

A produção fotográfica na revista *Realidade*: novas formas de ver o Brasil da década de 1960¹

Aline dos Santos NOGUEIRA²
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

RESUMO

Realidade foi lançada em 1966 pela Editora Abril. Diante de seu contexto de veiculação, a revista era considerada uma proposta inovadora e com traços contestadores ao sistema político. Publicada mensalmente, *Realidade* tinha como característica marcante em seu plano editorial a grande autonomia dos repórteres de texto e fotográficos. Dentro da redação era possível debater temas, vivenciar assuntos e propor mudanças. Por isso, acredita-se que o periódico tenha feito escola, principalmente, no que se refere ao valor do fotojornalismo brasileiro. O presente trabalho pretende analisar como a narrativa fotográfica na revista apresentava um Brasil desconhecido por muitos, humanizando relatos, personagens e saindo do clichê exótico, então vigente, que alguns meios de comunicação mostravam as regiões menos abastadas.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Fotojornalismo; Jornalismo de revista; Revista *Realidade*

Introdução

O presente trabalho procura entender e discutir o valor da fotografia, aliada ao texto e à diagramação, na construção de sentidos e leituras possíveis de mundo empreendidas pela revista *Realidade*, a partir da análise de reportagens nela veiculadas. O periódico foi criado em 1966 pela Editora Abril e é considerado um marco na história do jornalismo brasileiro por seu modo informativo contestador e revolucionário. A publicação foi lançada após o golpe de 1964 e ainda assim trouxe ares de inovação para o jornalismo brasileiro à época, enquanto o país passava por momentos de mudanças políticas e sociais.

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP. E-mail: alinesngr@gmail.com.

A revista nasceu em um período considerado como a transição entre as revistas ilustradas e as de informação. A sociedade estava se adaptando às mudanças trazidas pela era da televisão e uma delas foi o declínio das revistas ilustradas, uma vez que o que os leitores encontravam em seu conteúdo, já havia sido transmitido pela TV. Assim, as revistas de informação foram ganhando espaço e conquistando as bancas (TORRES, 2005). *Realidade* surge no meio deste cenário, mesclando as características de ambas: valorização das grandes reportagens — principalmente de cunho investigativo —, amplo espaço para fotografias e recursos visuais, além de um variado leque de pautas.

Para o exame aqui realizado, optou-se por analisar as capas de reportagens publicadas no período considerado como a primeira fase da revista. Embora o periódico tenha sido publicado por dez anos consecutivos (de abril de 1966 a março de 1976), pesquisadores indicam que ele passou por três fases, sendo a primeira a mais importante, em que estiveram presentes os jornalistas fundadores e suas características inovadoras foram mais evidentes. Em virtude disso, o período de análise deste trabalho corresponde à fase inicial, que compreende os anos de 1966 até meados de 1968. Desse período, examinou-se especificamente reportagens com fotografias feitas por Cláudia Andujar, Luigi Mamprin, e Walter Firmo, entendidos por Leite e Vieira (2013) como os principais fotógrafos que passaram pela revista.

Assim, para realizar as análises, foi necessário entender melhor os aspectos teórico-conceituais que perpassavam a revista. Apresenta-se então, o processo histórico que permeou as especificidades de *Realidade*, a maneira de fazer jornalismo no periódico e o papel dos fotógrafos e da fotografia dentro da redação. A partir disso, são detalhados os critérios que guiaram a seleção do *corpus* e a escolha da metodologia utilizada: a desconstrução analítica, proposta por Boni (2000). Assim, é feita a análise das matérias selecionadas, seguindo a ordem cronológica em que foram publicadas na revista. Por fim, é explicitada a conexão que todas as reportagens apresentam entre si e o que isso significava na revista, ou seja, como era a relação de *Realidade* com a fotografia e o que diz sobre a revista.

A pesquisa aqui desenvolvida é fruto do trabalho de conclusão de curso “A fotografia na revista *Realidade*: o olhar sobre o Brasil da década de 1960”, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Carolina Lima Santos, apresentado à Universidade Federal de Ouro Preto.

O valor do fotojornalismo na revista *Realidade*

Dentro da redação de *Realidade*, os repórteres tinham voz para debater, vivenciar e defender questões pertinentes aos temas que seriam veiculados, o que era facilitado devido a sua periodicidade estendida — visto que a revista era publicada mensalmente. De acordo com Leite, Silva e Vieira (2013) esse privilégio de liberdade na criação, foi explorado de forma que tanto textual quanto imgeticamente nas reportagens do periódico, o que fazia com que textos e imagens fossem pautados pelo literário, com tons ensaísticos.

Segundo os autores, a liberdade criativa apresentava-se de diversas formas na revista. Nas narrativas verbais, o destaque provinha da autonomia com profundidade, das angulações fora do padrão e dos textos com recursos não usuais. E, sobretudo, na construção dos discursos imagéticos, onde cada fotógrafo poderia exprimir seu estilo pessoal na abordagem dos fatos. “O equilíbrio entre as duas formas de narrativa reforçava o papel do repórter fotográfico como um observador perspicaz e as condições para exercê-lo estavam disponíveis” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, s/n). Na redação, a regra era fugir do óbvio. Os autores afirmam que os dados factuais apresentados como as histórias de vida e fala dos entrevistados eram costurados, por meio da diagramação, às narrativas fotográficas, “uma vez que estas [as fotografias] evidenciavam a força que as expressões dos envolvidos e os detalhes dos ambientes tinham para representar as situações encontradas” (Ibidem, s/n).

Leite, Silva e Vieira (2013) acreditam que *Realidade* questionou a o fato de que a fotografia se resumia apenas à ilustração dos fatos e ao apelo visual para promover um assunto. As imagens no periódico não eram enfeites, não eram usadas apenas para acompanhar o texto, não eram elencos de apoio. Em *Realidade*, “a imagem fotográfica dispunha de espaço e era interpretada como um texto, como conteúdo informativo, interpretativo e/ou opinativo construído visualmente” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, s/n). Para Lima (2009), *Realidade* compreendeu o conceito moderno da linguagem jornalística, em que não é apenas o verbal que causa interesse, mas também o imagético.

Por esse lugar que assumia a imagem, enquanto matéria de produção de significado, o que se fazia na revista compara-se ao ensaio, um gênero específico da fotografia. O ensaio, segundo Fiuza e Parente (2008, p. 173), “trata-se de um texto imagético, temático, configurado a partir das experiências próprias do autor e de suas pesquisas sobre o assunto”. Ele pode ser composto de duas ou mais fotografias, a

depende do propósito, mas “deve transmitir uma mensagem que leve a novas reflexões e tem a obrigação de ser denso e de carregar informações, ainda que sensoriais e subjetivas” (Ibidem). Pois,

[...] é através do ensaio que o fotógrafo pode expressar com mais intensidade sua visão sobre determinado tema, e é importante que se sinta a singularidade que a presença do ponto de vista do autor permite ao trabalho. Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador (FIUZA; PARENTE, 2008, p. 171).

As autoras acreditam que as revistas ilustradas tinham mais espaço para esse tipo de publicação, uma vez que “as sequências narrativas, entremeadas de fotos, abriram espaço para a valorização do repórter fotográfico, que pode apresentar ensaios mais articulados e fundamentados do que aqueles feitos para a imprensa diária” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, apud FIUZA; PARENTE, 2008, p. 167).

Complementarmente, Leite, Silva e Vieira (2013) explicam que, devido a periodicidade alongada, *Realidade* pôde investir em ensaios fotográficos, que se apresentavam com diversas características. Luigi Mamprim, fotógrafo em *Realidade*, disse em entrevista a Mylton Severiano que na revista:

[...] a foto tinha que contar uma história. E tem que transmitir essa história com emoção. Se for um mero registro mecânico, qualquer Olympus faz isso. Quando você usa os recursos da máquina, mais sua sensibilidade e capacidade técnica, tira tudo o que há de mais importante do assunto. Aquilo que possa, do papel para o leitor, dar um impacto. Essa emoção pode ser de ira, amor e até de medo ou carinho.

Esse é o conceito básico da fotografia jornalística. Quando você fotografa, pessoas dizem que tem que ser um testemunho frio. Não é verdade. Você tem que se envolver emocionalmente. Porque quando você se envolve, transmite melhor (SEVERIANO, 2013, p. 265-266).

Por isso, na redação da *Realidade* o nível de exigência, criado pela própria equipe, era muito alto, de acordo com Marão e Ribeiro (2010). Era essencial que texto e fotografias (ou ilustrações) apresentassem uma unidade, mostrassem que faziam parte de um só trabalho. Outra exigência da equipe era para que as páginas de continuação fizessem ligações visuais e de conteúdo com as páginas duplas de abertura das reportagens e com os títulos e intertítulos de continuação. “Essa técnica tornou-se

corriqueira em qualquer revista brasileira, anos depois. Mas começou em *Realidade*” (MARÃO; RIBEIRO, 2013, p. 33).

Porém, mesmo fazendo parte de uma unidade, as fronteiras entre fotografia e texto eram bem delineadas e ambos os elementos tinham o mesmo valor nas páginas da revista. Leite, Silva e Vieira (2013, s/n) afirmam que “um repórter de texto reconhecia sem problemas a possibilidade de uma narrativa independente da imagem fotográfica”. Cohn (2011, p. 110) acredita que isso se deve ao projeto gráfico de *Realidade* que “apresentava uma nova relação com a linguagem fotográfica, publicando imagens que assumiam uma visão particular sobre o assunto, tão narrativas quanto o texto em si”. As fotografias apropriam-se dessa postura pois, de acordo com Leite e Vieira (2013, p. 163), elas “buscavam um aprofundamento na realidade, além da liberdade criativa”.

Por isso, Leite e Oliveira (2015), acreditam que a presença e o peso da produção narrativa fotográfica em *Realidade* condiziam com algumas características definidoras da fotografia documental. Entre elas, “a produção sistematicamente pensada, levantamento detalhado, organização na realização, questionamentos prévios sobre o tema e construção da narrativa” (LEITE; OLIVEIRA, 2015, p. 5). Pois, ao contrário do fotojornalismo tradicional, em que o fotógrafo escolhe uma parte da realidade observada, a fotografia documental “cobra um conjunto de escolhas feitas pelo fotógrafo que, conhecendo aquilo que vai abordar, tem uma boa condição para realizar plenamente” (Ibidem, p. 5). Segundo Sousa (2000), isso se define porque o fotojornalista tem como objetivo habitual relatar o que acontece no momento, o que faz com que sua produção utilize o discurso ou linguagem do instante. Por sua vez, o fotodocumentarista se preocupa em fotografar a maneira que os acontecimentos afetam as pessoas, além de “documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento” (SOUSA, 2000, p. 13). Ainda de acordo com o autor, as fotografias documentais são, muitas vezes, tidas como atemporais, diferentes das fotografias exclusivamente jornalísticas, que tendem a capturar apenas o instantâneo.

A análise de fotografias no periódico

Como dito na Introdução, o recorte aqui realizado se baseou em reportagens com fotografias feitas por Cláudia Andujar, Luigi Mamprin e Walter Firmo. Assim, para realizar a análise, levou-se em consideração as indicações metodológicas da chamada ‘desconstrução analítica’, proposta por Paulo Boni (2000), que segundo o autor “se foca

na tradução dos significados construídos pelo emissor – o fotógrafo – por meio da desconstrução dos elementos fotográficos e dos recursos técnicos por ele utilizados ao conceber a fotografia” (ALVES; BONI, 2011, p. 168). Ao selecionar e utilizar, à sua maneira, elementos técnicos e expressivos da fotografia, o fotógrafo manifesta intencionalidades, definindo o que é mais importante na imagem. Dessa forma, o autor da fotografia “orienta a leitura que o público faz de determinada imagem” (BONI; ACORSI, 2006, p. 132).

Portanto, a análise tende a buscar quais recursos técnicos e plásticos são usados nas fotografias – planos, ângulo, iluminação, linhas etc – e, a partir deles, precisar as possíveis interpretações e escolhas dos fotógrafos. Porém, vale lembrar que não é só a intencionalidade do fotógrafo que está em jogo, posto que ao chegar na redação, a imagem ainda passa pelos critérios ou interesses da edição (BONI; ACORSI, 2006). Além disso, o estudo interessa-se em especial pelo modo como fotografia, texto e diagramação constroem juntos leituras e sentidos possíveis, que podem estar além das intencionalidades dos produtores, uma vez que a real intencionalidade que tinha o fotógrafo no momento do clique não pode ser efetivamente resgatada. A análise de uma imagem, portanto, “não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora” (JOLY, 2002, p. 44).

Êste petróleo é meu (nº 01, abril 1966)

Com fotos de Walter Firmo e texto de Carlos Azevedo, a matéria foi publicada na primeira edição de *Realidade*, em abril de 1966, e narra um dia de trabalho em uma plataforma de petróleo da Petrobras em Carmópolis, cidade do interior de Sergipe. O título sugere, pelo pronome possessivo, o orgulho e patriotismo que guiava a revista, uma vez que a maioria dos temas era angulada pela perspectiva de Brasil. Com dez páginas, sendo três delas dedicadas à publicidade, a reportagem conta de forma simples as dificuldades do trabalho árduo de furar poços de petróleo, destacando que, apesar do grande esforço, os operários ainda conseguiam se divertir.

Em sua abertura (figura 1), a reportagem estampa uma fotografia em página dupla de dois operários sorrindo abraçados, cobertos de um óleo preto, que o título disposto logo acima da imagem identifica: petróleo. A imagem mostra os homens em um ângulo fechado, com parte do que, contextualmente, consegue se reconhecer como uma das

máquinas responsável pela perfuração do solo logo atrás deles, em segundo plano, sugerindo o ambiente em que estão. Ambos estão com as mãos no capacete branco do outro, sujando-os. A fotografia se apresenta muito pela expressividade plástica e pela capacidade informativa de conotar a alegria do trabalho. A predominância de cores quentes e saturadas, como o amarelo da camisa e o vermelho da máquina, explora a ideia de felicidade, que vem explícita no chapéu, logo acima da foto que diz: “A velha sonda furou a terra e o petróleo jorrou, misturando-se ao suor dos homens de Carmópolis. Daí veio a alegria, na frase que é de todos: ‘Êste petróleo é meu’”.

Figura 1: Êste petróleo é meu (nº 01, abril 1966).



Fonte: <http://realidade.ufca.edu.br>. Acesso em 15 de abril de 2018.

Em entrevista a Leite, Walter Firmo (2013) conta que no voo para a apuração da reportagem, Carlos Azevedo lhe entregou o rascunho do texto para ajudar na elaboração das fotografias. Firmo, por sua vez, disse que não tinha lido, mas que já tinha pensado em como fazer as imagens. “Uma vez eu vi um filme americano que jorrava petróleo no quintal da família pobre e eles ficavam todos enlameados e felizes. Eu tenho essa ideia de pegar dois ou três operários e envolvê-los, assim, com essa coisa no rosto” (FIRMO, 2013). Daí surgiu a ideia da fotografia que abre a matéria, fruto da memória visual do fotógrafo, o que mostra também como o repórter fotográfico tinha autonomia de criação dentro da revista.

No conjunto, todas as fotografias da reportagem criam o sentido de um ensaio, sendo conectadas entre si numa relação espaço-tempo (SOUSA, 2002), como se fossem

continuação umas das outras. Dessa maneira, as ações realizadas ao longo de um dia de trabalho na plataforma petrolífera são indicadas, apresentadas como uma narrativa com início, meio e fim. As imagens ajudam a fechar o sentido do texto, construindo uma unidade entre os três elementos (texto, foto e diagramação) para, assim, direcionar o leitor à mensagem pretendida. Além disso, se tomadas como ensaio, essas fotos revelam algo sobre o estilo autoral de Walter Firmo, que tem como marca de suas fotografias o uso recorrente de cores fortes e contrastes cromáticos, como observado nessa produção que sustenta visualmente a reportagem.

A cidade vai comer (nº 21, dezembro de 1967)

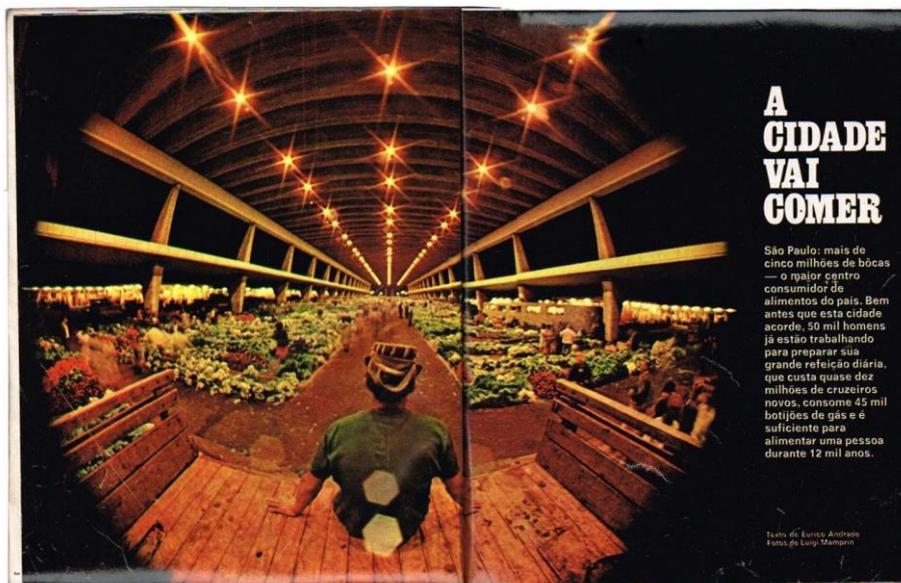
A reportagem publicada na 21ª edição de *Realidade*, de dezembro de 1967, tem fotografias de Luigi Mamprin e texto de Eurico Andrade. Retrata a trajetória dos alimentos, desde a chegada dos produtos nas sedes de abastecimento até o prato final, contando, assim, um pouco do dia a dia de feirantes, comerciantes e consumidores que cruzam seu caminho. O tema, considerado inicialmente como banal, é tratado em uma perspectiva interessante, tanto em termos de angulação do todo quanto de exploração visual. No que diz respeito à fotografia, isso sinaliza algo sobre o fotógrafo. Os autores Leite, Silva e Vieira (2013) afirmam a versatilidade de Mamprin em *Realidade*, visto a variedade dos temas das pautas que o fotógrafo cobriu pela revista. “Temas variados, situações cotidianas, viagens longas, Mamprin era fotógrafo para todas as ocasiões, aliás, era repórter fotográfico, como gostava de ser chamado” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, s/n).

A reportagem conta com dezesseis páginas, sendo quatro dedicadas à publicidade, e dezessete fotos. A primeira fotografia (figura 2) se apresenta em página dupla, provavelmente feita com uma lente olho de peixe ou *fisheye*, o que pode ser observado pelo tamanho do ângulo de visão da imagem, em 180°. De acordo com Sousa (2002) essas objetivas, denominadas de grandes angulares, permitem que o ângulo de captação seja maior do que nas objetivas normais e dão origem a deformações de perspectiva. Para o autor, elas funcionam melhor para fotografias de “interiores sem recurso a iluminação artificial (espetáculos, entrevistas coletivas, etc), já que apresentam maiores índices de luminosidade do que as restantes objetivas” (SOUSA, 2002, p. 45).

A imagem mostra um galpão cheio de alimentos sob a perspectiva da carroceria de um caminhão, com um homem sentado na beirada, de costas para a câmera e de frente

para o galpão. A escolha da lente também pode ter sido feita por questões plásticas, já que a distorção aliada à composição (o homem no centro, dividindo o quadro em metades iguais e com linhas demarcadas – horizontais, formadas pelas vigas do teto e pela disposição dos alimentos, e verticais, compostas pela carroceria, pelo corredor e pelas luzes do teto), cria um direcionamento para o centro, uma vez que tudo converge para ele. Ao lado, na deformação causada pela lente, vem o título (“A cidade vai comer”) e um pequeno texto adiantando o tema da reportagem: “São Paulo: mais de cinco milhões de bôças – o maior centro consumidor de alimentos do país. Bem antes que essa cidade acorde, 50 mil homens já estão trabalhando para preparar sua grande refeição diária, que custa quase dez milhões de cruzeiros novos, consome 45 mil botijões de gás e é suficiente para alimentar uma pessoa durante 12 mil anos”. Aparentemente, no instante em que a fotografia foi feita ainda era noite, como se pode ver pela escuridão fora do galpão, que é iluminado apenas pelas lâmpadas, evidenciando a ideia de que o que é retratado acontece enquanto a cidade dorme, como sugerido pelo texto.

Figura 2: A cidade vai comer (nº 21, dezembro de 1967).



Fonte: <http://realidade.ufca.edu.br>. Acesso em 17 de abril de 2018.

Em análises anteriores, foi possível constatar que a presença da fotografia na reportagem tende a criar uma narrativa paralela ao texto, mas sem fugir do assunto tratado. Os títulos de continuação em cada página e as imagens presentes na reportagem nem sempre versam sobre as mesmas coisas. Ou seja, as imagens não seguem o que está

sendo abordado diretamente no texto, mas, ainda assim, empregam a mesma ideia. As fotos assumem-se, então, como um ensaio correlato que reforça a narrativa em sua relação temporal, visto que evidencia o caminho do alimento até a última imagem, onde se apresenta um homem à mesa e uma refeição servida. Além disso, a fotografia na reportagem ainda pode ser vista no sentido de um eterno retorno: como a narrativa imagética não segue uma ordem cronológica, ela traz um sentido de continuidade, pois todos os dias o alimento é plantado, processado, distribuído e vendido, para então, chegar às mesas, seja das casas ou de restaurantes.

Vida difícil (nº 28, junho de 1968)

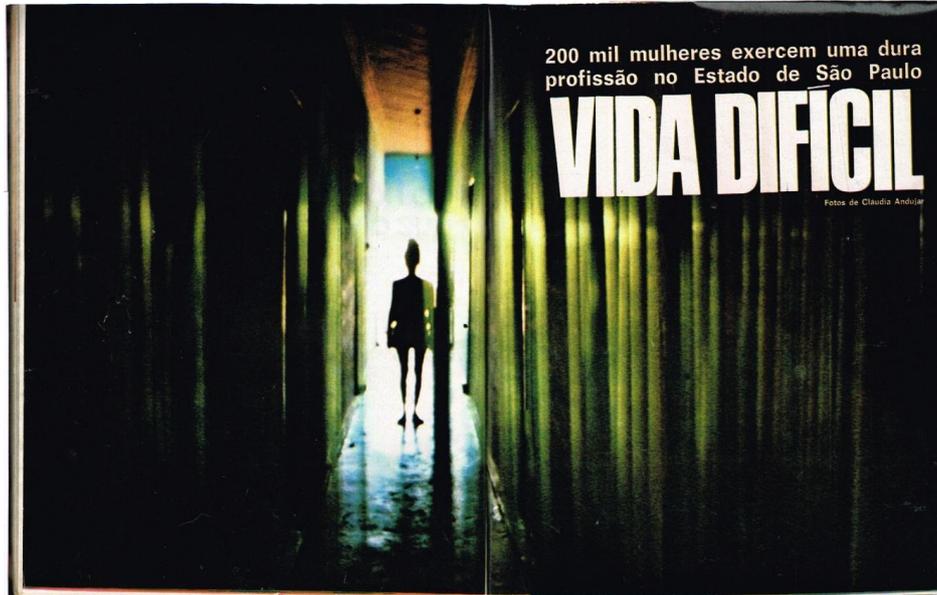
Publicada na 28ª edição da revista, em junho de 1968, com fotos de Cláudia Andujar e texto de Mylton Severiano, a matéria foi apurada por Carlos Azevedo, Celso Kinjô, Raimundo Rodrigues Pereira, Percival de Souza e Fernando Portela. É uma reportagem que retrata a vida das prostitutas em São Paulo, contando desde os motivos que as levaram a começar essa atividade, até o ritmo de trabalho, em casas especializadas ou nas ruas.

Em entrevista a Alves e Leite, Andujar lembra que era sempre chamada para fazer coberturas de temas mais fortes, uma vez que era conhecida por assumir pautas que “eram onde estava difícil de chegar” (ANDUJAR, 2013), não pela distância do lugar, mas por exigir uma abordagem mais complexa. A fotógrafa ainda conta que a ideia dessa matéria veio dos editores, mas que ela ficou feliz em assumir, por se tratar de um tema fora do comum.

Com diagramação atípica, a matéria trouxe as fotos publicadas de forma independente, estampando (quase que exclusivamente) as primeiras sete páginas, enquanto as nove restantes vieram apenas com texto. *Vida difícil* traz, logo na abertura, uma fotografia (figura 3) disposta em página dupla, na qual se vê um corredor mal iluminado, com paredes verdes, tendo em contraluz uma mulher ao fundo. Ela está de costas para a fotógrafa, parada em meio a duas portas, provavelmente de quartos. Na sua frente há uma luz forte – vinda, aparentemente, do lado de fora da casa – que a ilumina de tal forma que dela se tem somente uma silhueta mal definida. A imagem, com a personagem levemente borrada, tem o foco na parede, logo abaixo de onde se dispõe o título, no canto superior direito, acompanhado do chapéu “200 mil mulheres exercem uma

dura profissão no Estado de São Paulo”. Ambos (título e chapéu) fazem alusão à mulher representada na fotografia e à atividade que exerce: ela é uma prostituta.

Figura 3: Vida difícil (nº 28, junho de 1968).



Fonte: <http://realidade.ufca.edu.br>. Acesso em 15 de abril de 2018.

A composição da foto é bastante forte. As linhas formadas pelas paredes podem ter sido utilizadas de maneira a guiar a atenção do leitor para o motivo da foto, que, apesar de desfocado, é a mulher. Uma linha imaginária é criada pelas paredes e pelo rodapé, e levam à moça, num sentido de perspectiva, uma vez que ela está exatamente no ponto de fuga dessa linha. A plasticidade da fotografia sugere que a mulher se esconde no anonimato pelo contraluz, que pode ser tomado também como uma forma de esconder seus sentimentos frente à dura profissão. O próprio texto apresenta uma pesquisa que diz que a maioria das mulheres que se prostituem tem vergonha da profissão e/ou queriam viver outra vida.

O contraluz, segundo Sousa (2002), valoriza a forma ao invés do conteúdo, faz com que a imagem perca a informação, mas ganhe em valor estético. Nesse caso, contudo, o valor informacional também se afirma, na medida em que o contraluz constrói algo a respeito da personagem, de maneira simbólica. Além disso, é esta técnica que permite que, à frente da personagem, a luz que ali se encontra funcione como uma possibilidade de saída: uma luz no fim do túnel para todos os problemas e preocupações da prostituta.

A matéria segue com outras imagens representando momentos de trabalho e descanso dessas mulheres. A pesquisa apresentada no texto por sua vez, mostra dados sobre seus níveis sociais e de escolaridade, e confirma que grande parte delas não gostaria de estar vivendo assim. O texto tem um reflexo no modo como as fotografias foram construídas, principalmente a de abertura. O contraluz presente na imagem simboliza a vergonha da profissão, de se revelar como prostituta, em que o mínimo que as mulheres podem fazer em relação a esta problemática é se manter no anonimato. A luz ao fundo pode significar a vontade que elas têm de sair da profissão e tentar novas formas de vida. Essa e todas as outras fotografias presentes nessa reportagem acrescentam ao texto, principalmente, na função de humanizar as personagens e adiantar os sentidos presentes na reportagem, uma vez que, pela diagramação, vêm dispostas como um ensaio na metade inicial da produção.

Considerações finais

Tendo em vista os aspectos aqui mencionados e de acordo com as três capas de reportagens examinadas, tem-se um pequeno fragmento do que era *Realidade*: a vontade de explorar o Brasil e todas as suas formas de vida com o objetivo de mostrar ao seu público, considerando que havia uma saturação relacionada às temáticas pouco variadas que eram abordadas pelos demais meios de comunicação. Na maioria das vezes, em *Realidade*, esse Brasil apresentado mostrava regiões menos abastadas, pessoas vivendo de formas precárias e condições desfavoráveis de trabalho, mas que eram tratadas sem os estereótipos vistos frequentemente em outros veículos, seguidos de discriminação e falas preconceituosas, por exemplo. Na redação da revista a preocupação tratava-se em não deixar que esses assuntos fossem estigmatizados ou caíssem no exotismo. A intenção era demonstrar ao leitor o quanto ele pode estar próximo dessas realidades, sem que elas tenham que de fato se enquadrar totalmente ao seu estilo de vida. Isso se deve ao caráter de respeito ao outro, presente em todas as reportagens da revista, em que tanto o repórter de texto quanto o fotográfico procuravam entender ao máximo a realidade observada (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013).

Por isso, *Realidade* tinha a capacidade de humanizar relatos. A proximidade e o contato direto com os personagens que fizeram parte das histórias narradas na revista contribuíram para tal fator. O relato humanizado é visto no texto dando poder de fala aos

personagens e, principalmente, na fotografia, que em sua maioria traz o elemento humano como ponto principal, independente de como for a abordagem.

As fotografias, nessa conjuntura, têm força similar aos textos. Em alguns casos, tal impacto ou influência é ainda maior, podendo até ser deslocadas para outros contextos, sem grandes prejuízos, uma vez que se sustentam por si só, criando narrativas à parte. Porém, aliadas ao texto e diagramação, evidenciam a força que as expressões dos envolvidos e os detalhes dos ambientes tinham para representar as mais diversas situações. As imagens também dão suporte para a construção de um cenário que mostra ângulos distintos de múltiplas realidades, assim como o texto contribui para a construção de seus sentidos: juntos, eles possibilitam que o leitor entenda as relações existentes no lugar que se passa a reportagem. Nos recortes aqui analisados foi possível constatar que a fotografia, mais do que acompanhar ou ilustrar o texto, pode direcionar o leitor à mensagem que a reportagem, como um todo, quer passar. Suas características de ensaio fotográfico dão ao receptor uma noção da relação espaço-tempo, em conjunção com o texto; assim, ajuda-o a compreender as associações e totalidades das matérias jornalísticas. E ainda é possível verificar a grande força da plasticidade das imagens que estampam a revista, o que justifica o peso dado a elas no projeto editorial da publicação.

A produção fotográfica na *Realidade* viabiliza a compreensão da produção fotojornalística brasileira como um todo, principalmente as fotografias de caráter humanistas e também documentais. Como observado anteriormente, imagens documentais — diferentemente das fotografias jornalísticas — são consideradas atemporais, assim como as imagens publicadas na revista, bem como os temas, que meia década depois ainda podem ser considerados atuais. Por isso, hoje *Realidade* se apresenta como documento de valor inestimável para sociólogos, antropólogos e historiadores, por retratar detalhadamente o Brasil de toda uma década, que ainda se valida (LEITE; VIEIRA, 2013).

Mesmo que o recorte temporal aqui apresentado tenha sido dos primeiros anos de publicação, a amostragem examinada traz indícios do que era a revista como um todo. Ao longo dos dez anos de publicação, *Realidade* conseguiu expor várias faces de um mesmo tema em diversos pontos do país. Acredita-se, então, que as fotografias, assim como o jornalismo irreverente e contestador feito pela revista, podem levar a reflexões sobre as abordagens e considerações dos temas tratados. A fotografia no periódico, como vista neste estudo, é mais do que um mero complemento, é parte do todo, tão importante quanto

o texto. Pensar a fotografia na *Realidade* é, portanto, reconhecer seu tom ensaístico, suas marcas autorais e, principalmente, seu caráter humanista, imposto não só pelo seu projeto editorial, mas também pela vontade dos fotógrafos de fazerem algo novo, cobrirem assuntos que até então não eram pautados, ou, até mesmo, novas perspectivas de temas já vistos em outros meios.

Referências

ALVES, Fabiana Aline; BONI, Paulo César. “Os ‘caras-pintadas’: o fotojornalismo como elemento construtor de memória”. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 10, n. 19, Caxias do Sul, jan./jun., 2011.

ANDUJAR, Claudia. “Claudia Andujar: depoimento [20 maio 2013]”. Entrevistadores: Leylianne Alves Vieira e Marcelo Eduardo Leite. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. São Paulo, 2013.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: USP, 2000.

BONI, Paulo César; ACORSI, André Reinaldo. “A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo”. In: **Líbero**. São Paulo, ano IX, n.18, jul./dez. 2006.

COHN, Sergio. **Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

FIRMO, Walter. “Walter Firmo: depoimento [05 jun. 2013]”. Entrevistador: Marcelo Eduardo Leite. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. Recife, 2013.

FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. “O conceito de ensaio fotográfico”. In: **Discursos Fotográficos**. v.4, n.4, Londrina, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

LEITE, Marcelo Eduardo; OLIVEIRA, Hernani Robinson da Luz. “Legado documental e tradição humanista no fotojornalismo da revista Realidade”. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. 17., 2015, Natal. *Anais...* Natal, 2015.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro; VIEIRA, Leylianne Alves. **Realidade: O fotojornalismo (autoral) de uma revista**. 2013. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br/>. Acesso em: 02/04/2018.

LEITE, Marcelo Eduardo; VIEIRA, Leylianne Alves. “O Brasil nas páginas da Realidade”. In: **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**, v. 2, n. 1, p. 167-175, 2013. Disponível em: <http://www.unicentro.br/rbhm/ed03/artigos/07.pdf>. Acesso em: 02/04/2018.

MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. **Realidade Re-vista**. Santos: Realejo Edições, 2010.

SEVERIANO, Mylton. **Realidade:** história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC), 2002.

TORRES, Fernando Marcondes de. “Revista Realidade (1966 – 1976): modelo de reportagem transitório entre as revistas ilustradas e de informação”. In: **ACTA Científica - Ciências Humanas**, vol. 2, n. 9, 2005.