

**IMAGEM E SEQÜÊNCIA:
A GRAMÁTICA VISUAL
DA FOTORREPORTAGEM
NA REVISTA O CRUZEIRO**

CAMARGO, Hertz Wendel de¹

¹ Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte – Faculdade de Educação – UNICAMP, sob orientação da Dra. Cristina Bruzzo. Pesquisador do grupo OLHO, da Faculdade de Educação – UNICAMP. Coordenador do Curso de Publicidade e Propaganda da FAG – Cascavel – PR.

RESUMO: O artigo destaca a linguagem fotográfica da revista *O Cruzeiro* como recurso de produção e direcionamento de interpretações. Uma imagem que se relaciona com outras imagens na página ganha sentidos que não são os mesmos quando isoladas. A maneira como as imagens eram posicionadas e suas legendas tinham a função de direcionar o espectador.
PALAVRAS-CHAVE: Imagem, *O Cruzeiro*, Linguagem Fotográfica.

ABSTRACT: The article detaches the photographic language of the magazine *O Cruzeiro* as resource of production and aiming of interpretations. An image that relates with other images in the page earns senses that they are not same the when isolated ones. The way as the images was located and its legends had the function to direct the spectator.

KEYWORDS: Image, *O Cruzeiro*, Photografic Language.

A revista *O Cruzeiro*, lançada em 1928, como as revistas contemporâneas, também passou por diversas transformações editoriais que visavam atingir um público maior, ou seja, uma maior vendagem nas bancas, de assinaturas e, conseqüentemente, mais anunciantes. Criou novas colunas, investiu no potencial dos colunistas, reformulou algumas das colunas existentes. Porém, o grande diferencial de *O Cruzeiro* foi seu investimento em fotografia principalmente entre as décadas de 40 e 50, pois neste período muitos fotógrafos europeus, dentre eles o francês Jean Manzon, vieram para o Brasil trazendo na bagagem um novo olhar para a fotografia: a fotorreportagem. O período de 1943 a 1954, “corresponde à implantação, desenvolvimento e apogeu do modelo da fotorreportagem” (COSTA, 1994: 83-91) no Brasil. A partir de 1943, Jean Manzon deixa o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – e passa a integrar a equipe de *O Cruzeiro*, inaugurando um dos momentos de maior expressão do fotojornalismo no Brasil através da revista.

A fotorreportagem constituiu-se numa forma jornalística historicamente determinada que teve suas origens na imprensa alemã do final da década de 20. Tratava-se de um novo tipo de relacionamento entre texto e imagem que encontrou na revista ilustrada o veículo ideal para sua expressão. A aplicação do modelo de fotorreportagem teve desdobramento em diversos países da Europa. No entanto, a exploração sistemática de seu potencial narrativo ocorreu nos Estados Unidos, mais especificamente na revista *Life*. Após o seu lançamento surgiram inúmeras publicações semanais do mesmo gênero em todo o mundo: no Brasil o melhor exemplo foi *O Cruzeiro*. Fundada em 1928, a revista atualizou seu projeto editorial a partir de 1943, segundo esse modelo.” (COSTA, 1994: 90)

Diferentemente de uma fotografia que é olhada isoladamente, tendo como suporte o papel fotográfico e que pode ser tocada, segurada, manipulada e colecionada de diversas formas, as imagens da revista *O Cruzeiro*, em virtude do processo de produção e reprodução (pré-impressão, impressão e pós-impressão) não são fotografias, mas “coisas de revista”, ou seja, imagens sobre outro suporte, a página da revista. Mas podemos afirmar que a linguagem original das imagens na revista é a fotografia, a qual devemos considerar para a análise.

A revista constitui em um determinado número de lâminas (cada lâmina corresponde a quatro páginas) que se intercalam, sendo dobradas e grampeadas (ou coladas) ao meio, formando um caderno. O ato de folhear a revista por si só induz a uma seqüência das páginas, viradas pelo espectador que dita o ritmo, que pode voltar a rever as páginas passadas, à medida que as imagens vão surgindo e possuem interesses diferentes para este espectador. Portanto, seria natural que entre uma página e outra de uma mesma reportagem o espectador crie um vínculo entre as imagens, um sentido para apreender o conteúdo da fotorreportagem. Uma das características de *O Cruzeiro* é justamente por não tornar “natural” essa seqüência fotográfica e sim construir uma narração que possua começo, meio e fim. Muitas reportagens de *O Cruzeiro* ainda são lembradas por criarem personagens que semanalmente surgiam em suas páginas como a índia Diacuí, o caso Aída Cury e o crime de Sacopã. Eram verdadeiras fotonovelas semanais publicadas na revista. Outros temas das fotorreportagens por si só induziam a seqüência fotográfica como a cobertura da final de uma partida de futebol carioca ou o ritual afro-brasileiro de iniciação no candomblé.

Ao contrário do que ocorre com a imagem instantânea, que separa o instante privilegiado da corrente temporal, transformando esse instante em eternidade, a seqüência põe em evidência um tempo vivo que se repete na recomposição do movimento dos personagens com a expressão de particularidade que complementam a visão do espectador diante do fato. (PEREGRINO, 1991: 60)

Na edição de 29 de março de 1947, da página 30 à 33, uma fotorreportagem narra a caça a uma gangue de marginais na região de Belo Horizonte, durante oito dias. Intitulada de

“Oito dias de pavor”, a fotorreportagem leva a assinatura do fotorrepórter Pedro Aguinaldo Fulgêncio. Em quatro páginas, seis fotografias ajudam a recompor o fato. Ao circular o olhar pelas primeiras páginas observamos uma imagem de página inteira que tem a função de pontuar a abertura da reportagem, o que é recorrente nas fotorreportagens de *O Cruzeiro*. A imagem maior e o título em letras garrafais funcionam como complementos, quase como imagem-legenda, e dominam o campo de visão central de ambas as páginas. A imagem que toma toda a primeira página apresenta três homens, dois deles armados, que observam marcas que podemos pensar que foram deixadas por algum animal. São homens com trajes oficiais. A por trás deles, a mata é sombria, fechada, quase claustrofóbica. Como em uma conexão imediata, o olhar segue para a segunda página indo de encontro à expressão-título “Oito dias de pavor” que funciona como uma explicação e uma qualificação da imagem, e tenta prender o espectador para a história que será contada. Voltando à imagem principal destas duas páginas vemos homens em trajes oficiais (protagonista) que em oito dias (tempo) de pavor (descrição do porvir das situações) se embrenharam em um ambiente aparentemente inóspito para caçar (ação e lugar) alguma coisa ou alguém (o antagonista). Um pequeno retângulo preto sobreposto à imagem maior traz o seguinte texto: *A caça ao homem. Dentro da mata os policiais procuram os rastros do bandido Zé Muniz.*

No decorrer da leitura das imagens-legendas o espectador vai delineando o acontecimento e sendo levado pela seqüência e narrativa criada pela diagramação. As demais imagens – homens dentro de um ribeirão e objetos apreendidos, e suas respectivas legendas – acabam ao mesmo tempo sendo “satélites” e complemento da imagem maior e do título, afinal se esforçam para apontar as dificuldades dos policiais em caçar o bandido. Não analiso aqui a “teatralização” das imagens ou sua “veracidade”, pois já vimos que a legenda acaba indicando uma forma de apreensão da imagem e tudo o que surge nestas imagens pode ser perfeitamente contestado. É visível que a fotografia que abre a reportagem parece mais uma cena de ficção cinematográfica que fotojornalismo travestido de “realidade”. É mais interessante observar como imagens e textos são montados na página.



Páginas iniciais da fotoreportagem: a imagem maior pontua o começo da narrativa.

A legenda da segunda imagem, a que mostra homens dentro da água:

No cêrco aos bandidos, nos terrenos da Fazenda Rancho Novo, subúrbio de Belo Horizonte, zona pantanosa de charcos e ribeirão, as fôrças policiais tiveram que enfrentar todas as dificuldades do terreno. Nada, porém, foi poupado para livrar a capital mineira de Zé Muniz e seu famoso bando. (FULGÊNCIO, 1947: 31)

A legenda da terceira imagem, a dos objetos apreendidos: “Objetos encontrados com ‘Ciganinho’ – armas e a caneta pertencente ao Juiz Eurico Dutra”.

Sobre a relação entre imagem, segundo Roland Barthes:

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, ‘insuflar-lhe’ um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço: nos moldes tradicionais de ‘ilustração’, a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do

que uma espécie de vibração secundária, quase inconseqüente; ontem a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca: a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização cultural". (BARTHES, 1990: 20)

Vamos virar a página. As terceira e quarta páginas da fotorreportagem dão continuidade à história iniciada nas páginas anteriores. A imagem que chama a atenção é a de um plano-detalle (*close*) do rosto de um homem carrancudo, denotando um certo sofrimento, com o olhar que parece querer “caçar” o olhar do espectador. A imagem toma a página do lado direito inteira e assim, como a imagem maior que indica a abertura, esta pontua o fechamento da reportagem. As imagens da página ao lado narram outras passagens da história. Um homem cercado por policiais e bombeiros. Policiais velando um corpo. Bombeiros observando um revólver. Coisas aconteceram desde o início da caçada.



Quatro páginas e seis imagens apontam personagem, lugares, ações e desfechos num tempo linear.

A imagem maior tem a seguinte legenda: “O bandido Zé Muniz entregou-se pedindo que lhe poupassem a vida, quando se viu cercado...”. A própria legenda que traz as reticências no

final da frase indica continuidade. Sendo esta imagem maior e mais atraente, e mesmo sendo a imagem que ultima a história, é a primeira a ser olhada entre as duas páginas. Supondo que o espectador leia sua legenda antes das demais, o sinal de reticências ajuda a fazer com que o espectador volte para a página ao lado, onde se localizam três imagens, buscando novas apreensões para a história, ou seja, tentar preencher as “lacunas” deixadas entre uma imagem e outra, enfim, entre a imagem de abertura e a de fechamento da fotorreportagem.

O olhar segue direto para as imagens da página 32. Nesta imagem homens posam para a fotografia. Alguns deles olham para a câmera confiantes e sérios, outros ao fundo parecem querer aparecer a qualquer custo na fotografia. Quase uma foto de amigos. Um deles possui um semblante cansado e boquiaberto parece estar assustado, pode ser uma vítima dos bandidos, alguém resgatado com vida depois de um seqüestro. Num primeiro instante é possível não associarmos à imagem do homem cercado de policiais e bombeiros com a imagem do rosto em plano-detalhe. Não parecem a mesma pessoa. Têm expressões diferentes. Ao ler a legenda a imagem passa a ter outro sentido. O homem agora se tornou um troféu, produto de uma caçada bem-sucedida:

Zé Muniz nas mãos da polícia. Depois de ter Belo Horizonte debaixo de pavor, durante oito dias, quando foram cometidos crimes de morte e assaltos, Zé Muniz foi finalmente prêso e depois de uma movimentada diligência, na qual tomaram parte investigadores, praças da Força Policial, guarda-civis e bombeiros. (FULGENCIO, 1947: 32)



Na terceira imagem policiais parecem velar o corpo de uma vítima. E na quarta imagem bombeiros parecem simplesmente interessados por uma arma. As legendas:

O corpo de 'Ciganinho', companheiro de Zé Muniz, morto durante o verdadeiro combate com as forças policiais, na fazenda Rancho Novo em B. Horizonte"; e "Praças do corpo de bombeiros foram utilizadas no cêrco ao bandido Zé Muniz, juntamente com elementos de outras corporações civis e militares. (FULGENCIO, 1947: 32)

A imagem que choca, a do corpo ensangüentado e depositado sobre a grama, torna-se aceitável porque era uma pessoa que assumiu os riscos de enfrentar os policiais: o marginal. Até mesmo os bombeiros foram necessários para combater o crime. Os bombeiros não mais observam curiosos uma arma, a legenda os transformou em homens da lei que usaram as armas para combater o crime.

"Empiricamente, podemos dizer que o processo geral de apreensão de uma fotografia de imprensa dá-se, grosso modo, em três movimentos. Inicialmente o olhar percorre a imagem, buscando uma inteligibilidade imediata; num segundo momento lê a legenda, buscando completar sua percepção primeira; por fim retorna à imagem e conclui a interpretação da cena. (...) Cabe-nos demarcar esse retorno como o momento fundamental do processo de apreensão da fotografia. A linguagem fotográfica é potencialmente ambígua, o que equivale dizer que uma foto isolada não permite uma inteligibilidade total imediata, sendo passível de múltiplas apropriações. A legenda é uma das apropriações possíveis, podendo ser contraditória à interpretação inicial do leitor e até mesmo a do fotógrafo." (COSTA, 1994: 89)

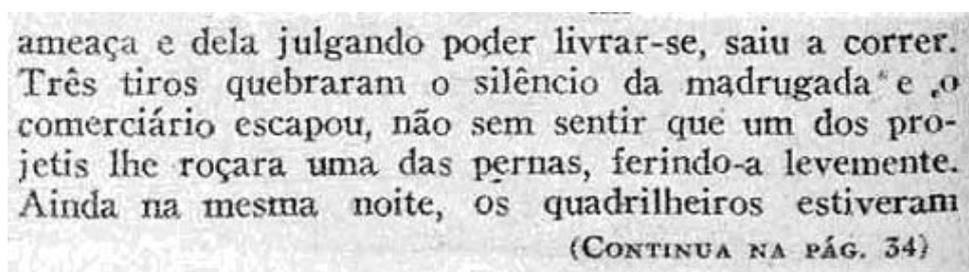


O CORPO DE "CIGANINHO", companheiro de Zé Muniz, morto durante o verdadeiro combate com as forças policiais, na fazenda Rancho Novo em B. Horizonte.

PRACAS DO CORPO DE BOMBEIROS foram utilizadas no cêrco ao bandido Zé Muniz, juntamente com elementos de outras corporações civis e militares.

(...) Escreveram para as autoridades os traços dos dois passageiros que 'Cearense' transportava. Eram Zé Muniz e seu lugar-tenente Antonio Alvim, o 'Ciganinho', criatura terrível, uma fera legítima". (...) "No entanto, o temível celerado de agora não tinha um pronúncia de destaque. Era um ladrão vulgar. Franzino, completamente analfabeto, veio de um passado sem lustre na carreira do crime. Fora processado e condenado a pequenas sentenças por crimes de ferimentos leves e furtos vulgares (...). Zé Muniz, porém, apesar de ter sido meliante sem maior expressão, voltou com uma transformação que, logo de início, o colocou como um bandido cuja temibilidade e instintos excepcionalmente perversos dele faziam no momento o delinqüente mais perigoso que a cidade já vira (...) Voltou com cartaz. Um cartaz de meter medo à população inteira. (FULGENCIO, 1947: 54)

As imagens da fotorreportagem são distribuídas em quatro paginas. No entanto, o texto da reportagem não se restringe às páginas. Na página 32, no fim da coluna existe a indicação que o texto continua na página 34.



ameaça e dela julgando poder livrar-se, saiu a correr. Três tiros quebraram o silêncio da madrugada e o comerciário escapou, não sem sentir que um dos projectis lhe roçara uma das pernas, ferindo-a levemente. Ainda na mesma noite, os quadrilheiros estiveram
(CONTINUA NA PÁG. 34)

Ao chegar à página 34 ele remete o espectador à página 50. O movimento de levar o leitor para outras páginas continua. As indicações carregam o espectador depois para a página 54, depois a 62, 74 e conclui na página 80. Diálogos surgem como um conto ficcional sobre os oito dias que se passaram. Levar o espectador a visitar outras partes da revista *O Cruzeiro*? Criar a impressão de continuidade dos fatos? Falta de espaço e de imagens o suficiente para diagramar texto e imagem nas mesmas páginas? Estilo da revista? Uma brincadeira com o espectador? O fato é que outras fotorreportagens desta mesma edição também têm esse recurso do texto continuar em outras páginas. Nesta edição, e de uma forma geral em todas as fotorreportagens de *O Cruzeiro*, fica claro que existe uma relação de poder entre imagem e texto, na qual a imagem possui a maior força e uma relação direta com a le-

genda. Não seria possível “continuar” a reportagem com imagens em outras páginas, porém com o texto é possível, mesmo que este fique diagramado e misturado a outros assuntos pouco afins da edição. Mas a imagem possui seu espaço garantido, e é ela que “verdadeiramente” narra os fatos.

A diagramação pode ser vista como um tipo de arquitetura que aponta caminhos para que o espectador se relacione com a página, antes mesmo da leitura² efetiva da imagem ou do texto. É a diagramação um dos elementos que temperam e “dão sabor” à narrativa visual da página. Uma das características principais dessa nova linguagem do jornalismo, a fotorreportagem, iniciada no Brasil por *O Cruzeiro* é a narrativa visual criada pela seqüência das imagens – quase uma arte seqüencial – que constrói a história em um espaço e um tempo próprios através de ângulos, planos, posicionamentos, legendas, recortes, imagens amplas e imagens pequenas. Um jogo com suas regras próprias, uma gramática da imagem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista *O Cruzeiro*, in: *Imagens*, vol. 2., Campinas: Ed. Unicamp: 1994.

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

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

Revista *O Cruzeiro*, 29 de março de 1947, p. 30-33, 34, 50, 54, 62, 74 e 80.

² Aqui o termo “leitura” tem o sentido de interpretação, ou seja, antes do expectador tentar interpretar a imagem ele pode olhar a página como um amálgama visual sem o intuito de interpretar. Isso se dá momentos antes de algo lhe chamar a atenção na página (os detalhes do todo) e ele se deter, é quando ocorre a interpretação (leitura).