

LEGADO DOCUMENTAL E TRADIÇÃO HUMANISTA NO FOTOJORNALISMO DA REVISTA REALIDADE¹

Hernani Robinson da Luz Oliveira²

Marcelo Eduardo Leite³

Universidade Federal do Cariri – UFCA, Juazeiro do Norte CE.

RESUMO

Este artigo analisa aspectos do fotojornalismo brasileiro, com recorte pontual numa reportagem do fotojornalista Luigi Mamprin intitulada “O Jumento êste nosso irmão”, publicada na revista Realidade em 1971. Tendo como objetivo refletir sobre o caráter documental e as características da fotografia humanista presente nas composições desse importante fotojornalista italiano, que se naturalizou brasileiro e aqui veio a falecer em 1995. Para fazer essa análise foram destacados autores como André Rouillé e seu estudo sobre a fotografia-documento e Jorge Pedro Sousa com abordagem sobre o discurso qualitativo da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo. Jornalismo Impresso. Realidade. Luigi Mamprin.

1 APRESENTAÇÃO

O presente trabalho analisa o processo de desenvolvimento do fotojornalismo brasileiro com ênfase nos aspectos da tradição documental e do caráter humanista da fotografia jornalística desenvolvida no país. Primeiramente damos atenção aos processos históricos ocorridos, sobretudo com a revista O Cruzeiro e, finalmente, focamos elementos da influência dessa linha fotojornalística na revista Realidade, importante publicação brasileira e que teve papel determinante nos rumos da fotografia em nosso país.

Pioneira com relação à elaboração de fotorreportagens no Brasil, a revista O Cruzeiro se encontra na categoria das revistas ilustradas. Tal modelo de publicação se origina ainda no século XIX, mas se aprimora e incorpora a fotografia no século XX, particularmente na Alemanha, onde vemos a vanguarda de profissionais da área. Podemos citar como pioneiras as experiências feitas pelas revistas alemãs Berliner Illustrierte Zeitung (1890) e Münchner Illustrierte Presse (1923), inseridas nesta nova

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado em Natal entre os dias 2 e 4 de julho de 2015.

² Aluno do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri. Bolsista do CNPq no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), Pesquisador do Grupo de Pesquisas ‘Estudos Fotográficos’ CNPq/UFCA. E-mail: hernanirobinson@hotmail.com

³ Doutor em Multimeios pela UNICAMP. Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri. Coordenador do Grupo de Pesquisa ‘Estudos Fotográficos’ do CNPq/UFCA. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com

linha, que dá aos fotógrafos grande autonomia e liberdade de criação na realização dos trabalhos. E por meio desta inovação na qual vemos a fusão de linguagens, os leitores tiveram acesso a uma inovadora forma de tratamento da informação, sendo que nela texto e imagem se articularam na direção de uma mensagem inovadora (NEWHALL, 2006, p. 259).

A socialização de tal conhecimento para os demais países ocorreu devido aos processos decorrentes da ascensão de Hitler ao poder, no ano de 1933, quando este impôs censura total sobre a imprensa, gerando a saída maciça de profissionais que buscaram trabalho em outros lugares (NEWHALL, 2006, p. 259-260). É sob esse impulso que surge a Vu, importante revista francesa, de 1928 e a Life nos Estados Unidos, de 1936. Esta última, a primeira revista norte-americana totalmente composta de fotografias e que se tornou referência nas fotorreportagens, tendo um departamento específico para pesquisar assuntos contundentes para serem fotografados (FREUND, 2004, p. 123).

Detentoras de um design defasado com relação a outros países mais desenvolvidos, as primeiras revistas ilustradas são lançadas no Brasil no começo do século XX. Destacam-se, por exemplo, a Revista da Semana e O Malho, publicações que usavam a fotografia num modelo ainda bastante ultrapassado se comparado com as principais publicações. Tais revistas não conseguiram grande êxito, sendo que nenhuma delas obteve expansão além do Rio de Janeiro e, muito menos, inovaram quanto ao uso da fotografia como linguagem (COSTA; BURGI, 2012, p. 11).

Pouco depois, novas ações empresariais impulsionam o desenvolvimento da imprensa no Brasil, com destaque para a figura de Assis Chateaubriand, o mais dinâmico empresário de comunicação entre as décadas de 1930 e início de 1960. Ele foi dono do Diários Associados, grupo que contava com vários meios de comunicação, tais como rádios, jornais e revistas (PEREGRINO, 1991, p. 16). O Cruzeiro entrou em circulação em novembro de 1928 e, nos seus primeiros anos, a revista não conseguiu inovar quanto ao padrão de uso da imagem como narrativa, sendo meramente ilustrativa e com muito desequilíbrio, sem fazer uso daquilo que as revistas mais tinham de inovador, uma linguagem híbrida que agregasse imagem e texto na condução da narrativa jornalística (LEITE; RIEDL, 2015).

Essa realidade é modificada quando, em 1942, chega a O Cruzeiro o fotógrafo Jean Manzon, que tem como missão modificar o perfil da publicação, especialmente com modificações no seu padrão gráfico, injetando uma nova lógica de trabalho e dando

muito mais espaço para a fotografia e melhores condições para os fotógrafos. Alias, nesse campo, foram feitas várias contratações, tendo o quadro de fotógrafos chegado ao número de 30 profissionais. Manzon tinha grande conhecimento devido a sua experiência nas revistas Mach e Vu, nas quais participou de um determinante período no qual houve a estruturação da fotorreportagem como linguagem.

No ano de 1952 foi lançada a revista Manchete, forte concorrente da revista O Cruzeiro, cuja popularidade iniciou devido a suas reportagens históricas, uso generoso de imagens e, ainda, a contratação de nomes consagrados. Além desse fator, devemos salientar que ela tinha uma concepção moderna, dando bastante espaço para a fotografia. Essa ocasião marca a ocorrência paralela do auge da Manchete e do declínio da O Cruzeiro, entre outros motivos pela transferência de dezessete jornalistas de uma para a outra (ANDRADE; CARDOSO, 2001, p. 251). Inclusive um dos seus principais nomes foi o próprio Jean Manzon, que se transferiu para ela após sair da O Cruzeiro.

Com relação à distribuição dos fotógrafos e as linhas de trabalho dentro da revista, é notória a presença de dois grupos distintos. Um voltado à construção da cena fotografada, com imagens posadas e uma linguagem elaborada, na qual estavam o próprio Jean Manzon, Indalécio Wanderley, Peter Scheier e Ed Keffel. E outra, com profissionais com um viés mais documental, perfil humanista e que usavam câmeras de pequeno formato, compactas e leves. Esse segmento estava em sintonia com o fotojornalismo do período. Neste grupo estão, por exemplo, José Medeiros, Flávio Damm e Eugênio Silva (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 55). Estes estavam engajados na busca pela notícia, eram mais investigativos e se caracterizavam por ter maior aprofundamento em seus temas, sendo fotógrafos que deixaram importante legado para aqueles que vieram depois.

A mudança que se consolidou com a saída de Manzon da revista, em 1951, resultante dessa visão de mundo antagônica das linhas de fotojornalismo presente na revista O Cruzeiro, foi decisiva para a inclinação em um viés humanista, pois essa mudança de paradigma veio pelo investimento coletivo da sociedade brasileira que se vê melhor representada nesse novo modelo que almejava celebrar a vida em sua diversidade, registrada nas lentes dos fotógrafos dessa nova corrente (COSTA, 2012, p. 31).

A fotografia humanista floresceu e foi mais notória na França depois da Segunda Guerra Mundial, através de fotógrafos como Henri Cartier Bresson, Robert Capa,

Robert Doisneau, entre outros fotoperiodistas franceses, daí iria nascer uma nova escola que tinham como objetivo documentar os fatos do cotidiano das pessoas, assim como tragédias e causas sociais. Estas fotografias carregadas de emoção que registraram momentos fugazes da vida cotidiana foram trabalhadas em solo brasileiro à priori por dois fotoperiodistas da revista O Cruzeiro, José Medeiros e Luciano Carneiro, que foram diretamente influenciados pela escola francesa.

Estes por meio de um olhar objetivo e documental buscaram temáticas da cultura e do povo brasileiro. A objetividade na fotografia de cunho humanista se dava pela produção de imagens que tinham uma ligação maior com seu referente, dessa forma tanto Medeiros quanto Carneiro emergiram nos rincões do Brasil para registrar essas histórias e culturas marginalizadas (BURGI, 2012, p. 38).

Estes percursos em profundidade pelas raízes do povo brasileiro por esses dois expoentes da revista O Cruzeiro, geraram composições fotográficas humanistas que serviram de inspiração para seus sucessores e possibilitaram uma maior aceitação para os fotoperiodistas que atuaram nas revistas ilustradas brasileiras, um deles foi Luigi Mamprin que trabalhou a fotografia humanista na revista Realidade. Através de composições equilibradas, projeções de iluminação pertinentes na elaboração do material fotográfico, Mamprin consegue pelo seu olhar objetivo e peculiar, documentar ações humanas em seus ambientes sociais e geográficos no enquadramento das fotografias com essas características.

2 O LEGADO DOCUMENTAL NA REVISTA ‘REALIDADE’

No ano de 1966 surge Realidade, trazendo uma fórmula inovadora que incorporava elementos das revistas Life, Look e Paris Mach. Publicações que eram de conhecimento do jovem jornalista Robert Civita, proprietário e executivo da editora Abril. Além disso, a revista foi pensada por um grupo de jovens idealistas, tais como Paulo Patarra, editor da revista Quatro Rodas, que fez desta um laboratório no qual a revista se delineou, principalmente por suas reportagens especiais, com bastante tempo de produção e aprofundamento.

Realidade contou com importantes jornalistas de texto, como Carlos Azevedo, Sérgio de Souza, José Carlos Maranhão, José Hamilton Ribeiro, Narciso Kalili e Mylton Severiano e os melhores fotógrafos da época, como Walter Firmo, Luigi Mamprin, Jorge Butsuem, Roger Bester, Lew Parrela, Maureen Bisilliat, Geraldo Mori, George Love, Claudia Andujar, entre outros.

Para demarcar uma mudança de paradigma no jornalismo de reportagem no Brasil, é importante salientar que Realidade trouxe como proposta uma fórmula na qual a alteridade, diante da realidade estudada, era elemento central. Suas incursões no campo da diversidade brasileira não eram socializadas de forma sensacionalista e nem com um viés exótico. Além disso, por ser mensal, ela dava um tempo muito maior para a execução. Nas palavras de Chico Homem de Melo, “A periodicidade mensal permitia reportagens de fôlego, que marcaram época na imprensa brasileira, tanto pela profundidade como pelo espírito crítico” (MELO, 2006, p. 147). Seu sucesso foi tão expressivo que a Realidade obteve a marca de 250.000 exemplares vendidos em seu lançamento, atingindo depois 450 mil, número que foi mantido por alguns anos (MELO, 2006, p. 148).

Além de tais aspectos, Realidade trouxe inovações gráficas que fazia da fotografia algo central, “[...] dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso” (MELO, 2006, p. 149). Isso fazia da incursão fotográfica algo determinante, sendo que tanto os repórteres de texto, como os fotográficos, tinham liberdade de desenvolver seus discursos sobre o tema abordado. As reportagens eram realizadas sempre tendo a disposição bastante tempo para realização, na maioria das vezes em duplas que se lançavam pelo país em busca de temas relevantes. Em alguns casos foram disponibilizados meses para a realização.

Quanto ao conteúdo, a revista inovou ao mostrar uma nação em transformação, evidenciando temas que não ganhavam relevância em outras publicações. Dentre esses destacam-se, a pobreza no Nordeste, questões ligadas à Amazônia, até então pouco desconhecida, além de várias abordagens relativas aos nossos centros urbanos.

Algumas definições sobre aquilo que vem a ser a fotografia documental é convergente com aspectos definidores da produção fotográfica da revista Realidade. Por exemplo, produção sistematicamente pensada, levantamento detalhado, organização na realização, questionamentos prévios sobre o tema, construção de uma narrativa. Ou seja, a fotografia documental cobra um conjunto de escolhas feitas pelo fotógrafo que, conhecendo aquilo que vai abordar, tem uma boa condição para realizar plenamente. Ao contrário do fotojornalismo tradicional, no qual, diante do fato, o fotógrafo seleciona uma evidência da realidade observada, nesse caso pesa a condução de uma narrativa sobre o tema, fazendo do seu envolvimento um discurso mais claro sobre a questão. Segundo Jorge Pedro Sousa, as diferenças são:

Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional *mostrar o que acontece no momento*, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um *discurso do instante* ou uma *linguagem do instante*, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento (SOUSA, 2000, p. 13).

Por conta disso, cada uma das incursões ganha uma característica muito peculiar, pois espelham seu próprio processo. Nos termos de Kátia Lombardi, a fotografia documental

[...] nasce de uma pesquisa prévia e requer, entre outros atributos: um tempo de integração do fotógrafo com o assunto abordado; um extenso prazo para ser realizado; e um processo de pós-produção mais elaborado. A fotografia documental une valores documentais e estéticos, ora tendendo para um lado, ora para outro e, por isso, pode circular tanto em veículos de comunicação como em espaços destinados à arte” (LOMBARDI, 2007, p. 163).

Para nossa análise sobre as possibilidades documentais na revista Realidade, escolhemos o trabalho de um fotógrafo que, dentre os vários existentes na revista, mais demarca vocação para uma abordagem documental aliada a um perfil humanista, trata-se de Luigi Mamprin. Nascido em Veneza, Itália, no ano de 1921, Mamprin começou na fotografia ainda jovem, inicialmente fazendo revelações numa loja de artigos e serviços fotográficos, depois fotografando. Aos dezoito anos fez seus primeiros trabalhos como repórter fotográfico, publicando na “Gazzettino de Venezia”. Essa etapa de sua vida foi interrompida pela 2ª Guerra Mundial, na qual lutou por até seu final. Sem opções de trabalho numa Itália do pós-guerra, veio para o Brasil em 1949. Aqui, iniciou atividade profissional em lojas e laboratórios fotográficos da cidade de São Paulo, pouco depois, entrou na Folha de São Paulo, indo para o Última Hora e depois para a O Cruzeiro, na qual ficou quatro anos. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1956, tendo trabalhado na Mundo ilustrado e, depois, fazendo parte de importante projeto de reformulação realizado pelo Jornal do Brasil (FREIRE, 1971, p. 31).

Com o surgimento da revista Realidade, torna-se um de seus primeiros fotógrafos. Para analisarmos aspectos do caráter documental de seu trabalho selecionamos uma das suas reportagens publicadas nas quais ele fez fotografia e texto, ‘O Jumento êste nosso irmão’, da edição nº 61, de abril de 1971.

Nessa reportagem de Luigi Mamprin chama atenção não somente a fotografia mas também o texto, redigido de maneira que se encaixa perfeitamente com as imagens caracterizadas pelo jornalismo moderno presente nas revistas ilustradas, onde o material

produzido tinha como objetivo ser lido e olhado ao mesmo tempo (ROUILLÉ, 2009, p. 128). A reportagem narra a importância do jumento para o nordestino, colocando-o como um pilar na economia e na vida social do homem sertanejo. Multifuncional e que tem como finalidade desde transporte de mercadorias e pessoas, até a venda se sua carne como alimento para os holandeses.

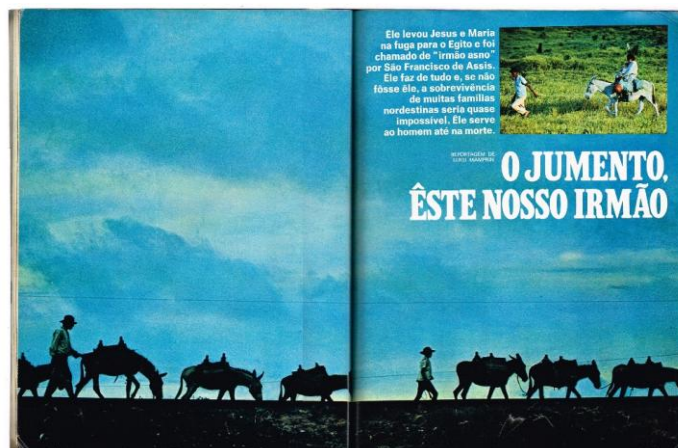


Figura 1

Realidade. Número 62, Abril de 1971, p. 68-69.

Tendo como título uma referência a música de Luiz Gonzaga, a reportagem abre com uma fotografia feita num plano normal e que mostra a silhueta da passagem de alguns jumentos, com dois homens que os guiam. A linha, em contra luz, passa a ideia de continuidade entre os elementos, criando uma articulação entre homem e animal. O espaço do céu, em azul, permite um campo no qual o desenho gráfico da reportagem insere seus elementos textuais, tais como o título da reportagem e ainda outra fotografia, no canto superior direito. Nessa pequena fotografia vemos um homem puxando um jumento que, por sua vez, leva uma mulher e uma criança. Acentuando a importância do jumento como meio de transporte para as famílias. Segundo Rouillé,

A percepção de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma imagem virtual, espécie de duplo ou de reflexo, com a qual ela forma uma unidade: uma imagem-cristal, em que se permutam o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado (ROUILLÉ, 2009, p. 213).

O texto que se encontra ao lado dessa pequena fotografia localizado no canto superior direito, contextualiza a imagem comparando-a com a história da família de Jesus que se dirigia para o Egito descrita nos textos bíblicos, de maneira que faz essa ponte do presente e passado. E esse texto orienta na construção do sentido da mensagem

fotográfica mostrando o que de fato ela representa, por meio do plano médio que permite um maior relacionamento simbólico ente objeto e sujeito fotográfico (SOUSA, 2004, p.116).



Figura 2
Realidade. Número 62, Abril de 1971, p. 70-71.

Na sequência da reportagem outras quatro fotografias que tem em comum o fato de passarem especificamente informações sobre o utilitarismo do animal na vida de alguns nordestinos. São apresentadas as utilizações para transporte de pessoas, coleta de água num açude e de entrega de leite na zona rural. Mamprin apresenta várias evidências do uso do animal para a sobrevivência do nordestino, o viés documental fica claro pela organização narrativa que reafirma aquilo que ele passa ao leitor, assim como a abordagem da fotografia humanista em narrar visualmente o cotidiano das pessoas que utilizam o animal em suas tarefas do dia a dia.



Figura 3
Realidade. Número 62, Abril de 1971, p. 72-73.

Da mesma maneira, a série posterior se refere à morte dos animais, sendo que as três imagens seguem a mesma linha informacional, mostrando o processo pelo qual os animais são mortos para fins de venda de sua carne para o exterior. De forma linear ele mostra sequencialmente as etapas do processo de abate. Inicialmente o banho dos jumentos, depois o momento no qual ele é abatido e, finalmente, uma fotografia de página inteira que mostra três animais mortos no chão do matadouro. Dessa vez o fotógrafo cria uma linha na qual ficamos conhecendo o andamento do procedimento por ele evidenciado.

Na imagem que mostra dois jumentos tomando seu último banho, apresentando similaridades com um campo de concentração nazista e os banhos nas câmaras de gás, com teor sombrio, o fotógrafo tenta transmitir sua mensagem de maneira objetiva sobre o procedimento do tratamento ao animal em seus últimos momentos de vida no frigorífico Maysa, em Itaobim, Minas Gerais. Posteriormente a carne dos animais é exportada para terras holandesas. Da mesma forma, em seu texto, Mamprin consegue expor esse cenário tenebroso ao qual vivenciou “Subitamente, de todos os lados, surgem violentos jatos de água quente, queimando a pele, cortando a respiração. O terror explode” (p. 72).

A Fórmula para o sucesso de uma imagem fotojornalista está em agregar a força noticiosa à força visual, objetivando assim a realidade dos fatos em sua verdade (SOUSA, 2004, p. 115), e foi isso que Mamprin testemunhou e documentou por meio de suas lentes, todo esse martírio do jumento até ao matadouro.



Figura 4
Realidade. Número 62, Abril de 1971, p. 74-75.

Ao final, duas imagens, uma mostrando o produto proporcionado pela carne do jumento, devidamente embalado e posicionado no primeiro plano da fotografia e, finalmente, uma última fotografia que mostra de baixo para cima, técnica denominada como ‘plano contra picado’. Segundo Sousa, essa “[...] tomada de imagem, faz-se de baixo para cima, o que tende a valorizar simbolicamente os elementos fotografados” (SOUSA, 2004, p. 117). Assim, a silhueta do animal e seu carregamento, evidenciam essa presença dele enquanto elemento simbólico da realidade em questão.

As articulações feitas na narrativa visual de Luigi Mamprin mostram sua habilidade em descrever a cultura observada, conduzindo a narrativa junto com a mensagem escrita.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fotografias como as de Luigi Mamprin exemplificam a assinatura diferenciada dos trabalhos feitos por fotojornalistas brasileiros que se inseriram com afinco em abordagens culturais e sociais, em busca de registrarem fatos que puderam ser documentados em suas lentes fotográficas.

Essa pequena amostra do trabalho de Luigi Maprin na reportagem “Jumento êste nosso irmão”, possibilita a compreensão da produção fotojornalista brasileira no processo de fotografias humanistas e também com características documentais.

Uma das principais funções da fotografia-documento, de acordo com Rouillé (2009, p. 82), é estar como “Mediadora tida como imparcial, ela serve para tecer novos elos entre o aqui e o longínquo, o acessível e o inacessível, o visto e o não visto”. Esse papel de mediação esteve presente entre os leitores da revista Realidade e os fatos nunca antes explorados pelas objetivas dos fotojornalistas, são notáveis os esforços desses profissionais em colocar no campo do visível assuntos que não eram devidamente evidenciados.

A revista Realidade foi um marco na história do jornalismo brasileiro ao longo de seus dez anos de publicações, uma referência tanto para os profissionais da mídia impressa, quanto para os estudiosos da vida cultural e social do povo brasileiro. Seus registros fotográficos tinham o elemento humano como o ponto principal do cenário em seus mais diversificados ambientes. Por conta disso ela possibilita pesquisas nesse âmbito da fotografia e da história sócio-cultural, entre outras abordagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista Brasileira de História** [online]. 2001, vol. 21, n. 41, p. 243-264.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

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

LEITE, Marcelo Eduardo; RIEDL, Júlio Pedro Araújo. Por meio de Jean Manzon: A reestruturação do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Temática** (UFPB), v. 11, p.179-191, 2015.

LOMBARDI, Kátia Hallack. Documentário Imaginário. **Novas potencialidades na fotografia documental Contemporânea** (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

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

MAMPRIN, Luigi. “Jumento, Êste Nosso Irmão”. **Realidade**. Número 62, Abril de 1971.

MELO, Chico Homem de. **O Design Gráfico Brasileiro – Anos 60**. São Paulo: Casac & Naif, 2006.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2006.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro**. A revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Danzibao, 1991.

FREIRE, Roberto. “Luigi Mamprin”. **Revista de Fotografia**. Ano 1, N° 3, Agosto de 1971.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Introdução à Análise do Discurso Jornalístico Impresso**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.