

Revista Mídia e Cotidiano
Artigo Seção Temática
Número 8. Março 2016
Submetido em: 10/02/2016
Aprovado em: 22/03/2016

**“UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA, OS PAUS DE ARARA”:
Representações de uma viagem**

**“A BRAZILIAN TRAGEDY, OS PAUS DE ARARA”:
*Representations of a trip***

Marcelo Eduardo LEITE¹; Leylianne Alves VIEIRA²

Resumo: A união entre fotografia e texto gera uma narrativa que proporciona às revistas ilustradas o poder de guardar parcelas da história de um grupo social. A revista *O Cruzeiro*, após reformulações editoriais, publicou fotorreportagens para as quais os repórteres se lançavam pelo Brasil e buscavam personagens e acontecimentos distantes dos leitores. Este é o caso da reportagem “Uma tragédia brasileira, os paus de arara”, publicada em 1955. Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos registram a viagem que realizaram junto aos migrantes nordestinos em busca do Sul do país. A narrativa nos apresenta personagens e fatos que permeiam a migração naquele momento. Mais de sessenta anos após a sua publicação, a reportagem se mostra um documento que reconstrói não apenas uma viagem, mas também parte do que está por trás daquele processo.

Palavras-chave: O Cruzeiro; Migrantes nordestinos; Fotorreportagem.

Abstract: *The union between photography and text generates a narrative that provides to illustrated magazines the power of keeping plots of the history of a social group. The magazine O Cruzeiro, after editorials reformulations, published photo reports to which the reporters threw themselves by Brazil to seek characters and events that were far from the readers. This is the case of the report “A Brazilian tragedy, os paus de arara”, published in 1955. Mário de Moraes and Ubiratan Lemos register the journey they made together with northeastern migrants in search of southern of the country. The narrative presents us characters and facts that permeate the migration at that moment. More than sixty years after its publication, the report shows up a document that rebuilds not only a journey, but also part of what is behind that process.*

Keywords: *O Cruzeiro; Northeastern migrants; Photojournalism.*

¹ Doutor em Multimeios pela UNICAMP e Mestre em Sociologia pela UNESP. Professor na Universidade Federal do Cariri. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com

² Mestre em Comunicação pela UNB. Doutoranda em Comunicação pela UFMG. E-mail: leylianne.av@gmail.com

Introdução

Desde seu surgimento, a fotografia foi usada para se fazer o registro documental e descritivo dos acontecimentos, portanto, seu encaminhamento para a seara do fotojornalismo foi natural. Os primeiros obstáculos para seu uso nos periódicos foram de ordem técnica, especificamente ligadas aos processos de impressão. Na virada do século XIX para o XX, isso foi superado pelo advento do sistema de impressão de meio tom (KOBRE, 2011).

Uma vez incorporado aos meios, o fotojornalismo converteu-se na maneira de atrelar uma demanda discursiva, ideológica, a um veículo que permite tiragem suficientemente grande para atingir um público maior. Na Europa, no período entreguerras, surgem determinantes revistas que se destacam pelo ineditismo no uso da fotografia. A Alemanha é um país fundamental neste processo, no qual se acelera o estreitamento entre fotografia e mídia impressa, processo que se faz pertinente, no sentido de dar espaço a uma tendência que ainda não encontrara um lugar adequado. Para termos uma ideia da importância daquela nação neste processo, basta considerar que, no final da década de 1920, lá tínhamos mais revistas ilustradas que no restante do mundo e elas se inserem numa nova dinâmica de produção de conteúdos, na qual os fotógrafos se sentiam livres, atuando com autonomia na escolha dos temas (NEWHALL, 2002).

Na mesma época, devido ao forte controle de Hitler sobre a imprensa, tivemos um processo contínuo de migração de profissionais alemães para outras nações. Isso fez com que o vasto conhecimento editorial e fotojornalístico chegassem a outros lugares. Com isso, França e Estados Unidos, por exemplo, recebem diversos dos fotógrafos e editores daquele país. É no bojo deste processo que surge a *Vu*, importante revista francesa fundada em 1928 e, pouco depois, nos Estados Unidos, no ano de 1936, a *Life*, primeira revista norte-americana totalmente composta por fotografias. A revista assumiu um papel de referência no que tange a fotorreportagens, tendo um departamento específico para pesquisar assuntos contundentes para serem fotografados (FREUND, 2004).

A união de duas linguagens – fotografia e texto – gera um novo tipo de informação, uma nova forma de narrar um determinado acontecimento. Nas redações dos mais variados meios impressos, muitas vezes ela se dá de forma um pouco tensa: em algumas ocasiões, pela imposição de uma determinada imagem sem o devido diálogo com o texto; em outras, pelo corte de certa narrativa fotográfica que poderia trazer um conjunto de informações mais bem elaborado.

A fotorreportagem seria, dentre os gêneros que unem texto e imagem, aquele que proporciona um encontro mais harmônico. As revistas nominadas como ilustradas, ou seja, aquelas que dão às imagens um espaço maior, muitas vezes são acusadas de conceder exagerada importância à fotografia, tornando-a mais significativa que o texto. Assim, quando se desenvolve uma reportagem que se propõe equilibrada, ela ainda exige uma finalização rigorosa na edição. Pode-se observar, então, que é ela que proporciona à fotografia força diante do texto, mediando uma construção que se sistematiza entre a fotografia e o texto, numa unidade informacional.

O gênero das revistas ilustradas no Brasil

Gênero importantíssimo na história do jornalismo brasileiro, as revistas de variedades surgiram no século XIX. Antes de ser possível a impressão das imagens fotográficas, eram usados desenhos que tinham como referência fotografias. Nesse sentido, os leitores tinham o apelo da credibilidade da imagem técnica, ancorada na impressão de um desenho. Destaca-se, por exemplo, a revista *Semana Ilustrada*, que foi, no início do século XX, pioneira no uso da fotografia (ANDRADE, 2004). A transposição do desenho para a fotografia ocorreu, por exemplo, no caso das imagens da seca no Ceará, de 1878, mostradas por meio de litogravuras na publicação *O Besouro*. Elas tiveram por base imagens feitas no formato *carte de visite*³, as quais retratavam flagelados, mas que foram litografadas. As diferenças eram enfrentadas pela própria

³ As *cartes de visite* são imagens fotográficas reproduzidas em série pelo sistema de lentes múltiplas que, após serem reveladas, eram coladas sobre um cartão medindo aproximadamente 9 x 5 centímetros (LEITE; SILVA, 2012).

argumentação do texto, que indicava se tratavam de cópias fidelíssimas de fotografias e, conseqüentemente, presas à realidade (ANDRADE, 2004).

No entanto, foi especificamente o século XX aquele que fez surgir alguns outros tipos de impressão nas publicações nacionais. Nesta época, as fotografias são usadas pela primeira vez em veículos impressos e vão se firmando. Neste período podemos encontrar publicações como Kosmos, Renascença, A Noite e Ilustração Brasileira (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

É naquele momento, primórdio do novo século, que a imprensa vive grandes mudanças, com transformações técnicas, de impressão e edição, especialmente com a importante renovação do parque gráfico. O campo de produção das revistas se transforma, indo desde as relações internas de produção e difusão, até os leitores, os quais se tornam receptivos às fotografias. Em 1905, O Malho destaca-se por publicar uma página composta, na íntegra, por uma imagem, noticiando o funeral de José do Patrocínio (MUNTEAL; GRANDI, 2005). Nos anos subsequentes, a revista Careta publica séries investigativas sobre crimes que abalavam a sociedade da época; para tanto, usa até uma dezena de imagens, com seqüências dos acontecimentos e detalhes conectados com a veracidade dos fatos (MUNTEAL; GRANDI, 2005).

As décadas de 1910 e 1920 foram marcadas pela continuidade de vários dos veículos já citados, caso das revistas O Malho, Careta e Revista da Semana. Pouco a pouco, salientamos, melhora a qualidade do uso da fotografia (MUNTEAL; GRANDI, 2005). No ano de 1928, a chegada da revista Cruzeiro⁴ marca o mercado editorial do país. Inicialmente, a publicação não provoca uma ruptura no cenário editorial brasileiro, pois repete fórmulas anteriores. Porém, 15 anos depois, na década de 1940, ela é determinante ao priorizar uma nova linha editorial, na qual a fotorreportagem torna-se recorrente. A mudança no quadro de profissionais destaca-se como um dos fatores que possibilitou tal reformulação.

Ainda durante o período que compreende a Segunda Guerra mundial, especificamente em 1943, chega à revista O Cruzeiro o fotógrafo Jean Manzon. Nascido em Paris no ano de 1915, Manzon vem para o Brasil em 1940, trazendo grande

⁴ A revista passou a se chamar O Cruzeiro em junho de 1929, na edição de número 30.

experiência de trabalho em algumas publicações de seu país de origem. Sua passagem inicial no Brasil é marcada pela atuação no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas, divisão executora da censura à imprensa pela ditadura do Estado Novo. Por ocasião de sua chegada ao país, a fotorreportagem não existia e o atraso nesta área era notável (CARVALHO, 2001).

Manzon foi fundamental para a implementação das reportagens fotográficas em O Cruzeiro. De imediato, engajou-se na reformulação da revista, proporcionando inúmeras mudanças num modelo já ultrapassado. Sua experiência vem do trabalho nas revistas *Match* e *Vu*, publicações inovadoras no tocante ao uso da fotografia. Então, houve um avanço significativo para a imprensa brasileira, “deixando para trás os velhos clichês que preconizam o uso da fotografia como mero recurso de ilustração” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004). O momento é de perceber, assim, o valor narrativo das fotografias, ainda não explorado nas publicações:

Aos novos conceitos editoriais, que foram estimulados por inovações tecnológicas de toda ordem, incorporam uma outra estratégia: a fotografia surgia com força total na edição das grandes reportagens ilustradas, estimulando uma renovação de linguagem a partir da adoção de novas experiências visuais e estéticas (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 54).

Este período é fecundo de novas ideias e iniciativas, nas quais a fotorreportagem tem destaque e a nova etapa da O Cruzeiro vem para chamar a atenção e conquistar muitos leitores. A revista marcou território como produto de variedades e recebeu investimentos pesados na sua área de diagramação e parque gráfico.

Dois grupos distintos podem ser identificados dentro da linha fotográfica que se formara na revista. Um deles estava mais ligado à interferência e construção da cena fotografada, com imagens elaboradas. Núcleo que contava com nomes como o próprio Jean Manzon, Indalécio Wanderley, Peter Sheir e Ed Keffel: profissionais que faziam seus trabalhos usando máquinas de grande formato. O outro segmento era composto por fotógrafos que utilizam câmeras menores, mais compactas e leves, e seguiam a corrente de um fotojornalismo contemporâneo, tais como José Medeiros, Flávio Damm, Henri Ballot, Eugênio Silva, Mário de Moraes e Luciano Carneiro (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Mais que revelar uma divisão específica na revista, aqui temos um exemplo de demarcação de linhas distintas de construção da linguagem fotográfica. O grupo de Jean Manzon faz aquilo que é visto como moderno ou modernizador; ou seja, no caso brasileiro, a fotografia como forma de ruptura entre o atraso e aquilo que poderia ser visto como “moderno”, onde a “[...] geometrização, o desnivelamento e o monumentalização eram os movimentos empreendidos através de determinados gestos de olhar, verdadeiros gestos de cálculo: descortinar, elevar, ordenar, serializar” (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006, p. 92).

Desta forma, tais imagens estavam longe de ser meras experiências de enquadramento, exercícios de composição, ou mesmo projetos de documentação fotográfica, mas, sim, construções que tinham dentro de si um componente político. Portanto, o primeiro segmento, ligado a Manzon, configurava muito mais que um grupo dentro da revista O Cruzeiro, apresentando uma linha ligada à ideologia do Estado, formada e construída na Era Vargas e reproduzida pelos Diários Associados.

No segundo grupo, destacam-se fotógrafos que estão mais engajados na busca da notícia no seu melhor sentido, e que usam a fotografia para facultar o aprofundamento nos acontecimentos. Mais que a mera escolha de equipamentos mais leves, como a *Leica*, ao invés da *Rolleiflex*, revela-se a opção pela possibilidade de um encontro mais aprofundado entre o fotógrafo e o fato narrado. Interessante lembrarmos que este grupo é aquele que segue uma importante característica da revista, a que sugere que o repórter seja também fotojornalista. Estes, por meio de um olhar objetivo e documental, buscaram temáticas da cultura e do povo brasileiro, imprimindo seus trabalhos com uma objetividade de cunho humanista. Eram fotorreportagens cuja produção estava ligada com o seu referente, dessa forma, mergulhavam nos rincões do Brasil para registrar essas histórias e culturas com a clara intenção de publicizar tais realidades para outros segmentos da sociedade (BURGI, 2012).

Independente dessas divisões em grupos, o momento é demarcado pela evolução do fotógrafo do ponto de vista profissional, e a revista se apresenta como um divisor de águas. Nesse sentido, além da nova diagramação, da divisão de tarefas e do relevo dado

à imagem fotográfica, é fundamental que entendamos algo um pouco mais profundo, a fixação da figura do fotógrafo enquanto narrador dos fatos.

A revista, depois de instituído plenamente o fotojornalismo, ganhou imenso avanço qualitativo, já que antes o uso da fotografia era meramente ilustrativo. Com as inovações, ela passou a ser parte da estrutura das reportagens, travando diálogo com o texto, fazendo das pautas algo realizado de forma mais plena e detalhada. Essa consolidação permite que a afirmação dos fotógrafos se dê “[...] intrinsecamente ligada à forma com que os autores se inseriram dentro do projeto editorial [...]” (PEREGRINO, 199, p. 72). As mudanças não se dão apenas na forma de uso, mas na valorização do uso. Não falamos do caso de dar mais espaço para a fotografia, mas, sim, de permitir que ela o dê, também, à notícia.

Outro ponto relevante é o de fazer do fotógrafo alguém atuante em várias etapas da produção, permitindo-lhe “[...] a possibilidade de desenvolver um trabalho pessoal, capaz de registrar no tempo sua percepção do mundo, fato que, por sua vez, repercute na sua valorização em vários setores – seja no âmbito da própria empresa [...] ou do público [...]” (PEREGRINO, 1991, p. 74).

As coberturas dão atenção a eventos políticos e sociais, muitos promovidos pelo próprio Assis Chateaubriand, proprietário e jornalista influente. O Cruzeiro adquiriu um papel inovador na época, até o momento pouco conhecido, que emergira através das grandes reportagens. Estas reportagens foram o espaço para o acontecimento da transformação da fotorreportagem no Brasil, sendo que a década de 1940 pode ser vista como um marco.

A revista inaugura uma linguagem visual na qual as fotografias ganhavam vibrações e dramaticidade. É neste momento que se busca transmitir, em imagens impressas, o imaginário de uma nação acerca da qual os maiores centros, Rio de Janeiro e São Paulo, praticamente só tinham notícia pelo rádio (KAZ, 2006). A partir deste marco, a fotorreportagem assume um perfil próprio, realidade que se coaduna à mudança de paradigmas ligados a partir de uma conjuntura política de afirmação da nação. Tornava-se determinante a procura da compreensão do país e seu universo

sociocultural específico. Este processo fez da revista um veículo de grande importância no cenário nacional.

Na década de 1950, com o papel da fotografia dentro das redações já modificado, projeta-se o fotógrafo como um elemento importante para a notícia e, assim, desfaz-se, em definitivo, a máxima pela qual os fotógrafos se “[...] caracterizavam pelo desprestígio dos profissionais, baixos salários recebidos e pela falta de reconhecimento de seu valor e da qualidade da sua obra” (PEREGRINO, 1991, p. 72).

A revista O Cruzeiro, por seu pioneirismo, teve, além de informar, a função de semear uma nova forma de leitura das notícias. Sua fotorreportagem “educa” o público para uma nova forma de ler os fatos nos quais imagem e texto se mesclam para elaborar a mesma narrativa. Grande parte das matérias era realizada e assinada em duplas, os créditos dos trabalhos divididos; e tal prática modificou sobremaneira o produto final, pois suas reportagens faziam de um fato algo surpreendente.

Sem dúvida, este é um dos fatores mais determinantes que fizeram dela a revista brasileira mais importante do século XX, sendo que sua vitalidade durou décadas, modificando o jornalismo e o uso da fotografia no jornalismo. Tal transformação está fortemente vinculada à afirmação da fotorreportagem, cuja forma narrativa é resultado da união de dois elementos, texto e imagem. Assim, a convivência de duas formas narrativas independentes origina um terceiro produto jornalístico, dentro de uma armação própria gerada no projeto editorial (COSTA, 2012). No tópico a seguir, analisaremos um exemplo de trabalho feito com essas características que, a nosso ver, permitirá uma aproximação para com as formas pelas quais o nordeste foi representado pela revista O Cruzeiro.

Onze dias na estrada: “Os paus-de-arara”

Publicada em 1955 nas páginas da revista O Cruzeiro, a reportagem “Uma tragédia brasileira - Os paus-de-arara” - apresenta aos leitores um aspecto até então timidamente discutido pela mídia no país: o êxodo de brasileiros oriundos do interior do país, especialmente das regiões Norte e Nordeste. No entanto, o que se destaca na

narrativa é o enfoque dado às condições nas quais se davam as viagens: fome, calor, frio, acidentes, mortes, estes são os elementos que percorrem a narrativa.

Assim tem início a reportagem aqui analisada: “Dois repórteres desta revista experimentam, ao vivo, o drama dos retirantes nordestinos que fogem do sertão, na esperança de vida melhor nas grandes capitais do sul [...]” (p. 71). Os repórteres citados são Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos. Como a própria apresentação da reportagem aponta, temos aqui o relato do testemunho vivido por aqueles. Ao destacar a presença dos profissionais no ‘drama’ dos nordestinos, a narrativa ressalta o peso que é dado ao fato de os homens terem compreendido, a partir de um prisma interno, o sofrimento dos retirantes: os repórteres viram, viveram, sofreram algo que é real e não apreendido diretamente pelos leitores da revista.

A reportagem, feita em período de pleno desenvolvimento no Sudeste, com o Nordeste absolutamente esquecido, vitimado pelas agruras do sistema político e pela seca, mostra uma multidão que lotava caminhões em busca de trabalho. Os jornalistas Mário e Ubiratan dividiram a autoria tanto do texto como da fotografia. Ela é assinada por ambos. Eles percorreram 2,3 mil quilômetros na carroceria de um caminhão, acompanhando 104 nordestinos, partindo da cidade de Salgueiro, interior de Pernambuco. Após 11 dias, chegaram à Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. A reportagem elenca desde as frustrações até os sonhos daqueles retirantes, tomados como um exemplo particular de uma mesma história que se repete ao longo dos dias, nos mais variados pontos do sertão. Homens, mulheres e crianças partem em busca do Sul, vislumbrando ali a possibilidade de uma vida melhor, mantendo sempre o sonho de um dia retornarem para um sertão com melhores condições de vida.

Acerca da elaboração da pauta, o fotógrafo Mário de Moraes descreve como a ideia original foi se modificando, até o momento em que embarcaram nos caminhões paus-de-arara:

Bolei a matéria “Os paus-de-arara constroem o Rio”, numa época de um desenvolvimento imobiliário monstruoso na cidade em que quase 100% do pessoal que trabalhava nas construções eram nordestinos. Combinamos que eu fotografaria e ele [Ubiratan] escreveria. Quando um dos trabalhadores me

disse que minhas fotos não iam mostrar nada perto do que era a viagem num pau-de-arara, apresentamos a idéia no O Cruzeiro⁵.

A proposta surgiu a partir do contato que ambos os repórteres estabeleceram com os trabalhadores da construção civil: homens do Norte do país que chegavam ao Rio de Janeiro com a pretensão de trabalhar. Na ocasião, uma primeira reportagem foi feita, eles visitaram várias construções, fotografaram diversas obras. Mário de Moraes conta que a dupla fotografou “[...] nordestinos de todo jeito: em andaimes, carregando massa, levantando paredes” (MORAES, 1965, p. 33).

As imagens e os encontros com os nordestinos foram além. Os repórteres ficaram naquele ambiente durante as noites. Inclusive, fizeram algumas fotografias naqueles momentos. As reuniões, no entanto, levaram a reportagem para outro rumo, uma vez que os homens ali relatavam o que haviam sofrido, revivendo seus problemas (MORAES, 1965, p. 33). Foi em meio a essas conversas que eles escutaram histórias sobre as viagens para Rio de Janeiro e São Paulo. A ideia de dar relevo aos trabalhadores se transformou em algo mais completo, gerando uma reportagem na qual eles mesmos viveriam a experiência de viajar até o Rio de Janeiro em um caminhão.

O plano desenhado previa que a viagem de ida seria de avião, e que apenas voltariam ao Rio de Janeiro em meio aos migrantes, nos caminhões. Mas, aconselhados pelo diretor chefe da revista, Leão Gondim de Oliveira, resolveram ir por terra também, num caminhão. No caso, um caminhão misto, com gente e carga misturada. Antes, porém, os dois iniciaram a produção para a viagem: “Seguiram-se as compras, que não foram muitas. Um saco de viagem para cada um, algumas camisas e calças, bem ordinárias. Precisávamos virar autênticos retirantes. Talvez a roupa que vestíssemos no início da viagem fosse a mesma até o fim [...]” (MORAES, 1965, p. 34).

A busca pelas indumentárias é um dos primeiros elementos escolhidos a fim de compor o personagem que o repórter pretende assumir frente aos demais personagens da narrativa. No momento em que buscam roupas que os façam autênticos retirantes, em um primeiro contato visual com as fontes, visam a identificação por parte do interlocutor. A ação, portanto, pretende facilitar o contato. Ao mesmo tempo em que se

⁵ Entrevista – Mário Moraes, As aventuras de um eterno repórter, disponível em: <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=490>

preocupam com a opinião dos nordestinos, os homens também buscam formas de entender nos mínimos detalhes a experiência da viagem.

Iniciando a viagem junto àqueles que abandonam o Sul, conhecem a realidade daqueles que não obtiveram êxito. Tiveram contato com os que voltam para a terra que haviam abandonado. Chegando, primeiramente, ao interior da Paraíba, seguem depois para Pernambuco, sempre à procura dos agenciadores de viagem. Eram centenas de caminhões saindo diariamente, todos lotados de pessoas e sonhos. Após algumas negociações, em Salgueiro iniciaram a volta. Mas, como dois repórteres poderiam fazer este trabalho, usando equipamento fotográfico *Rolleiflex*, sem serem notados?⁶

Na tentativa de contornar a situação, Ubiratan Lemos contou aos demais viajantes que Mário de Moraes seria filho de um grande usineiro, brigara com o pai e com o dinheiro recebido comprou a máquina fotográfica. Aos poucos aqueles que olhavam desconfiados foram se deixando fotografar (MORAES, 1965, p. 40).

A fotorreportagem tem 32 fotografias no total, algumas dispostas em séries que se complementam, outras ocupando espaços de quase uma página. Nossa análise irá considerá-las no conjunto de páginas abertas, a fim de preservar o sentido da diagramação conforme proposta. Nas páginas que abrem a reportagem, 70 e 71 (Figura 1), vemos, na página par, um caminhão pau-de-arara, visto pela traseira. A fotografia ocupa toda a página. Vemos a lotação e a precariedade na ocupação da carroceria. Mesmo que alguns indivíduos estejam conscientes de que estão sendo retratados, uma vez que cinco deles olham diretamente para o fotógrafo, a percepção que temos é de uma cena caótica.

Homens, malas e cordas dividem o pouco espaço que há sobre a carroceria do caminhão. No momento de tomada da fotografia os homens organizavam o espaço. Cada centímetro é cobiçado, como aponta a fotografia. Alguns homens parecem arrumar o caminhão. No primeiro plano, parcialmente recortado, vemos um deles que olha diretamente para a câmera. O texto lembra que “Cada um deles pagou 500

⁶ Destacamos que ao chegarem à Paraíba, durante a primeira tentativa de embarque em um pau-de-arara, os repórteres se identificaram enquanto tal. No entanto, a identificação gerou mal-entendidos e até mesmo ameaças aos dois. Partindo para Pernambuco, segunda tentativa, optam por não revelarem, de imediato, suas identidades (MORAES, 1965).

cruzeiros para viajar, e foram acomodados aos gritos dos agenciadores”. A fim de corroborar o tipo de tratamento dado aos passageiros, o texto reforça: serão 104 retirantes naquele veículo, sendo que os mesmos são referidos como ‘cabeças’. Os personagens são nomeados, assim, da mesma forma que os animais. Ambos também são acomodados de formas semelhantes na carroceria dos caminhões.



Figura 1: O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 70-71
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (CNPq/UFCA)

O título da reportagem dá especial destaque ao termo ‘paus de arara’. Podemos inferir a partir de uma primeira leitura que a reportagem toma os caminhões como principal motivo para o enredo. Duas das fotografias da página retratam os veículos. A segunda delas está localizada ao lado direito do título. Visto, mais uma vez a partir da parte traseira, a fotografia traz um caminhão se distanciando em uma estrada de terra. Em ambas as fotografias, portanto, o objetivo da imagem é retratar a carroceria.

Ao fundo da segunda imagem da página, a estrada quase infinita. No primeiro plano, uma aridez muito grande, proporcionada pelo destaque dado para a terra no enquadramento. Abaixo, na página 71, uma imagem recortada de uma idosa sobre um jumento, quem sabe uma referência aos que ficam. A imagem principal remete ao

desconforto, um amontoado de gente e coisas, dialoga com a narrativa textual que diz não existir “[...] mais de trinta centímetros quadrados para arrumar o corpo, com pernas, braços e tudo”.

Segundo os jornalistas, havia ali, além dos homens observáveis na fotografia principal, também muitos velhos e crianças. “O ajudante do caminhão - um “arara” de carona - insultava quem reclamava da dureza das ripas”. O sofrimento da viagem, ou mesmo da vida, conforme podemos perceber por esta passagem, endurece os homens, tornando-os insensíveis ao sofrimento alheio.



Figura 2: O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 72-73
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (CNPq/UFCA)

As páginas 72 e 73 (Figura 2) trazem a documentação de alguns aspectos pontuais da viagem. No lado esquerdo, o subtítulo: “O sertanejo foge do torrão natal para não morrer de fome”. Vemos vários acontecimentos que marcam a realidade narrada e ali representada. A página 72 apresenta quatro imagens, as quais compreendem elementos da viagem, tais como o ambiente da alimentação e as possibilidades utilizadas a fim de descansarem.

A primeira fotografia retrata o interior de uma espécie de restaurante encontrado na estrada. Ao fundo, uma lousa descreve os valores aplicados aos itens. O personagem

da fotografia não olha diretamente para o fotógrafo. O homem parece preocupado. Ao mesmo tempo, as demais cadeiras da mesa estão vazias. Dialogando com a legenda, percebemos que a quantia possuída pelos retirantes não é suficiente para uma alimentação mínima: “Nas estradas só há fartura de fome”.

A segunda imagem é composta por pedintes à beira da estrada, apresentados como sendo “Legiões de mendigos, que estendem a mão para os araras, como se êstes pudessem dar esmolas”. A próxima fotografia, em sentido horário, mostra os retirantes dormindo nas redes. A imagem é complementada com a seguinte informação: “Nas raras paradas do caminhão, os flagelados atam a rêde e dormem, às vezes, apenas uma hora”. Na última imagem, o rosto de um menino, no primeiro plano e desfocado, e, ao fundo, aqueles que possivelmente são seus pais. Podemos analisar a imagem em termos de um futuro incerto. Ao ter seu semblante desfocado, a criança assume um ar de sonho, sem segurança nos traços. O esvaziamento do sertão, citado na legenda, dialoga com a insegurança das perspectivas de mudança social associadas ao Sul.

Na página seguinte, na parte superior, estão impressos três desastres com caminhões, registrados durante a viagem. Mário de Moraes conta que, nos 11 dias entre Salgueiro e Caxias, fotografou um total de 30 desastres. Sendo que “[...] em alguns não se salvou ninguém” (MORAES, 1965, p. 45). Estradas precárias, caminhões ruins, motoristas imprudentes, superlotação, estas são algumas das explicações para os desastres. Em outras ocasiões, e com bastante frequência, os veículos quebravam. Na composição, vemos também, em fotografia que ocupa a maior parte da página, exemplo que registra a consequência de um desses acidentes. Vejamos o que nos diz a legenda:

Um detalhe emocionante das estradas: esta mulher e esta criança destinavam-se a S. Paulo, onde ambas iam se encontrar com o chefe da família. Mas o caminhão quebrou e as duas tiveram que permanecer alguns dias na estrada, sem dinheiro algum, comendo na panela dos caboclos vizinhos.

Na fotografia, a mulher, com seu corpo curvado e prostrado sobre seus pertences, remete ao sofrimento vivido. A filha se agarra à sua saia, lembrando dependência. No canto superior da imagem vemos um pequeno ponto da carroceria. Esta é uma fotografia feita em uma das pausas. Mário relata que as fotografias eram registradas sempre que havia a possibilidade; em geral, nos momentos de descanso:

Um dia minha *Rolleiflex* ia-me causando sério transtorno. O caminhão havia parado. Saltei. Debruçado sobre a balaustrada da carroceria, um casal de “araras”. Ela, uma cabocla ainda jovem e bonita. Vi que daria uma ótima foto. Focalizei demoradamente e apertei o obturador (MORAES, 1965, p. 42).

Mais tarde, quando o fotógrafo estava junto a um grupo de “araras”, o dono do caminhão resolveu dar um aviso àqueles que estivessem ‘mexendo com a mulher alheia’ dentro do caminhão. Moraes não entendeu exatamente do que se tratava, mas percebeu que a represália dirigia-se a ele. O marido da cabocla havia ficado incomodado com a fotografia, dizendo que “[...] ia me ‘torá’ com a peixeira, pois eu vinha ‘namorando’ sua mulher com minha máquina” (MORAES, 1965, p. 43), nos termos do fotógrafo. O impasse foi resolvido pelo motorista e por uma explicação ao homem, realizada por Moraes. O restante da viagem foi realizada com o fotógrafo distante do casal. O episódio exemplifica os riscos da viagem, onde o sofrimento e o ciúme faz com que os homens cometam crimes, justificados ou não.

Seguindo nossa análise, nas páginas 74 e 75 (Figura 3), temos a maior quantidade de fotografias, dispostas quadro a quadro, em sequência, e um subtítulo extremamente contundente que nos chama a atenção: “Nada mais fotogênico que a pobreza: os quadros humanos mais fortes possuem substancialmente um potencial de beleza”. Nas pequenas imagens, a sequência mostra variados aspectos que levam a cenas e objetos encontrados ou vividas pela dupla na empreitada. Algumas legendas apontam elementos que, em certa medida, remetem à simbologia do lugar. “O carro-de-boi é uma tradicional instituição do sertão”, “O sertanejo vai à feira semanalmente. Vende e compra”; em outras imagens, com caráter de denúncia demonstram certo estranhamento em relações aos costumes, como em “As pensões são antros imundos, onde, comumente, muito se vende carne de bode”, sob a imagem de uma criança nua, naquilo que parece ser um restaurante de beira de estrada.

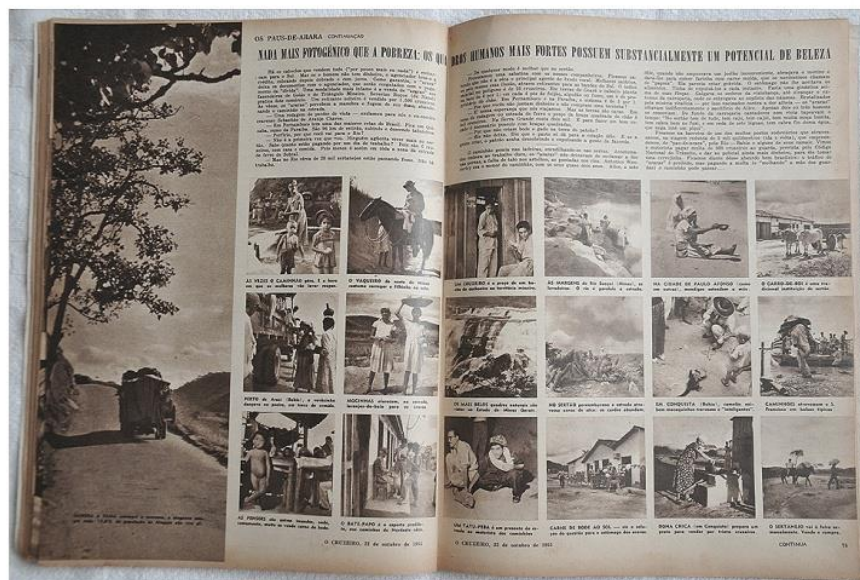


Figura 3: O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 74-75
 Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (CNPq/UFCA)

As fotografias, assim, apresentam desde cenários até personagens que compõem esta narrativa. São retratos da vida de sofrimento no sertão e dos sertanejos, mesmo que tenham deixado aquela terra para trás. Nestes quadros podemos ver os seguintes personagens: a mãe que lava as roupas na beira da estrada, o vaqueiro que leva o filho na sela, as lavadeiras encontradas no caminho, mendigos, vendedoras de laranja, camelôs de feira, uma cozinheira e um sertanejo indo à feira. Os repórteres se preocupam, assim, em montar o quadro mais repleto possível de personagens. O leitor, desta maneira, pode formular a sua imagem acerca do ambiente e daqueles que nele vivem.

Do lado esquerdo, uma fotografia que ocupa toda a área lateral da página com, novamente, a imagem de um caminhão visto pelo ângulo de quem fica, seguido da seguinte informação: “Embora a fama consagre o cearense, o alagoano emigra mais, 16,8% da população de Alagoas não vive ali”. A reportagem é permeada por dados estatísticos e números, os quais corroboram as vivências dos repórteres.

Nesta mesma página, anunciam: “Ficamos sabendo que não é a seca o principal agente do êxodo rural. Melhores salários, ou pelo menos essa ilusão, atraem retirantes para as bandas do Sul”. Na mesma sequência, seguem descrevendo o cenário vivido, os

infortúnios dos viajantes, a relação de uma mãe com um bebê de dois anos no colo: “[...] quando não empurrava um joelho inconveniente, abraçava o menino e dava-lhe para comer farinha com carne moída, que os nordestinos chamam de ‘paçoca’. Ela parecia estar grávida. O estômago não lhe aceitava os alimentos. Mário de Moraes nos conta que

No início da viagem, tínhamos certo asco quando nos sentávamos ao lado dos “araras”. Aquêles corpos suados nos davam repugnância. Com o passar dos dias, porém, este sentimento foi dando lugar a um outro. De compaixão. Nossas roupas imundas e fedorentas terminaram por nos igualar a eles em tudo, física e mentalmente. Viramos “araras” também (1965, p. 40).

Aqui podemos perceber, nas memórias, como se deu o processo de entrada dos repórteres naquele ambiente. O choque inicial leva a um sentimento de cunho negativo, como a repugnância. O contato diário, o ato de compartilhar conversas e mesmo o espaço, faz com que os jornalistas compreendam os motivos que levam ao sofrimento e sintam, agora, compaixão. O ambiente e as intrigas relacionadas a ele modificam a percepção dos repórteres. Moraes admite, portanto, que a vivência superou as expectativas iniciais da dupla.

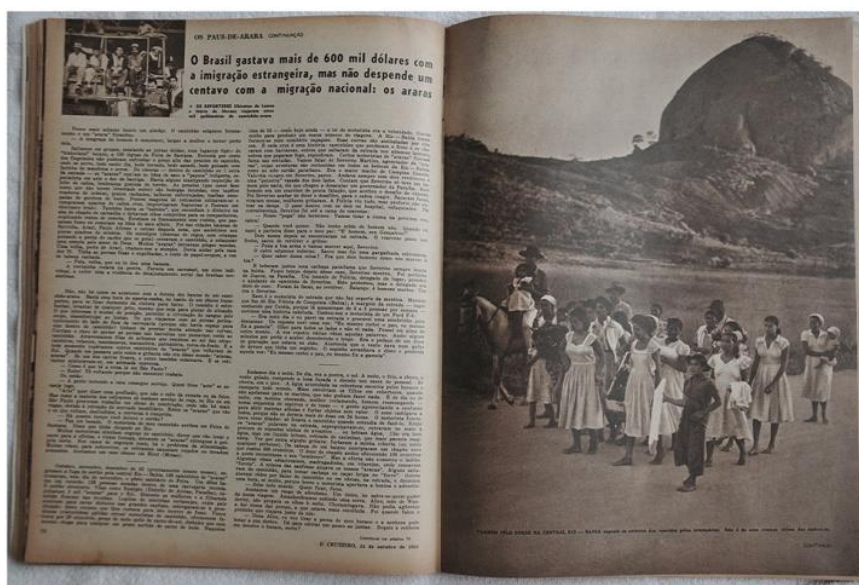


Figura 4: O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 76-77
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (CNPq/UFCA)

Vemos, na página 76 (Figura 4), o retrato de um grupo de pessoas no qual Ubiratan e Mário aparecem. A presença dos repórteres é destacada por meio de um retângulo desenhado sobre a fotografia. Na página seguinte, uma fotografia que ocupa toda a página. Nela, uma cena observada no decorrer da passagem pela Bahia. Um ajuntamento de pessoas e, ao fundo, a paisagem levemente desfocada. A legenda aponta que “Também pelo dorso da central Rio – Bahia seguem os enterros dos vencidos pelas intempéries. Este é de uma criança vítima das endemias”.

Ao mesmo tempo em que acentuam a dramaticidade da realidade que acompanham, contam coisas corriqueiras acerca da viagem: “Algumas vezes estacionamos, madrugadinho, em vilarejos, onde roncavam ‘forrós’. A música das sanfonas atiçava os nossos ‘araras’”. Envolto pelo sofrimento, os homens se sentem atraídos pela festa, pela interação com outros personagens, alheios aos seus dias de viagem. Ao saírem do caminhão os personagens buscam a bebida alcoólica e, por vezes, brigam com outros homens. Ambas as informações remetem à cultura que envolve os sertanejos: ora buscam na bebida a saída para os problemas, ora para esquecer temporariamente o sofrimento; ora sentem que a valentia e a busca por confusão os tornam temidos.

Em outros lugares havia prostíbulos, onde encontravam “Mulheres magras, doentias, trazendo estampados na face o sofrimento e a miséria. Vestidos rotos, descalças. Quase sempre com um filho de meses no colo, completamente nu” (MORAES, 1965, p. 43). Este é um dos reflexos da seca. Ao se verem em dificuldade, sem terem o que plantar, vendo seus pais como retirantes rumo ao Sul, algumas das mulheres encontram na prostituição uma forma de sobreviver. O relato de Moraes dá indícios do sofrimento que envolve tais mulheres. A própria presença do filho, nos braços, descreve a falta de ambiente e de condições daquelas meninas, muitas com apenas 15 anos: são crianças cuidando de outras crianças a partir da venda do corpo.

Além das situações já observadas, a matéria mostra elementos da tensa relação entre os retirantes e a tripulação do caminhão. Em algumas ocasiões, contudo, o objetivo dos motoristas é vender os retirantes como escravos para os fazendeiros de Goiás e Minas Gerais. Os homens, portanto, passam a ser uma mercadoria. Os

agenciadores levam os nordestinos e os vende por 1500 cruzeiros, o que gera uma situação de dupla exploração do homem pelo homem. Utilizando-se da situação de penúria na qual vivem os nordestinos a fim de os iludir, os agenciadores se tornam parte do mecanismo que explora o homem. São dois tipos de personagens bem distintos: o retirante ingênuo contra o agenciador movido pela ganância.

Segundo contam os repórteres, existiam casos de violência, principalmente contra mulheres; em algumas ocasiões, os viajantes percebiam e se rebelavam contra o agressor. Mário relata que vivenciou um caso no qual os “araras” se revoltaram e retalharam um motorista. Motivo: tentara seduzir uma passageira. (MORAES, 1965, p. 45). A reportagem mostra aspectos muito importantes de uma relação dolorosa, trata de tráfico de pessoas, da manipulação dos desejos de alguns dos personagens desse Brasil retirante. Mostra um componente histórico muito importante e que é inseparável da história recente do Brasil.

Mas a saga dos repórteres Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos ganhou grande relevância não só por seu teor de denúncia mas, também, por ter dado relevo a aspectos desconhecidos de uma realidade tão próxima que, através de seu trabalho ganhou visibilidade, tornando-se menos oculta para a maior parte da população. Além disso, ampliou-se sua visibilidade por ser ganhadora do primeiro Prêmio Esso. Segundo Accioly Netto, nesta época não se dava importância à profissionalização da área, os repórteres ocupavam um lugar de pouco destaque. “Eram cidadãos de segunda classe, quase marginais, cujo estereótipo era de um homem mal barbeado, bebendo no bar embaixo da redação, em plena madrugada” (NETTO, 1988, p. 106).

É bom ressaltar que algumas peculiaridades antecederam à publicação. Segundo consta, a fotorreportagem feita por eles estava engavetada na revista O Cruzeiro por conta da temática, pobreza. Mesmo a evidente complexidade da sua produção, o desgaste e o esforço vivido por Ubiratan e Mário, contando com a agravante de o segundo ter voltado com tifo da empreitada, a reportagem não foi publicada. No fechamento da edição de 22 de outubro de 1955, contudo, faltou uma matéria dada como certa, e a insistência de Ubiratan Lemos surtiu efeito: finalmente foi publicada (CARVALHO, 2001). O fato é que se tornou um sucesso.

Considerações finais

Juntamente com outros veículos do grupo Diários Associados, no ano de 1974 O Cruzeiro deixa de circular, momento no qual ainda mantinha boa vendagem. Deixou-nos, porém, um vasto material a ser analisado. Uma incursão por seu fotojornalismo configura-se como uma apropriada estratégia para se entender o Brasil que se constrói no século XX.

Ao dar espaço em suas páginas a um reportagem que se propõe a mergulhar em determinados ambientes do país, O Cruzeiro traz aos seus leitores personagens e cenários ora desconhecidos. A construção da reportagem preza por apresentar os personagens daquele ambiente em detalhes, nos apontando desde as características físicas até alguns aspectos psicológicos que envolvem as ações que ali se desenvolvem. Há uma justificação para o comportamento violento, para a prostituição, para o êxodo. De mesma maneira, os dados são corroborados por números, estatísticas, informações oficiais. Os repórteres conjugam as duas fontes de informação, dando relevo ao que foi vivenciado.

A experiência, portanto, surge como a fonte da autoridade para narrar. A narrativa fotográfica encadeia as informações, tendo início na arrumação do caminhão, dispondo ali homens e malas, e perpassando a representação dos principais personagens, quer do caminho, quer do grupo. Mesmo não tendo sido publicada logo após a viagem, a reportagem demonstra a intenção dos repórteres: mostrar um país de miséria e pobreza, dar aos leitores a história que está por trás das construções do Rio de Janeiro.

O Cruzeiro foi inovador, e carregou consigo mudanças estruturais da mídia impressa nacional; mas, trouxe em seu esteio, também, as mazelas das relações políticas e de poder prevalentes na ocasião. Estudá-la abre a perspectiva e a possibilidade de novos enfoques e análises inéditas, que estão disponíveis àqueles que busquem uma aproximação para com um pedaço da história do nosso país.

Referências

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BURGI, Sérgio. O Fotojornalismo Humanista em O Cruzeiro. In: *As origens do Fotojornalismo no Brasil*. São Paulo: IMS, 2012.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.
- COSTA, Helouise. A Invenção da Revista Ilustrada. In: *As origens do Fotojornalismo no Brasil*. São Paulo: IMS, 2012.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento Social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. “Imagem fotográfica e imaginário social”. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro: UFRJ (v.9, n.2, agosto-dezembro), 2006.
- KAZ, Leonel; JABOR, Arnaldo. *O olho da Rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2006.
- KOBRE, Kenneth. *Fotojornalismo: uma abordagem profissional*. São Paulo: Campus Elsevier, 2011.
- LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro. Imagens Múltiplas: algumas considerações sobre a (s) Fotografia (s) do século XIX. *Revista Eletrônica História em Reflexão (UFGD)*, v. 6, p. 1-14, 2012.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil – Um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MORAES, Mário de. *Luz de Vela*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.
- MUNTEAL, Oswaldo; LARISSA, Grandi. *A Imprensa na História do Brasil. Fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Desiderata, 2005.
- NEWHALL, Beaumont. *História da Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- PEREGRINO, Nadja Fonseca. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.