



Ultima Hora:
em cena a modernidade fotográfica

Silvana Louzada

Ultima Hora: em cena a modernidade fotográfica

Ultima Hora: photographic modernity in scene

Silvana Louzada *

Resumo: *Este artigo visa investigar a construção da linguagem fotojornalística no jornal Última Hora como um processo de preparação do público, em grande parte recém-urbanizado, para a leitura de texto e imagem. A utilização das sequências fotográficas e posteriormente do instantâneo é analisada à luz do pensamento de Paul Ricoeur que entende a narrativa como mediadora entre a experiência e o discurso. A fotografia é aqui entendida como um discurso que é edificado paulatinamente nas páginas do jornal, preparando o público para sua compreensão plena na percepção do tempo aprisionado no instantâneo fotográfico.*

Palavras-chave: *Jornal Última Hora; fotojornalismo; fotografia.*

Abstract: *This article aims to investigate the construction of photojournalistic language in the Última Hora newspaper as a process of preparing largely newly urbanized public for the reading of text and image. The use of photographic sequences and later of the snapshot is analyzed under the thought of Paul Ricoeur who sees the narrative as a mediator between experience and discourse. The picture is taken here as a discourse that steadily grows in the pages of the newspaper, while preparing the public for full understanding in the perception of time captured in the photographic instant.*

Key-words: *Última Hora newspaper; photojournalism; photography.*

* Doutora em Comunicação pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Professora de fotografia e fotojornalismo da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. E-mail: silvanalouzada@gmail.com.

Introdução

O jornal *Última Hora* (UH) circulou entre 1951 e 1971, com sede no Rio de Janeiro e edições regionais em diversas capitais do país. Concebido para ser um jornal popular de qualidade, nasceu de uma demanda política: foi idealizado para apoiar o recém eleito presidente da República, Getúlio Vargas, em seu segundo período de governo que, ao contrário do anterior, foi fruto da vitória nas urnas, com apoio das camadas populares e forte oposição das elites.

Foi o primeiro jornal diário brasileiro a explorar plenamente a linguagem fotográfica e a entender a publicação de fotografias como jornalismo. Também foi pioneiro na publicação da fotografia colorida e do crédito para o fotógrafo no jornalismo diário, além de diversas outras inovações empresariais e gráficas.

Última Hora foi responsável pela introdução do fotojornalismo nos jornais diários brasileiros. Através de sequências fotográficas, especialmente de esportes, possibilitou que o público aprendesse a ler fotografias e, posteriormente, instantâneos fotográficos, ao mesmo tempo em que buscou o aproveitamento máximo da linguagem fotográfica para ancorar seu projeto editorial. Num momento em que a televisão apenas engatinhava no país, *UH* foi responsável pela popularização da imagem associada à notícia e criou narrativas inovadoras para fidelizar um público ainda pouco familiarizado com a leitura de texto e de imagem.

Nasce *Última Hora*: a fotografia em destaque

O primeiro número de *Última Hora* (Figura 1) que chegou às bancas na terça-feira, 12 de junho de 1951, já dizia, gráfica e fotograficamente, a que veio. Em oito colunas e letras garrafais, anunciava uma “Nova Tragédia” e completava em tipos sucessivamente menores “a

qualquer momento – desmorona a Central”. Uma fotografia representando a Estrada de Ferro Central do Brasil mostrava uma locomotiva que se fundia a um trem apinhado de passageiros dependurados do lado de fora, uns sobre os outros, tentando se agarrar ao vagão, e foi ainda mais eloquente que a manchete. Fotografia e manchete tinham igual peso na página e o texto foi diminuindo até penetrar na imagem. “Desmorona a Central” foi editado sobre o espaço da fotografia.

No alto da página o texto gritava, mas conduzia, passo a passo, o olhar para a informação mais importante da página: a informação visual, a fotografia. Como uma colmeia repleta de abelhas desorganizadas, desesperadas, as pessoas lutavam por um lugar no transporte público.

Já estavam aí presentes três das características mais marcantes de *UH*: o apelo visual, a exploração do sensacional e a inclusão das temáticas cotidianas e populares. Uma quarta característica igualmente importante e estreitamente vinculada a essas não tardaria a surgir: a profusão de fotografias de esporte, especialmente futebol.

Além da fotomontagem, existiam ainda nessa primeira página outros três retratos ou, no jargão jornalístico, “bonecos”¹ além de um retrato de Vargas a bico de pena. Naquele momento a maior parte das fotografias publicadas nos jornais brasileiros era desse tipo.

Benjamin (1996) afirma que se pode reconstruir a história da arte a partir de dois polos: o culto da obra e seu valor de exposição. O valor do culto era preponderante no início, quando a imagem estava a serviço da magia, no Paleolítico, nas igrejas ou nos palácios, e perdeu terreno para o valor de exposição na medida em que avançaram as técnicas de reprodutibilidade, especialmente com a popularização da fotografia. Mas, segundo o autor “o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias”. (BENJAMIN, 1996, p.174).

¹ O termo boneco é usado para retratos que mostram o rosto, às vezes também a parte superior do corpo. Em geral são inexpressivos. Neste trabalho utilizamos o termo como empregado no jargão jornalístico.



Figura 1 - Última Hora, 12 de junho de 1951, primeira página
 Fonte: ABI/ Biblioteca Bastos Tigre

Nos jornais diários da metade do século passado, o rosto humano foi também a forma mais comum de publicação da fotografia. Os bonecos personificam as notícias em retratos tradicionais, como os usados em documentos, acrescentando pouca ou nenhuma informação além da fisionomia do sujeito.

Em 1886, Félix Nadar entrevistou o famoso físico Eugène Chevreul enquanto seu filho Paul fotografava a conversa. As fotografias foram publicadas com legendas que correspondiam ao que era falado naquele momento. Através desse artifício, Nadar transportava o leitor ao momento da entrevista, inserindo-o na sua intimidade.

Os retratos que a imprensa diária publicava na década de 50, entretanto, não têm a vitalidade dos de Nadar, foram antes faces amorfas, ilustrativas, figurando com sua inexpressividade os sujeitos

da matéria. Em *Ultima Hora* não foi diferente, pelo menos nos primeiros meses de 1951. Mas indícios de mudanças surgiram já no seu número seis.

Nesse número (Figura 2), um retrato da primeira comunhão de uma menina morta dividiu espaço com o general Charles de Gaulle, discursando de maneira inflamada, ao lado de outro candidato às eleições francesas. Houve ainda o detalhe do “far-west de Copacabana” onde um homem detido pela polícia, depois de atirar a esmo na praia e tentar assassinar um policial, foi fotografado segurando a arma enquanto uma mão sem rosto apontava uma faca. Uma pose inusitada para ilustrar a matéria.



Figura 2 - *Ultima Hora*, 18 de junho de 1951, primeira página
Fonte: Biblioteca Nacional

De Gaulle, retratado na França por fotógrafos estrangeiros, apareceu cheio de energia e movimento. A tomada de baixo para cima agigantou o político e a boca aberta e o braço levantado não deixou dúvida de que proferia palavras em público. Culto e exposição estavam em disputa na imagem do General. Recursos estéticos como o enquadramento em contraplano e técnicos, de congelar o movimento – este último resultado direto do avanço tecnológico, foram formas dinâmicas de fotografia, ainda pouco comuns. Publicadas nos jornais brasileiros, certamente ampliaram o vocabulário visual de editores e fotógrafos que iam se abrindo à nova linguagem, possibilitando a transformação gradual desse tipo de imagem.

Lições de leitura: texto e imagem

Segundo o Censo de 1950, mais da metade da população brasileira com mais de 15 anos era analfabeta. Isso não significa que essa parcela da população fosse incapaz de decifrar os textos dos jornais. (BRASIL, 2002). Como assinala Roger Chartier, a existência de leitores não habilitados na escrita é relatada desde a Inglaterra do século XVII assim como na França do século XIX, quando a educação feminina incluía a leitura, mas evitava a escrita, “instrumento de perigosa independência, meio da correspondência amorosa”. (CHARTIER, 2001, p.79).

É possível supor que no Brasil dos anos 50, uma parcela da população considerada analfabeta, grande parte no meio rural ou recém-urbanizada, pudesse decifrar algum texto escrito. Além disso, é preciso considerar, ao se falar de público, as práticas de leitura que inseriam as informações no cotidiano dos leitores por múltiplas formas como, por exemplo, as leituras em voz alta. A leitura se multiplicava, também, pela força do comentário.

Foi um período de grande movimento migratório do campo para a cidade, onde o contato com a palavra escrita era muito maior. O migrante se via, de uma hora para outra, obrigado a distinguir os itinerários dos bondes, identificar seu número, ler placas informativas ou nomes de ruas e, sem dúvida, passava a ter contato muito mais estreito com a palavra escrita dos periódicos.

Ultima Hora investiu na fotografia para atrair esse leitor para o jornal. E, se para decifrar a palavra escrita foi necessário um aprendizado, para a imagem não foi diferente, e o jornal passou a aliar o texto ligeiro a imagens com muito poder de informação. A leitura da imagem, ou seja, a internalização do conhecimento das regras e princípios da informação imagética, também requeria treino. Isso se deu no próprio ato de leitura do jornal e foi utilizado como um processo de retroalimentação, ou seja, o jornal aprendeu a usá-la .

Um vespertino de sucesso nas manhãs de segunda-feira

A exemplo de jornais como o *Diário da Noite*, *O Globo*, *A Noite*, *A Notícia* e *Tribuna da Imprensa*, *Ultima Hora* surgiu como vespertino. Não circulava aos domingos e sua edição de segunda-feira valia também para o dia anterior.

Na sua segunda segunda-feira nas bancas, 25 de junho de 1951, *UH* chegou com uma novidade: uma edição matutina que seria publicada exclusivamente às segundas-feiras. Intitulada “esportivo-policial”, com menor número de páginas e preço reduzido à metade da edição regular, tinha a primeira página repleta de fotografias (Figura 3) e endereço certo: as camadas populares, semialfabetizadas. Com textos curtos, fotografias de pernas femininas, esporte e, sempre que possível, tragédias sangrentas, essa edição funcionou como uma espécie de balão de ensaio para a utilização inovadora da fotografia em *Ultima Hora*.



Figura 3 - Última Hora, 25 de junho de 1951, edição matutina Esportivo-Policial, primeira página
Fonte: Biblioteca Nacional

A edição esportivo-policial das segundas-feiras foi sucesso de público, como indicou o próprio jornal, ao ampliar, já na edição número 24, de 9 de julho de 1951, o número de páginas de 8 para 12. E o suplemento que acompanhava a edição matutina passou a integrar a vespertina, demonstrando que outro tipo de leitor, que decifrava os textos mais elaborados das edições regulares, também estava interessado nas tragédias sangrentas e no material esportivo que o jornal produzia em abundância.

Dentre os esportes o destaque foi para o futebol, que se tornava o mais popular do país. Os principais times de futebol cariocas foram criados no início do século², mas o apogeu do esporte se deu em

² Fluminense Football Club em 1902, Botafogo Football Club e América em 1904, Clube de Regatas do Flamengo em 1912 e Club de Regatas Vasco da Gama em 1915.

1950, na Copa do Mundo em que o Brasil foi franco favorito. Foi a primeira disputada após o fim da Segunda Guerra Mundial e aconteceu no Brasil, que construiu o Maracanã, o maior estádio do mundo na época, especialmente para a competição. As Copas de 1942 e 1946 foram suspensas devido à guerra e a sensação de normalidade restabelecida passava também pela organização desse torneio internacional, de preferência num país longe da Europa arrasada. Assim o Brasil, único candidato, foi escolhido para sede. A seleção correspondia à grande empolgação popular e numa fantástica sequência de vitórias goleou o México por 4 a 0 na abertura, a Suécia por 7 a 1 e a Espanha por 6 a 1. Mas na última partida, no Maracanã lotado por um público estimado em duzentas mil pessoas, jogando pelo empate, o Brasil perdeu por 2 a 1 para o Uruguai.

Surgido quase um ano depois desse fatídico 16 de julho de 1951, *UH* percebeu a crescente paixão nacional e apostou na cobertura do esporte. Não apenas as partidas, mas a vida dos jogadores e sua intimidade, o perfil dos craques mantinha o interesse do leitor de *UH* durante a semana.

Na edição matutina número 36, da segunda-feira 23 de julho de 1951, a primeira página (Figura 4) foi totalmente ocupada por fotografias. Na véspera, o Palmeiras havia vencido o Juventus da Itália no Maracanã, na Taça Rio, torneio promovido pela Confederação Brasileira de Desportos, a primeira competição mundial interclubes da história. Participaram oito equipes campeãs de seus países: Áustria Viena (Áustria), Estrela Vermelha (Iugoslávia), Juventus (Itália), Nacional (Uruguai), Olympique Nice (França) e Sporting (Portugal). Já o Brasil, que sediava a competição, foi representado pelo Palmeiras, campeão paulista, e pelo carioca Vasco da Gama.

Uma fotografia do Maracanã lotado ocupou todo o topo da página. Feita com objetiva grande angular, mostrava a grandiosidade do maior estádio do mundo. Mais que os jogadores, o estádio foi personagem. A Copa Rio não foi a Copa do Mundo nem o Palmeiras era a seleção brasileira, mas já era uma compensação e, desta vez, foi

o goleiro italiano que se desesperou, no mesmo palco onde Barbosa deixou de agarrar os dois gols do Uruguai.

Mas a grande inovação que *Ultima Hora* trouxe para a cobertura fotográfica de esporte estava na página doze dessa edição, com quinze fotografias em “Sequência do ‘goal’ que decidiu a ‘Copa Rio’”.



Figura 4 - *Ultima Hora*, 23 de julho de 1951, edição matutina, página 1
Fonte: Biblioteca Nacional



Figura 5 - *Ultima Hora*, 23 de julho de 1951, edição matutina, página 12
Fonte: Biblioteca Nacional

Para realizar esse tipo de sequência (Figura 5), que o jornal explorou seguidamente, foi preciso importar uma câmera especial. Nas máquinas fotográficas, comumente usadas pela imprensa na época, como a Leica e Rolleiflex, era necessário avançar o filme após cada fotografia tirada. Já com a utilizada para as sequências, dotada de um mecanismo à corda de avanço rápido de filme, era possível obter fotogramas com diferença de frações de segundos.

Havia duas câmeras com esse mecanismo no mercado. A Foton, fabricada a partir de 1948 pela empresa norte-americana Bell & Howell, aceitava filmes comuns de 35 mm e 36 poses. O avanço contínuo do filme era de 4 a 6 quadros por segundo, uma velocidade muito alta, inclusive para os parâmetros atuais. Com essa velocidade era possível fazer de 10 a 15 tomadas sequenciais. Havia ainda uma outra câmera, a Robot II, produzida pela fabricante alemã Otto Berning de 1939 até 1951, que trabalhava com filmes de 24 mm. Segundo relatos, as duas foram utilizadas por *Ultima Hora*.

Esse artefato tecnológico produziu uma narrativa fotográfica nova que contribuiu para alavancar a vendagem do jornal³. Curiosamente, apesar do sucesso das sequências e do crescimento de *Ultima Hora*, nenhum outro jornal se envolveu nessa aventura imagética. E não seriam apenas as sequências e a extensão temporal propostas que engendraram uma nova narrativa imagética em *Ultima Hora*: outra forma de narração visual do mundo, o ríspido corte no fluxo temporal obtido no instantâneo fotográfico, se somaria às sequências, sendo mesmo o resultado da evolução e maturação da linguagem no jornal.

Tecer os grãos da intriga

Paul Ricoeur (1994), em sua reflexão sobre a narrativa, mostra que o presente só existe no ato comunicativo. É a narrativa que faz a mediação entre a experiência e o discurso pelo modo temporal articulando o presente, passado e futuro.

³ A tiragem de *UH* pulou de 70 mil exemplares em 1952 para 117 mil em 1960, enquanto a *Tribuna da Imprensa* caiu de 25 para 18 mil, *A Notícia* de 130 para 56 mil e o *Diário da Noite* de 129 para 40 mil. Entre os vespertinos, apenas *O Globo* também aumentou a tiragem, crescendo de 120 para 218 mil. Fonte: Anuário Brasileiro de Imprensa (1950-57) e Anuário de Imprensa, Rádio e Televisão (1958-60). (*Apud* RIBEIRO, 2002, p.43).

Para ele a linguagem não termina na emissão discursiva, uma vez que a narrativa é uma obra de síntese, de ordenação, ou seja, narrar é inventar uma intriga e sintetizá-la dando-lhe sentido. Intriga⁴ é, portanto, a seleção e organização de acontecimentos que permitem que a história tenha uma unidade, com começo, meio e fim.

Intriga é algo transcultural que unifica as narrativas, ou seja, ordena incidentes de modo que possam ser compreendidos. Como os incidentes acontecem de maneira aleatória no mundo, é necessário um agente que produza uma narrativa, o que ele denomina de “imaginação produtora”. É o fazemos no nosso cotidiano, que sem a imaginação produtora seria uma sucessão de fatos caóticos e sem sentido. Para que haja produção de sentido é preciso recriar o mundo através da narrativa, que nada mais é que uma metáfora viva da ação humana.

Em última instância, narrar é viver e a vida acontece no tempo. Ricoeur dialoga então com a ideia de tempo de Santo Agostinho, que não é histórico, é o tempo da alma, o tempo de Deus. Para Agostinho há apenas um movimento, o movimento da alma, o *distentio*, uma duração que está para além da intenção humana. Ricoeur contrapõe ao *distentio* o conceito de *intentio*, um movimento dialético que articula os três presentes agostinianos: o presente das coisas passadas (a memória), o presente das coisas presentes (visão, atenção) e o presente das coisas futuras (espera), numa *tríplice mimesis* que se articula justamente na narração. *Intentio* é, portanto, a tentativa de materialização do *distentio*, é a ordenação da ação humana em nome do passado e com vistas ao futuro, numa temporalidade que existe apenas no presente. Para o filósofo francês, viver é um ato de comunicação que materializa o passado como memória e o futuro como espera.

Ricoeur recorre ainda a Agostinho em seu conceito de eternidade, na falha do tríplice presente, um presente sem passado nem futuro, o

⁴ Ricoeur trabalha com o conceito aristotélico de *muthos* (mitos). (RICOEUR, 1995).

distentio anime, que é o tempo antes da criação do mundo, circundado pelo nada. A réplica invertida do *distentio anime* é a “tessitura da intriga”, a imitação criadora da experiência temporal viva. Tecer a intriga é dar sentido ao nada, fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico.

A fotografia tece a intriga na materialidade dos grãos de prata e organiza de forma bidimensional elementos dispersos no tempo e no espaço, soltos no universo, ininteligíveis enquanto unidades fragmentadas. Tecendo a intriga o sentido é dado às diversas formas narrativas concebidas pelo jornal para serem recriadas em papel, organizadas numa narrativa que metaforiza a vida e o mundo.

Corpos em movimento

A década de 50 é um período de renovação na imprensa brasileira, de investimento na modernização do texto, do perfil tipográfico e de estratégias empresariais. Entretanto, dos jornais diários, apenas *Ultima Hora*⁵ investia na reformulação do aproveitamento da imagem e apelava para a fotografia como estratégia mercadológica para atingir um público popular. Dentro de uma visão inovadora, a fotografia foi um meio fundamental de transmissão da notícia, e demandou novas táticas no manejo da linguagem imagética.

Fotografar com uma câmera de avanço rápido pode ser decisivo para que o fotógrafo não perca a melhor fotografia, poupando o tempo do avanço do filme e é particularmente útil em fotografias de esportes. Era uma garantia para o profissional, que na década de 50 trabalhava com várias limitações técnicas, como a baixa velocidade do obturador

⁵ A experiência renovadora seguinte no uso da fotografia se deu a partir de 1957 no *Jornal do Brasil*. Sobre a fotografia no *JB*, ver Louzada (2009).

– na maioria das câmeras alcançando no máximo T 50⁶ – além de possibilitar o registro de situações que nem mesmo o fotógrafo se deu conta ao fotografar.

Inicialmente *Última Hora* não priorizava estes instantes fugidios, como o instantâneo de um gol, mas investia na sequência de fotografias quase idênticas, na qual o movimento podia ser visualmente recriado. Enquanto no cinema a ilusão de movimento era obtida projetando 24 quadros por segundo, *UH* possibilitava que o leitor reconstruísse mentalmente o lance do gol em cerca de quatro vezes esse tempo. Um filme sem movimento, impresso em página inteira.

A percepção da imagem em movimento não era novidade em 1951. Taumatoscópio, fenaquistoscópio, estroboscópio e zootrópio são aparelhos conhecidos há mais de um século, populares mesmo nas feiras do interior do país. De fato, desde as experiências de Eadweard J. Muybridge, em 1872⁷, a fascinação pelo registro do movimento apenas crescia, até o surgimento do cinema, no final do século XIX.

No Brasil, o cinema foi generosamente recebido e no Rio de Janeiro brilhavam as chanchadas da Atlântida, além de inúmeros filmes estrangeiros exibidos nas 300 salas que a cidade tinha no final da década de 50. Não apenas a grande oferta de salas e títulos, mas o preço do ingresso, o mais barato da América Latina em 1952, tornava o cinema uma diversão muito popular. (DIAS, 2008).

Somado a isso, novas formas de movimento não visuais transformavam a percepção do tempo e do espaço. A urbanização se

⁶ A velocidade do obturador, representada por uma escala de números T, mede o tempo que a cortina interna que protege o filme (obturador) fica aberta permitindo que a luz o atinja: a fotografia é feita neste intervalo. É uma escala de frações onde T 50 significa 1/50 segundos. Uma alta velocidade do obturador (T 250 ou mais) permite congelar o movimento, enquanto nas baixas velocidades (menores que T 60) o que estiver se movendo fica com aspecto borrado. A baixa velocidade do obturador nas câmeras dos anos 1950 tornava as fotografias de situações movimentadas um desafio.

⁷ Muybridge (1830-1904) foi contratado para provar que, ao correr, o cavalo em algum momento fica com as quatro patas fora do chão, hipótese sustentada pelo cientista francês Étienne-Jules Marey. Em 1877, com um sofisticado dispositivo, obteve uma fotografia do animal com as quatro patas no ar.

acelerava⁸ e na cidade, palco da nova modernidade, os corpos viajavam ligeiros em Oldsmobiles, Studebakers, Cadillacs e Mercedes capazes de ir de zero a mais de 90 km por hora em poucos segundos e alcançar mais de 150 km/h, enquanto os céus eram cortados por céleres aviões à jato.

O movimento invadiu também as páginas de *Ultima Hora*, que oferecia aos leitores mais do que sequências simulando movimento, mas a própria sensação do movimento do corpo e da apreensão do tempo na reconstrução mental da jogada da véspera, que poderia ser experimentada a qualquer momento, sem depender de aparelho algum, apenas comprando um exemplar do jornal.

E, num universo que se movia cada vez mais rápido, com a apreensão do tempo mais fracionada, era preciso organizar esse fluxo contínuo numa narrativa inteligível. O fotógrafo deveria se posicionar em local apropriado, dar corda na câmera, esperar o início do movimento, e disparar no momento preciso. Para que a intriga exista, para que a sequência tenha sucesso, não basta uma fotografia após a outra, tem de haver um encadeamento, uma tessitura do tempo inteligível que, se por um lado aparenta um encadeamento temporal lógico e sequencial, por outro esconde uma construção deliberada espaço-temporal.

As câmeras de avanço rápido possibilitaram essa forma narrativa nova, uma sequência que não era a imagem em movimento do cinema, mas também não era o momento decisivo, o flagrante instantâneo. Era uma forma inovadora de narrar imageticamente o acontecimento, em geral um lance breve, de alguns segundos, que demandava a compreensão do leitor, ou seja, para que esta tessitura não usual fosse aceita pelo leitor, deveria ser apresentada como possível de existir, instaurando a verossimilhança. A tecnologia, central para que a narrativa se desenrolasse, estava a serviço de uma composição da intriga entendida pelo leitor e que, ao que indicam os números da tiragem do jornal, aprovava a novidade.

⁸ Segundo o IBGE, em 1950, 36% da população vivia nas cidades, número que subiu para 45%, ou 38,5 milhões de pessoas, em 1960 – Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1950/2000.

Mas a intriga não é a ação, é antes sua imitação, exigindo a competência preliminar do leitor para identificá-la, em geral por seus traços estruturais. Existe, pois, uma estrutura para a ação e para imitá-la, ou seja, para tecer a intriga, há que reconhecer esta composição, compreender sua semântica. Assim, vejamos como era construída a intriga na sequência de *UH*.

Uma câmera estava atrás do gol adversário e registrava em 11 fotografias todo o lance (Figura 6). Nas cinco primeiras, ainda na grande área, o jogador flamenguista pegava a bola e fazia o passe para outro atacante, que não conseguia concluir. O atacante rubronegro crescia nas fotografias em direção ao gol, enquanto o zagueiro adversário se movimentava dentro do arco. Nas duas últimas imagens aparecia o goleiro já caído, espalmando a bola. Na coluna seguinte, mais seis imagens, ainda encadeadas com aquelas: o atacante tirava a bola, dava um giro de 360 graus e marcava o gol. A última fotografia da sequência era a bola praticamente solitária, voando rumo ao fundo da rede.

Quantos segundos teriam se passado desde que o jogador Paulinho iniciou a jogada? Certamente muito poucos. Ao tecer com fotografias a intriga da jogada, *Última Hora* decupava o movimento, parava o tempo de instante em instante. O que o torcedor assistia como um fluxo temporal contínuo em que detalhes e mesmo gestos importantes são perdidos, o jornal oferecia em fatias, muito próximas umas das outras, possibilitando a reconstrução do movimento sem, contudo, ser a imagem em movimento. Por outro lado, nenhuma das fotografias isoladas encerrava toda a narratividade que a sequência construía.

O que se buscava era uma outra linguagem, uma nova narrativa que materializava o *distentio*, ordenava a ação humana que aconteceu no passado, pois no momento em que disparava o obturador, o fotógrafo já deixava o presente com vistas ao leitor do dia seguinte, no futuro.

Ao organizar tempo e espaço, o jornal ordenava também a forma como a mensagem fotográfica⁹ chegava ao leitor. Para compreender

⁹ Mensagem fotográfica no sentido que Roland Barthes dá à fotografia de imprensa, constituída pela fonte emissora (os profissionais do jornal), o canal de transmissão (o jornal em si) e o meio receptor (o público que lê o jornal).

uma narrativa o leitor precisava dominar as regras que governavam sua ordem sintagmática, o que pressupõe uma inteligência narrativa, uma familiaridade com as regras de composição.

De acordo com Ricoeur, uma ação só pode ser narrada se articulada em signos, o que pressupõe regras ou normas para que seja mediatizada simbolicamente. Nesse sentido, o simbolismo não é uma operação psicológica ou espiritual, mas uma significação incorporada à ação, decifrável na ação por outros atores. É o simbolismo que confere legibilidade à ação.

A sequência fotográfica é uma forma de tornar a fotografia de esportes legível. Passo a passo, segundo a segundo, o leitor figura o lance passado e o atualiza no seu presente. E, sendo ainda pouco acostumado a decifrar textos, certamente também é alguém não habituado a ler imagens fotográficas. A reconstrução temporal através da narrativa fotográfica e o texto sincopado lhe permitem realizar a construção do sentido imagético.

Não apenas o jogo, mas detalhes como o atendimento médico de um atleta contundido e mesmo o “sururu” na arquibancada eram registrados sequencialmente por *UH*. Eram reportagens que exauriam todos os aspectos de uma partida, no gramado, na arquibancada e mesmo nas comemorações, tudo era fotografado, tudo era mostrado para que o leitor não perdesse nada, acompanhasse e se emocionasse com cada uma das sequências.

Ribeiro, o fotógrafo, estava no gramado quando percebeu na arquibancada o “sururu em Bonsucesso¹⁰”: homens que se agrediam, outros tentavam apartar a briga, torcedores mais acima na arquibancada se aproximavam ou simplesmente observavam. O homem de roupa clara do lado direito investia contra seus oponentes, mas era empurrado, perdia o equilíbrio e caía.

Numa sequência de cinco fotografias (Figura 7), Ribeiro narrou uma briga que poderia ser resumida em qualquer uma dessas

¹⁰ Clube carioca sediado no bairro de mesmo nome.

fotografias. No entanto não é isso que a sequência propõe. Embora não haja diferença fundamental entre as fotografias, é seu encadeamento que, com sutis mudanças espaciais dos personagens, sugere uma cronologia temporal com clara função didática, preparando o público para a leitura do instantâneo. No caleidoscópio de imagens sequenciais estão as articulações simbólicas dos caracteres temporais que possibilitam que a ação seja narrada e, posteriormente, resumida em uma única imagem.

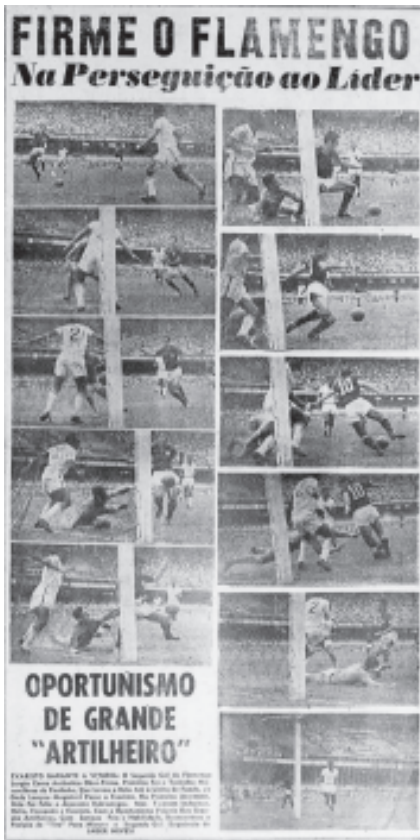


Figura 6 - Última Hora, 31 de outubro de 1955, sequência de Jader Neves
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo



Figura 7 - Última Hora, 17 de outubro de 1955, sequência de Ribeiro
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Segundo Jonathan Crary (1992, p.113), a modernização do observador envolveu a adaptação do olho para formas racionalizadas de movimento e essa mudança coincidiu e só foi possível graças a uma crescente abstração da experiência ótica a partir de um referente estável. Para que a experiência ótica parta do concreto, do mundo visível e palpável, para o abstrato, o mundo refigurado nas duas dimensões fotográficas, é preciso engendrar o processo que Ricoeur denominou tríplice *mimesis*, a partir do conceito aristotélico de *mimesis*, articulado em três estágios, prefiguração, configuração e refiguração.

Numa matéria sobre luta (Figura 8), é necessário que o observador saiba o que é *jiu-jitsu*, que consiga diferenciar um ringue de um cercado qualquer e, espera-se, que conheça os Gracie, a família de lutadores. Cumprida essa etapa, ou *mimesis* I, começa o papel do jornal. É ele que estrutura a narrativa a partir de duas sequências fotográficas de dois momentos chaves da luta. A narrativa é pontuada por fotografias não sequenciadas dos lutadores, do chefe do clã Gracie e dos juízes. A organização da narrativa a partir de parâmetros aceitáveis para o leitor, ou como quer Crary, na racionalização do movimento em função da adaptação do olho, é o que Ricoeur classifica de *mimesis* II. A leitura do jornal, as conclusões a que o observador chegava, a metáfora da luta elaborada a partir das fotografias de *UH*, são a refiguração da vida, ou seja, *mimesis* III. Para que isso fosse possível, para a leitura da narrativa que as fotografias fazem da “luta que abalou o Rio”, o leitor deveria desenvolver uma compreensão da narrativa.

Experimentava-se uma visualidade nova. As séries de fotografias transportavam o leitor para trás do gol, para a grama dos campos ou para o cimento das quadras, criando uma narrativa que avançava no tempo e no espaço. Mais que a ilusão de proximidade do público com o acontecimento, a sequência buscava recortar da realidade um fluxo temporal determinado, criando um trabalho de memória inédito, a partir de um ponto de vista exclusivo do fotógrafo no momento das fotografias, mas também por ver algo (através da máquina fotográfica) que jamais os olhos humanos seriam capazes de captar.

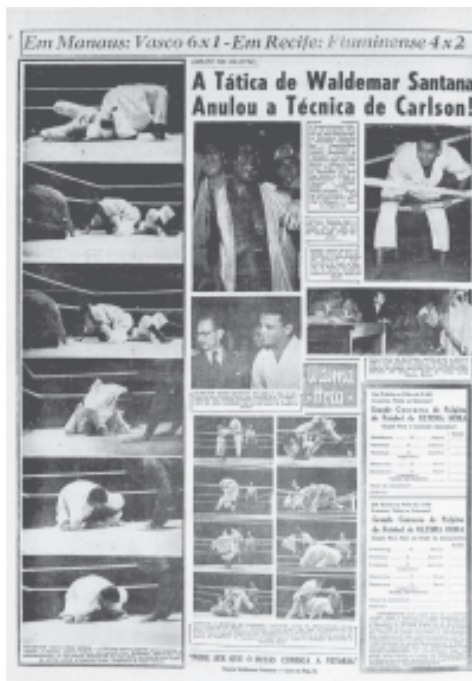


Figura 8 - Última Hora, 10 de outubro de 1955, página 12
 Fotografias: Jader Neves, Jankiel e Milagres
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

O fatiamento temporal das sequências gerava uma nova percepção visual, possibilitava que o leitor percebesse o fracionamento do fluxo do tempo no movimento, mas também o preparava para a leitura do congelamento do tempo na imagem, para o instantâneo.

O Tempo congelado

O instantâneo fotográfico é uma aquisição tecnológica, uma fração de tempo não perceptível para o olhar humano. A visão humana tem uma capacidade relativamente baixa de “separação temporal” já que,

para a mente, é impossível distinguir o encadeamento de imagens que se movem numa velocidade superior a 1/10 segundos. (AUMONT, 1993, p.32). Essa velocidade é bem próxima dos 1/16 segundos que nas câmeras fotográficas se convencionou tratar por 1/15 segundos, ou simplesmente T15, e é a mais baixa com a qual se pode operar segurando a câmera sem apoio e não tremer a imagem. Isso porque mesmo um sutil movimento do fotógrafo faz com que os pontos de luz que o objeto fotografado reflete mudem de lugar, dando a aparência borrada à fotografia. Em se tratando de um objeto imóvel, um fotógrafo de mão firme pode operar com essa velocidade sem “borrar”, mas se o objeto é móvel, com certeza a imagem sairá tremida. Assim, para congelar a imagem é preciso aumentar a velocidade do obturador, ou seja, diminuir o tempo que este fica aberto, de uma forma proporcional ao movimento do objeto.

Por isso o instantâneo captado pela câmera fotográfica é imperceptível, ou melhor, é invisível para o olho humano. Ao tornar o invisível visível, a fotografia engendra uma nova visualidade onde não há lugar para a mágica, para o sublime. Assim, participe da cultura moderna, responsável, segundo Max Weber, pelo “desencantamento do mundo” onde o pensamento mágico dá lugar ao pensamento racional, a fotografia figura esse mundo.

Para Maurício Lissovsky (2008), no processo de modernização da cultura e das sociedades a fotografia colaborou para a secularização do invisível, já que não se trata apenas de um meio de representar o mundo visível, mas de tornar o mundo visível. Para ele, a expectativa do que a imagem viesse a revelar “acentuou-se ao longo do século XX com a naturalização do flagrante e a difusão da cultura do instantâneo fotográfico”. De acordo com o autor, a fotografia se constitui como a dimensão mágica de um mundo encantado, inventando seu próprio invisível, um novo território plástico que surge apenas com a fotografia, o instantâneo moderno. A história da origem da fotografia moderna é basicamente a história do esquecimento da duração, já que a tecnologia do instantâneo tornou-se tão familiar aos fotógrafos que

“registrar o instante” parece fazer parte da própria natureza da imagem e a era em que a exposição fotográfica necessitava da imobilidade foi simplesmente esquecida.

O instantâneo fotográfico, esse corte no contínuo fluxo espaço-temporal da vida, é naturalizado como a própria essência da fotografia. Mas o corte não pressupõe a inexistência do tríplice presente. O encurtamento do presente das coisas presentes no instantâneo colabora para a extensão dos demais presentes agostinianos, das coisas passadas e das coisas futuras. Ou, como Agostinho assinala sobre a experiência de cantar uma canção conhecida, quanto mais a narrativa fotográfica se concentra no tempo, “mais se abrevia a espera e alonga-se a memória, até que seja inteiramente esgotada a espera, quando a ação inteira acabou e passou para a memória”. (AGOSTINHO, 2006, p.281). Assim como na vida, na narrativa fotográfica o passado não existe mais depois de capturado e o futuro ainda não é. Existe apenas o tríplice presente, um presente ampliado e dialetizado em memória e espera.

Para que o leitor perceba o instantâneo como narrativa, foi preciso construí-lo, passo a passo, através da sequência, esgarçar o tempo fatiado até que o encurtamento do presente possa ser compreendido como verossímil.

E, embora *Última Hora* tenha ido, aos poucos, introduzindo o instantâneo, este foi apresentado ainda numa linguagem semelhante à da sequência. Os quatro lances mais importantes de um jogo entre Fluminense e São Cristóvão eram dispostos alinhados como na sequência tradicional. Os instantâneos de Milagres (Figura 9) traziam legendas que procuravam mostrar a dinâmica temporal da partida: “mais um”, “o melhor gol” e “o gol de honra”, além de um “clichê [onde] Atis disputa a bola com Waldyr”. As fotografias eram maiores e a informação concisa. Ao lado delas uma fotografia de Amaro de outro jogo, entre Botafogo e Bangu, resumia toda a partida: num balé aéreo o goleiro botafoguense agarrou a bola e levou a melhor enquanto o atacante, vencido, ainda aparecia no ar. Três anos de sequências

possibilitaram que o leitor imaginasse o passado e configurasse o futuro na *tríplice mimesis* da fotografia do ataque defendido.



Figura 9 - *Ultima Hora*, 3 de outubro de 1955
Fotografias: Milagres e Amaro
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo



Figura 10 - *Ultima Hora*, 17 de abril de 1961, primeira página
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

É possível, finalmente, embarcar na aventura do instantâneo e recortar do contínuo fluxo temporal uma fatia mínima que representa toda a ação. A bola solitária, o goleiro caído e o atacante no ar eram suficientes para que o leitor compreendesse o lance do gol, re-figurasse nas páginas bidimensionais de *Última Hora* de 17 de abril de 1961 (Figura 10) o clímax do jogo da véspera. O leitor estava então perfeitamente apto à leitura da imagem, dominava os códigos que regiam a escrita da fotografia.

Considerações finais

A década de 50 foi um momento singular no jornalismo brasileiro¹¹. Apesar do forte investimento na modernização gráfica, editorial e empresarial dos periódicos, apenas *Última Hora* buscou fazer da linguagem fotojornalística um canal de transmissão da notícia para seu leitor. Ao contrário dos demais diários, que não incorporaram a fotografia às suas reformas, *UH* investiu na preparação do público, em sua maioria pouco habituado às letras, para a leitura da imagem associada a textos curtos e a temáticas populares como os esportes e crimes de sensação.

Mas o jornal foi ainda mais inovador ao elaborar uma narrativa visual a partir das sequências fotográficas de esportes que rapidamente se transformaram em um grande sucesso, permitindo ao leitor “rever” nas manhãs de segunda feira o gol da véspera, o clima das arquibancadas e outros tantos espetáculos esportivos.

As sequências fotográficas educaram o olhar, habilitando o leitor a reconfigurar mentalmente o desenrolar dos acontecimentos e foram fundamentais para que esse público fosse plenamente capaz de realizar

¹¹ Sobre as transformações da imprensa nos anos 1950, ver Ribeiro (2007).

uma leitura visual mais elaborada, decifrando o instantâneo fotográfico e abrindo caminho para uma utilização mais sofisticada e menos literal da imagem, que se daria a partir do final da década¹².

A experiência tão pouco conhecida de *Ultima Hora* foi fundamental para o desenvolvimento do fotojornalismo moderno brasileiro, não apenas pela utilização radicalmente inovadora da fotografia, como pelo respeito profissional que alçou o fotógrafo de jornal a um novo patamar dentro da profissão, até então exclusivo dos fotógrafos de revista. Foi esse jornal que pavimentou o caminho para o desenvolvimento do fotojornalismo diário no Brasil e todas as realizações posteriores são tributárias da renovação fotográfica de *Ultima Hora*.

Referências

AGOSTINHO (Santo). **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.3.

BRASIL. Ministério da Educação. **Mapa do Analfabetismo no Brasil**. Brasília: INEP, 2002. Disponível em: <http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7b3d805070-d9d0-42dc-97ac-5524E567FC02%7D_MAPA%20DO%20ANALFABETISMO%20NO%20BRASIL.pdf>. Acesso em: jun. 2009.

¹² Sobre as experiências fotojornalísticas do final da década de 1950 e 1960, ver Louzada (2009).

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CRARY, Jonathan. **Thechniques of the observer**. Londres: MIT Press, 1992.

DIAS, Rosangela de Oliveira. **Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e cinema novo**. In: ENCONTRO ANPUH RIO, 13., Rio de Janeiro, 2008. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125_ARQUIVO_TEXTOANPUH2008.pdf>. Acesso em: jun. 2009.

LOUZADA, Silvana. **Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

LYSSOVSKI, Maurício. **A máquina de esperar**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. v.1.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.