no topo da página, chamando os olhos do leitor à uma informação visual antes mesmo de ler o título (logo abaixo da fotografia) e subtítulos, seguido pelas colunas. Era um ponto estratégico da fotografia, sempre em reportagens especiais ou principais da revista, possuir essa característica<sup>35</sup>. Após a *abertura* da reportagem com esse tipo de fotografia, as colunas seguintes viriam acompanhadas por fotografias médias e pequenas com retratos, fotos de ambientes e que contextualizem melhor o que está escrito. Há aí, um diálogo entre o texto e a imagem, que muitas vezes visa apenas ilustrar (a partir do uso da fotografia) o texto, ou convencer o leitor de que a revista está escrevendo *verdades*, que inclusive se poderia confirmar visualmente pelas fotografias que acompanham essa reportagem. Portanto, dialoga com o conceito de *verdade*, no âmbito do jornalismo investigativo dos anos 1970 e 1980, e com a capacidade *documental* que a fotografia possui. Ainda atrelada à um realismo fotográfico, conforme Barbosa (2007).

A terceira parte da revista seria composta por uma seção mais despojada de argumentos do editorial e ideológicos, mas sim sobre arte, literatura, cinema e música. Incluindo nessa parte uma ou duas páginas recheadas de fotografias, na seção ‘Gente’, de celebridades da televisão e do meio cultural brasileiro – com músicos exilados, artistas, cineastas, atores, peças de teatro, ballet, etc. Seria também o momento de retomada da publicidade, que se aproxima do ponto final da revista, concluindo com uma última página da coluna do Editor, sobre um posicionamento direto da equipe

---

<sup>35</sup> Conforme vemos nas edições em anexo nas Figuras 04 e 05.





Brizola em Nova York: às vésperas do fim do mais longo exílio sofrido por um político brasileiro

## O jogo da moderação

O demagogo de 1960, radical de 1963, fidelista de 1967 e social-democrata de 1977, volta ao Brasil com a anistia e mostra-se tão cauteloso quanto vago

Leonel de Moura Brizola, 57 anos, engenheiro do novo Partido Trabalhista Brasileiro, quer desembarcar a 6 de setembro no Rio Grande do Sul trazendo, de quinze anos no exílio, a escrita bagagem de mão e um discurso abarrotado com seu enxoval político. O número de malas foi pragmaticamente limitado a uma por caber na comitiva familiar — o ajudante de governador, sua mulher, dona Neusa, a filha Neusa Maria, de 25 anos, e a neta de 4 anos e três idiomas, Lailla —, para que o grupo possa cumprir com a necessária agilidade o tortuoso caminho de volta traçado pela retaguarda do petebismo gaúcho: começa em Nova York num voo da Braniff até Assunção, passa por um avião de oito lugares e acaba a bordo de um carro, às vésperas de um feriado sem gasolina, em São Borja. Ali, além de milhares de correigionários atraídos por cartazes que

Vá abraçar  
**BRIZOLA**  
no dia da sua chegada!



No sul, convites para a festa

convitam os gaúchos a abraçar Brizola em sua chegada, estará à espera o resto da família — os filhos José Vicente, de 27 anos, e João Odílio, de 25.

O discurso, em compensação, como precisa vestir Brizola e seu PTB pelos primeiros anos, não sofre restrições de carga. Vem cheio e, para arrumar tudo dentro dele, há fiéis trabalhistas ocupados em pelo menos três continentes nessas vésperas do regresso. Também porque seus correigionários pretendem transformar a volta do chefe na maior manifestação trabalhista desde a morte de Getúlio Vargas (pelo o qual foi o telefonista de Brizola, no apartamento 323 do Hotel Florida, em Lisboa, onde ele mantém seu desarmado escritório europeu, não para um instante de anunciar ligações internacionais. Nessas chamadas, tão caprichoso vem sendo o bordado da mensagem preparada para anunciar a ressurreição do PTB à beira

VEJA, 29 DE AGOSTO, 1979



Geisel apresenta o projeto, pela TV: "É melhor do que uma solução ótima, que talvez nunca consigamos atingir"

Brasil

## As reformas em debate

O Congresso recebe a Emenda Constitucional do governo e assume a responsabilidade de conduzir a transição do regime — pela arte da negociação

As reformas políticas atravessaram a rua. A partir dessa segunda-feira, a questão da democracia brasileira está posta nas mãos do Congresso, o plenário encaregado de discutir a proposta do governo para restaurar, na Constituição, os princípios que gradualmente deverão sustentar as leis de um novo estado de direito. O texto definitivo do projeto, apresentado pelo presidente Ernesto Geisel num impromptu de 25 minutos que a TV transmitiu em cadeia nacional às 8 da noite de sexta-feira passada, não teve novidade de última hora. Seu conteúdo, extensivamente debatido nas duas últimas semanas, concentra-se na extinção dos poderes arbitrários decretados em dezembro de 1968 pelo Ato Institucional n.º 5, um sonho acalentado durante

quase dez anos nas indefesas tribunas parlamentares do país. Uma providência que cresce de importância quando se recorda que há um ano o então líder da oposição na Câmara, deputado Alencar Furtado, tornou-se a última vítima do sistema expediente da cassação de mandatos, estamente porque defendeu numa entrevista pela televisão a necessidade de se acabar com a exceção.

O espaço aberto às manifestações políticas nos últimos cinco meses será testado seriamente pela primeira vez na discussão do projeto de Geisel. O primeiro impacto da Emenda Constitucional do governo será provavelmente diluído pelo recesso de inverno no Congresso, que começa oficialmente nesta sexta-feira. Essa temporada de maturação servirá como um ensaio geral para a Arena, que depois do pacote de abril do ano passado não pôde acenar uma única, escassa bandeira de contornos liberais. Quanto ao MDB, que no final da semana passada buscava atrair sua bancada federal para uma tentativa de alargar as reformas — através do "grupo parlamentar" articulado pelos deputados Thales Rinaldi e Fausto Neves, com apoio do senador Magalhães Pinto, chefe da dissidência argentina —, não se esperam manifestações ruidosas antes do começo de agosto, quando termina o recesso. Mas a oposição sabe, desde logo, que não atravessará o debate sem revelar suas posições.

A NOVA LEI — A necessidade de uma definição explícita dos critérios do re-  
VEJA, 28 DE JUNHO, 1978

Figuras 04 e 05 – Veja, 29 de Agosto de 1979. Veja, 28 de Junho de 1978.

Esses espaços de *Veja* eram compostos por textos e fotografias. De 1968 ao fim da década de 1970 a revista mudou pouco, porém aumentou a quantidade média de fotografias por página. Nos primeiros 2 anos, a revista *Veja* concentrou a média de uma fotografia a cada duas páginas, de formato pequeno em preto e branco (a concentração dessas fotografias variava de edição para edição, contemplando páginas que possuíam desde três fotografias e outras com nenhuma por página). Já em 1978, a revista possuía uma variedade de fotografias em uma mesma página (chegando em alguns casos a concentrar mais de 5 fotografias) intercalando fotografias em preto e branco, sobre assuntos mais comuns, e coloridas, para assuntos com mais destaque<sup>36</sup>, resultando em uma média de uma e duas fotografias por página. Porém, a quantidade de fotografias grandes e médias aumenta significativamente, passando de uma média de 2 fotografias grandes por edição em 1968 (excluindo a de capa) para 5 a 7 em 1978.

<sup>36</sup> A contagem foi feita em 30 edições de 1968 a 1970, de todas as fotografias dos periódicos. Realizou-se, assim, a soma de todas as fotografias e a divisão pelo total de páginas da contagem das edições, resultando em uma média de 0,62 fotografias por página (3960 páginas e 2460 fotografias). Assim como em todas as edições relacionadas as reportagens sobre o sequestro dos uruguaios (30 edições de 1978 a 1980), concentrando 4189 páginas e 3849 fotografias, dando a média de 1 fotografia por página.

Dessa forma, a concentração de fotografias aumenta, o trabalho dos fotógrafos também. De maneira variada, os temas abordados são filtrados pela equipe editorial que possui um *staff* de fotógrafos a seu dispor. Alguns de outras revistas da própria editora, especializados somente em esportes ou em partidas de futebol, como é o caso do fotógrafo João Baptista Scalco, da revista *Placar*, também da Abril; ou fotografias sobre a política de Brasília, por Luiz Humberto e Irmo Celso, da revista *Veja*. Dessa forma, a revista possuía 9 fotógrafos contratados em sua inauguração, passando a contar com 11 em 1980, além das agências *AP*, *Reuters*, *Paris-Match* e demais fotógrafos *freelancers* atuando na revista (em torno de 10 no fim de 1970, sem permanências constantes).

#### 2.4. VEJA ENTRE COMPLACÊNCIA E CRÍTICA AOS GOVERNOS MILITARES

*Veja* seria contemporânea aos diários formadores de opinião, como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*. Tais periódicos produziram nesse período um imaginário, “a atmosfera, o clima, o medo e a legitimação necessária ao projeto de derrubada de João Goulart” em 1964, conforme aponta Juremir Machado da Silva (2014, p.32),

O golpe de 1964 foi midiático-civil-militar. Sem o trabalho da imprensa não haveria legitimidade para a derrubada do presidente João Goulart. Os grandes jornais de cada capital atuaram como incentivadores e árbitros. Um dos mais ferrenhos estimuladores do golpe foi o jornal carioca *Correio da Manhã*, que rapidamente perceberia o erro e passaria à oposição, perecendo durante o regime militar. Em editoriais sucessivos, em 31 de março e 1º de abril de 1964, o *Correio da Manhã* destilou o seu gompismo visceral. No ataque intitulado “Basta!”, decretou: “O Brasil já sofreu demasiado com o governo atual. Agora, basta!”.

Nessa conjuntura de 1964, diversos outros jornais criticavam o governo de Goulart, como foi também o caso do jornal *O Estado de S. Paulo*, que apoiou a criação de uma ditadura militar em 1º de abril. Porém, alguns desses sofreriam em 1968, após a implementação do AI-5, quando anuncia a lei que regulava a liberdade de manifestação do pensamento e de informação, mas permitiria a censura quando se tratasse de propaganda de processos de subversão da ordem política e social. Em meio disso, *Veja* – que surge pós 1964 – cria um discurso *maleável* à política do regime,

*Veja* declarava-se um órgão de contestação à ditadura militar, que lutou e apoiou a democratização. Porém, [...] seus interesses estavam em consonância com os projetos dos governos militares. [...] moldando, formando preferências e construindo adaptações às “regras do jogo capitalista”, porque via através desta uma maneira de ver consolidada sua política partidária e concretizada suas estratégias de poder. (RAUTENBERG, 2007, p.74).

De uma maneira particular, a revista *Veja* tratou de construir seu discurso no método da autocensura, ou seja, não dar justificativas para a censura oficial apreender material e pessoas da equipe editorial<sup>37</sup>. Era um veículo complacente com as ações governamentais, cresceu e se consolidou durante a ditadura. Com um propósito claro, e diferente dos meios de comunicação de crítica ao regime (como *cooJornal*, por exemplo), visava lucro como empresa e ascensão como veículo de informação. Ambos propósitos obtiveram sucesso até 1980.

Ainda que *Veja* criticasse grupos de guerrilhas, apoiava em seus editoriais a democratização do Brasil durante o período de abertura política, vendo o regime militar como um momento crítico para a sociedade em geral, pautando em suas reportagens temas como a fome, violência nas cidades, desigualdade social e o uso da violência (repressão pela polícia política<sup>38</sup>) para com civis, havia alguns questionamentos quanto às ações dos governos militares em pauta. Em espaços da revista, podemos perceber pós 1977 que surgem reportagens que questionam valores e ações do regime, que já estava em processo de abertura.

O ano de 1977 foi o primeiro que VEJA atravessou inteiramente sem censura, desde sua fundação em 1968. Daí em diante, concederam-se três prêmios Esso de Jornalismo – e VEJA ganhou dois: em 1977, com as reportagens dos jornalistas Amiccuci Gallo e Valério Meinel sobre o assassinio, no Rio de Janeiro, de Cláudia Lessin Rodrigues; e em 1979, com o trabalho de [Luis Cláudio]

---

<sup>37</sup> Fico (2013, p.175-279) apresenta uma leitura bastante relevante sobre a censura durante a década de 1970, apresentando os “pilares básicos da repressão”: a espionagem, polícia política, censura e propaganda. Assim como, Mariana Joffily (2014, p.158-171) apresenta a “arquitetura” do aparato repressivo, desde suas origens ao seu desmantelamento. Ambos autores ressaltam que a censura em jornais e revistas foi uma das ações mais significativas da repressão militar, forçando alguns periódicos a realizar um processo de revisão de conteúdo sério e rigoroso, algumas vezes feito por militares. Disso surge a autocensura, que seria a ação de não publicar algo que possa atingir o campo político e militar brasileiro. Falava-se de outro assunto, preferia-se não discutir, ou até mesmo apoiar. Gerando o consenso com o regime, ou um apoio mascarado.

<sup>38</sup> A edição 66 de *Veja*, publicada em 10 de Dezembro de 1969 foi apreendida nas bancas, após realizar uma matéria extensa sobre o tema “Tortura”. Neste exemplar, podemos ver o posicionamento de *Veja* contrário à alguns atos do governo. Porém também nota-se um certo grau de autocensura, em alguns momentos de elogio às intenções políticas do governo de Médici, enquanto critica as suas ações de violência física e psicológica em dois casos de tortura em São Paulo. Diria que este exemplar demonstra a imagem de *Veja* em uma transição às considerações boas das intenções do governo para críticas de suas ações. Se apresenta como um periódico *maleável* em seu discurso.

Cunha e [João Baptista] Scalco. [...] Com a plena liberdade de imprensa restabelecida no país, muito se tem falado, escrito e discutido sobre a importância da reportagem. VEJA a tem praticado. (grifos nossos, Editorial de José Roberto Guzzo em *Veja*, 12 de Dezembro de 1979, ed. 588).

O caso do “sequestro dos uruguaios” foi um desses momentos em que a revista, após o fim do AI-5, iniciou a publicação de questionamentos às autoridades quanto a torturas, prisões, assassinatos e sequestros clandestinos. Demonstrando, ao menos em alguns espaços dentro da revista, um posicionamento contra algumas ações da ditadura, que estaria sendo “Encurralada”<sup>39</sup>, tanto pelos movimentos sindicais e manifestações sociais, quanto pela imprensa, que novamente realizaria seu papel de tensão com o campo político. Análises quanto à relevância textual publicada em *Veja* sobre o caso do sequestro já foram bastante estudadas na historiografia.

Assim como José Roberto Guzzo explicita em seu editorial, que completo nos passa a imagem de elogio à busca de *verdades* desse jornalismo investigativo brasileiro, muito se tem falado, escrito e discutido pela imprensa brasileira. Porém, o editor não toca na palavra *visto* ou *fotografado* em momento algum. Muitas reportagens ganhadoras do prêmio Esso possuíram imagens que preencheram lacunas, argumentaram, contextualizaram, ilustraram e corroboraram textos de jornalistas. Cabe agora ficarmos atentos à linguagem visual desta pauta: a presença das fotografias publicadas em *Veja*, de 1978 ao início dos anos 1980 sobre a reportagem do sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz em Porto Alegre, assim como algumas considerações desse contexto no Brasil.

---

<sup>39</sup> Termo utilizado pelo jornalista Elio Gaspari (2014), em sua obra “A Ditadura Encurralada”.

### **CAPÍTULO 3 - O CASO DO SEQUESTRO DOS URUGUAIOS: A CRIAÇÃO DAS IMAGENS E AS SUAS DIVERSAS FUNÇÕES NAS PÁGINAS DE VEJA**

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 vigente<sup>40</sup>. 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 (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.

---

<sup>40</sup> 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 cadeia<sup>41</sup>.

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” (principalmente durante o governo do Gen. Médici), 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.

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

---

<sup>41</sup> Conforme salientam Gaspari (2014, pp.22-33) e Reis (2014, pp.105-112).

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 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 legalidad 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 Montevideu 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, mais conhecido como “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 instalaron en 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 anônima<sup>42</sup> 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 e Assis Hoffmann. 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).

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. E o argumento textual já é bastante abordado em dissertações, artigos e livros<sup>43</sup>. Porém, o papel que a fotografia assumiu dentro das páginas da revista *Veja* e quais as principais funções dessa fotografia dentro do argumento textual apresentado ao leitor, ainda necessitaria algum questionamento. Essas e outras questões referentes ao papel do profissional da imagem ainda merecem um pouco de atenção, tanto por motivos de elucidar um pouco mais o posicionamento de *Veja*

---

<sup>42</sup> 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).

<sup>43</sup> Conforme Reis (2010); Cunha (2008; 2013); Celiberti (2013); Díaz (2013) e Padrós (2010).

perante o caso, quanto para demonstrar a importância do papel do fotojornalismo para um caso que fora premiado (jornalisticamente, textualmente) pelo maior prêmio de jornalismo brasileiro em 1979, o Prêmio Esso de Jornalismo.

Segundo os depoimentos de Cunha (2008) e Ricardo Chaves (2012; 2013), a equipe envolvida no caso em Porto Alegre possuía poucas informações que confirmassem o caso do sequestro, de início. Publica-se na edição 534 apenas um questionamento sobre o desaparecimento de Lilián, após uma segunda visita ao local pelos jornalistas e fotógrafos, acompanhado por duas fotografias, um retrato 3x4 de Lilián e uma fotografia de sua mãe, que visita a sucursal da *Veja* para procurar ajuda na imprensa, pois diretamente com a polícia civil ela não conseguiu ajuda alguma.

Essa primeira publicação acarretaria em outras 33 reportagens, espalhadas ao longo do fim de 1978, todo ano de 1979 e 1980. Um total de 112 fotografias foram publicadas para o caso do sequestro, que contou com um total de 67 páginas durante toda a sua duração. A revista *Veja* possuía apenas alguns espaços “nobres” de publicação fotográfica, que é o caso das reportagens internacionais e sobre *Negócios*. Na seção *Brasil*, as reportagens mais longas contam com cerca de 2 a 3 páginas cada, e uma média de 1 fotografia por página. Comparando com a produção da reportagem de capa da revista (que concentra a maior atenção editorial e é uma reportagem um pouco mais longa, procurando possuir as principais fotografias do periódico – inclusive a da capa), possui uma média de uma fotografia a cada duas páginas; o caso do sequestro dos uruguaios (que ocupou sempre em torno de 1 página), possui uma média de 3 fotografias por página.

Essa contagem média, da quantidade total de fotografias e da quantidade total de páginas ocupadas pelo caso do sequestro<sup>44</sup>, nos apresenta o quanto esse assunto foi importante visualmente para a revista, sua capacidade de diálogo com a fotografia foi bem maior que a de outras reportagens ao longo da revista, e maior principalmente do que a reportagem de capa, que sempre possuiu uma narrativa visual que fazia com que a leitura da reportagem se tornasse mais fluída e acompanhada por um texto que passou por uma atenção grande da equipe editorial. Assim como, as reportagens do sequestro concentraram uma quantidade muito grande de fotografias no seu pouco espaço que ocupara da revista. Chamando a atenção do leitor pela variedade de temas

---

<sup>44</sup> A lista completa de contagens das fotografias do sequestro se encontra no Quadro 1, no fim do trabalho.

visuais que acompanhava o texto de Luiz Cláudio Cunha, em um espaço relativamente pequeno.

Essas fotografias possuíam algumas qualidades *expressivas*<sup>45</sup> importantes na diagramação do periódico. Ocupou sempre a página de maneira homogênea, ou seja, o espaço da fotografia na página foi sendo intercalada entre o cabeçalho, centro e base da página sempre. Sem dar preferências para somente um espaço específico da página, durante toda a série observada, as fotografias foram sendo diagramadas ao longo do espaço ocupado do texto, seguindo, portanto, uma diagramação de cima a baixo da página. Assim o leitor conseguia realizar uma leitura do texto (em formato de coluna) que dialogava com a imagem. Autores como Rouillé (2009), Mauad (2008) e Vilches (1997) relacionam muito a fotografia de imprensa como algo chamativo da atenção do leitor. Algumas vezes até mesmo criando uma “hierarquia” de leitura da página do periódico a partir de uma sequência entre 1) Leitura da Fotografia; 2) Leitura do título e subtítulo da reportagem; 3) Leitura do texto. Assim como aponta Lima (1989, p.39), o fotógrafo de imprensa “possui um papel primordial para chamar a atenção do leitor pela sua fotografia, a reportagem que possui uma fotografia é sempre mais lida”. Diria que, esse papel estaria também atrelado ao do editor de fotografia e ao diagramador do periódico, que tornam essa fotografia ocupante de um espaço e de um tamanho que possa chamar mais ou menos a atenção do leitor.

As fotografias do sequestro em *Veja* ocuparam, portanto, de maneira homogênea essas páginas, porém possuíam um tamanho médio e pequeno (ou seja, de 1/4 à 1/8 do tamanho total da página). Somente em raros casos essa fotografia passou da metade da página, e nunca chegando a ocupar uma página inteira – que é raríssimo acontecer em *Veja*, apenas em caso de fotografias de capa. Devido à pouca densidade de páginas dedicadas ao sequestro dos uruguaios, ao longo desse periódico, que possuía em torno de 110 páginas no total (distribuindo-se conforme apresentado no capítulo anterior), essas fotografias se encaixariam dentro de uma ou duas páginas de maneira a criar um mosaico de informações para o leitor, e de maneira discreta – tanto de tamanho e localização na página.

---

<sup>45</sup> Acompanhando a metodologia de Vilches (1997) e Mauad (2008), que apontam a seleção das qualidades expressivas e de conteúdo de uma série total de fotografias selecionadas pela pesquisa.

Eram todas fotografias feitas pela equipe de fotógrafos de *Veja*, com exceção de poucas que eram de arquivos da Zero Hora ou nomeadas do arquivo da Abril (possivelmente sendo de algum fotógrafo de *Veja*, porém havendo aí a perda da autoria da fotografia na hora da publicação). Esse conjunto visual, apresentou um apanhado de informações de *conteúdo* que se alinhavam com o tema abordado. Praticamente todas as fotografias apresentavam pessoas, e raras eram as fotos que apresentavam edifícios ou objetos. De forma que a série de fotografias sobre o sequestro foi dominada por fotografias de retratos de pessoas relacionadas ao caso. Desses indivíduos fotografados, metade deles se referiam à retratos de militares (como fotografias de Pedro Seelig, “Didi Pedalada”, Irno e outros) e outra metade à civis (Lilián e Universindo; Cunha e Scalco; advogados e promotores; políticos e outros civis). Mais da metade dessas fotos eram de ângulo frontal, apresentando um diálogo entre fotógrafo e fotografado que, muitas vezes, encarava as lentes de Ricardo Chaves e Olívio Lamas.

Essa situação de *encarar* o fotógrafo pode ser considerada sem motivos importantes em algumas situações, porém nesse caso, diversos militares viam o fotógrafo como alguém portador da capacidade de realmente incriminar alguém, a partir da produção de uma fotografia, que era vista também como objeto judicial, de prova. Às vezes com muito mais poder que um jornalista e sua caneta. Isso acontece com Olívio Lamas, já ao desenrolar do caso, quando fotografa o enterro da escritã Faustina Elenira Severino. Neste enterro, estavam o comandante do III Exército (General Antônio Bandeira) e diversos outros generais do Estado-Maior. Assim como Lamas, com sua máquina fotográfica para produzir fotografias sobre o enterro para a revista. Estava no lugar certo, porém acompanhado com diversos membros do governo que ainda prestavam contas à ditadura militar. Quando tenta fotografar, é encarado por todos os generais, que, segundo Cunha, iniciam ameaças contra o fotógrafo,

-“Abaixa essa máquina, assassino!” – grita um deles para um fotógrafo de jornal. – “Se tu bater essa foto, eu te dou um tiro na cara!” – avisa o policial, mirando a pistola na testa de Lamas. – “Urubus!” – era como os fotógrafos e repórteres que trabalhavam ali começaram a ser chamados pelos policiais. (CUNHA, 2008, p.279)

A fotografia do enterro conseguiu ser feita, mesmo com essa pressão apresentada por Cunha<sup>46</sup>, e publicada na edição 558 de *Veja*, conforme a Figura 06. É uma fotografia feita com uma lente grande-angular, em um posicionamento frontal aos generais. Possui um tamanho médio na página, localizado na parte central da diagramação. Segue a composição de plano conjunto, capturando o conjunto de pessoas em contato com o ambiente fotografado. Em primeiro plano, o caixão de Faustina, seguido logo por uma *parede* de generais, no segundo plano, que nesse momento fazem presença no evento para tentar afirmar uma possível posição de *apoio* aos familiares e *repúdio* aos sequestradores. É uma fotografia que demonstra a ambiguidade do discurso dos militares no tribunal, sempre negando sua presença no caso, com o que fora sendo descoberto pelo meio jornalístico, a constante presença e diálogo das forças armadas brasileiras e uruguaias na Operação Condor.

Essa fotografia<sup>47</sup> foi feita após o desenvolver de uma série de questões relacionadas à procura de nomes e sujeitos que poderiam estar envolvidos no sequestro clandestino de Lilián, Universindo, Camilo e Francesca (estes dois últimos, filhos de Lilián). Os primeiros envolvidos, obviamente, eram Lilián e seus filhos – devido à ida de Cunha e Scalco no apartamento justamente no momento da espera da chegada de Hugo Cores, pegando de surpresa os oficiais do exército uruguaio e da polícia civil brasileira (não identificados nesse momento inicial).

Em 06 de Dezembro de 1978, *Veja* dedica 3 páginas somente sobre o caso do sequestro, com chamada de faixa sobre matéria “Exclusiva” na capa do periódico. Esta seria a segunda reportagem sobre o caso, e as fotografias impressas nessas páginas demonstrariam pela primeira vez no caso o seu papel de corroborar os argumentos dos jornalistas perante as discussões da Polícia Federal e Polícia Civil (DOPS), que tentavam desmentir o argumento que Lilián e seus filhos ficaram presos na antiga sede do DOPS de Porto Alegre (atual Palácio da Polícia, situado na Av. Ipiranga). Para isso, Ricardo Chaves e Luiz Cláudio vão à Montevideu tentar conversar com Camilo, filho de Lilián que já estaria vivendo com os avós (entregue

---

<sup>46</sup> É importante ressaltar que, o depoimento em forma de livro de Luiz Cláudio Cunha serve aqui como um instrumento representativo das dificuldades enfrentadas ao longo da produção das reportagens. Porém, dificilmente sabe-se ao certo o que está sendo dramatizado ou não na sua narrativa literária. Procuramos realizar uma seleção de trechos desse depoimento que possam vir a ser compreendidos ao longo da produção fotográfica, sem procurar uma “verdade” e desmistificar a liberdade de escrita e o posicionamento literário do escritor.

<sup>47</sup> Ver Figura 06, na página 62.

pelo exército uruguaio). Nesta conversa, o garoto comenta que ficou junto com uma mulher negra, com cabelo “redondo” (Elenira Severino), dentro de um prédio próximo à um “arroyto”.

Aos poucos vai se percebendo que talvez Camilo, Francesca e Lilián estivessem presos na sede do DOPS, junto à Av. Ipiranga, e nesse momento Ricardo Chaves entra em contato com seu antigo *mestre* da fotografia, Assis Hoffmann, pedindo-lhe para fazer uma fotografia do edifício, pegando na composição o dilúvio da Avenida em primeiro plano. Essa fotografia foi feita pela tarde, revelada, ampliada e fixada por Hoffmann<sup>48</sup>. Quando o processo termina, Hoffmann envia o envelope em um ônibus que saía de Porto Alegre pela noite e chegaria à rodoviária de Montevideu pela manhã seguinte, por intermédio do motorista, conforme aponta Chaves, em entrevista concedida à Charles Monteiro,

Aí o ônibus saiu de noite, já levou as fotos, e nós pegamos as fotos e levamos pro garoto. Aí a avó [mãe de Lilián, D. Lilia] falou “Ah, os policiais estão aqui na frente, vou fazer o seguinte, vou dizer pro primo dele ir jogar bola com ele no parque e vocês pegam ele, então, no parque, lá na praça do Buceo. Vocês vão pro Buceo lá, e vocês conversam com ele”. Nós chegamos lá e pegamos o guri que estava jogando bola com o primo. “Foi esse lugar aqui?” – “É, foi esse, a rua é assim”. Era um garotinho, mal falava, mas reconheceu. Então, a gente fez a foto e estourou na VEJA. (Grifos nossos, MONTEIRO, 2013, p.30).

Essa era uma das maneiras que o *jornalismo investigativo*<sup>49</sup> agia antes de publicar algo, sempre procurando confirmar visualmente ou a partir de entrevistas em *off*. Porém, de maneira a já saber suas intenções principais, no caso: de corroborar versões contrárias a partir do uso da fotografia. Essa fotografia seria considerada quase como a *prova do crime*. Com um aspecto de realismo, uma foto é feita próximo ao parque com Camilo a segurando a fotografia de Assis Hoffmann, que levaria às páginas de *Veja* (na edição 536 de 1978) a primeira fotografia que procuraria corroborar argumentos de Luiz Cláudio, conforme na Figura 07. E procuraria pela

---

<sup>48</sup> Ver Figura 08, de Assis Hoffmann, na página 63.

<sup>49</sup> Durante as reportagens, seus títulos 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 tentar 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). Esta autora irá conceituar *jornalismo investigativo* um modo de fazer jornalismo após os anos 1970, onde o jornalista e sua equipe eram vistos quase como *detetives* trabalhando para a imprensa. Um dos casos mais relevantes deste estilo jornalístico foi a investigação do Caso Watergate, durante o governo Nixon nos EUA.

primeira vez contrariar argumentos das autoridades regionais, como governadores, policiais, delegados e promotores, que confirmavam a não atuação do DOPS no caso.

As reportagens do sequestro carregariam, a partir desse tipo de abordagem, um posicionamento visual que utilizava a fotografia como uma espécie de documento. Assim como, sempre era utilizado fotografias em formato 3x4 para identificar sujeitos envolvidos com o caso. Esse tipo de fotografia, muito utilizada desde o séc. XIX na catalogação de doentes, mendigos e assaltantes na Inglaterra em pleno momento higienista e cientificista, passaria a ser adotada como forma de identificar as pessoas pela pose frontal, sem esconder feições do rosto<sup>50</sup>, e chegaria à imprensa já no século XX, assumindo o papel de *prova* visual sobre o assunto, com um aspecto de documento.

mereceram maiores considerações por parte do promotor Diógenes Pinto, encarregado do processo contra Petalada e o delegado Pedro Seidig.

**CONTRADIÇÕES** — O promotor, aliás, pretendia indicar junto com Seidig e Petalada a própria escritora Lenira, "por uma questão de coerência", já que ela também tinha sido identificada por Camilo. A morte da funcionária do DOPS, contudo, deverá alterar os rumos da investigação do caso — além de ter criado um pesadelo, quase insuperável para os jornalistas que trabalhavam junto à revista.

De fato, dos policiais envolvidos no sequestro, Lenira era a mais frágil, tanto por ter problemas nervosos como pelo fato de que estava bastante abatida com o que acontecera na tarde do dia 17 de novembro. A impressão era de que dificilmente ela resistiria a um novo depoimento na Justiça sem traçojar — acabaria revelando toda a verdade. Nos dois depoimentos que prestara anteriormente na Assembleia e no processo administrativo a cargo do Conselho Superior de Polícia, a escritora entrara em muitas contradições.

Uma delas foi especialmente grave. Lenira negou aos deputados qualquer participação na investigação de um sequestro de seis menores ocorrido em Porto Alegre, em 1976. No entanto, em seguida à elucidação do caso, sob a responsabilidade do delegado Pedro Seidig, Lenira ganhou em sua folha funcional um elogio pela participação nas investigações que levaram à recuperação dos seis menores — conforme informou o próprio delegado Marco Aurélio Reis, seu chefe e ex-diretor do DOPS.

**"URUBUS"** — Morta, Lenira acabou sendo utilizada pela polícia como elemento de intimidação. Foi sua companhia de apartamento, a professora primária Maria Luíza Veloso, quem a escondeu no chão da sala de sua casa, na tarde de segunda-feira, imediatamente, a polícia foi avisada e cercou o prédio. Não se sabe por que, a notícia só foi divulgada na manhã seguinte, quando a escritora já estava no Instituto Médico Legal. Foi lá que começou a demonstração de força e de intimidação da polícia contra os jornalistas.

A certa altura dos velórios, familiares e amigos da morte resolveram encerrar a cerimônia e recolher aos dois carros funerários as nove caixões de flores que acompanharam o corpo até a cidade de Candelária, a 220 quilômetros de Porto Alegre, onde se realizaria o enterro.

Mas não houve tempo. "Bota tudo lá de volta" gritou, no centro da capela número 3 do IML, a agente do DOPS Lúcia Regiane Lenira da Silva. "Não tirem nada enquanto não chegarem o governador e o comandante do III Exército." Cerca de 300 policiais autorizados estavam na capela. E, poucos minutos depois, começaram a desfilar ali as mais altas autoridades civis e militares do Estado.

Compareceram o governador Amaral de Souza, o comandante do III Exército, general Assis Bandeira, o chefe do Estado-Maior do III Exército, general Luís Henrique Domingues, e o secretário da Segurança, coronel João Leivas Job. O resto da maioria dos policiais iluminou-se em largos sorrisos.

O investigador Janio Jorge dos Santos Kepler, um dos envolvidos no sequestro, fez questão de abrir insistentemente o paléto para exibir a arma que levava no cinto. Os jornalistas que chegavam eram chamados de "urubus".

**DECISÃO PESSOAL** — Seguiu-se, então, a tentativa de atribuir a morte de Lenira à pressão que vinha sofrendo por parte da imprensa. Por três vezes, o governador Amaral de Souza repetiu que desistia de ver "o caso encerrado, para que não se façam mais vítimas inocentes". Durante o enterro, na cidade de Candelária, a agente Lúcia apontava e identificava para os parentes da Lenira todos os jornalistas presentes. Um deles aproximou-se de Olívio Lamas, de VEJA, e arremou: "Se tirar fotografia vai levar um tiro na cara".

Amaral Viana levava a mobilização até à Assembleia Legislativa, tentando fazer aprovar um voto de pesar pela morte de Lenira, considerada por ele uma vítima sacrificada "em benefício ao extremismo ideológico". Seus parentes — compadres de bancada, porém, convenceram-no a retirar o requerimento — mesmo porque a oposição já preparava uma resposta à demonstração de força feita no velório. César Schimert, líder do MDB, ostentou normal a presença das autoridades no IML, mas esboçou que, em quatro receitas cada uma de mil policiais em

serviço, nem sequer o secretário da Segurança tivesse comparecido ao enterro.

Por que, então, tal mobilização? Fontes de Brasília garantiram que a presença do general Bandeira no velório representava apenas uma decisão pessoal e não obedecia a qualquer tipo de recomendação do Palácio do Planalto.

De qualquer forma, há duas semanas, dois jornais de São Paulo informaram que um delegado da polícia, que foi pilhado pelos jornalistas no momento em que realizava a operação.

As informações de Brasília podem, igualmente, obsecar a um cuidado compreensivo. Afinal, cada vez mais, novas informações tornam mais claro e mais inquestionável o sequestro cometido

delegado a respeito desse meticuloso conhecimento, na quinta-feira passada, o superintendente da Polícia Federal, no sul, coronel Luís Macken de Castro Rodrigues, interrompeu a entrevista coletiva sob pretexto de que tinha "um compromisso urgente". Até ali, Rodrigues deflora uma longa e intricada história a respeito da descoberta de uma organização subversiva de uruguaianos no Brasil, e da qual fariam parte os exilados da rua Boulogne.

Em nome dessa supurada constatação, a polícia havia detido para interrogatório, na semana passada, cinco pessoas e invadido o apartamento de Odília Montserrat Hernández Rodrigues — uruguaia exilada e amiga de Lúlian Celiberti —, capaz, segundo o coronel Rodrigues, de elucidar muitas coisas sobre o anunciado grupo de subversivos. Como provas, a Polícia Federal exibiu o resultado de sua coleta no apartamento da uruguaia, Odília Rodrigues, que, segundo parentes também exilados em Porto Alegre, fugiu para São Paulo: um folheto da Air France, um mapa de Porto Alegre e outro de São Paulo, um livro sobre operações, publicado no Brasil e disponível em qualquer livraria, e aproximadamente 35 000 cruzeiros em fianças, marcos e dólares.

É previsível que alguns exilados uruguaianos se dediquem a atividades políticas no Brasil. Mas o que está em questão é o que a polícia gaúcha parece determinar a equator é saber quem sequestrou Lenira, quem Eliberto e Urubus, e como eles foram parar em Montevideo — independente do fato de serem ou não subversivos. Ainda na semana passada, o jurista francês Jean-Louis Wey do Movimento Internacional de Juristas Católicos, veio ao Brasil para investigar o desaparecimento do grupo de exilados uruguaianos. Em Porto

Figura 06— Enterro de Elenira, *Veja* 16 de Maio de 1979.

Figura 07— Camilo segurando a fotografia de Assis Hoffmann, do DOPS, *Veja* 13 de Dezembro de 1978.

Figuras 06 e 07— Enterro de Elenira, *Veja* 16 de Maio de 1979. Camilo segurando a fotografia de Assis Hoffmann, do DOPS, *Veja* 13 de Dezembro de 1978.

Na reportagem da edição 535, uma anterior à da fotografia de Camilo, a família dos avós do garoto estaria posando para Ricardo Chaves segurando diversas

<sup>50</sup> John Tagg (1988) realizou um trabalho a fim de compreender os usos documentais da fotografia no séc. XIX e XX. Após analisar diversas séries fotografias da Scotland Yard e de Hospitais Psiquiátricos de Londres, concluiu que o uso da fotografia 3x4 serviu nesse momento como uma espécie de prova para o Estado, documentando sujeitos que deveriam ser *higienizados* e adequados à sociedade moderna. Servindo ao Estado como um artefato de "poder, inteligência e vigilância".

fotografias 3x4 de Lilián Celiberti, que estaria ausente fisicamente, porém presente visualmente nas mãos de D. Lilia, em pequeno formato, posando frontalmente, e agora impressa nas páginas de *Veja*, conforme a Figura 09.

Além de documentar situações, com fotografias que poderiam servir de *prova* para argumentos contrários aos de *Veja*, as fotos do caso do sequestro também possuiu algumas características de ilustrar e contextualizar o leitor sobre os participantes do sequestro. Vale ressaltar que em momento algum durante 1978, 1979 e 1980, a equipe consegue fotografar Lilián ou Universindo, que estavam presos em um local ainda desconhecido nesse momento. A única presença mais próxima destes sujeitos com a imprensa seria na *emboscada*, e em 1985, quando Lilián é solta após o fim do regime militar no Uruguai. Por esse motivo a fotografia do casal estaria presente em diversas reportagens em formato 3x4, a fim de contextualizar o leitor dos personagens envolvidos no sequestro.

há cinco anos no Uruguai resolveram agir de forma discreta. No dia seguinte, um súbito comunicado de dezesseis linhas das "Forças conjuntas" — como são chamadas as Forças Armadas — esclarece que os quatro exilados estavam presos e haviam sido "detidos ao penetrar no território uruguaio, achando-se em seu poder material sedicioso, que ratifica as informações que se possuíam sobre suas atividades em vários países, integrando uma vasta organização internacional marxista". Por via das dúvidas, o comunicado esclarece que as autoridades tinham decidido entregar, naquele dia 25, os meninos Camilo e Francesca à custódia de seus avós.

A versão oficial continha, no entanto, abundantes contradições. Por que, após um misterioso desaparecimento

**Correio do Povo**, de Porto Alegre, e **Jornal de Brasil**, do Rio de Janeiro, foram apreendidas pelo governo logo após serem desanexadas dos ônibus em Montevideo, porque traziam novas informações sobre o sequestro. A imprensa uruguaia, mantida sob rigoroso controle oficial e dominada por forte autocensura, não falou mais no assunto.

Antes mesmo o governo uruguaio não mostrou interesse em sustentar sua versão do caso. Na quarta-feira, a tradicional "Cadena de las Fuerzas Conjuntas", programa oficial que vai ao ar semanalmente às 8 da noite em todas as emissoras de rádio e de televisão do país — apresentando um noticiário de 10 minutos sobre processos, denúncias e juízos envolvendo delitos políticos — não foi transmitida. Na semana anterior, a "Cadena" anunciara para a próxima edição um noticiário ampliado das circunstâncias que determinaram a "prisão" dos exilados. Mas a proposta foi quebrada, sem qualquer explicação. "Ninguém sabe mais nada nem pode dar informações", disse a Luis Claudio Cunha, em Montevideo, na semana passada, o comandante Juan Medina, um servico oficial da Dirección Nacional de Relaciones Públicas, do governo. E, em outra parte: "Por favor, procure o setor de relações públicas do governo; só eles têm condições de falar à imprensa", equívoco ou, mais tarde, o major Arnoldi, ajudante de ordens do coronel Gregorio Alvarez.

**ANTECEDENTES** — Na prática, diante do silêncio oficial, tem-se dificuldade de saber que objetivos guiaram as pessoas que cometeram o sequestro de Porto Alegre. No entanto, pode-se dizer com segurança que o Serviço de Inteligência de la Defensa — o SNI do Uruguai — relacionou um grupo de aproximadamente cinqüenta pessoas, classificadas genericamente como "comunistas" — e que foram presas entre agosto e setembro passados. Além disso, a ação da polícia uruguaia nos países vizinhos, especialmente a Argentina, já foi confirmada oficialmente pelo menos uma vez. Entre fevereiro e outubro de 1976, uns sessenta exilados políticos uruguaio foram sequestrados em território...

**SEGURANÇA**  
**Aviagem misteriosa**  
*Os sequestrados de Porto Alegre apareceram em Montevideo. Voltaram ou foram levados?*

*Os homens nos prenderam na saída do apartamento. Em seguida, levaram a mim e a Francesca a um quarto onde ninguém usava uniforme nem gravata. Era um prédio grande, na cidade, em frente a um erro em duas ruas, uma de cada lado. Ficamos lá até as 9 horas da noite. Não vi mais minha mãe. Entramos num carro brasileiro, e viajamos até noite toda. Na fronteira, trocamos de carro, passamos para um carro uruguaio e dali fomos para uma casa em Punta del Este, como eles me disseram. O que eu sei é que já tinha nos passado a fronteira. Os que nos prenderam eram brasileiros, mas havia junto dois uruguaio, dois homens que falavam castelhano.* (Camilo Casariego, de 8 anos, filho de Lilián Celiberti e Rosa de Casariego, irmão de Francesca, de 3 anos, e amigo de Universindo Rodríguez Díaz, todos exilados uruguaio e sequestrados por desconhecidos na tarde de domingo, dia 12, passado, em Porto Alegre.)

**CONTRADIÇÕES** — Cunha e o fotógrafo João Batista Scalco surpreenderam os sequestradores em plena ação — e ficaram 20 minutos sob a mira de seus revólveres, até serem dispensados. A parte de então era praticamente impossível desaparecer com os quatro prisioneiros — algo parecido com o que tem ocorrido com bastante frequência nestes últimos meses com exilados de várias nacionalidades, em diversas capitais latino-americanas. Hoje, desalogo, a reprodução da denúncia de Cunha na imprensa brasileira.

No primeiro momento levantou-se a suspeita de que um coman-

**SECRETARIA DE SEGURANÇA** levou por policiais brasileiros? O chefe do garoto Camilo, feito já em liberdade na casa de seus avós, em Montevideo, na quarta-feira da semana passada, é de uma precisão constrangedora para os brasileiros que trabalham no prédio grande da avenida Ipiranga

**em solo brasileiro** pela ação de homens armados e desarmados, dos perseguidos políticos uruguaio voltariam clandestinamente a ser pais acompanhados de duas crianças pequenas? "Lilián queria viver no Brasil até obter cidadania italiana", informou a VEJA sua irmã Mira Celiberti, em Milão, onde também viveu Lilián antes de vir para o Brasil. "Não acredito que ela se quisesse ir ao Uruguai, fosse levar os dois filhos. Seria muito perigoso."

**"NINGUÉM SABE"** — As autoridades uruguaio, de qualquer modo, não parecem dispostas a dar mais informações sobre o caso. E está cuidando para que ninguém, no país, saiba mais alguma coisa a respeito. Assim, na quarta-feira da semana passada as edições dos jornais brasileiros *Folha de Tarde* e

**em casa dos avós (foto maior): Mira (à esquerda), irmã de Lilián (ao lado), não creem na versão do governo uruguaio**

**do de policiais uruguaio poderia ter invadido o Brasil para sequestrar inimigos políticos do regime. A hipótese não chegou a ser confirmada nem desmentida pela polícia brasileira. Mas as notícias de duas semanas atrás mencionavam explicitamente temores pela vida dos quatro uruguaio.**

No dia 24, uma sexta-feira, *El Día*, de Montevideo, quebra a cortina de silêncio local e informa: "Matrimônio uruguaio e dos seus filhos sequestrados em el Brasil", em "extrañas circunstancias". Diante disso, os responsáveis pelo regime militar impressionados há vários dias.

**Na foto maior, a avó, o riacho e o prédio descritos por Camilo; ao lado, o ex-senador Wilson Añóniz**

VEJA, 6 DE DEZEMBRO, 1978

Figura 08 e 09 – Fotografia da fachada do DOPS, junto à Av. Ipiranga, *Veja* 6 de Dezembro de 1978. Família de D. Lilia segurando fotos 3x4, *Veja* 6 de Dezembro de 1978.

A fotografia também serviu como denúncia em alguns momentos das reportagens do sequestro. Em diferentes pontos, a equipe editorial *transformou* as fotos, dando sentido à elas juntamente com uma legenda, título e texto. Portanto, a fotografia nunca estaria isolada do restante da página. Desde sua diagramação, como já foi comentado; a sua produção, algumas vezes arriscada e sob pressão; até a sua



publicação e escolha. Em um caso bastante específico, podemos perceber que a fotografia possuiu o papel de denúncia muito mais forte do que o restante da série, além de informar e contextualizar o leitor.

Das 112 fotografias analisadas na série, apenas 26 delas seriam paralelas ao texto. Ou seja, dialogava pouco com o que estava sendo apresentado textualmente, porém complementava o mosaico do sequestro com uma ou outra fotografia que apresentava visualmente algum local envolvido no sequestro, ou até mesmo algum personagem envolvido indiretamente ao caso. O restante da série sempre dialogou em ilustrar o texto, documentar o argumento da equipe de *Veja* e denunciar rostos e locais envolvidos. Esse último papel, de denúncia, foi muito importante para a continuidade das reportagens, se apresentando como um dos principais vértices da construção do argumento de *Veja*, a fotografia de um dos envolvidos no sequestro – a partir de uma fotografia.

João Baptista Scalco foi fotógrafo de futebol por muitos anos na revista *Placar*, também do grupo Abril – que dedicava a sua pauta essencialmente ao esporte e possuía uma das mais talentosas equipes de fotógrafos esportistas na década de 1970. Scalco reconhecia de rosto diversos jogadores regionais e nacionais, tanto por ter fotografado e visto muitos deles repedidas vezes através do *viewfinder* de sua câmera, quanto pela sua experiência na profissão de fotógrafo de esportes. Não foi diferente quando este, após sair do apartamento de Lilián, comentou para Luiz Cláudio que o homem que o tinha revistado e apontado a arma para a sua testa “lembrava aquele cara que jogou no Inter, anos atrás, o Didi Pedalada” (CUNHA, 2008, p.37; MONTEIRO, 2013, p.27; PROENÇA, 2012, p.12). Algum tempo após esse evento, Ricardo Chaves relembra Scalco sobre a situação e pergunta para ele se era mesmo o Didi. A dúvida foi levantada pela equipe, que após publicar a fotografia do DOPS, confirmado por Camilo, agora procurava mais algum ponto importante para publicar – e seria imprescindível atrelar o DOPS com algum policial envolvido, ao menos procurar saber quem apontou a arma e os revistou naquela tarde no bairro Menino Deus.

Ricardo Chaves teria trabalhado na Zero Hora, como aprendiz de laboratorista e fotógrafo, no início de sua carreira. Possuía alguns contatos que o levou aos arquivos fotográficos esportivos do diário. Lá encontrou algumas fotografias do

jogador do Internacional. Procurou revelar estas e mostrar à Scalco, como já tinha feito com o menino Camilo em Montevideú,

Lá dentro, sob a lâmpada vermelha da câmera escura, Kadão selecionou três negativos diferentes do aeroporto, mostrando Didi de frente, de lado, em close. Botou o negativo no ampliador, acertou o foco, expôs, revelou, fixou e botou no tanque de lavagem, cumprindo o lento ritual dos tempos em que a fotografia ainda era uma odisséia de química e paciência. Exigia a demorada interação dos reagentes que antecedia o divino momento da revelação. De repente, a folha de papel começava a ficar salpicada com pontos brancos e pretos que, miraculosamente, ganhavam contraste em alguns segundos, formando a imagem fotográfica. (CUNHA, 2008, p.159).

Quando leva para a sucursal de *Veja*, mostra para Scalco e Luiz Cláudio. Em meio à dúvida de incriminar alguém por erro, e pela responsabilidade desse momento que poderia mudar o rumo das reportagens, Scalco acaba confirmando juntamente com Luiz Cláudio, que também vira o *homem grande, de cabelo raspado e pele escura*. Descobrem também que Didi, após sair do Internacional, entrou para a Polícia Civil como funcionário de Pedro Seelig. Dois nomes surgem, e um fora confirmado como sujeito presente dentro do apartamento de Lilián. Sua fotografia seria publicada na edição 538, em 27 de Dezembro de 1978. Uma fotografia média, ocupando toda a parte central da página. Seria a fotografia que Chaves revelou, quando Didi ainda era jogador do Internacional e estava no aeroporto Salgado Filho com sua mala. Nessa época possuía o cabelo um pouco mais comprido, e estava em forma, coisa que os fotógrafos perceberam e duvidaram que fosse a mesma pessoa, pois dentro do DOPS o ex-jogador ganhou alguns quilos e encurtou o cabelo. Em legenda, a identificação apresenta ao leitor a informação de que Didi Pedalada (Orandir Portassi Lucas) era agora policial, “O policial Lucas: identificado”, com autoria da Zero Hora, por ter sido retirada de seus arquivos.

Antes da publicação, Olívio Lamas procurou saber onde Didi morava em Porto Alegre, a partir de um contato seu dentro do DOPS. Segue para a rua indicada e encontra o apartamento de Didi. Porém, não encontrou ninguém em casa, após tocar a campainha. Publica, na mesma edição, a imagem da fachada do prédio onde Didi morava. Essa seria uma fotografia que indica o caráter de *perseguição* dentro da reportagem, bastante ovacionado pelos jornalistas da época. Também representa o papel de *denúncia* que a fotografia assume nas páginas de *Veja*. O estatuto dessa fotografia segue algo que é feito ainda hoje, em museus no Uruguai e Argentina,

quando apresentam de maneira bastante *maniqueísta* as imagens de militares que participaram dos governos militares nesses países em museus de memória ao período. Juntamente com a imagem dos militares, uma ficha acompanha o endereço onde esses sujeitos moram atualmente, com todos os crimes cometidos durante a sua atuação, em formato de lista, abaixo do endereço, conforme as Figuras 10 e 11.

A fotografia de Lamas foi publicada com esse intuito, demonstrar ao leitor o local de moradia de um atuante no sequestro clandestino dos uruguaios. Acompanhada logo ao lado de um retrato, em formato 3x4, de Pedro Seelig, delegado do DOPS no momento. Portanto, a partir das edições onde se apresenta o local do sequestro e os principais nomes, as reportagens começam a se utilizar da fotografia a seu favor, como uma narrativa conjunta entre texto e imagem. Sempre procurando realizar um papel de denúncia, documental, ilustrativa e *contextualizante*; como é o caso da fotografia de Didi (do arquivo da ZH), do seu apartamento e de Pedro Seelig, visto nas Figuras 12 e 13.

00044

**LEGAJO DE GENOCIDA**

Nombre  
PONCET, Mauricio  
Alias  
desconocido  
D.N.I.  
LE 4.073.986  
Domicilio  
Jose Hernandez 2162 2º piso, dpto  
72 de B. Bolognani de Capital  
Federal

Grado  
Teniente Coronel - Ejército  
Argentino

Cargo  
Jefe de la División Personal de  
la IV Brigada de Infantería  
Aerotransporte

Actividades

- Nació en Capital Federal el 29 de julio de 1931
- Se retiró con el grado de Teniente Coronel.
- Durante la última dictadura fue Jefe de la División Personal (D) de la IV Brigada de Infantería Aerotransportada, desde allí dirigió todo lo concerniente a la custodia y trato de los "prisioneros de guerra" Uruguayos y Focos Torturados.
- Condenado a Prisión Perpetua por las torturas y homicidios de todas las víctimas de la OUSA Upi.
- Procesado con prisión preventiva en la causa judicial "Rodríguez, Hernán César y otros", en la que se investiga el paso de 115 personas por el Campesino La Forja.

**PROCESADO**  
**CONDENADO**



Figuras 10 e 11 - Fotografias do Museu de Memória *La Perla* em Córdoba,  
09/08/2012 – Arquivo Pessoal.

Olívio Lamas também participou de um ponto importante, dentro desse mosaico de fotografias sobre o caso do sequestro. No mesmo local do sequestro de Frei Beto, onde Lamas é recebido por uma bolinha de papel amassado com uma

mensagem, jogada da janela onde o Frei estaria preso; Lamas faria uma fotografia que circulou em mais de um momento nas reportagens de *Veja*.



Figuras 12 e 13 – Fotografias de Didi, seu apartamento e Pedro Seelig, em *Veja* 27 de Dezembro de 1978.

A fotografia de Faustina Elenira Severino, a escritora do DOPS que ficara junto com Camilo e Francesca enquanto Lilián estaria sendo interrogada por Pedro Seelig, dias antes da ida de Luiz Cláudio e Scalco ao apartamento da rua Botafogo. A busca por Elenira inicia quando Camilo é questionado por Ricardo Chaves, em Montevidéu, quanto ao prédio próximo ao *arroyo* que o garoto identificou na fotografia de Assis Hoffmann. Ele pergunta com quem Camilo teria ficado lá dentro do prédio. A resposta levanta uma dúvida de mais um personagem envolvido no sequestro, ao menos indiretamente, “con uma mujer alta y oscura, de pelo redondo”<sup>51</sup>.

Segundo Cunha (2008, p.266), Elenira teria se sentido culpada em ficar com as crianças enquanto Lilián estaria sendo interrogada por Seelig. Porém, esse sentimento só surgiu após ler as notícias dos jornais locais de que aquelas crianças que ficaram com ela estariam desaparecidas, juntamente com a sua mãe. Dessa maneira, uma ligação anônima é feita para a sucursal de *Veja* solicitando que o advogado Omar Ferri, então advogado de defesa de Lilián aqui no Brasil, visite “um

<sup>51</sup> Tradução livre: Com uma mulher de cabelo redondo, de pele escura.

colégio religioso na capital” e encontre um sujeito chamado Ângelo. Este homem saberia lhe informar melhor quem foi a pessoa que cuidou das crianças durante o sequestro. Ângelo seria um antigo cliente de Ferri, irmão de *Lenira*. Com base nesse contato, Luiz Cláudio Cunha, Ricardo Chaves e Olívio Lamas vão ao apartamento da escritã para conversar, de surpresa.

No primeiro momento, *Lenira* ficou assustada, pois percebeu que dois fotógrafos estavam juntos com Luiz Cláudio – estes entraram na sala de maneira rápida, sem dar chances para ela reagir fechando a porta. Esconderam suas câmeras enquanto estavam no corredor do prédio, mas logo apresentam suas máquinas quando entram na sala.

Mais uma vez a fotografia seria vista como artefato de poder de prova, que poderia incriminar ações e sujeitos. Porém, eles não conseguem realizar nenhuma fotografia nesse momento, por solicitação da escritã, com medo de perder seu emprego e ser alvo de represálias do DOPS futuramente – ameaçando que, caso alguma foto seja feita, nada contaria à equipe de *Veja*.

- Por favor, não! Se eu tirar uma foto vou ser prejudicada no serviço. Eles não permitem isso, não vão permitir...
- Mas eles nem vão saber que a foto foi tirada aqui, Faustina – contesta Luiz Cláudio. Ela não se dobrou.
- Não, não! Os meus chefes vão descobrir se eu fizer isso! Por favor, eu já pedi, vão embora da minha casa, vocês vão me deixar mal. Ninguém pode saber que vocês estiveram aqui... Por favor, saiam! (CUNHA, 2008, p. 269).

Dessa forma, nenhuma foto foi feita. Chaves e Lamas não tiveram a oportunidade de realizar, nesse momento, fotografias ao estilo de Erich Solomon, fotógrafo da década de 1930 que ficou famoso por fotografias feitas de maneira escondida, levando ao que conhecemos hoje como *candid photography* (fotografia cândida, ou instantânea), segundo Sousa (2004, p. 74). Realizaram, porém, uma fotografia muito próxima ao estilo do fotojornalismo *paparazzo*, utilizando lentes *teleobjetiva* (ou *tele-photo*, que é um tipo de lente utilizada para longo alcance, com capacidade de *zoom*), capturando a imagem de maneira também instantânea, porém com Elenira sabendo da presença dos fotógrafos e da sua posição de *fotografada*.

O trabalho foi feito por Lamas, que esperou junto com Chaves nas esquinas do DOPS, na calçada. Eles aguardaram a chegada de Elenira no trabalho, e, de maneira pouco esperada, chamaram pelo nome dela da rua.

- Tá maluco? – duvida Kadão, segurando o riso. – A mulher não vai cair num truque besta desses... Ela trabalha no DOPS, é cheia de manha. Eu é que não grito... Mas se tu gritar, eu fotografo.  
- Negócio fechado – aposta Lamas – Deixa comigo! (CUNHA, 2008, p.270).

Sabendo da janela onde a escritã trabalhava, Lamas gritou “Faustinaa!!!”, da calçada, enquanto focava com sua lente na janela, juntamente com Ricardo Chaves – que estaria do outro lado da rua. Quando a escritã surge entre as venezianas, procurando o sujeito que teria chamado pelo seu nome, os dois fotógrafos apertam o obturador de suas máquinas. A fotografia estaria feita, de maneira *roubada* e inusitada.

Ambos voltam para a sucursal e revelam seus filmes, com esperança de que alguma fotografia ficasse boa, pois Elenira percebe logo a presença dos fotógrafos na rua e se esconde na sua sala, fechando a janela. A fotografia seria publicada na edição 551 de *Veja*, 28 de Março de 1979, com autoria de Ricardo Chaves (conforme a Figura 14).

À pedido da escritã, em sua casa, nenhuma fotografia deveria ser feita ou publicada na revista. Caso isso acontecesse, ela poderia ser prejudicada no seu serviço. Em 16 de maio de 1979, a fotografia de Elenira seria publicada novamente nas páginas da semanal, agora com a autoria de Olívio Lamas. Porém, dessa vez, não seria apenas para demonstrar a capacidade profissional e *investigativa* dos seus fotógrafos e da equipe, que publicaram na edição 551 a fotografia com intuito de divulgar visualmente mais um rosto envolvido no sequestro. Dessa vez, na edição 558, a fotografia serviria para lembrar de um rosto que não mais participaria no sequestro. Elenira Severino apareceu morta semanas depois da publicação da primeira edição em que sua fotografia foi impressa. Neste sentido, a fotografia dialogou com a ética, como em diversos outros casos do fotojornalismo – como àquele onde um fotógrafo procuraria fotografar uma criança e um urubu aguardando a morte da criança<sup>52</sup>. Foi uma questão realmente sem saída, e imprevisível aos olhos dos fotojornalistas. O efeito que a fotografia poderia causar, talvez não poderia ser pensado naquele momento. Porém, agora podemos procurar saber os diversos

---

<sup>52</sup> Fotografia de Kevin Carter, ganhadora do prêmio Pulitzer, em 1993, publicada no New York Times.

sentidos que uma ação poderia acarretar, como acarretou no caso de Elenira, conforme a Figura 15).<sup>53</sup>



Figuras 14 e 15 – Fotografias de Elenira Severino na janela do DOPS, feitas por Ricardo Chaves (esq.) e Olívio Lamas (dir.). *Veja*, ed.551 e ed.558.

Até hoje não existem uma quantidade de provas o suficiente para incriminar legalmente o DOPS pelo envolvimento da morte da escritora. *Lenira* foi encontrada próximo de casa com uma marca de batida na cabeça. Sua morte seria um estigma para os jornalistas envolvidos no caso, sabendo agora o perigo e o poder de uma fotografia. Desconfiam, sem razão, até hoje do motivo de sua morte: envolvimento direto com jornalistas, informando-os sobre questões do caso que deveriam ser deixadas em silêncio. A fotografia de *Lenira*, feita por Lamas e Chaves, seria a justificativa de sua morte, aos olhos da imprensa e de seus familiares. Porém, como já visto anteriormente, a presença de militares do Estado Maior em seu funeral traria uma ambiguidade ao caso: o discurso à favor da vida (com justificativa de que quem realmente matou *Lenira* foram os fotógrafos, e não os militares), e contra mais mortes

<sup>53</sup> Esse é um tema bastante atual, dialogando principalmente com as fotografias feitas por fotógrafos de Guerra, ou de conflitos. André Liohn apresenta alguns casos interessantes em seu depoimento (PROENÇA, 2012), ele vivenciou diversas situações em que teve de procurar medir – com o seu bom senso – fotografias que mereciam ser feitas e publicadas, das que não valiam a pena. Pelo simples motivo de poder ferir a dignidade de algumas pessoas.

(gerais acusando a imprensa de assassina, e de causadora de tanto mal, inclusive para os uruguaios sequestrados).

A importância para o estudo aqui, é voltado ao papel da fotografia nas páginas das reportagens do sequestro. A fotografia feita por Chaves e Lamas de *Lenira*, se mostrou de grande importância para o caso. Também de grande relevância ao fotojornalismo brasileiro, quando uma fotografia assume o papel de incriminar alguma pessoa, apenas pela sua presença visual em uma página de um periódico. De cunho informativo e de denúncia, o retrato da escritora seria uma das fotografias de rostos que surgiriam ao longo do sequestro. Fotografias 3x4 acompanham o decorrer de todas as reportagens. Pelo seu caráter informativo implícito, algumas fotografias seriam feitas para tentar forjar uma realidade, como é o caso das fotografias de Lilián e Universindo, enviadas à família de Lilián, e para *Veja* pelos militares, a fim de informar que ambos passavam bem na prisão. Tentando justificar que ambos não estavam sendo torturados e mal tratados como afirmava a imprensa. A maneira de dizer isso seria visual, com duas fotografias 3x4 que mostrariam Lilián e Universindo sorrindo, apesar de estarem mais magros e o sorriso ser *amarelo*, conforme a Figura 16. O contraste dessas fotografias seria visto ao longo de toda a reportagem, que traria a fotografia dada pela mãe de Lilián aos jornalistas, e por uma foto de Universindo vendida para *Veja* pelo *cooJornal*, onde ambos aparecem em fotos 3x4 de aparência normal, conforme a Figura 17.

Todas as reportagens sobre o sequestro possuiriam um espaço nas páginas de *Veja* para falar sobre a impunidade no Brasil. Cerca de 5 a 10 páginas da revista semanal dedicaria seu empenho editorial para criticar os governos militares na América Latina, com o uso da fotografia para seu suporte principal. As reportagens sobre o sequestro de Porto Alegre seriam paralelas, e próximas fisicamente dentro da revista, de reportagens como a do julgamento da morte de Vladimir Herzog, que fora morto em 1975 dentro de uma sala do DOI-CODI de São Paulo; ao sequestro, prisão e soltura de Flávia Schilling, que estava presa no Uruguai desde 1972, sendo libertada em abril de 1980 conforme a Figura 18; à atuação da Operação Condor no Chile, na prisão, feita por militares uruguaios, e sumiço de cinco cidadãos uruguaios em território argentino. Este caso seria também acompanhado por fotografias 3x4, inclusive dos pais dos sequestrados, a fim de denunciar nomes, rostos e lugares envolvidos, conforme na Figura 19.



Universidade, Lillan e o prédio da rua Botafogo: uma trajetória misteriosa até a prisão de Montevideo

**SEQUESTRO**

## Mais perto da verdade

Apesar do silêncio da polícia brasileira e do governo de Montevideo, surgem os primeiros suspeitos no caso dos quatro exilados uruguaios

O Palácio do Planalto e o Ilanizati continuam dizendo que o assento ainda não é de sua alçada. A polícia do Rio Grande do Sul nega qualquer envolvimento. O governo uruguayo mantém sua versão oficial de que nada tem a ver com o que ocorreu em Porto Alegre. Quem, então, sequestrou Lillan Celiberti Rosas de Casariego, seus filhos Camilo, de 8 anos, e Francisca, de 3, e o estudante Universitario Rodriguez Diaz, quatro exilados uruguaios desparecidos de um apartamento na rua Botafogo, em Porto Alegre, no último dia 17 de novembro? Como Lillan e Universitario apareceram dias depois em um prédio de Montevideo e as duas crianças foram entregues à custódia de seus avós, também na capital uruguaia?

Assistente involuntário de parte do sequestro, juntamente com o fotógrafo João Batista Scalco, o chefe da montanha de VEJA em Porto Alegre, Laís Cláudio Cunha, dedicou-se nas últimas semanas a um paciente trabalho de investigação dos fatos e de busca da verdade à respeito do sequestro. De suas análises, uma coisa ficou clara: cresceu cada vez mais as evidências de envolvimento de policiais brasileiros — no caso, o delegado do DOPS gaúcho, Pedro Seelig, denunciado na semana passada pelo advogado João Antônio Castro. Este é o relato de Cunha, desde a tarde de 17 de novembro.

— Uma pareja y dos niños que viven en Porto Alegre están desaparecidos hace una semana. Los nombres son Lillan Celiberti y Universitario Rodriguez Diaz y los niños se llaman Camilo y Francisca. La dirección es calle Botafogo 621, habitación 110, bloque J. Por favor, necesitamos que alguien vea lo que pasa.

— Mas o que significa "desaparecidos"?

— Detenidos.

Antes de desligar, a voz do homem no telefone, que dizia estar em São Paulo, recusou-se a fornecer sua identidade, mas avisou que chamaria mais tarde. Era, em 11 horas da manhã de 17 de novembro último, uma sexta-feira especialmente trabalhosa para o titular de VEJA em Porto Alegre, preocupada com os números e as repercussões das eleições parlamentares realizadas dois dias antes. As 15 horas, em companhia do fotógrafo J. B. Scalco, sai para checar a informação dada em cambaiao.

Havia um Passat cor creme, sem

VEJA, 20 DE DEZEMBRO, 1978

Seelig, Irno e Didi Pedalada: apoio à Operação Zapato Roto

“BRACO ARMADO” — A 14 ou 15 de novembro, conta Garcia, os oficiais voltaram à frente de um grupo maior — agora, estavam com eles um casal e duas crianças. Universitario e as crianças passaram perto do lado uruguaio. Lillan ficou na Polícia Federal, no Chile. Garcia viu os sequestrados e, pelo menos um dos sequestradores brasileiros, que lhe foi apontado pelo sargento Miguel Rodriguez, braço direito do capitão Ferro e antigo funcionário da embaixada do Uruguai em Brasília. “Este ex Didi Pedalada, foi jogador de futebol”, informou Rodriguez. Manter-se, Rodriguez falou a Garcia sobre o delegado Pedro Seelig, Segundo e sargento, “Seelig tinha muita influência na DOPF”.

Ferro regressou com Lillan à capital gaúcha e poucos dias depois, estava de volta a Chile — com novidades. Ele fora à capital gaúcha para surpreender um contato de Lillan, mas dois jornalistas haviam aparecido no apartamento e o desfecho da operação tivera de ser apressado. Um outro oficial perguntou a Ferro se poderiam surgir problemas com os jornalistas. O capitão assegurou que o DOPS trataria de “fazer eles a boca”. No dia em que Ferro e Lillan voltaram de Porto Alegre, ele começou a se interessar para revelar mais ligações no Brasil — ali, segundo os oficiais uruguaios, funcionava “o braço armado do FVP”.

Nesse mesmo dia, Garcia e outros dois participantes da operação seguiram na Kombi para Montevideo, levando Camilo e Francisca. A frente,

para aceitar pontos de vista do DOPF.

Na segunda semana de novembro, o soldado Garcia foi incorporado à equipe escalada para a execução da “Operação Zapato Roto”, chefiada pelo capitão Edsoniro Ferro. Esse equipe ocupou um Fiat, uma Kombi e um caminhão tipo furgão, que conduzia também os prisioneiros que haviam denunciado Lillan e Universitario. O bando fez uma escala na fronteira de Chuay, do lado uruguaio. Garcia foi primeiramente a guarda de um dos prisioneiros, Ferro, em companhia de outro oficial e dos demais presos do FVP, arrebouca a fronteira e iniciou-se por algumas horas no posto da Polícia Federal, onde lhe conferiram carros brasileiros para a viagem a Porto Alegre.

Lilian: torturas na fronteira

Universitario: tentando sorrir

Camilo e Francisca (com os avós) viajaram numa Kombi até Montevideo

VEJA, 18 DE JUNHO, 1980

Imagens 16 e 17 – Veja, 20 de Dezembro de 1978 e Veja, 18 de Junho de 1980.

Mais/outubro: o juiz Martins ouve Shibata, o juiz Moraes profere a sentença que Clarice Herzog esperava

## A lei volta a vigorar

A imagem do Brasil no exterior saiu beneficiada pela abertura, como provam os fatos de 1978 no campo dos direitos humanos. Baseada o relato da senadora que declarou a União responsável pela prisão, tortura e morte de jornalista Vlado Herzog. Desde outubro de 1975, quando Herzog morreu, sua viúva, Clarice, buscou na Justiça uma resposta convincente — até que, em maio deste ano, o juiz João Gomes Martins Filho decidiu, ouvir as testemunhas do caso. Apresentado, foi substituído por Marcelo José de Moraes, que convidou a União. Foi a primeira vez que a descrição de torturas, apresentada pelas vítimas, valeu mais que os desmentidos de funcionários, como o sargento Harry Shibata. Este foi, ainda, o ato em que desapareceu o que havia de censura à imprensa, com a liberação de Movimento, Tribuna da Imprensa e O São Paulo. Registros, centros, entretanto, surgiram em 1978, como a narrativa da lapistada publicada no caderno Sérgio Carvalho, um livro do Povo Sem Há e um ano na reserva. Ou a publicação das denúncias sofridas pela brasileira Flávia Seelig, há seis anos presa no Uruguai; paralelamente também foi a uruguaia Lillan Celiberti, com seus filhos e um costurheiro, após um subdito sequestro em Porto Alegre — uma história que a imprensa não esclareceu.

Seisembro: Flávia prisioneira

Novembro: Lillan sequestrada

Fevereiro: ajuda o cap. Sérgio

Junho: Movimento sem censura

VEJA, 27 DE DEZEMBRO, 1978

do lado de dom Paulo, o avô mostra as fotos dos restos e do caso desaparecido

## Os batalhões de medo

A identificação de duas crianças no Chile prova a existência de um intercâmbio entre os exércitos do Cone Sul. Seu lema: “Um por todos, todos por um”

Quase três anos atrás, no dia 26 de setembro de 1976, um grupo de homens armados invadiu uma casa no bairro São Martin, em Buenos Aires, e sequestrou quatro cidadãos uruguaios que ali viviam como refugiados políticos. Tentava-se de Mario Roger Julien de Cáceres, sua mulher Victoria Grisona e os dois filhos do casal, Anabela, de 4 anos, e Victoria Eva, de 1 ano e quatro meses. Desde então, nunca mais se teve notícia dos quatro, nem foram realizadas investigações pela localidade los. Afinal, não é incógnita que oficiais do Exército uruguayo, integrantes de uma certa “Divisão 300”, fazem razias pelo exterior a fim de dar cabo, de alguma forma, de dissidentes políticos que abandonaram o Uruguai em busca de refúgio em países vizinhos — especialmente Argentina, Brasil e Chile.

Em operações isoladas, ou em conjunto com as polícias destes países, a “Divisão 300” sequestrou, torturou, sequestrou o modo, mais ou menos por raia prides uruguaios cometas de estado nos últimos seis anos — já em 1978, sua rede apañou 400 pessoas. A família Pulcin foi apenas mais uma vítima do que os exilados latino-americanos chamam de “multinacional da repressão”. Mas, a não ser o depoimento particular de alguns sobreviventes, pouco se sabia a respeito desta polícia internacional clandestina, cujas operações,

ATRAVESSANDO OS ANDES — É bem verdade que um desatino anterior permitiu, na tarde de 17 de novembro do ano passado, que os jornalistas Laís Cláudio Cunha e João Batista Scalco, de VEJA, penetrassem em Porto Alegre,

Internacional

VEJA, 8 DE AGOSTO, 1979

Figuras 18 e 19– Veja, 27 de Dezembro de 1978 e Veja, 8 de Agosto de 1979.

A fotografia, nas reportagens do sequestro dos uruguaios em Porto Alegre, possui diversas técnicas de diagramação nas páginas de *Veja*, conforme Vilches

(1997), que auxiliaram na formação de um imaginário visual sobre o caso. Primeiramente, pelo uso da *conmutación*, que seria uma técnica de síntese visual a partir da ordenação das imagens dentro da página, separando-as do texto a partir de uma localização que acompanharia o olhar do leitor de cima abaixo da reportagem, enquanto este lia sobre o caso em um texto que *andaria* junto com as imagens, conforme a Figura 16. Também viria a ser utilizado a técnica de *adjunción*, que o autor menciona em sua obra, que seria o ato de escolha de fotografia sobre personagens públicos em instantes que procuram desestabilizar a imagem do personagem em público: como fotografias de políticos dormindo em assembleias, ou encarando o fotógrafo enquanto coloca o dedo no nariz, conforme a Figura 17; situações que distinguem a imagem jornalística do público e do privado. Tentando, de maneira visual, criar a imagem de um sujeito da maneira em que ele não gostaria de ser retratado, em uma má pose – muito realizado nos casos de fotografias onde Pedro Seelig e Orandir Portassi Lucas aparecem em julgamentos.

Foi a partir do estudo de Vilches (1997), que foi possível organizar as fotografias do sequestro em grupos *funcionais*. De funções ilustrativas, informativas, de contexto, de denúncia e de documento. O critério da seleção foi feito a partir do diálogo que a fotografia possuía com o texto, em algumas vezes assumindo mais de uma função. Dessa forma, o leitor de fotografias leigo poderia ser orientado para uma leitura que concordasse com o posicionamento de *Veja*, na sua tentativa de sucesso em desmobilizar o argumento das autoridades locais. Para o estudo da fotografia na história, as reportagens apresentaram um lado visível do assunto abordado, conforme a metodologia de Meneses (2003): o dos envolvidos indiretamente com o caso, de militares e políticos, e dos *lugares de memória* no contexto do sequestro. Em contrapartida, não se fotografou, não se deixou visível, a situação de vida dos sequestrados dentro de suas prisões; dos eventos mencionados em entrevistas em *off* para os jornalistas, sobre a ida dos sequestrados ao Uruguai; do cotidiano dos militares envolvidos no caso. Este *invisível* coexistiu durante o sequestro, porém, pela impossibilidade de realizar fotografias sobre tais assuntos, se escreveu sobre ele durante as reportagens.

O Visível seria visto nas outras páginas de *Veja* e em outros veículos de comunicação. Seria nesse mesmo contexto onde algumas imagens ficariam marcadas na memória coletiva dessa geração. Imagens sobre assuntos internacionais invadiriam

a televisão e as revistas semanais; a Guerra do Vietnã, nos anos 70, seria ainda lembrada tanto pelo terror (em fotos de Larry Burrows, por exemplo) quanto pela luta pela paz e pelo retorno das tropas norte-americanas (em fotografias do massacre na Universidade de Kent, vastamente difundida nos principais meios de comunicação). Fotografias de manifestações públicas, de maneira geral, seriam repetidas vezes feitas pelo simbolismo do sujeito que estaria prestes a lançar um tijolo em algum policial, ou um coquetel *molotov* em algum edifício (divulgado pelas fotografias de Gilles Caron, em maio de 1968 e reproduzida diversas vezes durante os anos 70 em outras situações semelhantes); a Guerra da Nicarágua faria parte do imaginário internacional, com fotografias de civis armados nas ruas de Manágua (fotografias feitas pelo brasileiro Pedro Martinelli, enviado pela *Veja* para cobrir os conflitos, e também pela fotografa Susan Meiselas).

Seria também esse o período em que se veria a tecnologia do cinema em ação, com retomadas sobre temas de 1960, como filmes *Apocalypse Now* e *Deer Hunter* (representando algo que o fotojornalismo teria dedicado boa parte de seu tempo nos anos 1960: a violência fria e a morte na guerra); a ficção científica apareceria como vertente de escape ao realismo já visto em fotografias e nos meios de comunicação, com filmes como *Alien – Oitavo Passageiro* e futuramente com *Blade Runner* e a série *Star Wars*. Seriam filmes vistos por diversas pessoas, marcando algo novo no imaginário social: o início da ficção científica e uma *fuga* ao realismo colorido da televisão e do fotojornalismo.

O público acompanharia casos como o do sequestro, da morte de Herzog, e diversos outros casos sobre a ação militar durante a abertura política. A visita de João Paulo II marcaria as páginas de *Veja* com fotografias coloridas distribuídas em diversas páginas de diversas edições; a volta do exílio de Leonel Brizola seria também fotografado por Ricardo Chaves e visto como um momento de esperança para uma nova organização partidária. O Brasil seria palco de imagens na televisão sobre um cotidiano da classe média, a partir de telenovelas como *Dancin' Days* e do jornalismo televisivo ainda em processo de formação, a partir de reportagens que as revista semanais procurariam abordar de maneira mais atenta.

O Visível, no caso do sequestro dos uruguaios, seriam rostos, lugares e personagens do cotidiano em Porto Alegre, distante dos sequestrados, porém muito próximo à uma realidade desconhecida por muitos porto alegrenses. Rostos de oficiais

do exército, governadores, repórteres e policiais ficariam estampados em jornais e revistas que circulavam na capital, incluindo endereços e fotografia das fachadas dos prédios onde estes moravam e trabalhavam. Se deixou visível fotografias que corroborassem com o argumento de *Veja*, e que questionassem as autoridades locais que procuravam tentar desmentir o sequestro e a imprensa.

A Visão da equipe foi de denúncia e investigação. A fotografia foi muito relevante nesse momento, dando suporte ao texto de jornalistas e à voz de advogados. O trabalho dos fotógrafos se mostrou de grande importância para a continuidade da procura de nomes e lugares envolvidos no sequestro. A sua memória visual foi decisiva para desvendar nomes como do “Didi Pedalada” e para reconhecer sujeitos não tão lembrados por todos, como de Elenira Severino e Pedro Seelig.

A fotografia nas páginas de *Veja*, sobre o sequestro clandestino de Lilián Celiberti e Universindo Díaz, serviu como vértice dos argumentos que demonstrariam a “verdade” a partir do visual. Corroborando o argumento textual e as entrevistas realizadas em *off*, a fotografia se mostrou portadora de diversas funções dentro das páginas de *Veja*. Seria um momento em os meios de comunicação no Brasil poderiam dedicar sua capacidade argumentativa contra ações do governo sem a pressão da censura, em pleno processo de abertura política. E o sequestro dos uruguaios se mostrou como um assunto de crítica das ações da Operação Condor e das autoridades locais, dentro das páginas de *Veja*. Sempre acompanhada por uma densidade de fotografias maior que o normal, o seu texto viria a ser acompanhado por denúncias visuais; contextualizados a partir de fotografias de prédios e lugares envolvidos no caso; informados a partir de rostos e novos nomes que surgiriam. O papel do fotógrafo foi importante, como sujeito com uma memória visual mais apurada e como um formador de um mosaico sobre a repressão e impunidade no Brasil. A reportagem do sequestro foi precursora de diversas outras reportagens que questionassem o que antes não poderia ser impressa. Foi a primeira reportagem que colocou no banco dos réus militares envolvidos na Operação Condor. Ganhadora do maior prêmio nacional de jornalismo em 1979 (Prêmio Esso de Jornalismo) seria, mais importante que seu texto, uma das primeiras reportagens durante o período do governo dos militares onde a fotografia seria em forma de denúncia e criadora de consequências reais na vida de diversos sujeitos envolvidos. Desde a satisfação, a raiva e a morte.

João Baptista Scalco continuou fazendo fotografia de esportes, falecendo com 32 anos após uma cirurgia em 1982. Olívio Lamas ganhou o prêmio Esso de fotografia em 1988, após cobrir um tema ainda com diversos preconceitos no Brasil, a AIDS. Faleceu em 2007, devido à um câncer. Ricardo Chaves trabalha como colunista na Zero Hora, em Porto Alegre. Em 2014 expôs uma retrospectiva de sua carreira de fotógrafo de imprensa, com poucas fotografias do sequestro, mas muitas capas de revistas nacionais e internacionais. Lilián Celiberti vive em Montevideú, trabalha hoje em uma ONG dedicada à defesa dos direitos das mulheres. Universindo Díaz formou-se em História e trabalhou durante muito tempo na Biblioteca Nacional de Montevideú, faleceu em 2012 lutando contra um câncer na medula. Luiz Cláudio Cunha trabalha hoje no jornal eletrônico *Observatório da Imprensa*, já dirigiu *Veja* em Porto Alegre e Brasília e escreveu para os principais jornais e revistas do Brasil. Pedro Seelig foi condecorado com medalha de Pacificador, pelo Exército, após suas contribuições no DOPS em Porto Alegre. Orandir Portassi Lucas, o “Didi Pedalada”, foi condenado à um ano de prisão, faleceu em 2005 com falência múltipla dos órgãos.

## CONCLUSÃO

Diferentemente dos outros espaços ocupados nas páginas da revista *Veja*, as reportagens do sequestro dos uruguaios contemplaram uma densidade fotográfica maior que as principais reportagens da revista. Assim como, as fotografias produzidas por Olívio Lamas e Ricardo Chaves moldaram um imaginário sobre o caso com imagens de rostos, lugares e grupos de militares e políticos envolvidos no sequestro.

A fotografia de ambos fotógrafos foram utilizadas por *Veja* a fim de corroborar argumentos textuais de Luiz Cláudio Cunha, assim como, serviu como documento de *prova* contra argumentos de oficiais do DOPS de Porto Alegre e de militares envolvidos no caso. As fotografias publicadas demonstraram possuir diversas funções no contexto de abertura política – de denúncia, documental, contextualizante, ilustrativa e corroborativa. Estas funções nos demonstram o caráter linguístico do fotojornalismo em consequência ao momento de *afrouxamento* dos laços da repressão e censura do governo dos militares. Constrói-se uma Visão do caso a partir de retratos 3x4, fotografias de lugares envolvidos (de memória da repressão) e de rostos antes desconhecidos: uma Visão contra os pilares da repressão, à favor da legalidade do caso com intuito *investigativo*. Tornou-se Visível o desenvolver do caso em Porto Alegre, porém ainda continua Invisível as situações de repressão contra ambos uruguaios e imagens do desenrolar do caso no Uruguai.

A equipe editorial procurou sempre publicar fotografias de diversos meios. Tanto a partir de arquivos de outros meios de comunicação (*CooJornal* e *Zero Hora*), quanto de fotógrafos que já atuavam na revista *Veja*. Assis Hoffmann e Pedro Martinelli produziram também algumas fotografias sobre o caso, não passando de 5 fotos cada. João Baptista Scalco realiza um trabalho *informal* durante o desenrolar do caso, apenas auxiliando a equipe em *off* e em conversas consultivas. A paginação das fotografias foi algo bastante abordado pela equipe de diagramação, espalhando bem as imagens na página. Assim como a escolha de imagens médias e pequenas, realizando um preenchimento *adequado*, não hierarquizando o espaço textual e visual.

Os fotógrafos que atuaram no caso do sequestro utilizaram, conforme aponta Jorge Pedro Sousa (2004), equipamentos em contato com o contexto do Fotojornalismo Ocidental. O uso de lentes tele-objetivas (com capacidade de *zoom*) realizou fotografias em Close-Up e Primeiro Plano. Algo bastante abordado na profissão dos *paparazzi*, que

surge neste momento. O uso deste equipamento não diminui, de maneira alguma, a qualidade da fotografia para o caso. Muito pelo contrário, realiza um trabalho onde lentes grande angulares e fixas talvez não conseguissem: focar e ampliar rostos e expressões corporais dos sujeitos fotografados.

O caso do sequestro foi basicamente feito por imagens de rostos e lugares, com uma perspectiva plana e angulação ao nível dos olhos dos fotógrafos. O tipo de fotografia realizada para as reportagens formam, ao longo de toda a série, um conjunto de imagens sobre a operação Condor. A mensagem que fica para o leitor é a de rostos e espaços que devem ser memorizados e lembrados, assim reforçado pela equipe editorial envolvida no caso.

Olívio Lamas e Ricardo Chaves fazem parte de uma *geração* de profissionais que iniciam sua carreira em pleno desenvolvimento e alargamento do campo de atuação – podendo trabalhar como *freelancer*, contratado ou agenciado. A década de 1970 culmina no início de diversas mudanças para a profissão do repórter fotográfico. As fotografias do caso do sequestro de Lilián Celiberti e Universindo Díaz são importantes para o desenvolvimento do fotojornalismo nesse período, pois demonstraram em todos os sentidos a força de uma imagem publicada, a partir de suas consequências à curto e longo prazo. Esse período seria marcado por este estilo de fotografia, carregadas de sentido, irônicas visualmente, que dialogam com o linear do caráter documental e ilustrativo, que usufruem dos primeiros sinais de liberdade de expressão da abertura política a partir da construção de novas visualidades fotográficas.

## ASPECTOS FORMAIS - TENDÊNCIAS TOTAIS

Todos os Anos (1978, 1979 E 1980)	1.EXPRESSÃO	1.1. Fonte	Própria 53	Agência 33	Arquivo 2	
		1.2. Paginação	Superior 33	Central 32	Inferior 30	
			Grande (1/2) 7	Média (1/4) 51	Pequena (1/8) 36	
		1.3. Tamanho				
	2.CONTEÚDO	2.1. Proximidade	Close-Up 24	Plano Conjunto 11	Plano Médio 11	
			Plano Americano 6	Meio Primeiro Plano 13	Primeiro Plano 17	
		2.2. Perspectiva	Plana 48	Média 35	Profunda 10	
			2.3 Ângulo	Normal 61	Plongée 18	Contra-Plongée 12
		2.4 Lado do Ângulo		Frontal 59	45 Graus 25	Perfil 8
			3.FUNÇÃO	3.1. Conteúdo	Pessoa 83	Objeto 3
		3.2. Identificação		Civil 43	Militar 37	Político 8
				3.3. Qualificação	Ilustrativa 54	Paralela 26
	3.4. Legendas	Na fotografia 53			No texto 17	Nenhuma 0

**Quadro 1** – Contagem total das 112 fotografias, dos anos 1978, 1979 e 1980 na revista *Veja*, a partir de Mauad (2003) e Vilches (1997). Uma fotografia poderá contemplar mais de uma qualidade de Conteúdo, Expressão e Função.



## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. **The camera**. New York: Little, Brown and Company, 1995.
- 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.
- BARTHES, Roland. **Camara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BLOCH, Marc L. B. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Photography: A middle brow art**. London: Polity Press, 1990.
- CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. IN: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios da teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 568-590.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CELIBERTI, Lilián. Depoimento de Lilián Celiberti. IN: PADRÓS, Enrique Serra. **Memórias da resistência e da solidariedade**. Porto Alegre: Ed. ASF-Brasil, 2013.
- COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- 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, P. **O ato fotográfico**. Papirus: São Paulo, 1990.
- FABRIS, Anateresa. (Org.). **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1992.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O**

**Brasil Republicano Vol. 4.** O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.175-279.

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

GRUNDBERG, Andy. **Crisis of the real.** New York, 1999.

JAY, Martin. Vision in contexto: reflections and refractions. IN: BRENNAN, Teresa & JAY, Martin (eds.). **Vision in context: Historical and contemporary perspectives on sight.** London: Routledge, 1996, pp.1-14.

JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014, p.158-171.

KLEIN, Alex. **Words Without Pictures.** Los Angeles: Aperture, 2009.

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

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, 2012, pp.1-15.

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.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografia.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

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.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma “História Visual”. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru: Edusc, 2005, pp. 33-56.

PAPAGEORGE, Tod. **Core Curriculum: writings on photography.** New York: Aperture, 2011.

PADRÓS, Enrique Serra. BARBOSA, Vânia M. (orgs.). **A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul v.3**. Porto Alegre: Corag, 2010.

PEREGRINO, Nadja. **A Revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

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.

RAUTENBERG, Edina. A revista Veja durante a ditadura civil-militar brasileira: uma discussão a respeito do seu papel no campo do poder e da luta de classes. **Revista EM DEBATE**, UFSC, n. 5, p. 64-85, 2011.

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

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.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame. Photojournalism, Documentary and the Citizen**. New York: Aperture, 2013.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. IN: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 131-138.

SONTAG, Susan. **On Photography**. Hardmondworth: Penguin, 1977.

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

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

SILVA, Juremir Machado da. **1964: Golpe midiático-civil-militar**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

STIMSON, Blake. **El eje del mundo. Fotografía y nación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

TAGG, John. **The Burden of representation: essays on photographics and Histories**. London: Macmillan, 1988.

## ENTREVISTAS

MONTEIRO, Charles. **Entrevista com o fotógrafo Ricardo Chaves: *Veja*, *CooJornal* e experiências com o sequestro dos uruguaios.** Entrevista. Laboratório de Pesquisas em História Oral, PUCRS, 2013.

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

\_\_\_\_\_. **Experiências do fotojornalismo em conflitos armados com André Liohn.** Entrevista. Laboratório de Pesquisas em História Oral, PUCRS, 2012.

## ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Digital da revista *Veja* <[www.veja.abril.com.br/acervodigital/](http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/)>.

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa  
<[www.museudacomunicacao.rs.gov.br](http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br)>.

## FONTES

*Veja*, 28 de Junho de 1978.

*Veja* 6 de Dezembro de 1978.

*Veja* 13 de Dezembro de 1978.

*Veja*, 20 de Dezembro de 1978.

*Veja* 27 de Dezembro de 1978.

*Veja*, 28 de Março de 1979.

*Veja*, 4 de Abril de 1979.

*Veja* 16 de Maio de 1979.

*Veja*, 8 de Agosto de 1979.

*Veja*, 29 de Agosto de 1979.

*Veja*, 12 de Dezembro de 1979.

*Veja*, 26 Dezembro de 1979.

*Veja*, 13 de Fevereiro de 1980.

*Veja*, 18 de Junho de 1980.