

Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea

Ana Maria MAUAD*

RESUMO: O artigo tem como proposta analisar a relação entre a fotografia de imprensa e a escrita da história contemporânea. Apóia-se nos estudos sobre a história da memória do fotojornalismo brasileiro, orientados pela metodologia da história oral e do uso da fotografia na análise historiográfica. O foco central incide sobre a trajetória do fotógrafo gaúcho Flávio Damm e sua primeira reportagem de impacto, publicada na **Revista do Globo**, em 1948, sobre o retorno de Getúlio Vargas à cena política após o Estado Novo. Discute-se, a partir deste estudo de caso, as relações entre as palavras e as imagens na elaboração das chamadas fontes de memória, a produção do acontecimento pela mídia e sua repercussão na memória contemporânea, e por fim, a capacidade narrativa da imagem fotográfica e sua relação com a escrita da história renovada pela introdução de fontes não tradicionais – orais e visuais.

PALAVRAS-CHAVE: memória; narrativa; fotografia.

Os fatos mais ou menos marcantes da história do século XX foram registrados pela câmera fotográfica de repórteres atentos ao calor dos acontecimentos. Qual a natureza desses registros? Como fica a narrativa dos acontecimentos elaborada pela linguagem fotográfica? Quais são as imagens que compõem a memória coletiva do século passado? É possível falar de uma história feita de imagens? Qual o papel do fotógrafo como criador de uma narrativa visual? E da imprensa como ponte entre os acontecimentos e sua interpretação? Estas são as questões

fundamentais que orientam o recorte do nosso objeto de pesquisa.

Ao longo da história das publicações ilustradas, a fotografia foi criando uma linguagem através da qual os fatos assumiam uma historicidade, ao mesmo tempo em que eram concebidos conforme do estatuto da verdade fotográfica.

Neste sentido, propomos uma metodologia transdisciplinar que, segundo os princípios de uma análise semiótica da imagem visual, estabeleça sua interface histórica num procedimento intertextual com as fontes orais. Desta forma, o passado composto por intermédio de palavras e imagens poderá dar conta das imbricações conceituais entre memória e história.¹

Abordaremos neste artigo a trajetória do fotógrafo Flávio Damm, que em 2005 completou 60 anos de carreira. Sua entrevista é objeto de uma avaliação a partir da relação entre biografia e mediação cultural.

A TRAJETÓRIA DO OLHAR DE FLÁVIO DAMM

Ana, que bom que minhas fotos emocionam. De São Paulo um (grande) fotógrafo diz que gosta da minha simplicidade fotográfica. Vou acabar Harekrishna. Vou acabar dando conselhos para noivas inexperientes [...].²

A estratégia metodológica adotada para este trabalho se orienta por duas grandes linhas que já vêm norteando, desde sua fundação em 1982, o trabalho do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF): criação de acervo com fontes orais e tratamento informatizado das fontes visuais. Dentro desta perspectiva, a produção das fontes orais se processa com base no princípio de intertextualidade, segundo o qual as narrativas, textos e discursos são sempre resultado de um processo contínuo de produção de sentido, realizado com base num conjunto de experiências sociais prévias, que podem vir condensadas pela memória através de imagens.

Desta maneira, inscrevemos nossa proposta no marco da história da memória de um grupo de indivíduos – os fotógrafos de imprensa. Por um lado, valorizamos o circuito social de suas fotografias e sua situação no regime visual do século XX, historicamente definido pelos processos de produção, circulação e consumo de imagens técnicas. Por outro, buscamos a recomposição das trajetórias dos principais fotógrafos que atuaram na imprensa, principalmente a partir da segunda metade do século XX, através de entrevistas com aqueles ainda vivos, no sentido de compreender as relações entre as histórias de vida (estratégias profissionais e escolhas pessoais), mediação cultural e a produção visual da história.³

Para o trabalho com fontes orais adotamos o seguinte procedimento: definição da comunidade de entrevistados; pesquisa de dados informativos; definição do roteiro da entrevista; estabelecimento do contato com nossos futuros entrevistados e realização da entrevista (após a escuta da primeira entrevista, se necessário for, marca-se uma segunda). Já tendo nossa comunidade de entrevistados definida – os fotógrafos de imprensa –, partimos para a coleta de dados informativos que é a base para o início de qualquer trabalho de pesquisa. Os dados levantados se referem tanto à história do fotojornalismo e da imprensa, como também à comunidade de nossos entrevistados. Essa tarefa foi realizada a partir da atualização bibliográfica, o que permitiu não só uma atualização e aprofundamento do tema, como também captar dados importantes para as entrevistas e para a confecção do roteiro.

Optamos por um roteiro que enfatizasse as lembranças de cada fotógrafo acerca da produção de suas fotografias e de sua trajetória profissional, sem negligenciar a história pessoal de cada um. Embora comum a todos os entrevistados, o roteiro é flexível, não sendo necessário que seja seguido à risca. Serve como base para apoiar o entrevistador e lhe dar um norte das questões basilares que precisam ser mencionadas. Porém, o ritmo da entrevista é o que realmente conduz entrevistador e entrevistado.

Com os dados coletados e o roteiro em mãos, partimos para a realização das entrevistas, sabendo que relato oral e fotografia se complementam na elaboração do material histórico

a ser analisado. Ou seja, há a associação do uso de fontes visuais aos relatos orais como fontes para o estudo da História.

O contato inicial foi com o fotojornalista Flávio Damm. A primeira entrevista logo se revelou insuficiente para dar conta de suas histórias, sendo que ao todo realizamos três entrevistas ao longo de 2003 (24/4/2003; 15/5/2003 e 7/10/2003), além de conversas informais e trocas de *e-mails* que continuam complementando o trabalho de recomposição da sua trajetória.

As entrevistas mais formais transcorreram em ambiente tranquilo e com bastante disposição por parte do entrevistado em fornecer informações e impressões sobre a história do fotojornalismo contemporâneo. O roteiro seguido enfatizou sua trajetória profissional e a lembrança das fotografias que mais marcaram sua carreira.

O primeiro trabalho de Flávio Damm na imprensa foi na *Revista do Globo*, quando ainda morava no Rio Grande do Sul. Depois de algum tempo foi incentivado por alguns amigos e por companheiros de profissão a vir tentar a sorte no Rio de Janeiro, em função da qualidade de seu trabalho. Foi o que ele fez. Quando chegou ao Rio de Janeiro foi diretamente pedir emprego numa das revistas mais famosas e conceituadas da época: *O Cruzeiro*.

Sobre *O Cruzeiro*, onde trabalhou durante dez anos, as lembranças são muitas. Falou tanto da importância desta revista na época, como também da rotina dentro da redação e da linguagem fotográfica utilizada. Muitas são as reportagens que compõem os quadros da sua lembrança, estas incluem desde a coroação da rainha da Inglaterra, passando pelas últimas fotografias de Eva Perón, e chegando até o crime do Sacopã, na zona sul carioca. Cada qual foi narrada com rigores de explicação técnica, enfatizando o lado de aventura que envolve o imaginário do trabalho do fotógrafo contemporâneo.

Após sua saída da revista *O Cruzeiro*, vários foram os trabalhos desenvolvidos por Flávio Damm, todos relacionados à fotografia, claro. Abriu um estúdio num apartamento que tinha no Flamengo, fotografou petróleo para a Petrobrás, trabalhou como produtor de serviço gráfico (arte gráfica), escreveu livros, participou de inúmeras exposições, além de ter sido um dos

primeiros fotógrafos brasileiros a criar uma agência de fotografia, em 1961, ***Agência Jornalística Image Ltda.***

Amante da fotografia em preto-e-branco e se dizendo avesso à prostituição dos encantos da imagem digital, diz ter a necessidade de estar sempre fotografando uma vez que a fotografia é o ar que ele respira. Considerado por seu irmão mais novo como fotógrafo batedor de carteira em função de sua discrição ao fotografar o que ele chama de cotidiano surrealista, Flávio Damm defende a idéia de que fotografia é uma arte, sim. Para ele, os grandes mestres da fotografia, como é o caso de Cartier-Bresson, legaram momentos de arte através da fotografia.

O esboço biográfico de Flávio Damm confirma o fato de que ao elegermos o fotojornalismo como matéria fundamental da pesquisa, elegemos também um sujeito histórico: o fotógrafo de imprensa que atua como mediador cultural do processo comunicativo. A noção de mediação cultural tal como apresentada por R. Willians e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos, dentre os quais se destaca Martin-Barbero, permite que se rompa com a ultrapassada teoria do reflexo e se desvende a intrincada rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A idéia defendida por Willians propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais.⁴

FOTOGRAFIA E MEDIAÇÃO CULTURAL, ALGUMAS ANOTAÇÕES BÁSICAS

A fotografia como parte integrante do universo das máquinas de imagem deve, de acordo com Phillipe Dubois⁵, integrar os regimes visuais de cada época, segundo o princípio que a define como imagem técnica, ou seja, o resultado de um saber-fazer, que implica um aprendizado dos meios de produção. Para o autor, “ é evidente que toda a imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia, ao mesmo de produção, em certos casos de recepção, já que pressupõe um gesto de fabricação de artefatos que recorrem a instrumentos, regras, condições de

eficácia, bem como um saber. Originalmente, a tecnologia é simplesmente, e literalmente, *um savoir-faire*.⁶

Neste sentido a fotografia, ou as diferentes modalidades de fotografia se definem historicamente em circuitos sociais dos quais participam, como mediadores culturais privilegiados, os fotógrafos. A prática fotográfica oitocentista foi bem definida pela expressão *o olho da história*, cunhada por Mathew Brady, chefe da equipe fotográfica responsável pela cobertura da Guerra Civil norte-americana, ao se relacionar à câmera fotográfica. As fotografias produzidas nos campos de batalha eram consideradas como verdadeiras testemunhas oculares da história, pois desnudavam em imagens a dura realidade da guerra de uma maneira bem diversa dos relatos escritos. A imagem fotográfica, segundo a concepção oitocentista, era assimilada a partir da crença de que as fotografias não passavam de janelas que se abriam para o mundo lá fora, expondo-o da maneira mais fidedigna possível. Portanto, tudo o que era visto era representado como tal. O relato histórico ganhava assim a força comprobatória da *verdade fotográfica*.

Nesse momento o campo fotográfico se definia em função de alguns critérios de notabilidade que variavam de acordo com as condições de cada localidade. Em linhas gerais, os fotógrafos do século XIX se distinguiam por quatro características básicas, estreitamente associadas à noção de saber-fazer: a) atualização em relação às inovações tecnológicas associadas à arte de reproduzir imagens tecnicamente; b) acesso à compra de material de última geração; c) proximidade do poder político e, finalmente, d) formação artística nas artes acadêmicas. Tais características orientavam a produção das imagens fotográficas, diferenciadas fundamentalmente entre retratos e paisagens (até mesmo as fotografias de guerra seguiam o cânone visual das pinturas de paisagens).⁷

No século XX, a diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos já evidenciava uma mudança no regime de visualidade e nos usos e funções da fotografia no novecentos. A revista *Photograma* – publicação mensal do fotoclube brasileiro, responsável pela difusão da fotografia amadora no Rio de Janeiro, na qual eram ensinadas teoria e prática fotográfica –

dividia a fotografia em três tipos: a fotografia anedótica, a documentária e a artística ou pictorial. Explicava esta distinção da seguinte maneira:

A fotografia anedótica é a que trata apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas [...]. É a mais fácil das três divisões, e a que realmente os 'amadores' praticam. Assim um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folgado de criança, etc., são fotografias anedóticas de interesse estritamente limitado a quem conheça o fato, pessoa ou coisa. A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc. Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo [...] na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura [...]. O pictorialista deverá antes de tudo ser um hábil manipulador e técnico consciente de todos os processos, sem o que não poderá obter desde a 'exposição' até a impressão do fotograma, o cunho de individualidade que é básico e imprescindível em qualquer obra de arte.⁸

Dentre os batedores de chapa, os amadores, e os profissionais da fotografia, se dividiram as categorias de fotógrafos, cada qual operando o dispositivo fotográfico, segundo as mediações culturais que a sua condição social impunha. O aprendizado de cada um, também variava: aos batedores de chapa ficaram reservadas a publicidade das fábricas de filmes e câmeras, e ao venderem seus produtos ensinavam a utilizá-lo da forma correta, desenvolvendo uma pedagogia do olhar nos semanários ilustrados; aos amantes da fotografia cabia o privilégio dos espaços exclusivos dos fotoclubes, reservados para os iniciados nas artes pictóricas; já os profissionais da fotografia, categoria mais complexa, vai evidenciar as tensões entre ver e representar próprias do circuito de informação da imprensa contemporânea e seus contatos com as experimentações visuais das vanguardas artísticas do novecentos, no Brasil, notadamente, com o concretismo. De qualquer forma, a linguagem fotojornalística foi se definindo no regime visual contemporâneo,

a partir das relações de analogia e de experimentação formal com o referente, organizando em diferentes espaços de sociabilidade os locais do seu aprendizado.

Portanto, ao longo do século XX a herança oitocentista se atualizou através da fotografia de documentação social, a princípio associada às agências governamentais, e desde os anos 1930, com a modernização técnica da imprensa, às agências internacionais, a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens. Tais fotografias compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio do dispositivo da representação: a câmara fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos) dividem com os institutos históricos e as academias literárias a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para o historiador inglês Benedict Anderson⁹, a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade.

Compreendemos, assim, Flávio Damm como um mediador entre o mundo dos acontecimentos e o mundo das suas imagens, cujo resultado é uma síntese original filtrada pelo saber-fazer do fotógrafo. Suas fotografias revelam uma narrativa da história do Brasil contemporâneo, sem a qual muito da riqueza de detalhes, do imprevisto e do não-dito ficariam perdidos. Sem contar que sua trajetória se confunde com a própria história do fotojornalismo, uma vez que ele estava presente no momento em que a profissão de fotojornalista estava se constituindo e tomando corpo.

FOTOJORNALISMO EM PERSPECTIVA

A fotografia entrou para os jornais diários em 1904, com a publicação de uma foto no jornal inglês *Daily Mirror*. Um atraso de mais de vinte anos em relação às revistas ilustradas, que já publicavam fotografias desde a década de 1880.¹⁰ No entanto, o ingresso da fotografia no periodismo diário traduz uma mudança significativa na forma de o público se relacionar com a

informação, através da valorização do que é visto. O aumento da demanda por imagens ia levar ao estabelecimento da profissão do fotógrafo de imprensa, procurada por muitos a ponto de a revista *Collier's*, em 1913 afirmar: "It is the photographer that writes history these days. The journalist only labels the characters."

Uma afirmação bastante exagerada, tendo em vista o fato de que somente a partir dos anos 1930 o conceito de fotorreportagem estaria plenamente desenvolvido. Nas primeiras décadas do século, as fotografias eram dispostas nas revistas de modo a traduzir em imagens um fato, sem muito tratamento de edição. Em geral eram publicadas todas do mesmo tamanho, com planos amplos e enquadramento central, o que impossibilitava uma dinâmica de leitura, como também não estabelecia a hierarquia da informação visual.¹¹

Foi somente no contexto de ebulição cultural da Alemanha dos anos 1920 que as publicações ilustradas, principalmente as revistas, ganhariam um novo perfil, marcado tanto pela estreita relação entre palavra e imagem na construção da narrativa dos acontecimentos, quanto pelo posicionamento do fotógrafo como testemunha despercebida dos acontecimentos. Eric Salomon (1928-1933) foi o pioneiro na conquista do ideal da testemunha ocular que fotografa sem ser notada. No prefácio de seu livro – **Contemporâneos Célebres Fotografados em Momentos Inesperados**, publicado em 1931, ele enuncia as qualidades que o fotojornalista deveria ter:

A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter [...]. É preciso lutar contra a administração, a polícia, os empregados, [...] é preciso apanhá-las (as pessoas) no momento preciso em que elas estão imóveis. Depois é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem uma **deadline** à qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, um repórter fotográfico tem de ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e a hora onde é que irão desenrolar-se. Se necessário devemos servir-nos de toda espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas.¹²

Solomon é responsável pela fundação da primeira agência de fotógrafo, em 1930, a Dephot, preocupado em garantir a autoria e os direitos das imagens produzidas. Questão que se prolonga até os dias de hoje nos meios de fotografia de imprensa. Em todo o caso, foi através de iniciativas independentes como esta que a profissão do fotógrafo de imprensa foi ganhando autonomia e reconhecimento. Associado a Solomon em sua agência estava Felix H. Man, além de André Kertesz e Brassai.

A narrativa através de imagem passou a ser valorizada com o surgimento do editor de fotografias. O editor, figura que surgiu nos anos 1930, originou-se do processo de especialização de funções na imprensa e passou a ser o encarregado de dar sentido à imagem, articulando adequadamente palavras e imagens, através do título, da legenda e de breves textos que acompanhavam as fotografias. A teleologia narrativa das reportagens fotográficas tinha como objetivo precípua capturar a atenção do leitor, ao mesmo tempo em que o instruía na maneira adequada de ler a imagem. Stefan Lorant, que já havia trabalhado em diversas revistas alemãs, foi o pioneiro na elaboração do conceito de fotorreportagem.¹³

Lorant rejeitava a foto encenada; ele, ao contrário ia, vai fomentar a fotorreportagem em profundidade sobre um único tema. Nessas reportagens, geralmente apresentadas ao longo de várias páginas, fotografias detalhadas eram agrupadas em torno da foto central. Esta tinha por missão sintetizar os elementos de uma “história” que Lorant pedia aos fotojornalistas que contassem em imagens. Uma fotorreportagem, segundo tal concepção, deveria ter um começo e um fim definidos por lugar, tempo e ação.¹⁴

Com a ascensão do nazismo os fotógrafos deixaram a Alemanha, mas Salomom foi morto em Auschwitz. Alguns deles dentre os quais o húngaro Andrei Friemann, que assumiu o pseudônimo de Capa, foram para a França, onde em 1947 fundaram a agência **Magnun**; outros, como Lorant, se exilaram na Inglaterra, assumindo a direção de importantes periódicos, tais como **Weekly Illustrated**. Posteriormente, com o acirramento do conflito, seguiram para os EUA, trabalhando nas revistas **Life**, **Look** e **Time** (1922).

O período entre guerras foi também o de crescimento do fotojornalismo norte-americano. Destacou-se nesse contexto, o aparecimento dos grandes magazines de variedades como *Life* (1936) e *Look* (1937). A primeira edição da revista *Life* saiu em 11 de novembro de 1936, com tiragem de 466 mil exemplares e uma estrutura empresarial que reunia em 17 seções renomados jornalistas e fotógrafos da sensibilidade de um Eugene Smith.

Criada no ambiente do New Deal, a *Life* foi projetada para dar sinais de esperança ao consumidor, tratando em geral de assuntos que interessavam às pessoas comuns. Objetivava ser uma revista familiar que não editava temas chocantes, identificando-se ideologicamente com: a ética cristã, a democracia paternalista, a esperança num futuro melhor com esforço de todos, trabalho e talento recompensados, apologia da ciência, e exotismo, sensacionalismo e emotividade temperados por um falso humanismo.¹⁵

Segundo o seu fundador Henry Luce, a finalidade da revista seria:

[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 [edifícios] e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás dos muros e no interior de quartos, coisas de 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.¹⁶

Com base nessa finalidade foi dado à fotografia um espaço significativo, desenvolvendo-se plenamente nessa publicação os preceitos de fotorreportagem defendidos por Stephan Lorant, que aí foi atuar nos anos da guerra. A fotorreportagem marcou época na imprensa ilustrada, respondendo à demanda de seu tempo. Um tempo em que a cultura se internacionalizava e a história acelerava seu ritmo no descompassado das guerras e conflitos sociais. Em compasso com a narrativa de imagens, os acontecimentos recuperaram a sua força de representação, a

ponto de ser possível contar a história contemporânea através dessas imagens.

A geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930 atuou num momento em que a imprensa era o meio por excelência para se ter acesso ao mundo e aos acontecimentos. A imagem desta geração de fotógrafos exerceu uma forte influência na forma como a história passou a ser contada. As **concerned photographs**, fotografias de forte apelo social, produzidas a partir do estreito contato com a diversidade social, conformaram o gênero também denominado de documentação social.

Projetos associados à rubrica de documentação social são bastante variados, mas em geral se associam a uma proposta institucional, oficial ou não. Seguem-se dois exemplos significativos para a história da fotografia engajada:

Farm Security Administration. a Grande Depressão norte-americana, que sobreveio ao **crack** da bolsa de Nova York em 1929, resultou em dois milhões de desempregados e uma massa de imigrantes vivendo em condições subumanas. As péssimas condições de vida, associadas ao deslocamento de populações no interior do próprio país, marcaram esse período por um constante medo de explosões de conflito social, demandando uma atenção continuada por parte das autoridades.

Um número significativo de fotógrafos consternados pela situação respondeu de maneira favorável à demanda oficial. Sob os auspícios do que foi conhecido como FSA (Farm Security Administration), uma agência de fomento governamental dirigida por Roy Stryker, a vida rural e urbana foi registrada (e devassada) pelos mais renomados fotógrafos do período: Dorothea Lange, Margareth Bourke-White, Russel-Lee, Walker Evans, etc.

Muitas destas respostas foram lidas como exemplos de fotojornalismo, portanto suas imagens foram valorizadas como um registro permanente de sua época, ao mesmo tempo em que foram vistas como tendo um lugar dentro do contexto no qual foram produzidas. Neste sentido, o objetivo desses fotógrafos era não somente registrar e informar, mas mover e mobilizar a opinião pública com vistas a uma ação positiva. Para isto não poupavam recursos, tais como a “linguagem dramática”.¹⁷

Agência Magnum: o aumento constante da busca por imagens conduzia à multiplicação de agências de imprensa em todos os países. Elas empregavam fotógrafos ou estabeleciam contratos com fotógrafos independentes. Em geral as agências ficavam com o grosso da venda das fotos, e o fotógrafo sujeito a por todos os riscos não tinha como controlar a venda de suas fotografias.

Por estas razões é que em 1947 Robert Capa, juntamente com outros fotógrafos, fundou a Agência Magnum. Dentre os fundadores estavam: além de Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, Willian Vandivert e Maria Eisner. Em 1949 juntaram-se ao grupo: Werner Bishop, Ernst Haas e Gisèle Freund. Entre 1951 e 1959 a agência foi acrescida de mais um conjunto de novos colaboradores: Eve Arnold, Erich Hartmann, Erich Lessing, Denis Stock, Cornell Capa, entre outros.

Para este grupo de fotógrafos a fotografia não era apenas um meio de ganhar dinheiro. Aspiravam a exprimir, através da imagem, seus próprios sentimentos e as idéias de sua época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade suscitado pelas tomadas não posadas, como marca de distinção de seu estilo fotográfico. Em geral os participantes dessa agência eram adeptos da *leica*, uma câmera fotográfica de pequeno porte que prescindia de *flash* para as suas tomadas, valorizando com isto o efeito de realidade.¹⁸

Em ambos os exemplos o que percebemos é a construção de uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas, ou lugares, podendo inclusive cruzar estas categorias. No caso do projeto FSA, suas imagens corroboraram, em grande medida, o processo de construção de identidades raciais, políticas e étnicas dentro dos EUA, a partir da ótica do estado do bem-estar-social. Segundo tal lógica, a comunidade norte-americana sobreviveria na adversidade por sua diversidade social, amalgamada como símbolos de uma vida ideal pelo projeto governamental.¹⁹ A questão que se propunha entre os fotógrafos e o gerenciador do projeto, Roy Stryker, dizia respeito à posse dos negativos, pois estes pertenciam ao Estado

contratante, apesar dos protestos e atitudes de fotógrafos como Dorothea Langue ou Walker Evans.

Cabe esclarecer que foi somente na convenção de Berna-Bruxelas, nos anos 1950, no seu artigo seis, bis, alínea um, que foram reconhecidos formalmente os direitos de autor dos fotógrafos, ao estabelecer que a fotografia não devesse ser deformada, mutilada ou objeto de qualquer outra modificação que atentasse contra a honra do fotógrafo.²⁰

A luta pelo direito autoral e pela autonomia de criação foram elementos fundamentais para definir o padrão de visualidade criado pela agência Magnum. A morte do miliciano espanhol, de Robert Capa, ou ainda a mulher segurando uma flor na marcha pela paz, contra a guerra do Vietnã, em 1967, de Marc Riboud, são exemplos clássicos de como as fotografias da Magnum projetaram os acontecimentos no tempo, compondo um imaginário para a história do século XX.

A longa existência da agência foi marcada por conflitos comuns a um grupo de estrelas da fotografia, no entanto nenhum tão significativo a ponto de pôr em risco sua sobrevivência como ícone das “concerned photographs”. Num de seus encontros anuais, Henry Cartier-Bresson (1908-2005), um de seus pais-fundadores, definiu-lhe o significado:

Magnum é uma comunidade de pensamento, que compartilha uma qualidade humana, a curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que está acontecendo e o desejo de transcrever tudo isso visualmente. Por isso o grupo sobreviveu. É justamente isso que nos mantém unidos.²¹

Paralelamente ao trabalho mais engajado, o fotojornalismo da grande imprensa foi ganhando força pela rapidez com que dava a ver os acontecimentos. O investimento em tecnologia de captação e reprodução das imagens, em tempo cada vez mais exíguo, iria permitir que as fotografias assumissem o papel de difusores de informação. O furo de reportagem seria também definido pela melhor fotografia sobre o que acontecera. A concorrência marcaria o surgimento das agências de notícias já nos anos 1930.

O uso de imagens fotográficas, não somente para ilustrar, mas fundamentalmente como suporte de informações, redefiniu o padrão gráfico dos jornais e revistas desde o início da década de 1920, como explicam Kevin Barnhurst e John Nerone:

Although larger photos appeared in the 1920s, the contrast between small and large shots increased over the period. The shots were mostly long and medium range at first. Closer shots (or cropping) got more frequent in the 1920s, and longer shots declined after 1936's. These shifts were consonant with the emergence of modern photojournalism, which valued events and emotive detail.²²

A crescente demanda por fotografias produzidas ao calor da hora levou ao desenvolvimento de recursos tecnológicos que permitissem a sua transmissão no menor tempo possível. Dentre os principais recursos destaca-se a telefoto, introduzida em 1935 na Associated Press, e um ano depois na Soundphoto, do grupo Hearst, que fornecia imagens para o *The New York Times*, e na Scripps-Howard's NEA – Acme telephoto.

Os serviços de telefotos levaram a uma estandardização das fotografias na grande imprensa. Na década de quarenta, as agências de notícias já eram os principais fornecedores de imagens fotográficas para a imprensa diária e semanal. Em geral os clientes dos serviços fotográficos das agências de notícias exigiam, sobretudo, apenas uma fotografia nítida por assunto. Os temas mais solicitados eram essencialmente crimes, conflitos, desastres, acidentes, atos das figuras públicas, eventos desportivos,²³ valorizando o princípio do impacto na recepção, ou ainda a foto-choque. Segundo a pesquisadora galega Margarida Leda Andión, o universo de representação deste tipo de imagem “abrange toda a iconografia do anormal, da violência colhida ‘ao vivo’ dos resultados de uma catástrofe comum ou individual. A foto-choque é, cada vez mais, uma das rotinas na política informativa dos Mass-Media, rotinas que têm a ver não só com os critérios de noticiabilidade praticados, mas também com as fontes que controlam a oferta das notícias – instituições e agências”.²⁴

As agências internacionais de notícias foram as grandes responsáveis pela homogeneização ocorrida na mídia do pós-Segunda Guerra Mundial. Dentre as agências de notícia com serviço fotográfico iniciou-se, nos anos cinquenta, uma intensa competição: a United Press International (UPI), por exemplo, surgiu como um competidor de importância significativa da Associated Press, incorporando a Heart's International News Service e a ACME Photo Agency. A hegemonia norte-americana, inaugurada nos anos trinta com a criação da agência fotográfica Black Star, só encontraria competidores à altura da sua eficiência e rapidez na transmissão da imagem, nos anos 1980, com a criação da Reuters e da France Presse (mais tarde incorporadas à European Press Photo Association – EPA), entre outras.²⁵

Em termos de recursos técnicos o fotojornalismo já dispunha, desde o final dos anos 1920, de um conjunto de equipamentos que agilizaram o trabalho fotográfico, fornecendo mais agilidade à imagem. Como explica o historiador português Jorge Pedro de Sousa, “em 1929 aparece o sistema reflex de duas objetivas, com a Rolleiflex; em 1933, surge o sistema reflex de uma única objetiva, que é aquele até hoje mais usado no fotojornalismo. O sistema de reflex direto permitirá enquadramentos mais exatos, facilitará a focagem e facultará ao fotógrafo uma maior concentração no tema. Em 1936, a Agfa consegue obter um filme de sensibilidade de 100 ASA (21DIN)”.²⁶

A descoberta de filmes mais sensíveis e dispositivos mais rápidos na captação da imagem iria proporcionar o investimento das agências de notícias na elaboração de uma narrativa cada vez mais fiel e próxima dos acontecimentos.²⁷ No entanto, para o historiador explicar essa história não pode bancar o ingênuo, há que tomar a imagem do acontecimento como objeto da história como documento/monumento, como verdade e mentira, indo ao encontro da memória construída sobre os eventos: a história a desmonta, a desnaturaliza, apontando todo o caráter de construção, comprometimento e subjetividade.

NO BRASIL

O mercado editorial brasileiro, mesmo incipiente, já existia desde o século XIX, com publicações as mais diversas.²⁸ Em 1900 foi publicada a *Revista da Semana*, primeiro periódico ilustrado com fotografias, e desde então os títulos se multiplicaram, como também o investimento neste tipo de publicação. Um exemplo disto é o aparecimento, em 1928, da revista *O Cruzeiro*, um marco na história das publicações ilustradas.²⁹

A partir da década de 1940, *O Cruzeiro* reformulou o padrão técnico e estético das revistas ilustradas apresentando-se em grande formato, melhor definição gráfica, reportagens internacionais elaboradas a partir de contatos com agências de imprensa do exterior, e em termos estritamente técnicos, a introdução da rotogravura, permitindo uma associação mais precisa entre texto e imagem. Toda essa modernização era patrocinada pelos Diários Associados, empresa de Assis Chateaubriand, que começava a investir fortemente na ampliação do mercado editorial de publicações periódicas.

A nova tendência inaugurada por *O Cruzeiro* encetou uma reformulação geral nas publicações já existentes, obrigando-as a modernizar a estética de sua comunicação. *Fon-Fon*, *Careta*, *Revista da Semana*, periódicos tradicionais, adequaram-se ao novo padrão de representação que associava texto e imagem na elaboração de uma nova forma de fotografar, o fotojornalismo.

Assumindo o modelo internacional sob forte influência da revista *Life*, o fotojornalismo de *O Cruzeiro* criou uma escola que tinha entre os seus princípios básicos a concepção do papel do fotógrafo como “testemunha ocular” associada à idéia de que a imagem fotográfica possui uma narratividade, ou seja, pode relatar um evento, contar uma história, ou ainda elaborar uma narrativa sobre os fatos. No entanto, quando os acontecimentos não ajudavam, encenava-se a história.

O texto escrito acompanhava a imagem como apoio, uma narrativa paralela, que no mais das vezes amplificava o caráter ideológico da mensagem fotográfica. Daí as reportagens serem sempre feitas pelo jornalista, responsável pelo texto escrito, e por um repórter fotográfico encarregado das imagens, ambos

trabalhando em sincronia. No entanto, somente a partir dos anos quarenta o crédito fotográfico seria atribuído com regularidade às páginas de revistas e jornais. Uma dupla em especial ajudou a consolidar o estilo da fotorreportagem no Brasil: David Nasser e Jean Manzon – a primeira dupla do fotojornalismo brasileiro e protagonista de histórias onde se encenava a própria história.³⁰

Além de Manzon, outros fotógrafos contribuíram para a consolidação da memória fotográfica do Brasil contemporâneo, tais como: José Medeiros, Flávio Damm, Luiz Pinto, Eugenio Silva, Indalécio Wanderley, Erno Schneider, Alberto Jacob, Evandro Teixeira, entre outros que definiram uma geração do fotojornalismo brasileiro. Fotógrafos de perfis diferenciados que atuaram na grande imprensa brasileira, vivenciando tanto os “anos dourados” como os “anos de chumbo” da imprensa. Vale lembrar que alguns, como Flávio Damm, também prestaram serviço para agências internacionais, como a Black Star e a AP. A trajetória desses profissionais aponta o caminho através do qual a fotografia contemporânea brasileira se estabeleceu como meio de expressão documental e artística. Dicotomia que foi em geral superada pelo transbordamento de estilos de um campo para outro.

Assumindo uma perspectiva crítica para estudar a história do fotojornalismo ocidental, o historiador português Jorge Pedro de Sousa adaptou o conceito de comunidade interpretativa utilizado por Barbie Zelizer. Este conceito permite compreender como os fotojornalistas se relacionam coletivamente com as mudanças tecnológicas na fotografia, de modo a criar grades interpretativas e sentidos comuns sobre os acontecimentos. A comunidade interpretativa de fotojornalistas tem nas agências de imagem o seu melhor enquadramento.

Foi através de agências fotográficas, criadas a partir da década de 1930, que se definiu uma forma narrativa para os acontecimentos midiáticos. Segundo Barnhusrt,

the narrative teaches that the world is not safe, that when things go wrong, what is needed is a hero to intervene and set them right. And a need for a hero presumes a victim, someone who waits passively for rescue.³¹

Na verdade isto significa que, num determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto) jornalismo contribuem para que seja dado significado social a determinados acontecimentos em detrimento de outros, promovendo por consequência certos acontecimentos e não outros, à categoria de notícias, concorrendo para dar uma aparência de ordem ao caos que é a erupção aleatória de acontecimentos gerando inteligibilidade ao real, devido à taxonomização deste em determinadas categorias.

Adriano Duarte Rodrigues enfatiza o papel da mídia na elaboração do acontecimento na sociedade moderna, na qual o mito teria sido substituído pela narrativa midiática como forma de organizar as experiências sociais aleatórias de vida num todo racionalizado. O fotojornalista não apenas reporta a notícia, como também a cria: as (foto) notícias são um artefato construído por força de mecanismos pessoais, sociais (incluindo econômicos), ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos.³²

A própria noção de visualidade da narrativa factual envolve as condições de existência do acontecimento ditadas pelos meios do mundo atual. Pierre Nora cunha a noção de acontecimento monstruoso para caracterizar o papel da mídia na promoção do imediato ao histórico:

o fato de terem acontecido não os torna históricos, para que haja acontecimento é necessário que este seja conhecido através da lógica do espetáculo[...]. Os *mass media* fizeram da história uma agressão e tornaram o acontecimento monstruoso. Não porque sai, por definição, do ordinário, mas porque a redundância intrínseca ao sistema tende a produzir o sensacional, fabrica permanentemente o novo, alimenta uma fome de acontecimentos.³³

Em suas considerações sobre as metamorfoses do acontecimento, Nora afirma que nas sociedades democráticas este assume o papel do maravilhoso no imaginário das massas, imita os temas do fantástico tradicional através do efeito de sobre-multiplicação das *performances* da sociedade tecnocrática. Os fatos que marcaram o cotidiano das últimas décadas do século XX tiveram a marca do espetacular atribuída pela possibilidade

da transmissão direta, onde o próprio acontecimento moderno encontra-se numa cena imediatamente pública.

Paralelamente à elaboração do espetáculo do acontecimento pela mídia é preciso que haja também uma comunidade de leitores/espectadores. A existência desta comunidade pressupõe que compartilhem dos mesmos valores, a partir dos quais a interpretação dos acontecimentos está sendo construída pela mídia. Refletindo sobre o papel da revista **O Cruzeiro** no imaginário social brasileiro, o historiador francês André Seguin des Hons destaca:

A combinação da informação com o sensacional e a aventura tem, para o historiador, uma significação que vai além da simples receita de sucesso da revista. Ela se inscreve na sensibilidade do momento e é possível que essa identificação leitor-revista traduza a exaltação de um período no qual o Brasil aparece, freqüentemente, aos olhos de suas classes médias como um país do futuro[...] a revista tanto atendia a um público popular quanto às classes privilegiadas[...] mais que um simples reflexo do movimento ideológico, O Cruzeiro foi um de seus amplificadores.³⁴

Portanto, o fotógrafo de imprensa, apesar de pertencer a um grupo, consegue ultrapassar as determinações sociais que lhe confere este pertencimento basilar ao desenvolver uma trajetória profissional que lhe permita atualizar sua competência cultural, através de novos contatos e variadas informações, num processo continuado de apropriação e criação. Assim, torna-se um mediador entre o processo histórico, as demandas sociais e sua elaboração através das fotografias, recriando nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que materializa em imagens os anseios e expectativas de um projeto social.

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS SE CONSTRÓI A HISTÓRIA

Ao voltarmos à transcrição das entrevistas de Flávio Damm para analisar a configuração dos quadros de memória, tentamos estabelecer alguns princípios que possibilitassem um maior

esclarecimento na relação entre autoria, no campo do fotojornalismo, e a escrita da história através das imagens fotográficas. No entanto, todo o trabalho de análise buscou estabelecer procedimentos conceituais próprios ao campo da intertextualidade, como prática social. Dito de outra forma: o fundamental é entender que na situação da entrevista um conhecimento está sendo gerado. Este conhecimento persegue pistas que são dadas pela experiência de entrevistar e ser entrevistado, pela crença depositada na autoridade do discurso do entrevistado e pela forma como as imagens são indicadas como âncoras narrativas.

Neste sentido, estabelecemos que todo o trabalho de análise leve em conta três princípios:

1. **Escuta:** este aspecto lida com a competência do entrevistador na situação da entrevista e a forma como opera com a noção de autoridade compartilhada.³⁵

2. **Argumentos e memórias** este ponto compreende que todo o processo de rememoração envolve necessariamente a construção de argumentos, que definem sentido à história contada. No caso trabalhado os argumentos são criados também pela alusão à imagem fotográfica.

3. **Narrativas e imagens** este aspecto envolve os dois anteriores, pois é nele que se define a relação entre a escrita da história, ou a narrativa historiográfica, de competência do entrevistador/historiador e a construção da memória social, através da narrativa biográfica, da competência do entrevistado. Neste âmbito as imagens são necessariamente acionadas para definir as marcas da narrativa.

Vamos ver como este procedimento pode ser aplicado em um trecho da sua primeira entrevista, realizada em 24/4/2003:

Flávio Damm. — Não. A revista do Globo era quinzenal [...]. Ela era preto e branco. E era uma revista muito conceituada no Sul. Ela foi fundada pelo Bertázio e pelo Getúlio. Dr. Getúlio, né? E, e coincidentemente a minha grande primeira reportagem foi a, foram as primeiras fotos do, de Getúlio em 47 [1947]. Getúlio foi deposto em 29 de outubro de 45 [1945] e foi pro exílio na fazenda do Itu, em São Borja, no Rio Grande do Sul. Durante dois anos ele recebeu jornalistas do mundo inteiro, mas não recebeu fotógrafos. Estava muito gordo,

aquela coisa, aquela bombachas. E não queria a idade dele explorar. Então ele não permitiu a entrada de fotógrafos. Eu era amigo do Jango. Foi presidente de República. Amigo de boemia.[...] Jango, Jango era apenas um fazendeiro rico e eu era um fotógrafo pobre. Então era amigo de Jango, amigo do Maneco Vargas, filho, o filho de Getúlio que se suicidou há pouco tempo. E com isso, é, a gente tinha uma relação boêmia. E quando o PTB resolveu lançar Dr. Getúlio, eu chamo de Dr. Getúlio, resolveu lançar Getúlio candidato em mil novecentos... Pra 1950. Aquela coisa da volta. Volta do retrato... Volta do retrato do velho, não é? E o Queremismo. Aí o Jango me chamou. Eu já era da Revista do Globo, logicamente, registrado. Trabalhando full time. E tinha abandonado os estudos. Tinha ficado só no clássico e não quis mais fazer faculdade. Preparei pra vestibular de Direito, depois desisti. O jornalismo já tinha tomado conta. Eu já era absolutamente assumido e assimilado pelo jornalismo. E principalmente pela fotografia, que era realmente o ar que eu respiro. Então, o Jango me chamou e disse: Olha, vamos ao Itu, fazer uma reportagem com o Dr. Getúlio, que ele vai concordar em fazer fotografia pra se fazer uma grande reportagem na revista do Globo. Ele já tinha falado com os Bertázio. Aí fomos pra Itu e lá eu passei o tempo lá no Itu fotografando o Dr. Getúlio. Fizemos reportagem que teve um título sintomático. Um título de abertura de um caminho que era, que foi a longa viagem de volta. Isso foi no dia... As fotografias foram feitas no dia em que, em que se comemorava três anos da deposição dele. Ele caiu em 29 de outubro de 45 [1945] e as fotografias foram feitas em 29 de outubro de 48 [1948]. [...]Na revista do Globo. Aí, como não havia fotografias de Getúlio em lugar nenhum que nos últimos dois anos, não é, essas fotos dele de bombacha, fumando charuto, comendo churrasco, montado a cavalo. Isso não existia. Ele tinha saído daqui direto pro Itu. Essas fotografias foram publicadas quando eu tinha 19 anos. Foram publicadas no Prafter de Moscou e no Parismatch de Paris. Enfim, em jornais do mundo inteiro. Porque a revista do Globo vendeu essas fotografias pra esses jornais que eram, formam notícia. Getúlio sairá candidato à presidência. Ele saía de uma ditadura de quinze anos e entrava num processo democrático, que efetivamente aconteceu. Ele foi eleito democraticamente, ficou no governo de 51 [1951] a 54 [1954], quando se suicidou. Então, com dezenove anos, eu tive as minhas fotografias publicadas no mundo inteiro. [...] Foi o meu... Foi o meu passaporte pra entrar no O Cruzeiro. Eu fiquei na Revista do Globo 48 [1948], 49 [1949] e em 49 [1949] eu saí da Revista do Globo e vim pro... pedir um emprego no O Cruzeiro. Esse emprego eu tive instantaneamente. Eu entrei no O

Cruzeiro, pedi um emprego. Tive o emprego. Três dias depois já fui mandado pra Recife, acompanhando Dr. Assis lá na Paraíba. Coisa que eu nunca tinha imaginado, ir à Paraíba. Eu tinha saído de Porto Alegre, quatro dias depois eu estava no, lá no Cariri.³⁶

É ressaltada no trecho escolhido, e esta estratégia se repete em outros momentos, a forma como o discurso historiográfico impregna a narrativa. Mesmo sem intervenção da entrevistadora, a noção de quererismo, para definir a volta de Getúlio Vargas ao poder, surge como um dado importante para elucidar o acontecimento e construir o argumento da narrativa. Desta forma, percebemos que o entrevistado está compartilhado de uma autoridade prevista para o entrevistador, já que este se apresentou como “historiador”.

A autoridade do discurso histórico é ressignificada na medida em que o fotógrafo se apropria desta. A experiência fundadora da sua atividade fotográfica, aquela que o projetou no mundo do fotojornalismo internacional, é uma foto cuja dimensão para a história coletiva é relevante. Neste caso, seu passaporte para projetar a sua própria história associava-se necessariamente ao processo histórico como um todo.

A atividade fotográfica definia a expressão da historicidade do momento, pois era fundamental para garantir o retorno de Getúlio que ele reabilitasse sua imagem pública, deixando-se fotografar. A escolha de Damm, fotógrafo jovem, mas bem preparado, garantiria a produção de uma “boa imagem”. Estudando a produção do retrato fotográfico na história fica evidente que a produção da individualidade burguesa, através deste tipo de imagem, se dá em função da atribuição de signos que produzem uma identidade social ligada à sua colocação no espaço da produção e do poder. No caso dos homens públicos, e de Getúlio Vargas em especial, a imagem fotográfica desempenhou um papel central na construção do carisma e da crença do governante.

Por fim, vale ressaltar que a delimitação do projeto de vida e a indicação do campo de possibilidades para efetivá-lo envolviam tanto a capacidade individual do fotógrafo (sua formação intelectual, acesso ao aprendizado e à tecnologia

fotográfica) quanto a rede de relacionamentos (amizades, contatos, etc.) que conseguia construir. Tais elementos evidenciavam, ao mesmo tempo, aspectos do campo profissional para os fotojornalistas que, nesse momento, definiam suas regras de funcionamento dentro da grande imprensa.

A complementação do exercício envolve a análise das fotografias publicadas no dia 6 de novembro de 1948 na **Revista do Globo** (ano XIX, n.470), em matéria intitulada “A Longa Viagem de Volta”, com texto assinado pelo repórter Rubens Vidal.

As fotos seguintes são: a reprodução da chamada da matéria na primeira página e as fotos que integram a seqüência da notícia. Houve a opção de trabalhar exclusivamente com as imagens, na avaliação de sua autonomia narrativa em relação ao texto escrito, ao mesmo tempo em que se articulava ao registro da entrevista a situação histórica da produção da reportagem:





QUINZENÁRIO ILUSTRADO DE INTERESSE GERAL

Diretor: **Henrique D'Ávila Bertaso**
 Redator-chefe: **Carlos Reverbel**
 Gerente: **Mário de Almeida Lima**

Revista do
GLOBO

Páris Alegre, 6 de Novembro de 1948.

SUMÁRIO

Reportagens

ENTRE OS DONOS DA SELVA BRASILEIRA, por Rivadário de Sousa, 10
 A VOZ DO POVO, 12
 A VITÓRIA DO POETA - ITAÍ, por José Helder, 23
 UM POR CENTO DE INGENUIDADE, por Justino Mattos, 23
 MÃE DE HISTÓRIAS, por Nelson de Azeite, 25
 OS ANJOS DISENABAM AEM, por José Araújo, 25
A LONGA VIAGEM DE VOLTA, por Rubens Vidal, 37
 O VINDICAL VISTO DE PERTO, por Anjo Soares Barreto, 45
 ELA CONHECEU MARTIN FERREIRA, por Carlos Reverbel, 48
 SOCIALISMO SEM DOR, por M. Ávila Oliveira, 50

Literatura

LETÍCIA, MINHA BAILARINA PREDILETA, por Otila Guimarães, 13
 LETURAS PIVOTESSAS, por Reis Guimarães, 14
 ESCRITORES E LIVROS, 20
 UMA HISTÓRIA DE AMOR, por Fernando Sabina, 23

Divulgação

POR ESSER CAMINHOS DO MUNDO, 2

Assuntos Femininos

SOU CARADA E FELIZ (Correio da Revista), 18

Cinema

CINEMUNDIAL, por Marcelo Vianna, 76
 CINE-GLOBO, por P. E. Gastal, 78

Humorismo

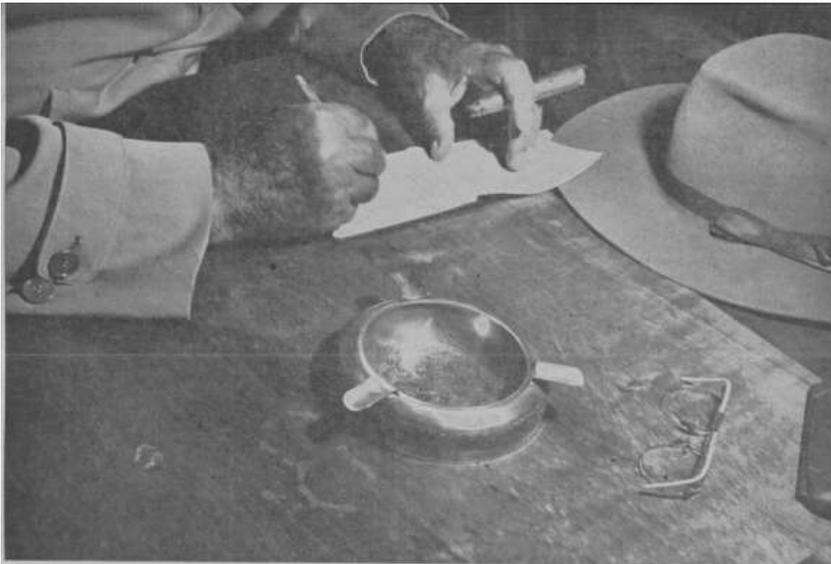
RIA POR FAVOR, por Sampaio, 8

A MOÇA DA CAPA

* Aparece na capa da presente edição da REVISTA DO GLOBO a senhorita Zuleika Pereira, de sociedade de Curitiba. A fotografia foi feita por Ed. Kaffel, por ocasião de sua recente viagem ao Paraná, a serviço deste magazine. A clichêrie em cores é de José Cangeri e a impressão de Pedro Gomes, identico das oficinas gráficas da Livraria do Globo.



Esta publicação é produzida quinzenalmente pela "REVISTA DO GLOBO S. A." Páris Alegre, R. G. Ed. Brasil - Rodaço, Curitiba e Orlando, Barro Brasil, s.º 23 e 25, Páris Alegre, Tel. 9-1112. Ed. Tel. REVIGLOBO. O Departamento de Publicidade assina, sem compromisso, qualquer solicitação sobre propaganda, fornecendo orçamento, condições, despesas e encargos, também de reportagem comercial. Preço: sobscrição anual, Cr\$ 2.000; no exterior, Cr\$ 2.500. Assinatura anual, Cr\$ 1.500; no exterior, Cr\$ 1.800,00; assinatura para empresa, regularizada, no país, Cr\$ 35.000. Escritório: Rua de Janeiro, Rua Minas, 122 (Holelândia) - Fone 22.4300. Escritório em São Paulo: Rua Fortaleza, 15 - 23 - Fone 2-2128. Escritório em Curitiba: Rua Dr. Maurício s.º 109, Sala 104 - Caixa Postal, 812. Agente e correspondente nas principais localidades do país.



QUANDO o sr. Getúlio Vargas escrevia, especialmente para esta reportagem, "Folha de Impressão, registra a situação política no país

de campo, do tempo da minha infância, e que sempre inspirei como tema de minha existência". Seja como for, é esta a vida que lhe leva ao Iú.

A Longa Viagem de Volta

Um dia com Getúlio Vargas na Fazenda do Iú

Reportagem de RUBENS VIDAL

Fotos de FLAVIO DAMM

Lá está Iú — exclama o piloto do Iúco-Iúco, apontando uma casa branca sobre a planície imensa. E esta construção atona como se tivesse tirado o Hino à Liberdade de cima dos seus ombros. Está a frase que eu esperava ouvir em todo um mês de intensa expectativa, por várias semanas.

Durante dias estafava a burocracia trabalhista e Assembleia rio-grandense e mais todos os possíveis e imagináveis amigos do senador para conseguir uma reportagem com "lá".

Tudo, porém, fôra em vão.

— É impossível — respondiam os deputados aos meus apelos.

— É muito difícil. Em tais casos... — alegavam os amigos — não custa tentar.

Eu me desbordava nessas infrutíferas andanças quando, um belo dia, no bar do Hotel Yreta, o dr. João Goulart e o dr. Manoel Barreirinho Vargas, o filho do ex-presidente, deixaram escapar algumas suplicações.

— Embaixamos amanhã para São Borja e de lá mandaremos o "aim" ou o "nô".

— Está bem — respondi meio desanimado.

Uma semana depois, encontro na rua da Praia, casualmente, o dr. João Goulart, que além de deputado trabalhista, é grande fazendeiro na região missioneira e um dos maiores amigos do sr. Getúlio Vargas.

— Como é?

Folha de Impressão, registra a situação política do campo de tempo da minha infância, e que sempre me fez como tema de minha existência.
 Getúlio Vargas
 10.7.10.1968

— Transferimos a viagem a São Borja. Meu amigo embarcamos mesmo.

— Está bem — respondi outra vez, já agora literalmente desanimado.

Quando foi lá pelo décimo dia de espera, quando verdadeiramente eu já não esperava coisa alguma, bate um telegrama: "Reportagem conseguida. Dr. Getúlio seguirá dentro de breves dias para Iú, onde poderá recebê-lo. Aguarde avião emborcação."

A mensagem tão anteriormente esperada vicia de João Goulart, um amigo que não falha...

E enquanto esperava, ia aborrendo cada não-borjense que chegava a Porto Alegre.

— Aonde é que está o "homem"? Já se mudou para Iú?

— Não, continua em Santos Balta.

Finalmente chegou o novo avião, uma semana e pouco depois. Na tarde seguinte, eu e Flávio Damm relávamos em Uruguaiana aguardando o mês mais rápido de alcançar a fazenda do Iú.

Para vencer o trajeto (sem e poucos quilômetros), perderíamos quinze horas de trem.

— Quinze horas e... olhe lá! — informo com ar misterioso o empregado da Viação Férrea.

— É de automóvel?

— Você está louco! — disse-me o chauffeur. Só se me der um carro novo já volta...

A situação foi salva pelo Aéreo.

(Cont. na pág. 33)

A LONGA VIAGEM...

Cont. da pág. 37

Clube de Uruguiana. Mas teríamos de viajar em dois aparelhos, pois cada um pode levar apenas o piloto e um passageiro.

Na manhã seguinte estávamos no campo uruguiano de aviação. Uma ventania fortíssima, acompanhada de chuvisqueiros, escombros e espas dos estuamons. Nunca tinha voado de táxi-áereo, estava aterrissando. E mais aterrissando! Depois quando pesou o diâmetro dos dois pilotos, no fundo do grande galpão da aeroporto:

— Vamos arriar?
— Com este tempo, a viagem será difícil.

— Duas horas de voo, no mínimo.

— E sabes onde fica Rio?

— Não eu mesmo.

— Mas no mapa não tem mais ou menos.

— E, vamos pelo mapa.

O avião de Flávio desceu primeiro. Em seguida desce o meu, que procura ganhar altura, balanceando como uma folha de papel. O vento aumenta à medida que subimos. Bando com o trem, com as suas quinze horas de caustica desconforto, pôs... segurança. Para mal dos meus peccados, ainda descebro no fundo do assento um livro de Chico Xavier: "Viagem ao Além Túmulo". Quase ao meio-dia o vento começa a ceder e o sol não tarda a aparecer, deixando ver o rio Ilhéus encorregando que nem uma serpente, para o Uruguai. Quando o piloto exclama: "Lá está Rio!", foi como se eu tivesse nascido de novo.

Sobrevolamos o município de Itaquil, quase na divisa com São Francisco de Assis. O tempo ficou bom e podia distinguir-se nitidamente o ebra o estorvel do rio Puiá, o casario alentejo da estância, espalhado sobre uma colina. Ao passarmos por cima da estância, distinguimos uma caminhonete saindo na direção do campo de pouso e um peão a vultu desbravado na cerca, no alambardo que a circunda.

Deve ser "ele" — disse para os meus botões...

Finalmente, pousamos. O ruído (ou vazio?) do táxi-áereo não teve força para perturbar a tranquilidade daquele ambiente bucólico. Uma tropa de zaid "Hersford", que estava em pastoreio das madeiras, continuou na mesma atitude doméstica, pois, nesta época de faxa-áerea, o avião não causa mais assombro algum nas cercanias de Rio Grande, sendo diversos os fazendeiros que o utilizam nas suas viagens até mesmo de estância a estância.

Quando a caminhonete, que fora ao nosso encontro no campo de pouso, se aproximou da cerca que fica diante da estância, o peão veio abrir a cerca e fui chamado, à guisa de cumprimento:

— Você gostam do churrasco de ovelha?

E, quando estendia a mão:

— O de hoje tem no mínimo dois dedos de grana.

Constatai, então, que sou "ele", em pessoa.

Vestia bombachas de brim claro, e botas de lona amarela. Escrevi a seu lado o dr. Manoel Antônio Barrozo Vargas (Maneco) e o deputado João Goulart. A indumentária campesã, naquele ambiente autenticamente gaúcho, impressionava-me ao aspecto comum de qualquer fazendeiro, um fazendeiro que não tivesse tido outro pro-

Cont. na pág. esp.



NOBRE a estância de Itaquil, Flávio Vargas encontrou os mais recentes instrumentos agrícolas. Em matéria de literatura, um dos seus livros preferidos é o livro de "Ondáin Ruano".



QUEM encontrou o encanamento dos seus atuais direitos de Rio, sem esquecer as suas atividades anteriores, jamais poderia imaginar que ele seria da data de ser estância...



FALOU: "que a atual condição de Itaquil Vargas era para a reabertura de suas fazendas. Mas de Rio: "Como posso pensar em memória se ainda não ocorrer várias atividades?"

A LONGA VIAGEM... Cont. da pág. ant.



COMO bom camponês, o sr. Getúlio Vargas "alta as pernas" para montar no "Luas", e cavale de sua montaria, um charretez crioulo, de pelo preto, que lhe foi apresentado pelo deputado Góesart.



O Sr. Getúlio Vargas recebe o repórter da REVISTA grande parte da jornada que lhe coube na seta.



OUTRA tradição enfraquecida gaúcha, que o ex-presidente adota, com a maior naturalidade: a convivência com a gata do galpão. Vê-lo aqui ao lado de sua capataz e da esposa desta.

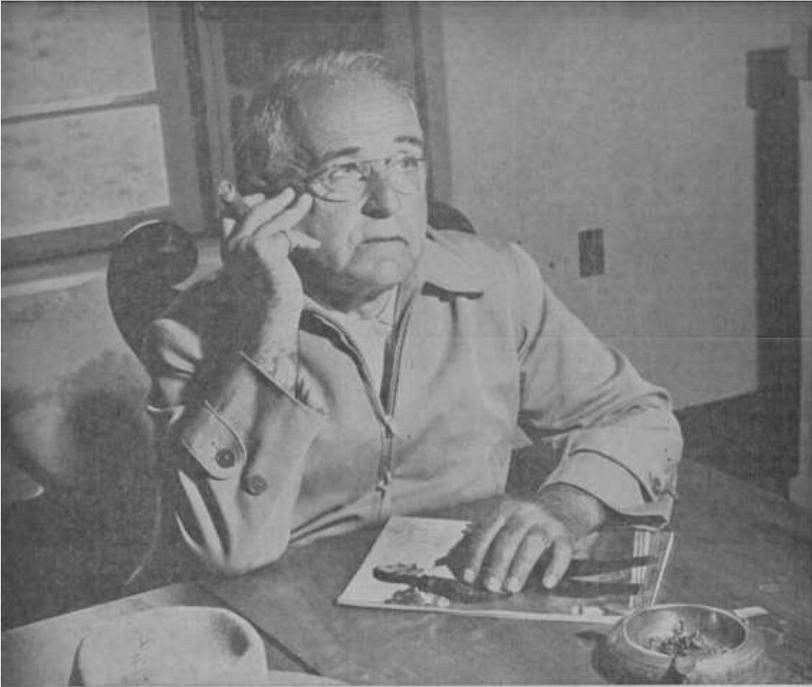
cupação na vida que não fosse as lições do campo.

Stefato das peripécias da viagem, pude observá-lo melhor. Porém, à primeira vista, já ficara impressionado com o seu atual aspecto físico. Vira-o apenas uma vez em minha vida, e assim mesmo de longe. Foi por volta de 1941 ou 42, não recordo bem. Ele me pareceu um homem fisicamente abatido, que dava a impressão de ter sido atachado de velho galopante. Era o resultado do tumulto em que vivia. Mas agora estou diante de "outro homem". Um homem em plena forma, quimado pelo sol, sem o menor vestígio de fadiga ou cansaço na fisionomia sorridente e aberta.

Caminhámos na direção da casa-grande da estância, recentemente construída numa combinação de estilos californiano, português e flamengo. Getúlio Vargas safia a mão no bolso e, quando nos aproximávamos de uma pequena área, sorri e disse:

— Mandei construir esta casa em 1945, quando ainda estava no governo. Gosto da vida do campo. Sempre gostei de terminar os meus dias assim.

E, já agora, rindo francamente: — O autor do projeto foi o Manoel, que é arquiteto. Em matéria de arquitetura, revelou-se um revolucionário autêntico. Nem ele mesmo



ALEX das lés de campo, que cheiram pau de uns tocos, sempre-
du como se fosse o de um silvicultor comum, tem nos olhos de um

silvicultor galês, a sr. Getúlio Vargas também fez vida de gabinete,
sompuchando, dia a dia, os acontecimentos relacionados em a Brasília.



COMPLETAMENTE refere dos aspectos da vida administrativa, a
sr. Getúlio Vargas apresenta, no momento, perfis e condições físicas

a algum estado de espírito, que de suas circunstâncias, a realidade
pouco esperam ser empagadas, um dia, na "luz de todos os dias".



REDAÇÃO DO GLOBO com a melhor correspondência e
com a melhor, sempre sob o olhar de Manoel Vargas.

será capaz de explicar o estilo da sua construção...

O dr. Manoel Vargas se limita a acompanhar-me na observação pitoresca, não se sentindo ultrajado nos meus lares de arquiteto improvisado.

Genilho Vargas dá mais alguns passos e, apontando para a direita, informa:

— Aquela casa velha, que você está vendo lá, era a primitiva sede da estância. Foi construída por meu pai, há mais de 50 anos. Hoje é a morada do capataz.

E, sem que eu o interrompa, prossegue:

— Santos Hele é muito agitada. Aqui em Itó há sossego. Justamente o que preciso. Passam-se os dias e o único ruído é o que vem do arado do Jango.

(Ele se refere ao deputado João Goulart, que vai visitá-lo frequentemente, vindo de São Ildefonso em seu avião particular.)

Forma-se um pequeno grupo, na varanda aberta da estância. Plácido dá início ao seu trabalho, precipitadamente. Deixando a pouco, o capataz da estância vem aumentar a roda. Uma preta velha, que deve andar perto dos 80 anos, coloca-se a regular distância, observando o trabalho do fotógrafo.

Cont. na pág. seg.

8/11/948



ITC é campo aberto, numa estância. Não há politicamente arborização, como é de natureza da zona. A arborização da estância está sendo feita artificialmente, pelo sr. Genilho Vargas.



Um peão do estabelecimento traz o "Luar" pela ródia para uma das estâncias da estância, coisa que se faz diariamente com a naturalidade e o desalinhado de um velho estancieiro.

REVISTA DO GLOBO

41

A LONGA VIAGEM... Cont. da pág. ant.



DELANTE e tempo em que esteve no gabinete um filho do ex-presidente deixado de companhia, por nunca ter saído de São Borja. E' o dr. Manoel Vargas, seu companheiro, agora, um dia.



como se fosse uma criança. Enquanto se ouviam comentários na novidade do momento, Getúlio Vargas conta-me a sua vida na fazenda do Rio, que ainda não havia sido visitada por nenhum jornalista.

— É frequentemente. Mas quando acontece ficar sério, transforma-se de tal modo que chega a parecer outro indivíduo: então se torna impenetrável, talvez frio. Uma coisa, porém, devo ressaltar: possui a facilidade de colocar as pessoas à vontade na sua presença, desde as primeiras instantes. De extrema simpatia, envolve com tal polidez o interlocutor, que o mais ferrenho anti-quemista, desprezível, pode sair da sua presença e esquecer pela primeira vez do PTB que encontrou pela frente. E' de uma simpatia e cordialidade que não se encontra em ninguém o Rio Grande. E' capaz de ler ou ouvir os mais violentos ataques à sua pessoa sem perturbação, entre boas risadas.

— Já estou acostumado — disse. E os do Chateaubriand são os que mais me divertem...

Conta-me que se levanta às seis horas da manhã, toma chimarrão até às 7, dá ordens ao capitão, percorre as matas de pinheiro que são mesmo pinhões e que exigem mil cuidados para pegar naquelas terras de coqui-

das suas. Depois, então, é que senta à mesa, para o café.

Nos dias de folga, porém, monta no cavalo ao clearear do dia e só regressa à residência por volta da hora do almoço. Quando não há rodeio, percorre as fazendas, no seu cavalo hábil, o "Luar", um "pingo" de lei, que lhe foi presenteado pelo dr. Goulart.

— A empreitada de hoje não poderia ter sido mais produtiva — informa o estancieiro Getúlio Vargas. Fomos recolher uma vagem gorda para carrear.

Mostru-me então um exemplar da REVISTA DO GLOBO, no qual aparece uma fotografia dele ao lado de um índio, desengano a bordo de um avião. Solta uma gargalhada e explica:

— Isso foi na ilha de Buzanos. Lembrou-me que ao terminar o vôo perguntei ao índio se havia gostado do passeio. "Gostou", respondeu. E, quando o interroguei novamente, perguntando se via o céu, ele replicou, usando sempre a terceira pessoa: "Não via o céu"...

Em torno, o pequeno grupo discute acaloradamente. Fala-se na crise que devora o país. O senhor Getúlio Vargas, que nunca deixou de observá-lo, volta-se para eles e faz piúbia:

— Estão salvando o Brasil sem um chimarrão? Que diabo, arranjem um chimarrão para as visitas!

Mas, nesse meio tempo surge a preta velha fazendo equilíbrios nos chibolos e avisa que o churrasco está na mesa. Quando nos dirigimos para o almoço, pergunto-lhe se não estava de viagem para o Rio?

— Não. Ainda é cedo. Preciso descansar um pouco mais. Gostaria de visitar meus netinhos, mas não cuido por chegar, em companhia das minhas filhas.

O churrasco (com dois dedos de graxa) fumegava numa travessa. O dr. Manoel providenciara num vinho português, de modo que o humor geral, que já era ótimo, ficou ainda melhor durante o almoço. Embora optasse pela água da sua cachimbo, ninguém suplantou o ex-presidente no aneddotário que passou a correr frouxo durante o almoço. Entraram em cena Flores da Cunha, Raul Pila, Geraldo Arranha, João Neves, O sr. Walter Jobim, que é da safra nova, não foi mencionado. Em compensação, se a questão aneddotária pudesse ser considerado um "show" e se esse "show" tivesse uma estréia, a palma caberia ao general Dulra.

— A mim também não poupavam... — diz o sr. Getúlio Vargas, maliciosamente.

E passa a relembrar algumas daquelas anedotas em que o envolvi como personagem. Fiquei então sabendo que tudo o que corria a seu respeito pelas ruas era narrado pelos amigos, e que ele sabia apreciar o espírito e a irreverência popular, mesmo que sua pessoa fosse atingida.

Recordo várias passagens do aneddotário que se criou à sombra da sua figura. Por exemplo: vítima de um acidente de automóvel, ele teve de ser hospitalizado, em estado grave. Casualmente, morria dias depois o general Pinto, chefe de sua casa militar. Disse-me, então, que tendo sido chamado por São Pedro, ele mandara o general Pinto representá-lo. E que se não fosse suficiente essa representação, também poderia ir o dr. Luiz Vergera, chefe de sua casa civil, que no momento se encontrava gravemente enfermo...

Depois dessa e de outras, remata: — O brasileiro é capaz de transformar em anedota as situações mais dramáticas. Não sei de povo que tenha maior espírito crítico.

O dr. Goulart pergunta a Flávio se

Cont. na pág. 60



ESTE grupo, composto dos Drs. Agnelo Corrêa, João Goulart, Manoel Vargas e de repórter foi feito para a visita à plantação de pinheiros.



OUTRO hábito caracteristicamente brasileiro que o ex-presidente adota: o chimarrão, às vezes tomado no galpão, em companhia do capitão.

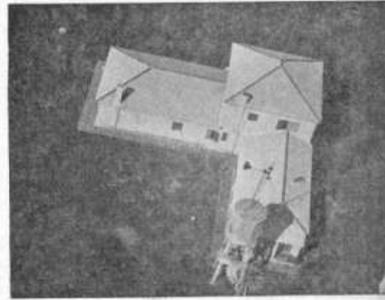


VOLTANDO do campo, com o "Luar" levantado no freio, numa postura perfeita, de quem sabe verdadeiramente montar, à melhor

maneira dos costumes gaúchos. A foto registra, tudo acima figurante é autêntico, podendo desafiar a crítica de qualquer entendido.



A FAZENDA de Iti, construída recentemente. O estabelecimento é admirável nos moldes. Fica por cima do meio da colina. Em Iti.



VISTA aérea da fazenda de Iti, no qual são visíveis como uma colina de brigaço, ladeada na planície imensa, longe de tudo e de todos.

Fontes Visuais: **Revista do Globo**, Porto Alegre, ano XIX, n.470, 6/11/1948.
Capturado no site: <http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras/letras.cgi>.
(última consulta em 22/5/2006)

O número da *Revista do Globo* – no qual foi publicada a fotorreportagem de Flávio Damm – contava com mais três reportagens ilustradas com imagens fotográficas sobre temas variados. A primeira, intitulada “Um por cento de ingenuidade”, apresentava o piloto de um bombardeiro norte-americano que, em protesto contra a corrida armamentista, resolveu soltar uma pomba nas escadarias do prédio da ONU; contava com um total de dez fotos; a segunda, intitulada “Mar de Histórias”, contava com um total de sete fotos sobre a biblioteca pública da cidade de Pelotas, no Estado do Rio Grande do Sul; a terceira tratava da criação da cidade de Londrina do estado do Paraná, e apresentava um total de doze fotos; finalmente a fotorreportagem sobre o retorno de Getúlio Vargas ao cenário político, intitulada “A longa viagem de volta”, contava com vinte e três fotos produzidas pelo jovem fotógrafo Flávio Damm. Quase o dobro de imagens das demais reportagens é o indício mais evidente do peso da matéria para a revista.

Nascido em 8 de agosto de 1928, Flávio Damm tinha somente 20 anos quando se lançou no mundo da imprensa ilustrada. Como ele relembra em entrevista, a oportunidade da reportagem foi criada por conta de suas relações sociais e pelo reconhecimento da sua competência profissional. Portanto, era uma chance que deveria ser aproveitada da melhor maneira possível, com fica evidente pelo apuro técnico das fotos, pela experimentação estética e pela sagacidade política de aproveitar o que de melhor a imagem de Getúlio poderia oferecer.

Surge nas fotos a imagem de um fazendeiro aposentado da política, atento aos cuidados da sua fazenda, mas altivo como um cavaleiro que não perde sua destreza no domínio do animal. Das vinte e três fotografias que compõem a fotorreportagem, em catorze o ex-presidente aparece como objeto central da foto, tendo sido fotografado sozinho em diferentes poses e atividades. Nas nove restantes, Vargas está acompanhado de familiares e criados da fazenda de Itu, mas sempre no centro da foto.

No seu conjunto as fotos são nítidas, com linhas bem definidas pelo contraste entre claro e escuro, não mais de dois planos, valorizando o *close-up* do rosto e o corpo inteiro em primeiro plano. Um corpo que recupera a sua vitalidade sendo

sempre apresentado em atividade e movimento: caminhando, cavalgando, trabalhando na terra, tomando café, lendo, escrevendo, pensando e sorrindo. Portanto, as opções de pose, enquadramento, foco e iluminação seguem as diretrizes do fotojornalismo de construir uma imagem objetiva e de rápida captação pelo sujeito-leitor. A exceção acontece na foto de abertura da reportagem que alude a certo mistério, em franco diálogo com as experimentações visuais do cinema de vanguarda da época.

Esta foto captura um naco da cena e redefine o seu sentido: no centro da foto o cinzeiro denota o charuto que está na outra mão de quem escreve, o sujeito da ação prescinde dos óculos que pousam perto do chapéu, que define uma marca pessoal. Mesmo sem enquadrar Getúlio Vargas, mas os objetos que o identificam, a imagem de Damm anuncia a sua presença num movimento metonímico quando a parte indica a presença do todo.

Na seqüência da quarta página da reportagem, este todo ganha sentido com a complementação da imagem inicial. Esta seqüência iniciada pela foto de Getúlio Vargas pensando segue com mais três imagens que sugerem a projeção de seu pensamento – nelas o fotografado se revela nas suas múltiplas faces: circunspeto, alegre e interessado. Como se fosse uma banda filmica, as imagens se conectam na composição de uma narrativa de retorno, da sua volta à cena política.

As imagens possuem autonomia em relação ao texto escrito, mantendo entretanto uma relação de complementaridade. O texto escrito relata a situação por um outro ângulo, valorizando mais a oportunidade da reportagem e as impressões do repórter em relação à agilidade do político. As legendas das fotos seguem o padrão do fotojornalismo da época, localizando a cena e ancorando o sentido da imagem visual. No entanto, as imagens são mais evidentes que o texto, e a imediaticidade com que são capturadas pelo sujeito-leitor garantem a apreensão do sentido proposto pela matéria de forma mais rápida e inequívoca: o retorno de Vargas à cena política está comprovado pelo atestado da “verdade fotográfica”, que transforma cenas do cotidiano em fatos históricos.

Por sua produção fotojornalística, Damm inscreve-se na mesma tradição histórica dos antigos gregos, cujas *historiê* revelavam a história pelo sentido da visão. Nas imagens de Flávio Damm, ver implica também conhecer.

CONCLUSÃO

A relação entre história e imagem fotográfica é caminho para se compreender as estratégias de investimento de sentido, que a imprensa realiza pelo viés da construção da memória. As fotografias que integram as fotorreportagens e narram os acontecimentos passados são monumentos, projeções para o futuro, e devem ser tratadas pelo estudioso na sua dimensão de memória oficial. As relações de poder dentro das revistas e jornais, entendidas como espaços institucionalizados, são relações de força que definem a lógica da representação do acontecimento midiático. Longe de traduzirem um consenso, expressa as contradições dos diferentes atores sociais que põem em jogo seu capital político para construir uma hegemonia do olhar. As imagens publicadas em jornais e revistas revelam o embate pela versão final dos acontecimentos.

A capacidade narrativa das imagens visuais, dentro da lógica do fotojornalismo, redefine o estatuto da história contemporânea, apontando a força do acontecimento como síntese de múltiplos tempos: o tempo longo, no qual a lógica das relações sociais se explica pela força da imaginação social; o tempo médio, dos ciclos e conjunturas econômicas e políticas; e pelo tempo curto, do acontecimento propriamente dito. Este, ao ser capturado pelas lentes atentas de fotógrafos e cinegrafistas, assume a dimensão de uma verdade anunciada em tempo real.

MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profession press photographer. *História*, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005.

ABSTRACT: The article discusses the relationship between press photographs and the writing of contemporary history. Based upon the studies about history of the Brazilian memory, photojournalism, this work is methodologically oriented by oral

history researches and the uses of photography in history. The central focus relied on the analysis of the Brazilian photographer Flávio Damm, and his first impact reportage, published at **Revista do Globo**, in 1948, about the return of Getulio Vargas to the political scene after the Estado Novo. From this case study the article analyses the relationship between words and images, and its contribution on the building of the so-called sources of memory; the impact of the media on the contemporary memory; and finally, the capacity of the photography image in narrating and building a historical writing, renewed by the uses of non-traditional sources – oral and visual.

KEYWORDS: narrative; memory; photography.

NOTAS

* Doutora em História Social pela UFF, professora adjunta do GHT/UFF, pesquisadora do LABHOI/UFF e do CNPq, Câmpus Universitário do Gragoatá, Bloco O-sala 201, Niterói-RJ, CEP 24210-350. Este trabalho integra o conjunto de atividades desenvolvidas no âmbito do projeto *Memórias do Contemporâneo: narrativas e imagens do fotojornalismo no Brasil do século XX*, financiado pelo CNPq (2005-2008). e-mail: amauad@pobox.com

¹ Este artigo apresenta um dos resultados do projeto *Através da Imagem: História e memória do fotojornalismo no Brasil contemporâneo* (CNPq 2002-2004) e do seu desdobramento, o projeto em andamento – *Memórias do contemporâneo: narrativas e imagens do fotojornalismo no Brasil do Século XX* (CNPq 2005-2008), nos quais se está produzindo um conjunto de entrevistas com os principais fotojornalistas que atuaram nos anos 1950 e 1960, bem como um levantamento das imagens fotográficas associados a trajetória destes.

² Flavio Damm, por e-mail em 10/5/2005.

³ Sobre os conceitos de projeto, campo de possibilidades e trajetória que nortearam a elaboração das entrevistas de história de vida ver: VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: por uma antropologia das sociedades complexas*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁴ Sobre o conceito de mediação ver: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 e MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

⁵ DUBOIS, Phillipe. A linha geral (as máquinas imagens). *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p.65-85, 1999.

⁶ Idem, p.65.

⁷ MAUAD, Ana M^a. Entre Retratos e Paisagens, as Imagens do Brasil Oitocentista. In: MARCONDES, Neide e BELLOTO, Manoel (orgs.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX Ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005, p.13-49.

⁸ *Photograma*, Rio de Janeiro, Agosto, 1930, ano IV, n.33, p.6.

⁹ ANDERSON, B. *Imagined communities*. 8 impressão. London: Verso, 1998.

¹⁰ Para uma avaliação do fotojornalismo no mundo contemporâneo ver: SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.

¹¹ SOUZA, Jorge Pedro. *Op.cit.*, p.70.

¹² Citado por FREUND, *Op. cit.*, p.117 e SOUZA, Jorge Pedro. *Op.cit.*, p.78.

¹³ COSTA, H. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.6, n.1-2, 1993, p.82.

¹⁴ SOUZA, Jorge Pedro. *Op. cit.*, p.80.

¹⁵ Luiz Espada, citado por SOUZA, Jorge Pedro. *Op. cit.*, p.107.

¹⁶ Idem, p.108.

¹⁷ CLARKE, G. *The photograph*, Oxford-NY: Oxford University, 1997, cap.8.

¹⁸ Idem.

¹⁹ STANGE, Maren. *Symbols of Ideal Life: social documentary photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University, 1989.

²⁰ SOUZA, Jorge Pedro. *Op. cit.*, p.126.

²¹ MILLER, Russel. *Magnum: Fifty years at front-line of history*. New York: Grove press, 1998, p.15.

²² Citado por SOUZA, Jorge Pedro. *Op. cit.*, p.103.

²³ Idem, p.102.

²⁴ *Foto-xoc e xornalismo de crise*, Idem, p.152.

²⁵ Idem, p.161.

²⁶ Idem, p.83.

²⁷ MAUAD, A. M. Dimensões do Presente: palavras e imagens de um acontecimento, os atentados ao World Trade Center e ao Pentágono, em 11 de setembro de 2001, Niterói: Labhoi, Primeiros Escritos, Nova Série n.9, janeiro de 2003. Disponível em <<<http://www.historia.uff.br/labhoi/pdf/pe9-0.pdf>>>

²⁸ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

²⁹ MAUAD, Ana M. Na Mira do Olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, v.13, p.133-174, jan-jun, 2005.

³⁰ COSTA, H. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, IPHAN, n.27, 1998, p.139-159; e CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas*. 2.ed. São Paulo: SENAC, 2002.

³¹ Citado por SOUZA, Jorge Pedro. *Op. cit.*, p.22.

³² Idem.

³³ NORA, Pierre. "O Retorno do Fato". IN: NORA, Pierre e LE GOFF, Jacques. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Aves, 1979, p.181-183.

³⁴ *Presse et histoire*, 1935-1985. Paris: L'Harmattan, 1985, p.30, citado por COSTA, 1996, p.153

³⁵ Sobre o conceito de autoridade compartilhada ver FRISCH, Michel. *A shared Authority: essays on the Craft and the meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York, 1990.

³⁶ Flávio Damm, entrevistas realizadas nos dias 24/4/2003; 15/5/2003 e 7/10/2003, realizadas no âmbito do projeto CNPq: *Através da Imagem: História e memória do fotojornalismo no Brasil contemporâneo* (CNPq 2002-2004), depositadas nos arquivos do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

Artigo recebido em 06/1006. Aprovado em 07/2006.