

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA**



Monografia de Conclusão de Curso

**As fotografias de Cristiano Mascaro nas páginas da revista Veja (1968-1970)**

Luís Fernando Oliveira Campos

Pelotas - RS

2022

**Luís Fernando Oliveira Campos**

**As fotografias de Cristiano Mascaro nas páginas da revista Veja (1968-1970)**

Monografia de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. O Dr. Aristeu Lopes

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

C198f Campos, Luís Fernando Oliveira

As fotografias de Cristiano Mascaro nas páginas da Revista Veja (1968-1970) / Luís Fernando Oliveira Campos ; Aristeu Elisandro Machado Lopes, orientador. — Pelotas, 2022.

54 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) — Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Mascaro. 2. Fotografia. 3. Veja. I. Lopes, Aristeu Elisandro Machado, orient. II. Título.

CDD : 770

## AGRADECIMENTOS

Para chegar neste momento decisivo em uma instituição pública de ensino, são grandes as intempéries e dificuldades que passamos, mas maior ainda é a vontade de realizar os sonhos que ainda aquecem os corações, e brilham os olhos daqueles que amamos. Queria primeiramente agradecer à minha mãe, Magda Santos de Oliveira, por todo apoio e luta, sempre fomos nós dois contra o mundo, e isso criou um laço tão forte que nada, nem a distância ou a saudade, são capazes de rompê-lo.

Agradeço a minha companheira Nathalia Lima Estevam, responsável pelo meu sorriso matinal de cada dia. Quero que saiba que estar diariamente com você e com a Coppola trouxe mudanças profundas e significativas em mim, não posso mais ser o mesmo, pois hoje sei o que é amar.

Queria também agradecer com um carinho único, meus amigos Pedro Henrique Caetano e Anderson Alexandre Dias Santos, cujo amor e carinho explodem no peito. Nunca vou esquecer dos momentos em que passamos juntos, assim como o carinho e o sorriso, com o qual cada um de vocês me recebem a cada encontro, amo vocês. Reservo espaço aqui para, Eduardo da Silva, Igor Soal de Almeida, Kevin Costa Queiroz e Vitor Mariani, estes levarei para sempre em meu coração, e só posso dizer que hoje sou aquilo que sou, por que carrego, com muito orgulho, um pouco de cada um de vocês no peito. Aos amigos que aqui não aparecem nominalmente, espero que saibam que faltam linhas para listá-los e agradecê-los, mas, se ao ler isso, seu coração tremulou um pouco mais forte, saiba que daqui você também faz parte.

Gostaria de agradecer também ao meu orientador Aristeu Elisandro Machado Lopes, que me acompanhou durante o processo de escrita do TCC, com muita paciência e carinho. Também foi um exímio professor durante todo período de graduação.

*“Lobos? São muitos.  
Mas tu podes ainda  
A palavra na língua*

*Aquietá-los*

*Mortos? O mundo.  
Mas podes acordá-lo  
Sortilégio de vida  
Na palavra escrita.*

*Lúcidos? São poucos.  
Mas se farão milhares  
Se à lucidez dos poucos  
Te juntares.*

*Raros? Teus preclaros amigos.  
E tu mesmo, raro.  
Se nas coisas que digo  
Acreditares.”*

**Hilda Hilst**

## RESUMO

O presente trabalho aborda a atuação do fotógrafo brasileiro Cristiano Mascaro durante os anos em que atuou na revista *Veja*. O recorte temporal tange o período de 1968 a 1970, ou seja, nos dois primeiros anos de circulação do periódico. No decorrer do trabalho também será analisado o caminho percorrido pelo grupo Abril antes da criação da revista *Veja e Leia*, perpassando por revistas que circularam antes dela, assim como as influências destas na criação da *Veja*. Também será realizada uma análise da obra posterior de Mascaro, estabelecendo relações com o período em que trabalhou para a revista. Para o levantamento e análise foi necessário também realizar a pesquisa diretamente nas páginas do periódico.

**Palavras chave:** Mascaro; *Veja*; Fotografia.

## ABSTRACT

The present paper addresses the work of the Brazilian photographer Cristiano Mascaro during the years he worked for *Veja* magazine. The temporal cut refers to the period between 1968 and 1970, that is, the first two years of circulation of the periodical. During the paper, the path taken by the Abril group before the creation of the *Veja e Leia* magazine will also be analyzed, going over magazines that circulated before it, as well as their influences in the creation of *Veja*. An analysis of Mascaro's later work will also be carried out, establishing relationships with the period in which he worked for the magazine. For the survey and analysis it was also necessary to carry out the research directly on the pages of the periodical.

**Key words:** Mascaro, *Veja*, Photography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fotografia de Mascaró: Detalhe do Copan.....	26
Figura 2	Os Noivos.....	29
Figura 3	Fotografia de Mascaró: The Kachidoki Bridge.....	31
Figura 4	Fotografia de Mascaró: São Paulo SP - 13.....	33
Figura 5	Corpo Editorial da <i>Veja</i> .....	35
Figura 6	Fotografia de Mascaró: Escadas Rolante.....	37
Figura 7	Fotografia de Mascaró: Cacilda.....	38
Figura 8	FAU/USP.....	38
Figura 9	Auditório FAU/USP.....	40
Figura 10	Fachada FAU.....	40
Figura 11	Fotografia de Mascaró: Yara Cohen.....	42
Figura 12	Fotografia de Mascaró: José Mauro.....	42
Figura 13	Fotografia de Mascaró: O difícil aprendizado.....	43
Figura 14	Fotografia de Mascaró: O leão de sete cabeças.....	45
Figura 15	Fotografia de Mascaró: Alfredo Ovando Candia.....	45
Figura 16	Fotografia de Mascaró: Paisagem.....	46
Figura 17	Fotografia de Mascaró: Ambrogi.....	47
Figura 18	Fotografia de Mascaró: Igreja.....	47
Figura 19	Fotografia de Mascaró: Gravura Artística.....	48

## LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1.....	39
Gráfico 1.....	44
Gráfico 2.....	46

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1. REVISTA VEJA: FOTOGRAFIA E HISTÓRIA</b>	<b>15</b>
1.1. <i>VEJA E LEIA</i> : UMA PROPOSTA ARRISCADA	15
1.2. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: QUESTÕES TEÓRICAS	22
<b>2. MASCARO: DA ARQUITETURA À VEJA E LEIA</b>	<b>27</b>
2.1 MASCARO: CAMINHANDO E CRIANDO	27
2.1. INÍCIO DE MASCARO NA <i>VEJA E LEIA</i>	33
<b>3. METODOLOGIA, LEVANTAMENTO E ANÁLISE DAS IMAGENS</b>	<b>37</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>49</b>

## INTRODUÇÃO

Durante o final da década de 1960, o modelo das revistas semanais ilustradas entrava em declínio, segundo Villalta, por conta da influência do jornalismo televisivo, o modelo dos periódicos perdia espaço de mercado (VILLALTA, 2002, p. 6). O contexto de um Brasil já imerso em um regime ditatorial também teve influência significativa no cenário editorial da época, visto que em 13 de dezembro de 1968 foi instituído o Ato Institucional número 5, que marcava o momento de maior ataque às liberdades individuais no país, utilizando de censura e coerção. A produção das editoras tinha então que passar pelo crivo dos censores, o que limitava as temáticas e as formas de se fazer notícia durante o período. Segundo Guarnieri, durante a crise econômica presente no Brasil na década de 1960 grandes empresas jornalísticas vieram a fechar as portas devido às ações tomadas pelo governo militar como censura, impostos e a manipulação de verbas publicitárias, tanto para anunciantes privados quanto para o próprio estado (GUARNIERI, 2021, p. 2).

É em meio a esse cenário arriscado, que o jornalista Roberto Civita, colocando em prática o projeto do pai, Victor Civita, aposta na criação do projeto *Veja*, inspirado em modelos de revistas estadunidenses, como *Look* e *Time*. A revista, criada em São Paulo através da editora Abril, apesar de ter como precursor o modelo das revistas ilustradas ou de variedades, tinha uma proposta nova, se apresentando como uma espécie de revista semanal de informação. Segundo Klanovicz:

A nova revista seguia um modelo importado, especializando-se em pequenas notas e reportagens extensas, constituindo-se como canal dos principais acontecimentos da semana. Portanto, o periódico tratava de produzir informação para um público nacional, sem regionalizar a leitura, como ocorria e ainda ocorre em vários jornais brasileiros. (KLANOVICZ, 2010, p. 4).

Em 11 de Outubro de 1968, foi lançada a primeira edição da revista intitulada, até então, *Veja e Leia*, o primeiro exemplar do periódico trazia em sua capa uma imagem com duas silhuetas de mãos na cor preta, uma com uma foice e outra com um martelo, em fundo vermelho, com os dizeres: “*O grande duelo no mundo comunista*”. Pode-se observar a relação do tema escolhido para compor a capa do

primeiro número da revista com as tensões políticas vividas durante o período, sobretudo no contexto internacional. O número tratava das dificuldades dos soviéticos em propagar os ideais comunistas em meio a Guerra Fria. É o primeiro número do periódico fora do projeto *Falcão*, projeto esse que como forma de testar o modelo desejado para a revista, realizou o lançamento de 14 edições de teste, ou “número zero” (VILLALTA, 2002).

Para Rodella (2009), a imagem fotográfica no jornalismo brasileiro é marcada pela captura do momento, da ação e busca a compreensão do leitor, de forma rápida e simples, segundo ele:

No fotojornalismo, onde a imagem necessita o máximo possível estar carregada de informação, a intencionalidade marca a estratégia de comunicação do repórter fotográfico. A escolha de planos e ângulos (domínio da linguagem fotográfica), o recorte do real (leitura do contexto) que ele realiza é intrínseco à sua atividade profissional que intenciona traduzir para o leitor o mesmo significado interpretado instantes antes do ato fotográfico. (RODELLA, 2009, p. 1049)

O registro da fotografia que acompanhava a notícia era, então, didático, e segundo Proença e Monteiro, se diferenciava da fotografia poética (mesmo as duas podendo caminhar juntas), exatamente pela busca por facilitar o entendimento do público, exigindo do leitor esforço de compreensão mínimos (PROENÇA E MONTEIRO, 2016, p.193). Os estudos acerca dos periódicos semanais no Brasil nos ajudam a entender melhor parte das influências que contribuem para a construção do pensamento social e político daquela população de leitores.

A revista *Veja*, nesse sentido, possuía uma equipe própria de profissionais desde a sua criação. É comumente associado às primeiras equipes de fotografia dessas revistas semanais uma falta de autonomia, obedecendo rigorosamente o que era delimitado pela empresa jornalística. Neste sentido, as relações de trabalho não eram homogêneas, na revista *Veja*, pode-se questionar essa falta de autonomia dos fotógrafos (PROENÇA E MONTEIRO, 2016, p. 193). Esta monografia de conclusão de curso se debruça na pesquisa, no levantamento e na análise dos usos das imagens fotográficas de Cristiano Mascaro na revista *Veja* durante o período de 1968 a 1970, período que corresponde a sua atuação na revista.

Cristiano Alckmin Mascaro nasceu em 22 de outubro de 1944, na cidade de Catanduva, São Paulo, é um arquiteto, professor e um dos principais nomes da

fotografia brasileira no século XX. Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), onde também conseguiu a titulação de mestre em arquitetura, com o trabalho *O Uso da Fotografia na Interpretação do Espaço Urbano*, em 1986, e posteriormente, recebeu também a titulação de doutor, com a tese *Fotografia e Arquitetura*, em 1994.

Sua relação com a pesquisa e a produção de conhecimento perpassa por grande parte de sua carreira. Mascaro foi professor de fotojornalismo da Escola de Fotografia, entre 1972 e 1975, e de Comunicação Visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (SP), entre 1976 e 1986, além de ter sido diretor do Laboratório de Recursos Audiovisuais da Universidade de São Paulo entre os anos de 1974 e 1988. Escreveu os livros: *A Cidade* (1979); *Cristiano Mascaro: As Melhores Fotos* (1989); *Luzes da Cidade* (1996); *Itinerários Culturales en Brasil* (Buenos Aires, 1999); *São Paulo* (2000); *O Patrimônio Construído - as 100 mais belas edificações do Brasil* (2003); *Imagens do Rio Grande do Sul* (2003), *Cidades Reveladas* (2006) e *Viagem a Tóquio* (2014).

Trabalhando com fotografia de rua, Mascaro retrata o ambiente urbano, sua arquitetura e, o mais importante, as pessoas que o habitam. Com uma produção diversa, o fotógrafo tem como principal cenário a cidade de São Paulo, entretanto, seu trabalho abrange também o estado de São Paulo, assim como outros estados e cidades brasileiras, além de registros realizados em outros países, como França, Itália, Cuba, Alemanha e Japão.

Pesquisas que abordam a obra de Cristiano Mascaro se concentram, por muitas vezes, em sua poética visual enquanto artista independente, vale ressaltar que tais estudos são importantíssimos para a valorização tanto da obra quanto do artista. O presente trabalho, no entanto, busca uma melhor compreensão tanto da sua atuação na revista *Veja*, que, segundo o próprio Mascaro, foi fundamental para a sua futura formação<sup>1</sup> (MASCARO, 2021), quanto com relação ao levantamento das imagens de Mascaro presentes na revista, para isso, será necessário também a realização da análise de seu trabalho enquanto produção artística, mas é importante

---

<sup>1</sup> MASCARO, Cristiano Alckmin. *Cristiano Mascaro "Eu sou um fotógrafo de rua"*. SESC São Paulo. YouTube. 29 de Julho de 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo)> Acesso em: 16 nov. 2021.

reiterar que o foco deste trabalho está na análise e no levantamento do seu trabalho para a revista. Mascaró é um dos principais fotógrafos brasileiros do século XX com importantes exposições nacionais e internacionais e, como destacado acima, dono de uma vasta produção sobre a cidade de São Paulo. Segundo Silva:

Mascaró assiste, atualmente, a cidade transmutada em caos. Suas imagens refletem a impessoalidade e o distanciamento a que se sujeitam os habitantes da urbe do século XXI. Como fotógrafo e arquiteto, suas imagens buscam uma reorganização estética por meio de perspectivas e de linhas perfeitas. (SILVA, 2009, p. 177)

Seu legado já é consolidado, mas entender melhor o período tão significativo e importante de transição de sua carreira entre fotógrafo de jornalismo e fotógrafo de rua, pode nos revelar um pouco mais sobre as suas influências e momentos de experimentações que podem ter contribuído para sua obra posterior. O levantamento das imagens presentes na revista também pode contribuir para o preenchimento dessa lacuna, dando ênfase a muitas fotografias de Mascaró que, até então, podem estar esquecidas nas páginas da *Veja*.

As fontes que irão compor o trabalho serão as edições da revista *Veja* durante os seus dois primeiros anos de circulação (1968-1970), presentes no Acervo do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias - LIPEM/UFPel, vinculado ao Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas (NDH). A partir da coleção de periódicos da *Veja*, foi possível uma análise mais aproximada do tema selecionado, visto que, das 121 edições lançadas no período estudado, o NDH conta com 87 delas, cerca de 71,9%.

O interesse pelo tema relacionado com o uso da fotografia se iniciou a partir da realização de cursos técnicos voltados para fotografia e cinema, além de contatos com fotógrafos no cenário cultural de São Paulo. Quando ingressei no curso de História Bacharelado da Universidade Federal de Pelotas, o estudo das imagens e representações também foi assunto de meu interesse ao longo de praticamente toda a graduação.

A análise histórica, tendo como fonte principal a fotografia, necessita de uma metodologia que se difere daquela direcionada a fonte puramente textual, tais especificidades o trabalho abordará nos capítulos seguintes. Importante aqui é deixar claro que o estudo não pretende realizar uma análise de um contexto

histórico tendo como referencial as fotografias de Mascaró, mas sim um levantamento das obras do fotógrafo presentes na revista, assim como uma análise dos usos dessas imagens.

Os próprios temas da fotografia, as suas ocasiões, situações e personagens têm relevância em si. É importante não esquecer que se com uma fotografia não se cria e se fotografa o que está em frente da objectiva, o acto de fotografar é sempre uma escolha, uma escolha feita pelo fotógrafo que vai decidir sobre o que fotografar, como fotografar e quando fotografar. (PINHEIRO, 2011 p. 115)

É possível também, a partir das fotografias encontradas nas revistas durante o período estudado, compreender melhor as possíveis influências que a experiência como fotógrafo de jornalismo deixou suas marcas nos trabalhos posteriores de Mascaró, como as escolhas tomadas por ele no momento do clique, os enquadramentos, as preferências de captura, a importância da figura humana na criação do drama na fotografia, entre outras.

No primeiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso analisaremos o cenário editorial no Brasil durante a década de 1960, o projeto Falcão e o surgimento da revista *Veja*. Buscando entender melhor o contexto no qual a revista tem início, em um cenário que pode ser considerado conturbado.

No segundo capítulo será analisada a atuação profissional de Cristiano Mascaró na revista, serão listadas as edições que contiverem fotografias assinadas por Mascaró, assim como será realizado um levantamento imagético de cada uma das fotografias. Com as imagens, será possível, realizar uma análise mais panorâmica do início de sua carreira, dos primeiros anos de trabalho e dos usos de suas imagens nas reportagens presentes nas edições.

## 1. REVISTA VEJA: FOTOGRAFIA E HISTÓRIA

O presente capítulo tem por objetivo compreender melhor o contexto de surgimento do grupo Abril, abordando seus fundadores, suas primeiras publicações e o surgimento da revista *Veja*. Na segunda parte, debateremos sobre algumas questões teóricas que tange fotografia, história e sua utilização em periódicos, focando na fotografia jornalística.

### 1.1. VEJA E LEIA: UMA PROPOSTA ARRISCADA

A primeira edição da revista *Veja* foi publicada em setembro de 1968, e marcava a entrada da editora Abril em um cenário editorial relativamente novo, abandonando o modelo de revistas ilustradas, e se aproximando mais do jornalístico semanal. Para entender melhor o surgimento da revista *Veja*, é necessário primeiro compreender o contexto político e editorial no Brasil durante o período da criação do periódico. Durante seus primeiros anos no Brasil, a editora Abril se concentrou na produção de quatro principais revistas, *Claudia*, *Quatro Rodas*, *Realidade* e *Veja*, que são consideradas grandes marcos na história da editora, não apenas por serem as primeiras, mas também por que, com exceção de *Realidade*, todas fazem parte de quase toda história da editora Abril, estando em circulação até hoje (MIRA, 1998, p. 4).

Os anos entre 1960 e 1970, foram de mudanças significativas, tanto na esfera política quanto na cultural no mundo ocidental, em âmbito mundial podemos citar o acirramento da Guerra Fria, que culminaria na corrida espacial com a chegada do homem à Lua, temas que foram abordados de maneira intensa pela revista, inclusive em sua edição de número um. No Brasil os anos de 1960 marcaram o início da ditadura civil-militar, em 1964, assim como a intensificação da repressão e da censura, ações que acabaram por reverberar no periódico e em sua produção. Tais mudanças e rupturas nos ajudam a entender melhor o terreno no qual a revista *Veja* começa sua caminhada:

Com o processo de modernização da sociedade brasileira, no Pós-64, todos os setores da produção cultural passam por consideráveis transformações, sempre no sentido de ampliação de sua produção, evolução técnica, profissionalização e racionalização, com vistas ao mercado consumidor, que ia se formando graças aos

processos mais amplos de industrialização e urbanização. (MIRA, 1998, p. 1)

Entender o início e caminhada da Abril, e conseqüentemente da *Veja*, demanda primeiro entender também quem foi Victor e Roberto Civita, figuras importantes nessa caminhada da editora. Victor Civita (1907-1990), foi um empresário naturalizado brasileiro, de origem italiana, mas nascido em Nova York, nos Estados Unidos. Em 1949, enquanto fazia uma viagem pela Argentina, foi influenciado por seu irmão, César Civita, a abrir uma editora no Brasil, nos moldes da que César já possuía. Em 12 de julho de 1950, saiu o primeiro número da revista *Pato Donald*, o primeiro passo do que viria a se tornar o Grupo Abril.

Roberto Civita (1936-2013), nascido na cidade de Milão, na Itália, em 9 de Agosto, é filho do empresário Victor Civita, e foi um dos fundadores do grupo Abril, e foi presidente do Conselho de Administração e Editorial da Abril. Teve importância significativa na criação e nos rumos que a *Veja* tomaria durante seu período como editor chefe, influenciado por outros periódicos de fora do país, ele teve palavra forte no modelo adotado pela revista, segundo Coelho e Valle:

Desde 1959, Victor Civita sonhava com uma revista chamada *Veja*, um semanário ilustrado semelhante à *Look* americana, ou à *Life*, ou à *Oggi* italiana. Enquanto seu filho Roberto Civita desde menino era apaixonado por *Time*. (COELHO E VALLE, 2008, p. 140)

Durante os anos de 1950, a taxa de analfabetismo era alta no Brasil, algo em torno de 70%, e aproximadamente 9, dos 50 milhões de brasileiros que viviam no país concentravam-se em São Paulo (VILLALTA, 2002, p. 1). Foi exatamente nesse ambiente que a caminhada da editora Abril teve início. Segundo Villalta, mesmo com esse cenário aparentemente arenoso, o público leitor no Brasil estava sedento por novos, e diferentes meios de disseminação de notícias, influenciados pelo processo de modernização do Brasil, o que favoreceu o início da Editora:

Com isso, uma sugestão de que ali se firmara um fato concreto sobre as modernas ações culturais que se instalariam no país, transformando-o em um lugar exemplar para se empreender negócios na área da cultura, com incentivos e apoio por parte do governo e um mercado que, apesar de pequeno, estava ávido por consumir os resultados de uma empreitada pela modernização nacional. (VILLALTA, 2002, p. 1)

Durante seus primeiros anos, a Abril se aproveitou da experiência dos seus criadores, já que os Civita tinham práticas editoriais em outros países, como na

Argentina, onde César, em 1941, tinha criado a Editora Abril (Buenos Aires). Os anos de 1950 na Abril são sustentados pelas fotonovelas como *Capricho*, *Você*, *Ilusão*, *Noturno*, além do *Pato Donald*, com quem a família Civita não só inicia seus negócios editoriais no Brasil, mas consegue se manter nos anos iniciais graças ao desenho da Disney. (VILLALTA, 2002, p. 2-3).

No início dos anos de 1960, mais precisamente em Agosto, a Abril lança a revista *Quatro Rodas*, embalada pelo processo de expansão das rodovias brasileiras realizado por Juscelino Kubitschek. Essa revista, que tinha como alvo o público masculino, teve relativa importância na trajetória da editora Abril e futuramente na fundação da revista *Veja*, visto que o italiano Mino Carta, experiente no ramo, toma frente do projeto, e voltaria mais tarde como parte da equipe inicial da *Veja*, segundo Villalta:

Ainda no fim da década de 1950, Victor Civita, já convencido de que o projeto valeria a mobilização de esforços humanos e capitais, viaja a Roma para propor a Mino Carta que este retorne ao Brasil para dirigir, em um primeiro momento, a revista automobilística *Quatro Rodas* e, mais tarde, [...] a *Veja*. (VILLALTA, 2002, p. 3)

Outro projeto realizado pela editora em abril de 1966, e importante para entender a própria criação da revista *Veja*, foi a criação de uma revista de debate, neste caso, a *Realidade*, de periodicidade mensal, que trazia consigo assuntos diversos, desde família até sexo e tabus da sociedade na época. A revista obteve relativo sucesso adotando o estilo de jornalismo literário. A *Realidade* foi muito importante na caminhada inicial da editora Abril, que a partir do lançamento do periódico, mudou o entendimento, não só do público, mas principalmente dos próprios diretores da Abril sobre que tipo de produtos a editora poderia lhes entregar, agora acreditavam na viabilidade econômica para o lançamento de uma revista semanal, que viria a ser a *Veja*. (COELHO E VALLE, 2008, p. 140)

A revista *Realidade* teve vida relativamente curta, sua primeira, e mais importante fase, durou pouco, de 1966 a 1968, segundo Micheline Gaggio Grank:

*Realidade* teve duas mortes: a primeira em 1968, quando em função já do clima que levaria ao AI-5 e de sua repercussão interna na Abril, a equipe original entrou em choque com a empresa e debandou. A empresa, por sua vez, já tinha uma nova proposta editorial, que era *Veja*. E morreu, a segunda vez, em 1978, quando a Editora tirou a revista de circulação, após várias tentativas infrutíferas de reforma (Depoimento de Micheline Gaggio Grank, Apud, COELHO; VALLE p. 108-109.)

Essa vida curta, entretanto, teve uma muita influência para o surgimento da *Veja*, tanto pela nova perspectiva com relação aos produtos fabricados pela editora, que retirava a Abril daquele amontoado de empresas que produziam majoritariamente revistas de entretenimento, e passava para um estilo mais jornalístico, quanto pela experiência e resultado comercial trazida com *Realidade*, segundo Villalta:

A estrutura gráfica da Editora Abril já estava preparada para trabalhar semanalmente com grandes tiragens, afinal havia a experiência com os altos números de circulação dos fascículos, com as grandes tiragens de *Realidade* e a solidez empresarial do grupo que era fundamentalmente favorecida pelo esquema de distribuição feito por uma de suas empresas: a Dinap S.A. – Distribuidora Nacional de Publicações. Além disso, o faturamento da Editora chegava aos US \$28 milhões. (VILLALTA, 2002, P. 3)

Antes do lançamento da revista, era preciso realizar algumas campanhas de publicidade sobre o produto, a fim de garantir a venda de maioria da primeira tiragem, o que viria a acontecer, já que dos 700 mil exemplares impressos, foram vendidos cerca de 650 mil (COELHO, VALLE, 2008, p. 142), quase esgotando a edição de estreia. Pelos números iniciais, as campanhas de publicidade e promoção do produto foram extremamente assertivas, garantindo o bom número de vendas:

*Veja* priorizaria três adjetivos: ser uma revista semanal, de informação, e caracterizar-se por seu caráter nacional. Para promover a revista, foram organizadas duas festas de lançamento. Foram convidados personalidades, autoridades e os donos das maiores agências de publicidade de São Paulo e do Rio de Janeiro. O lançamento de *Veja* teve uma das maiores campanhas publicitárias da imprensa brasileira, chegando ao custo de 1 milhão na época. (RAUTENBERG, 2011, p. 46)

Assim, em 11 de setembro de 1968, era publicada a edição de número um da, até então, revista *Veja e Leia*, inspirada nos modelos de revistas norte-americanas *Look* e *Time*. Em sua primeira capa, o periódico revela algumas das métricas que fariam parte da maneira de se fazer reportagem adotada pela revista, com o símbolo do comunismo, formado pela silhueta de duas mãos em destaque, sobre um fundo vermelho. O título era “O grande duelo no mundo comunista”, a edição tratava, como abordado anteriormente, da dificuldade dos soviéticos com relação à disseminação das ideias socialistas, assim como a perda de influência no decorrer da Guerra Fria em relação ao seu opositor, os Estados Unidos da América, e tinha como principal reportagem “Rebelião na galáxia vermelha”, e abordava a invasão da Tchecoslováquia sob a perspectiva do Pacto de Varsóvia (VILLALTA, 2002, p. 4). Interessante observar aqui a escolha do tema para

iniciar as vendas da *Veja*, se aproveitando do clima maniqueísta que circundava as tensões vividas pelo país no período, sem deixar de se posicionar, no caso, tecendo críticas ao bloco socialista.

A recepção nas bancas foi muito positiva na primeira edição, como já comentado, a primeira tiragem foi quase esgotada. No entanto, a partir da primeira leitura, o público parece não ter aprovado aquilo que lhes foi entregue, principalmente quando comparado à imagem vendida do produto. A partir da edição de número 2, a quantidade de leitores caiu vertiginosamente, com 250 mil vendas em uma tiragem de 600 mil exemplares. A revista chegou a atingir a marca negativa de apenas 16 mil leitores (COELHO, VALLE, 2008, p. 143), como consequência teve perda de diversos anunciantes, com exceção da Souza Cruz, que assinou no escuro sua participação, “o produto [...] decepcionou os anunciantes em sua versão brasileira pelas sucessivas quedas em suas tiragens. Até mesmo a classe jornalística murchou ao ver o produto final propagado pela parafernália publicitária.” (VILLALTA, 2002, p. 7). É possível observar então a diferença drástica das vendas da primeira edição quando comparadas com os números posteriores, resultado de uma campanha promocional forte, mas que não mostrava verdadeiramente o produto que seria entregue, a decepção do público e até dos jornalistas é a marca do início atribulado de vendas da revista *Veja* pela Abril:

O público não perdoou tamanho descompasso entre a imagem do produto divulgada pela campanha de lançamento e o produto real. E se os consumidores não perdoaram, muito menos os anunciantes [...]. De um sucesso espetacular, *Veja* se transformou num fracasso espetacular. (COELHO, VALLE, 2008, p. 143)

A *Veja* se vendeu como uma revista inovadora, que trazia consigo um modelo diferente daquilo que o público e a própria editora estavam acostumados, então era natural que a Abril precisasse de um período de adaptação e entendimento do mercado com relação ao produto almejado, e isso não aconteceria logo em seu lançamento. O objetivo após a má repercussão do periódico não seria o de desistência, ou mudança de rumo na continuação do produto, mas sim comprar a ideia apresentada e aperfeiçoá-la, segundo Roberto Civita:

Nós não sabíamos fazer a revista. A revista era complicada demais, tinha texto demais. O texto era difícil de ler. (...) Eu acho que desde o início *Veja* tinha uma postura certa e muito interessante e também um nível de inteligência, conteúdo e atitude da revista, corajosa, liberal, aberta, moderna, acho que estava certa desde o início. Mas

entre as boas intenções e fazer uma publicação que o leitor goste, faltava um longo caminho. Então tínhamos que aprender a fazê-la, aprender a torná-la mais atraente. Não mudar-lhe o propósito, mas executá-la melhor. (SOUZA, 1998, apud, COELHO, VALLE, 2008)

Não se pode, no entanto, negar que a revista foi objeto de diversos testes e demorou para ser elaborada a fim de minimizar possíveis rejeições do público, apesar disso, como exemplificado, não obteve excelência nos primeiros anos de circulação. Um desses testes foi o chamado Projeto Falcão, uma série de “números zeros” da revista que visava testar o modelo desejado, teve início em 1959, cerca de nove anos antes do lançamento da *Veja*, em 1968. Foram 14 edições de teste, elaboradas por Raymond Cohen, a exclusão de uma edição, o que deve-se ao supersticioso Mino Carta, figura importantíssima na formação da *Veja*, e que acreditava no 13 como número de sorte (VILLALTA, 2002, p. 2). Embora os dados sobre os números zeros da revista serem escassos (SILVA, 2005, p. 56), se sabe que foi previsto um investimento para a criação de aproximadamente 150.000 exemplares, mas que no valor total da conta, foram integrados outros gastos, segundo Villalta:

A esse emprego de capital foram somados “investimentos em móveis, utensílios e instalações, custo complementar de campanha de lançamento, estoque complementar de papel para cobrir aumento de 10 para 18 edições iniciais e tiragem de 180 para 500 mil (nsº 1 e 2) e 350 mil (3 a 18)”, além de custos aleatórios calculados apenas na fase operacional do projeto.(VILLALTA, 2002, p. 3)

Pode-se observar a insistência do grupo Abril na manutenção da revista, mesmo com toda recepção negativa ao periódico, além da relação financeira, já que “os números do prejuízo aceitos pela editora estão em torno de US\$6,5 milhões de dólares (nos anos 1960)” (SILVA, 2005, p. 63).

Apesar da recepção negativa sobre *Veja*, a editora não rumou para uma mudança drástica na maneira de se fazer a revista, pelo contrário, buscava sempre reiterar que era “um órgão crítico e que se diferenciava dos demais órgãos comunicativos” (SILVA, 2005, p. 76). A insistência no periódico só foi possível graças ao tamanho da equipe que bancava o projeto, já que a escolha da Abril foi lançar a *Veja* somente quando a editora estivesse estabilizada, o que permitiu, a sobrevivência da revista durante o período mais sombrio, ao passo de que ia aos poucos entendendo seu público e aperfeiçoando a maneira de se fazer jornalismo almejada pela editora.

Com um modelo diferente da rival *Manchete*, o público leitor demorou um certo tempo para ser convencido da qualidade na maneira de fazer jornalismo da *Veja*, segundo Silva:

O processo de experimentação do modelo adotado por *Veja* demonstraria seus problemas na prática, só podendo ser corrigido a cada edição. Além disso, o público estava acostumado com revistas ilustradas, portanto *Veja* deveria convencê-los da qualidade de seu material e da utilidade dos modelos de jornalismo interpretativo que a revista procurava implementar no Brasil. (SILVA, 2005, p. 76)

A estabilização da *Veja* ocorreria poucos anos mais tarde, após um período onde a revista era sinônimo de prejuízo para a editora, pouco a pouco *Veja* foi entendendo o que o público leitor esperava dela, e mesmo sem se curvar completamente a vontade deste, adaptações eram feitas e mais ações publicitárias buscavam angariar novos assinantes para o periódico, segundo Silva:

Em outubro de 1971 *Veja* iniciou uma campanha de assinaturas, através de convênio com alguns Serviços Especiais de Entrega de Documento da Empresa dos Correios e Telégrafos e através de contratos com empresas particulares especializadas em entregar protocolos. A campanha utilizou-se de 3 canais: porta a porta, mala direta e cupons publicados em anúncios. (SILVA, 2005, p. 77)

O ano de 1972 foi menos tempestuoso para a revista neste início, após quatro anos de publicações o formato adotado pela revista já estava estabilizado, e justamente por conta disso, não era preciso mais reforçar seu caráter editorial em todo número lançado (SILVA, 2005, p. 77-78). Ainda em 1972, a revista tinha cerca de “45 mil assinaturas, que, com mais 62 mil compradores em banca, dão, para o último trimestre daquele ano, uma média de 107 mil exemplares vendidos por edição” (SILVA, 2005, p. 78), mostrando que a insistência no produto final gerou resultados, mesmo que tardios.

O período que circunda a criação da *Veja* pode ser caracterizado em três etapas interligadas entre si. Em um primeiro momento podemos observar a entrada da Abril no cenário editorial brasileiro e as dificuldades encontradas nele. A criação de outros produtos, como *Quatro rodas* e *Realidade*, que ajudaram o grupo a se estabilizar e que foram de significativa importância para o surgimento da revista, visto que sem o sucesso de *Realidade*, por exemplo, é difícil saber se a editora teria arriscado em um modelo novo de revista ilustrada semanal.

O segundo momento diz respeito ao início atribulado da revista em seus primeiros anos. Apesar de uma campanha de publicidade intensa e pomposa, a recepção do público não foi positiva, isso devido tanto a diferença entre o que foi promovido e o produto final entregue, quanto ao novo modelo editorial que a revista apresentava. O início ruim, entretanto, não desanimou os investidores, que apoiaram o modelo e o aperfeiçoaram para uma melhor aceitação.

O terceiro momento seria exatamente essa estabilização nas vendas de *Veja*, que agora conseguia se pagar, essa estabilização só foi possível, é verdade, por conta do tamanho da editora e da insistência de seus idealizadores, que conseguiam bancar os anos de maior dificuldade do periódico. A obstinação de Victor e Roberto Civita no modelo adotado da revista pode ter colaborado para o rombo inicial causado por ela, mas é inegável que a mesma obstinação no modelo foi que se consolidou, tornando tempos mais tarde a *Veja* em um dos maiores periódicos do Brasil.

## **1.2. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: QUESTÕES TEÓRICAS**

Se faz necessário, para o prosseguimento do trabalho, um estudo um pouco mais detalhado a respeito dos temas História e Imagem assim como sua relação com Fotografia e Mídias, que serão as abordagens presentes no decorrer do estudo. Este tópico busca uma melhor compreensão acerca da utilização da imagem fotográfica na História, assim como de seus usos na imprensa, visando uma melhor compreensão acerca das utilizações das fotografias presentes neste trabalho. A ideia nesse momento, é realizar o levantamento das imagens de Mascaró durante seu período de atuação na revista *Veja*, além de levantar algumas ligações possíveis entre a sua experiência em fotojornalismo, para com sua obra como fotógrafo independente.

A relação humana com a imagem é de difícil datação, a tentativa de representação do real por um indivíduo ou grupo acompanha o ser humano durante toda sua trajetória. Transformar aquilo que se olha, e recriar o ambiente natural são práticas humanas que nasceram quase que juntas à própria espécie. No que tange

a imagem enquanto um diálogo com o real, esta se encontra em um campo de tensão, e portanto, de difícil análise, segundo Kossoy:

A realidade do fato não é a mesma da imagem, posto que a primeira é a realidade do objeto e, a segunda, da representação: a segunda realidade. Em outras palavras: a realidade da representação ou da imagem é uma (re)criação ou (re)apresentação da realidade do fato. São, enfim, realidades que atuam em diferentes dimensões. (KOSSOY, 2021, p. 19)

Ela toma espaço entre o imaginado e o real, no sentido de que aquilo que de fato existe, ou o real, e aquilo que é representado, nesse caso por meio da fotografia jornalística, não são a mesma coisa, apesar de compartilharem da mesma origem, segundo Buitoni:

Consideramos que a imagem existe entre o imaginário e a realidade. A instrumentação técnica traduz sob uma forma gráfica uma percepção humana do mundo. Representação mental e técnicas se associam: a instrumentação concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem. (BUITONI, 2007, p. 104)

A imagem é, então, uma criação, dependendo de uma representação mental, que é única à cada indivíduo, portanto toma formas heterogêneas de expressão, juntamente com a instrumentação técnica daquilo que vai ser usado para realizar a representação da imagem, que ao mesmo tempo, mora entre o real e o imaginado.

A partir já da criação da fotografia na década de 1830, o debate acerca da imagem e sua relação com a realidade já se desenvolvia fortemente, a relação de busca pelo realismo utópico presentes nas pinturas e esculturas, principalmente por movimentos artísticos inspirados nos trabalhos gregos e romanos, agora estava em xeque, o que marcaria uma importante ruptura para as duas áreas.

Como bem sabemos, as relações entre a História e a fotografia foram sendo estabelecidas a partir do próprio início da prática fotográfica, principalmente associada a idéia de uma fotografia que tinha como função principal o registro fiel do real, documentando o contato de europeus com povos e culturas não europeias, segundo Guran:

É justamente o caráter documental da fotografia que a pôs imediatamente a serviço da curiosidade de uma sociedade que interagiu cada vez mais com a diversidade cultural dos povos não europeus. Ao lado do retrato, seguramente a aplicação mais imediata e universal da fotografia desde o seu nascimento, a documentação de terras e costumes exóticos foi a sua principal aplicação nos anos que se seguiram à sua invenção. Desta vertente se desenvolveram, ao mesmo tempo, a documentação fotográfica de

caráter informativo para um público mais amplo e o seu uso pelas ciências exatas e pelas voltadas ao estudo dos seres humanos, tanto no seu aspecto físico quanto social. (GURAN, 2012, p. 13)

No sentido da arte, a relação fotográfica era, para aquele contexto, uma captura do real, daquilo que se vê diante dos olhos, um aparato quase mágico, essa noção de realidade, que futuramente seria melhor discutida, acabou por indiretamente desvincular a arte dessa busca pelo real, segundo Mauad:

O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade. (MAUAD, 2008, p. 30)

A relação da associação da fotografia com a verdade, ou com o retrato fiel da realidade é um tópico distante de ser questionado pelo senso comum. É interessante observar que, mesmo atualmente, em uma sociedade em erupção tecnológica, em que nas mãos de cada cidadão e cidadã é possível que exista uma *smartphone* pronto para fotografar e recriar o real a partir do olhar individual, a associação da fotografia com o retrato fiel da realidade acontece com frequência. A ideia de uma imagem que não só retrata, mas que documenta o real, é um ponto de encontro com o jornalismo, no sentido de que esse debate se vincula com a narrativa jornalística, e a própria imagem que esta criou para si. Ainda segundo Buitoni:

Qualidades como objetividade, transparência, verdade, foram sendo assumidas pelo discurso jornalístico, que adotou a fotografia como reprodução confiável do real, assim como arquivos fotográficos dos órgãos do estado e a fotografia usada como prova judicial. (BUITONI, 2007, p. 104)

O presente trabalho tem como foco o levantamento e a análise de fotografias presentes no periódico *Veja*, portanto, se torna necessário algumas considerações a respeito dos estudos que tangem fotografia e história enquanto campos de análise, criação e disputa. No estudo elaborado conjuntamente com o campo da história, entendendo que a “própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica já envolve um exercício de interpretação desta imagem, datado e, por conseguinte, historicamente determinado” (MAUAD, 1996, p. 3). O fotógrafo, ao realizar a imagem, não é um sujeito indiferente ao que está produzindo, ao contrário, ele está

sujeito a diferentes influências internas e externas, diferentes tipos de técnicas e equipamentos, segundo Kossoy:

É natural que o objeto dará margem à diferentes interpretações, mais semelhantes ou menos semelhantes, de sua aparência física em função da habilidade técnica, criatividade e repertório individual de cada fotógrafo. São os diferentes olhares que apresentarão respectivamente imagens singulares. Vê-se, pois que são inúmeras as possibilidades de construção ficcional da representação [...]. Cada uma dessas interferências estabelece diferentes níveis de ficção. (KOSSOY, 2021, p. 21)

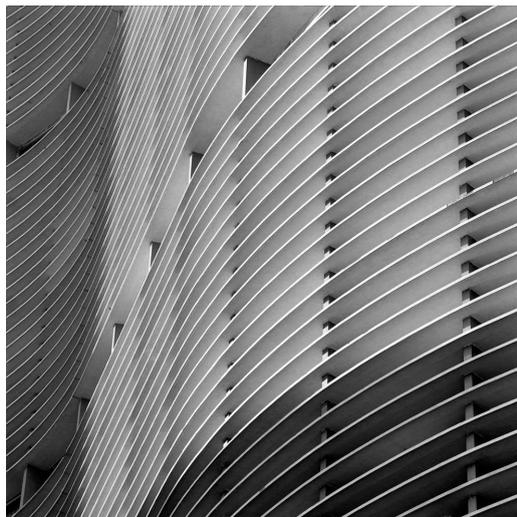
Dependendo do tipo de fotografia, o profissional se vê vítima do acaso, daquilo que é possível capturar no *frame*. O resultado final é, então, uma somatória de diferentes tensões que o individualizam, caracterizam e forjam sentido para a imagem, segundo Mauad:

Entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de analogon da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1996, p. 3)

As fotografias de Mascaro nos permitem visualizar essas tensões de maneira um pouco mais nítida, já que nelas, podemos observar a escolha estética do artista no momento do *click*, que resulta em um encontro entre fotografia de arquitetura e figura humana. Separamos um exemplo a fim de compreender como a escolha do fotógrafo nos conta mais do que apenas aquilo que está no quadro.

A primeira fotografia selecionada, exemplificada na figura 1, faz parte do acervo online do artista, presente na sessão de imagens intitulada “São Paulo, a cidade”, a imagem leva o nome descritivo de “Detalhe do Copan”. Nela é possível observar uma parte recortada do prédio, obra do renomado arquiteto Oscar Niemeyer, um dos mais influentes do Brasil.

(Figura 1- Fotografia de Mascaro: Detalhe do Copan)



Fonte: <http://www.cristianomascaro.com.br/galerias/colecoes/sao-paulo-a-cidade> Acesso em: 02 jun. 2022.

Aqui, Mascaro fotografa um importante ponto arquitetônico da cidade, mas opta por uma visão mais detalhista e intimista do local. Sem precisar mostrar o prédio inteiro, Mascaro recorta o que nele há de mais especial e único, suas curvas, utilizando o contraste, importante característica na fotografia em preto e branco, para evidenciar o movimento.

Um dos principais marcos da cidade, o Edifício Copan é registrado por Mascaro naquilo que nele há de peculiar: suas curvas. É essa forma que chama a atenção de quem passa pelas principais vias da cidade e que o consagrou como cartão postal (ver imagem comparativa) e espaço simbólico incansavelmente veiculado pela mídia. Entretanto, nessa imagem do fotógrafo não há nada que ateste o Copan como o maior edifício residencial do país, nem tampouco revela sua imponência em relação às demais construções vizinhas. Ainda que suas curvas sejam inconfundíveis, o enquadramento dado por Cristiano Mascaro foge da “reprodutibilidade técnica” da imagem e solicita um conhecimento prévio da cidade de São Paulo ou de seus principais aspectos simbólicos. Somente assim é possível realizar, por montagem, a visibilidade daquilo que está apenas sugerido. (SILVA, 2003, p 44)

É importante dizer também que as fotografias que separamos de Mascaro são parte de sua obra posterior ao seu trabalho na revista *Veja*, portanto, com uma poética visual e escolha de quadros e *frames* mais amadurecida, colocando na fotografia a mensagem que ele quer passar, direta ou indiretamente.

Na obra de Mascaro presente na revista *Veja*, é possível observar uma fotografia mais voltada para um teor documental, que se foca em imagens de pessoas, ele ressalta que o que mais o emociona na prática da fotografia é

justamente essa empatia entre fotógrafo e o fotografado<sup>2</sup>. Mascaro também relata que, por conta das exigências de tempo e de produção da revista, ele acabava por se esquivar de muitos artifícios artísticos, se a luz não estivesse boa, ou o enquadramento não fosse o melhor, o importante era voltar para a redação no final do dia com a foto da qual eles precisavam<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CiiU&t=20s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CiiU&t=20s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo) Acesso em: 10 dez. 2021.

<sup>3</sup> Idem.

## **2. MASCARO: DA ARQUITETURA À VEJA E LEIA**

O capítulo se debruça na análise da trajetória de Mascaro, desde sua formação como arquiteto, até sua inserção na revista *Veja*. Também será abordado o trabalho posterior de Mascaro, visando tecer relações e influências do seu período trabalhando no fotojornalismo.

### **2.1. MASCARO: CAMINHANDO E CRIANDO**

Cristiano Alckmin Mascaro, nascido em 22 de outubro de 1944, em Catanduva, São Paulo, como apresentado na introdução, é um dos maiores e mais importantes fotógrafos do estado de São Paulo e do Brasil. Foi vencedor do Prêmio Internacional de Fotografia Eugène Atget, em 1984, e da Bolsa Vitae de Fotografia, em 1989. Mascaro se considera um fotógrafo de rua, passeia pelas cidades, as observa e procura aquilo que de drama surge em suas caminhadas, suas fotografias permeiam a capital paulista, mas não só, fotografou diversas cidades no Brasil e no mundo, sempre com a assinatura marcante de seu olhar, traduzidas em fotografias em preto e branco, com paisagens urbanas, e foco na arquitetura. Mascaro, no entanto, amplia sua obra quando começa também a fotografar figuras humanas, presentes nas cidades retratadas, esse misto de objetos que compõe o seio de sua produção, ao mesmo tempo demonstram a rigidez do enquadramento, necessária a uma fotografia de arquitetura, com a sensibilidade humana, que permite a Mascaro observar justamente aquilo que, por muitas vezes, se passa despercebido devido a intensidade do meio urbano. O trabalho do fotógrafo, segundo ele, é justamente esse processo de desfazer e refazer<sup>4</sup> a realidade do ambiente urbano a partir de seu olhar, sem deixar de lado aquelas pessoas que ali residem, pelo contrário, utilizando exatamente essa vida cotidiana para construir e dar sentido a sua obra, o que talvez seja o componente mais importante na criação de sua poética visual.

---

<sup>4</sup> Cristiano Mascaro: Desfeito e feito - São Paulo, 2007.

Assina como autor dos livros *A Cidade* (1979); *Cristiano Mascaro: As Melhores Fotos* (1989); *Luzes da Cidade* (1996); *Registros urbanos* (1998); *Itinerários Culturales en Brasil* (Buenos Aires, 1999); (São Paulo 2000); *O Patrimônio Construído - as 100 mais belas edificações do Brasil* (2003); *Imagens do Rio Grande do Sul* (2003), *Cidades Reveladas* (2006); *A cidade de Cristiano* (2008) e *Viagem a Tóquio* (2014).

Mascaro conta que foi justamente durante sua graduação, quando, não querendo ir a uma aula da qual não entendia muita coisa, se direcionou até a biblioteca da universidade. Lá ele encontrou e se encantou com o livro *Images à la Sauvette* (1952), uma coletânea do grande fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que viria a ser uma de suas grandes influências, dentre um mundo de fotografia extraordinárias do fotógrafo francês, Mascaro se encantou com uma imagem simples, “Os Noivos” (1938), demonstrada na figura 2, na qual Cartier-Bresson registra o momento de alegria de um jovem casal, recém casados, em um café ao ar livre, em Joinville-le-Pont, na França, Mascaro decide ali mesmo que se tornaria um fotógrafo.<sup>5</sup>

(Figura 2 - Os Noivos)



Fonte: [artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-joinville-le-pont-france-a-newlywed-bride-and-groom](https://artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-joinville-le-pont-france-a-newlywed-bride-and-groom)  
Acesso em: 09 nov. 2022.

<sup>5</sup> Entrevista concedida no terceiro episódio do programa “Inspiradores” da TV Gazeta. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=405s&ab\\_channel=TVGazeta](https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=405s&ab_channel=TVGazeta)

Analisar e entender o trabalho de Mascaró não é uma tarefa simples, essencialmente influenciado pela sua formação e a partir de muitas caminhadas pela capital paulista, ele se interessou por fotografar a cidade e sua arquitetura, no entanto, o próprio fotógrafo não vê a cidade de São Paulo com um olhar de beleza, no sentido mais romântico do termo, mas sim com um olhar de instigação, marcado pela procura do drama presente nos centros históricos e periféricos, esperando para serem fotografados.

Na fotografia de arquitetura de Mascaró, o mais importante da cidade é, segundo ele mesmo, justamente aqueles que nela residem, e a compõem enquanto corpo social, seu interesse não se restringe somente aos monumentos, ao concreto, mas também a vida, e o cotidiano<sup>6</sup>, “captando o que parece invisível ao se esconder sob o hábito” (CHAVES, 2007, p. 6). Pensando por partes, a fotografia de arquitetura de Mascaró foge do convencional, da valorização das grandes estruturas enquanto obras arquitetônicas isoladas, segundo Chaves:

As fotografias de Mascaró se colocam como um desafio à percepção, já que fogem da pasteurização de um modelo de imagem criado para São Paulo e veiculado, sobretudo, pela mídia. Esse desafio se impõe também na medida em que, mesmo atuando como metáfora visual da cidade tomada no seu conjunto, a montagem das imagens captadas por este fotógrafo sobre a cidade, fragmentam-na e, à maneira de metonímia, em que a parte vale pelo todo, o detalhe é ressaltado como expressão de um contexto maior. (CHAVES, 2007, p. 6)

Como exemplo para análise deste tipo de imagem, destaco aqui a fotografia *The Kachidoki Bridge*, como demonstra a figura 3, presente em seu livro, *Viagem a Tóquio* (2014). Nele, Mascaró viaja com a jornalista, professora e chef, Mari Hirata, e juntos descobrem e redescobrem a cidade de Tóquio no Japão. Entusiasmado para fotografar a capital japonesa, Mascaró residiu na cidade de Ginza por três semanas, e lá, dedicou-se a observar e capturar não só a cidade, mas também aqueles que faziam dela essa metrópole ao mesmo tempo intensa e organizada, nesse lugar que, segundo Mascaró, “podemos ter a certeza de que, aconteça o que acontecer, sempre seremos reverenciados com a mais solene e delicada das mesuras.” (MASCARÓ, 2014 p. 11)

(Figura 3 - Fotografia de Mascaró: *The Kachidoki Bridge*)

<sup>6</sup> Entrevista concedida no terceiro episódio do programa “Inspiradores” da TV Gazeta. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=405s&ab\\_channel=TVGazeta](https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=405s&ab_channel=TVGazeta) Acesso em: 02 out. 2022.



Fonte: Viagem a Tóquio, 2014.

A imagem mostra a ponte de Kachidoki, marco arquitetônico da cidade de Tóquio, e traz consigo características interessantes do trabalho de Mascaro. Fugindo de uma fotografia de arquitetura convencional, o local não aparece num plano aberto no qual se consegue observar a estrutura como um todo, dando ênfase na obra arquitetônica por completo, mas ao invés disso, se opta por manter no plano de destaque, a imagem de um homem vestido com um terno e carregando uma maleta, de saída da ponte e, aparentemente, com pressa. Mascaro utiliza então a ponte como um plano de fundo, e exprime a sua experiência com a cidade ao colocar em destaque a figura humana, que ali está vivendo seu cotidiano e fazendo parte integrante do todo. O que se ressalta aqui é justamente essa ideia de uma metrópole rápida, viva, tentacular e intensa que é a cidade de Tóquio. Segundo Chaves:

O próprio modo de fotografar de Mascaro se dá por montagem, na medida em que busca o heterogêneo a partir da combinação de elementos que, apesar de familiares, podem ser lidos de outra maneira como consequência do enquadramento dado. (CHAVES, 2007, p. 8)

O trabalho de Mascaro é marcado por essa relação íntima entre a fotografia de arquitetura e de figura humana, por isso constitui um campo relativamente complexo no sentido da construção e análise da imagem, visto que ambos os temas formam algo único, e esse amálgama de narrativas é justamente o que caracteriza a poética de Mascaro.

No que tange a sua fotografia de figura humana, Mascaro por vezes recorre a uma relação mais intimista, fotografando pessoas comuns, muitas vezes anônimas em seu cotidiano. Contudo, o momento decisivo, inspirado por Cartier-Bresson, aqui se torna muito mais a relação da vivência do artista naquela cidade. Mascaro observa a cidade com uma ótima fornecedora dessa imprevisibilidade que liga seu trabalho e o de Cartier-Bresson, e que ao mesmo tempo exige do fotógrafo o olhar atento para capturar os rápidos momentos dramáticos que pulsam do cotidiano na metrópole, além da sensibilidade humana de traduzir aquela realidade que salta diante dos olhos para uma imagem técnica e ressignificada. Assim, a partir de encontros e desencontros do fotógrafo enquanto caminha por São Paulo (MASCARO, 2007), do momento inesperado, e por força do acaso, que Mascaro decide o que é interessante ser fotografado por ele.

Mascaro inclusive define seu método de fazer fotografia como caminhando e criando (MASCARO, 2007), e foi justamente assim que sua experiência de fotografar figuras humanas se consolidou. Mascaro conta que enquanto caminhava pela rua Benjamim de Oliveira, em plena zona cerealista de São Paulo, observou dois carregadores de saco de farinha<sup>7</sup>. Imediatamente perguntou aos rapazes se poderia fotografá-los, com o aval dos dois, o momento foi capturado em uma fotografia que não se pode caracterizar como totalmente espontânea, dado a ciência dos modelos, mas que necessitou justamente dessa imprevisibilidade que só a união entre o meio urbano e a relação dos sujeitos com esse espaço pode propor. O resultado, como exemplificado na figura 4, foi uma imagem recheada de simbolismos, associando os dois trabalhadores jovens e de aparência humilde, cobertos de farinha pelo corpo, com as icônicas estátuas gregas e romanas, desgastadas pela ação do tempo. Segundo Silva:

Mascaro parece interessar-se pelo modo como o corpo insere-se na cidade e a constrói, pela maneira como vive o espaço da forma como ele é – com suas paredes manchadas, riscadas, com a tinta descascando ou com suas alternativas à sobrevivência, bem como pelas marcas que ficam no corpo e na cidade decorrentes da interação de ambos na passagem do tempo. (SILVA, 2008, p. 43)

---

<sup>7</sup> Entrevista ao SESC São Paulo (Conexão). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CiiU&t=20s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CiiU&t=20s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo) Acesso em: 16 nov. 2021.

Na imagem que exemplifica seu olhar para fotografia de figura humana, é interessante apontar que foi justamente essa cena que fez com que Mascaro se apaixonasse por fotografar pessoas. O resultado da imprevisibilidade da metrópole com a simplicidade dos trabalhadores tocou o fotógrafo, a partir de então, não é raro em suas exposições, a presença de obras que retratam algumas pessoas comuns, sendo retratadas por seu olhar, parte dessas imagens está presente no seu acervo virtual gratuito (<http://cristianomascaro.com.br/>), que conta com algumas coleções de suas fotografias, separadas pelos temas: “São Paulo, a cidade”, “São Paulo, o Estado”, “As casas”, “Brasileiros”, “Brasil” e “O Mundo”.

(Figura 4 - Fotografia de Mascaro: São Paulo SP 13)



Fonte: <http://cristianomascaro.com.br/galerias/colecoes/brasileiros> Acesso em: 02 jun. 2022.

Sua obra foi influenciada tanto pela sua formação inicial de arquiteto, que possibilitou um olhar para dentro da própria cidade como plano de fundo, quanto pela sua atuação como fotógrafo de jornalismo pela revista *Veja*, que auxiliou no desenvolvimento da sua fotografia de figura humana, como veremos mais adiante no trabalho. Essa fusão de influências resultou em uma visão única que concentra em si concomitantemente o rigor do quadro, uma fotografia estática e montada do meio urbano, e a valorização dos momentos inesperados e espontâneos que possam surgir em suas caminhadas, combinando assim a objetividade técnica da fotografia de arquitetura, sem temer o fator do imponderável presente no fotojornalismo, tudo isso amalgamado com os habitantes que ali residem, criando

essa relação ao mesmo tempo íntima e antagônica entre o vivo e construído, ou melhor dizendo, entre o construído e o roubado<sup>8</sup>.

## 2.2. INÍCIO DE MASCARO NA VEJA E LEIA

Cristiano Mascaro iniciou seu amor pela fotografia ainda muito cedo, a partir de caminhadas pela capital paulista<sup>9</sup>, ali, Mascaro procurava aquilo que lhe alimentava os olhos, e pouco a pouco foi se encantando com a cidade e sua arquitetura, pouco a pouco formando seu olhar. Ainda jovem, em 1967, antes mesmo de terminar sua graduação como arquiteto, Mascaro participa de um concurso de fotografia com um júri estrelado, Fernando Lemos, João Xavier e Cláudia Andujar. A composição deste júri seria mais importante para Mascaro do que se possa imaginar, visto que Cláudia Andujar à época trabalhava como fotógrafa de *Realidade*, revista que fazia muito sucesso. Devido ao conceito fotográfico e de design de *Realidade*, ou seja, uma revista com maior trato visual, Andujar pode dar ao seu trabalho uma

potencialidade além do usual no fotojornalismo. [...] Em sua passagem pela revista *Realidade*, Claudia Andujar pôde se aprofundar e conhecer o Brasil, percorrer territórios até então desconhecidos e, finalmente, escolher um sentido a mais para sua incursão. Por meio da revista, ela encontra um novo sentido, e isso só foi possível pela forma com que as coisas ocorreram quando ela esteve lá. (LEITE, 2015, p. 165)

O presente estudo já apontou a importância desse periódico para o surgimento da *Veja*, e a participação de Andujar no concurso iria ser de grande influência para a vida profissional de Mascaro.

Mascaro termina o concurso em primeiro lugar, empatado com outro colega de curso, mais tarde ele apresenta seu portfólio a Cláudia Andujar, que sugeriu Mascaro para fazer parte da equipe inicial de uma nova revista semanal, a *Veja*, projeto ainda embrionário da Editora Abril, cujo primeiro número foi publicado em 11 de setembro de 1968. O concurso foi importante para estreitar laços entre o jovem fotógrafo e Cláudia Andujar, sempre lembrada com carinho nas entrevistas de

---

<sup>8</sup> Cristiano Mascaro: Desfeito e refeito - São Paulo, 2007.

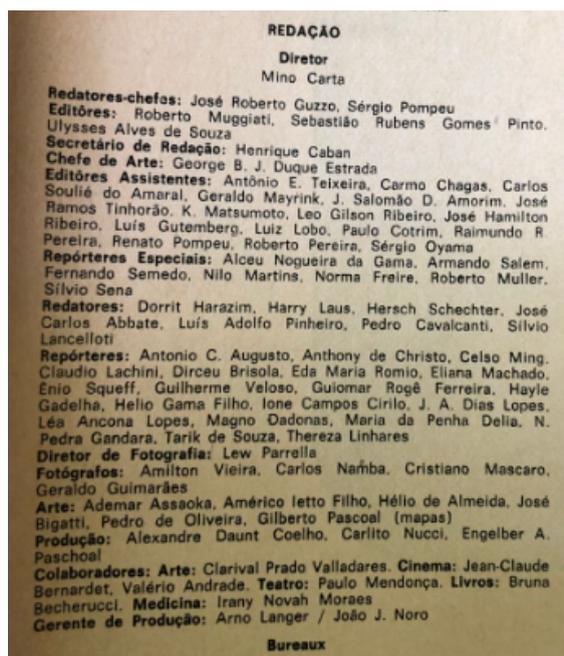
<sup>9</sup> Entrevista disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=324s&ab\\_channel=TVGazeta](https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=324s&ab_channel=TVGazeta) Acesso em: 16 nov. 2022.

Mascaro<sup>10</sup>. A aproximação dos dois foi tão significativa que Mascaro foi convidado para participar de um mini documentário “A Realidade de Claudia Andujar”, dirigido por Jorge Bodanzky, e produzido pela revista ZUM<sup>11</sup>, que contava com uma série de entrevistados que tiveram algum tipo de contato com Andujar.

É importante para o segmento do trabalho, realizar uma ressalva, as fontes a respeito do período de atuação de Mascaro na revista *Veja* variam muito, muitos trabalhos afirmam que sua participação se estende até 1972, outros até 1975. Buscamos aqui nos amparar em duas informações base para delimitar o recorte selecionado. A primeira delas foi a observação de que Mascaro só aparece no corpo editorial, como exemplificado na figura 5, até a edição de número 68, que data de 24 de Dezembro de 1969, contudo, na mesma edição e nas seguintes, as fotografias de Mascaro continuam sendo utilizadas com a mesma frequência de antes.

(Figura 5 - Corpo Editorial da *Veja*)



Fonte: Revista *Veja*, N° 23 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

Outra fonte que mais nos ajudou a delimitar o recorte temporal para a análise foram as falas do próprio Mascaro, que afirma ter entrado na *Veja* em 1968 e que

<sup>10</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=BvuXcteQ\\_I&t=30s&ab\\_channel=GuilhermeKoFreitag](https://www.youtube.com/watch?v=BvuXcteQ_I&t=30s&ab_channel=GuilhermeKoFreitag)  
Acesso em: 25 nov. 2022.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dMxEZWpBKjg&ab\\_channel=revistaZUM](https://www.youtube.com/watch?v=dMxEZWpBKjg&ab_channel=revistaZUM)  
Acesso em: 11 nov. 2022.

permaneceu durante 2 anos na revista<sup>12</sup>. Essa informação corroborou com as análises realizadas nas edições da revista, já que após 1970, período em que termina a análise, as fotografias de Mascaró aparecem com cada vez com menos frequência. Por conta disso, a análise se debruçou até o número 120 da revista, que data de 23 de Dezembro de 1970, a última revista do ano presente no acervo.

A experiência de Mascaró na revista, segundo ele mesmo<sup>13</sup>, não era fácil, já que a dinâmica imposta pelo cotidiano jornalístico não abria espaço para poética ou para experimentações, o que importava, no final do dia, era entregar a melhor foto possível que se relacionasse com a chamada da reportagem. Essa emergência para a concepção da imagem, pode ter sido um dos fatores que ajudaram Mascaró a se abrir para outras visões artísticas, que agora dependiam muito mais do momento.

A experiência na *Veja*, no entanto, foi fundamental para consolidar sua poética, já que futuramente, Mascaró construiria a tônica de sua fotografia a partir do imponderável, daquilo que está fora de seu controle, e são muitas as fotografias icônicas do fotógrafo que saíram de momentos inesperados. Como a fotografia intitulada “Escadas Rolantes”, exemplificada na figura 6, onde, segundo Mascaró, só foi possível a captura da imagem graças a um momento de descanso após a subida das mesmas. Ele conta<sup>14</sup> que as escadas rolantes presentes na foto não estavam funcionando, e o objetivo inicial era a busca por um ponto mais alto para fotografar a cidade, mas, cansado, Mascaró retoma seus olhos para baixo, e a partir de uma sucessão de acasos, refaz o real com uma de suas mais icônicas fotografias.

(Figura 6 - Fotografia de Mascaró: Escadas Rolantes)

---

<sup>12</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo)  
Acesso em: 16 nov. 2021.

<sup>13</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=346s&ab\\_channel=TVGazeta](https://www.youtube.com/watch?v=V2WFO-Ux8-8&t=346s&ab_channel=TVGazeta)  
Acesso em: 16 nov. 2022.

<sup>14</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo)  
Acesso em: 16 nov. 2021.



Fonte: <http://www.cristianomascaro.com.br/galerias/colecoes/sao-paulo-a-cidade> Acesso em: 02 jun. 2022.

A coragem e a flexibilidade exigidas para a realização de cada reportagem acabaram por moldar a poética visual de Mascaro, a cada nova fotografia solicitada, uma série de reveses e percalços tinham de ser ultrapassados, treinando seu olhar e seu clique.

### 3. METODOLOGIA, LEVANTAMENTO E ANÁLISE DAS IMAGENS

O trabalho se iniciou a partir das pesquisas realizadas no Acervo do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias - LIPEM/UFPEL, vinculado ao Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas (NDH), buscamos as edições da revista *Veja* durante os seus dois primeiros anos de circulação (1968-1970), que estivessem presentes no acervo. Das 104 edições lançadas durante o período analisado, 82 estão presentes no acervo, correspondendo à 78,8% do volume total de edições, o elevado número de edições presentes no acervo possibilitaram tal análise.

Das 82 edições de *Veja* analisadas, em 40 delas encontram-se uma ou mais fotografias de autoria sinalizada de Cristiano Mascaro, gerando um total de 76 fotografias, os números específicos de cada uma das edições estão exemplificados na tabela 1. Aqui é importante ressaltar que o que chamo de “autoria sinalizada”, se refere a fotografia que, junto a ela, se encontra o nome de Mascaro, indicando que a imagem foi fotografada por ele, como exemplificada na figura 7. Se faz importante essa distinção, pois ao decorrer do trabalho pudemos observar fotografias, como a da figura 8, na qual não consta uma autoria, nem junto a foto, nem no corpo de texto, mas que as características da fotografia enquanto poética visual se assemelham muito com as de mascaro.

(Figura 7 - Fotografia de Mascaro: Cacilda)



Fonte: Revista Veja, edição N° 31

Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 8 - FAU/USP)



Fonte: Revista Veja, edição N° 24

Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Tabela 1 - Número de fotografias presente nas edições analisadas)

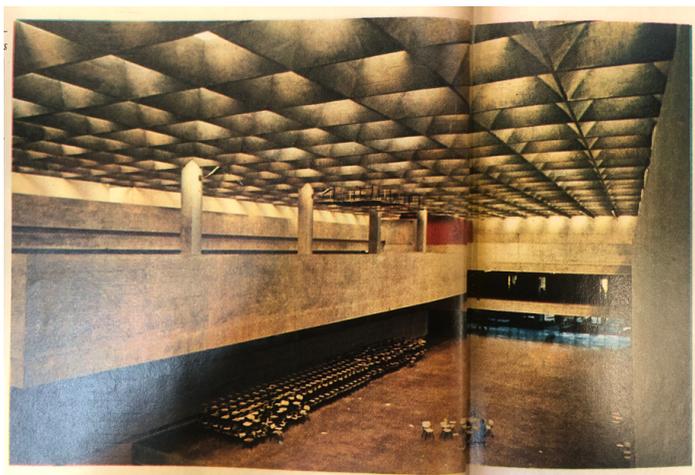
Nº Edições	Fotografias
24	5
25	2
26	2
27	2
31	4
32	2
35	1
36	6
37	1
41	2
42	2
43	2
44	2
45	1
46	2
47	1
48	1
49	2
50	5
51	1
52	1
53	1
54	1
56	1
59	2
60	1
62	1
63	1
68	7
69	1
72	1
77	1
78	1
79	2
80	1
81	3
85	1
89	1
100	1
101	1

Fonte: Autoral

No caso da foto presente na edição de número 24, essas características podem ser observadas a partir de aspectos como a utilização do meio urbano e principalmente do objeto arquitetônico para compor o quadro, assim como a participação efetiva da figura humana que completa a imagem, na figura 8, por exemplo, podemos observar uma pessoa ao fundo, na curva superior da escada, é graças a ela que conseguimos ter noção do tamanho e da imponência do prédio, essa projeção humana na arquitetura é uma característica marcante no trabalho de Mascaró. Existe também a relação do momento decisivo para a captura da imagem,

influência de Cartier-Bresson, este conceito aqui, está em esperar o momento perfeito para o enquadramento da figura humana, que não poderia acontecer antes ou depois da captura. O local, exemplificado também nas figuras 9 e 10, que fazem parte da mesma reportagem, é onde se encontra a fachada e o auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU – USP), no Campus da cidade universitária, em São Paulo, local de formação de Cristiano Mascaro.

(Figura 9 - Auditório FAU/USP)



Fonte: Revista Veja, N° 23 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 10 - Fachada FAU/USP)



Fonte: Revista Veja, N° 23 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

As 40 edições com correspondência, tangem aproximadamente 49% das 82 edições presentes no acervo dentro do recorte estabelecido. É importante ressaltar também que nem toda edição da revista contava com fotos de todos os fotógrafos nomeados na ficha técnica daquele número. Também se faz necessário ressaltar o recorte da análise, visto que, como comentado anteriormente, Mascaro para de fazer parte da equipe de fotógrafos da revista, inclusive não constando mais na ficha técnica após a edição de número 68, porém, algumas de suas imagens continuam sendo usadas até meados de 1972, cada vez de maneira mais espaçada após 1970. Como o trabalho se foca em uma análise de suas fotografias durante o período em que Mascaro fazia parte da editora, nos concentramos nos dois anos em que, segundo ele mesmo, de fato atuou como fotojornalista<sup>15</sup>.

O número de fotografias por edição e de autoria de Mascaro também varia, normalmente tendo um máximo de 5 fotografias na mesma edição da revista, mas em diversos números, se utiliza apenas uma ou duas imagens do fotógrafo. Nas edições onde se utiliza mais de uma fotografia, normalmente elas acompanham a mesma matéria, como exemplo da edição de número 24, que constam 5 imagens, todas acompanhando a mesma matéria.

Outro tópico importante a ser ressaltado, é a relação da fotografia com uma ou mais matérias na revista. Como exemplificado na tabela 1, na maioria dos casos, a fotografia de Mascaro acompanha apenas uma matéria por edição, mas em 18, das 40 edições com correspondência analisadas, são utilizadas mais de uma fotografia. Os números das edições que contam com essa peculiaridade são: 24, 25, 26, 27, 31, 32, 36, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 59, 68, 79 e 81. Com destaque a edição de número 50, a única a utilizar as fotografias em 3 reportagens diferentes, na primeira reportagem, intitulada: “Corrida para a Gravura”, que abordava a iniciativa de Yara Cohen, fotografada por Mascaro, e exemplificada na figura 11, que começava um negócio de revenda de gravuras de artistas paulistas. A segunda fotografia, observar a figura 12, acompanha a crítica do tradutor, ensaísta e dramaturgo, Leo Gilson Ribeiro a respeito do novo livro “Meu pé de laranja-lima”, do

---

<sup>15</sup> Entrevista disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=bnOlox4CliU&t=137s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo)  
Acesso em: 16 nov. 2021.

autor José Mauro Vasconcelos, presente na imagem. A terceira, e última imagem presente na edição está exemplificada na figura 13, e acompanha reportagem, com o título de “O Difícil Aprendizado”, que diz respeito a tentativa da empresa Volkswagen de alfabetizar parte de seus funcionários, e mostra um pouco das dificuldades enfrentadas pela empresa e por seus funcionários / alunos. Esse número se difere dos outros onde se utilizam mais de uma fotografia de Mascaró, pois as fotografias acompanham matérias diferentes, o que não ocorre nas outras edições.

(Figura 11 - Fotografia de Mascaró: Yara Cohen)



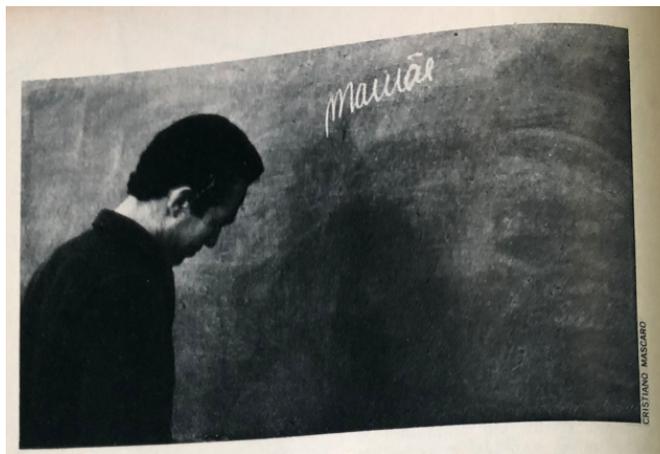
Fonte: Revista Veja, N°50 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 12 - Fotografia de Mascaró: José Mauro)



Fonte: Revista Veja, N°50 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 13 - Fotografia de Mascaro: O difícil aprendizado)



Fonte: Revista Veja, N°50 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

As fotografias de Mascaro foram usadas em temas distintos na revista durante o período, importante salientar que esta não é uma característica única que atribuíram a Mascaro, mas sim uma regra geral na ocupação de fotógrafo de jornalismo, já que durante as pesquisas, pudemos observar o mesmo com os outros fotógrafos que trabalhavam para o periódico. Para este estudo, separamos as utilizações das fotografias de Mascaro por temas, como exemplificado no gráfico 1, buscando compreender melhor em quais os assuntos abordados pela revista as fotografias de Mascaro eram mais utilizadas. Separamos os assuntos em Esportes, Economia<sup>16</sup>, Política<sup>17</sup>, Cultura<sup>18</sup>, Religião e Educação.

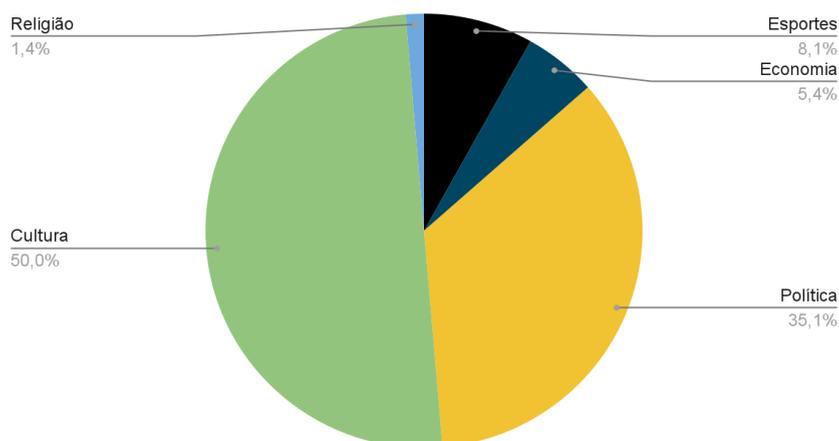
---

<sup>16</sup> Tanto nacional, quanto internacional

<sup>17</sup> Idem

<sup>18</sup> Engloba, Artes, Televisão, Teatro, Literatura e Cinema

Gráfico 1



Fonte: Autoral

Exemplificando os diversos temas que Mascaro fotografou, separo aqui as figuras 14 e 15, a primeira diz respeito a um setor cultural da revista, mais especificamente o cinema, quando cobrindo a produção do filme “O Leão de Sete Cabeças” de Glauber Rocha, lançado em 1970, Mascaro acompanhava a sua produção, que ocorreu em 1969. A segunda se aproxima mais do setor político, quando fotografa Alfredo Ovando Candia, general boliviano responsável pelo golpe de estado de 1969 no país. Ambas as fotografias são de figuras humanas, mas, exatamente por serem de setores diferentes e carregarem mensagens diferentes, o tratamento fotográfico é único à cada uma delas. Enquanto a imagem de Ovando Candia, traz a ideia de uma fotografia mais documental, séria, mostrando um momento comum na vida de um político, a imagem que acompanha a matéria do filme traz uma visão mais imponente e grandiosa, utilizando um *Contra-Plongée* enquanto a figura humana olha para o horizonte, dando a impressão de drama, de uma visão mais artística para a fotografia.

(Figura 14 - Fotografia de Mascaro: O leão de sete cabeças)



Fonte: Revista Veja, N°68 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 15 - Fotografia de Mascaro: Alfredo Ovando Candia)

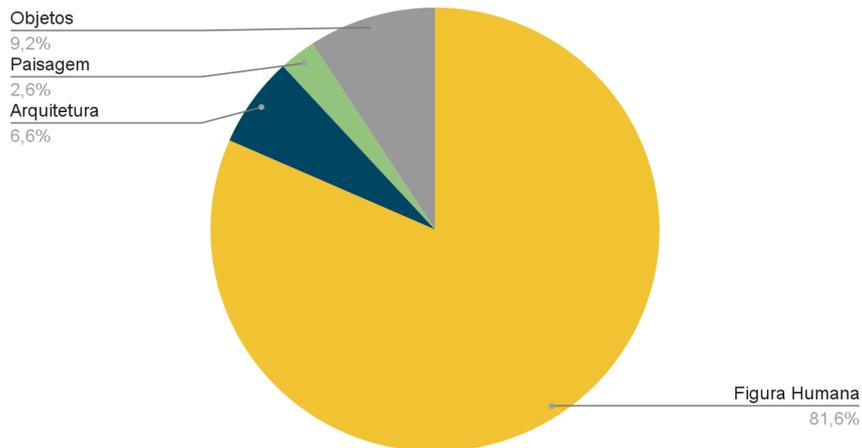


Fonte: Revista Veja, N° 56 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

A partir do levantamento das fotografias foi possível também observar com maior cuidado as variedades de objetos fotografados por Mascaro. Me refiro aqui àquilo que mais aparece em suas fotografias dentro dos grupos estabelecidos pelo próprio estudo. Separamos, para fins de melhor organização, os objetos fotografados nos seguintes grupos: Figura humana, Arquitetura, Paisagem,

Objetos. Importante também comentar que analisaremos aqui cada imagem como individual, no sentido de que, em um só evento, a revista muitas vezes seleciona mais de uma foto para ser publicada, para a análise, cada foto, mesmo que seja do mesmo evento, ou com o mesmo objeto como foco, será contabilizada. O gráfico 2 ilustra um pouco melhor os números finais.

Gráfico 2



Fonte: Autoral

Nas figuras a seguir, o objetivo é exemplificar cada um dos grupos aos quais nos referimos acima, sendo que a figura 16 se refere ao grupo de Figura Humana, a figura 17 se refere a paisagem, a figura 18 se refere à Arquitetura e a figura 19 se refere a Objetos.

(Figura 16 - Fotografia de Mascaro: Ambrogui)



Fonte: Revista Veja, N° 43 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 17 - Fotografia de Mascaró: Paisagem)



Fonte: Revista Veja N° 35 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 18 - Fotografia de Mascaró: Igreja)



Fonte: Revista Veja N° 31 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

(Figura 19 - Fotografia de Mascaró: Gravura Artística)



Fonte: Revista Veja N° 50 Acervo: LIPEEM/NDH-UFPEL

É interessante observar a variedade de temas e de objetos que foram fotografados por Mascaro nesse curto período na revista, mais do que isso, Mascaro saiu do que poderia ser a sua zona de conforto, já que a fotografia de Arquitetura corresponde a apenas 6,6% de sua produção na revista, com menos correspondências do que a fotografia de Objetos, por exemplo. O elevado número de fotografias de figura humana também chama atenção, compreendendo a mais do que 80% das imagens presentes no estudo. É possível estabelecer, então, que tanta experiência gerada a partir da alta exigência de fotografia de figura humana para o periódico deixou marcas no trabalho posterior de Mascaro, que teria como marca em sua poética visual, justamente a união entre a fotografia de arquitetura, influenciada por sua formação, e a fotografia de figura humana, influenciada por seu período de atuação como fotógrafo da revista *Veja*.

## CONCLUSÃO

A chegada do grupo Abril no Brasil sinalizava uma inovação e expansão no cenário editorial brasileiro. É bem verdade que o início atribulado, e dependente de publicações como *Pato Donald*, geraram desconfiança. Roberto e Victor Civita, no entanto, acreditaram no projeto com inspiração na editora de mesmo nome sediada na Argentina, que tinha no comando outro familiar, neste caso César Civita. O contexto político e social no Brasil, ao mesmo tempo, mostrava um ambiente perigoso e entusiasmante para se empreender em uma editora. A taxa de

analfabetismo era muito alta, mas a escassez de periódicos que não fossem revistas semanais ilustradas, fazia do público um nicho sedento de novos meios de consumir notícias.

Depois dos lançamentos de *Realidade*, *Claudia*, *Quatro Rodas* e outras revistas de sucesso, era chegado o momento da editora arriscar no grande sonho de Roberto Civita, uma revista semanal nos modelos da *Time* norte-americana e na *Oggi* italiana. Em Outubro de 1968 chegava às bancas brasileiras a revista *Veja*, que prometia ser diferente das concorrentes exatamente por trazer a união entre uma revista ilustrada com um jornalismo mais estruturado. É nesse contexto que o trabalho busca compreender a participação de Cristiano Mascaro no periódico. Mascaro trabalhou durante os dois primeiros anos de circulação da revista, entre 1968 e 1970, e nesse período contribuiu com suas imagens que acompanham diversas reportagens.

Cristiano Mascaro atualmente trabalha como fotógrafo de rua. Seu foco é a cidade de São Paulo, mas Mascaro já se aventurou por outras cidades, estados e países. A obra de Mascaro, como vista no decorrer deste trabalho, se encontra em uma poética visual própria, a partir do diálogo único entre fotografia de arquitetura e de figura humana. Mascaro preza, não somente pela captação da beleza nesses dois campos como distintos, mas sim na interação entre cidade e aqueles que nela residem. O resultado disso é uma visão ímpar sobre o monumento arquitetônico, trazendo sentimento, escala e uma relação com a presença humana nele. Mascaro se vinculou à revista *Veja* ainda muito cedo, nos números zeros do periódico, e pouco tempo depois de concluir sua formação como Arquiteto pela Universidade de São Paulo. Com indicação e apoio de grandes nomes como Claudia Andujar, a caminhada de Mascaro estava apenas começando, e apesar do curto período de participação na revista, o trabalho posterior do fotógrafo nos ajuda a observar melhor as influências do periódico sobre ele.

Neste levantamento é possível observar a diversidade das fotografias de Mascaro, que muitas vezes viu ser necessário sair de sua zona de conforto e capturar imagens de diferentes formas, origens e assuntos. A maior parte do trabalho do fotógrafo na revista se deu fotografando figuras humanas, seja um trabalhador comum, uma figura famosa, ou um militar golpista. Certamente a

variedade de temas em que trabalhou, ajudou Mascaró a aprender a se adaptar melhor e treinar seu olhar para uma fotografia mais emergencial, que acontece no momento único do clique, além das relações de fotografias de figuras humanas, as quais exigiram de Mascaró muita adaptação. Não é exagero dizer que o trabalho fotográfico de Mascaró na revista *Veja* moldou parte de sua obra posterior como fotógrafo de rua renomado.

Nesse sentido entendemos, a partir do levantamento realizado, a influência significativa da sua atuação como fotógrafo de jornalismo em sua obra que o consagrou. A partir do levantamento pôde-se observar o intenso volume de figuras humanas fotografadas por Mascaró, em temas e situações diversas, que exigiram do ainda jovem fotógrafo uma constante adaptação daquilo que não estava sob seu controle. Mascaró viria a trabalhar na rua, flertando com o imponderável, como ele mesmo gosta de dizer, caminhando e criando.

## REFERÊNCIAS

BUITONI, D. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. **Revista Líbero**, São Paulo, n. 20, p. 104, dez. 2007.

CHAVES, Tatiana F. Silva. A percepção urbana como produtora do conhecimento. **Revista da Faculdade da Fundação Educacional Araçatuba** - v.5 p. 6-8, jun. 2007 Araçatuba, 2003.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto.; VALLE, Maria Ribeiro. A revista Veja e o movimento estudantil em 1968: Entre o engajamento e o entretenimento. **Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica** - N. 26, p. 108-148, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24198>

GUARNIERI, Dayane Cristina. Os periódicos brasileiros e sua trajetória na década de 1960. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n.8, p. 1-19. aug. 2021

GURAN, Milton. **Documentação Fotográfica e Pesquisa Científica: Notas e Reflexões**. XII prêmio Funarte Marc Ferrez de fotografia, p. 13, 2012.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. No olho do furacão: Revista Veja, censura e Ditadura Militar (1968-1985). **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 6, p. 34-50, jan.-jul., 2010.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História: As tramas da representação fotográfica. **Projeto História**, São Paulo, v. 70, pp. 9-35, Jan./Abr., 2021.

LEITE, Marcelo Eduardo. Realidade Absorvida: Fotografia empírica de Cláudia Andujar. *In: VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*, p. 147-165. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

MASCARO, Cristiano. Desfeito e refeito (Coleção educação do olhar: fotografia). São Paulo: BEÍ Comunicação. 2007.

MASCARO, Cristiano A.; HIRATA, M. Viagem a Tóquio. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2014.

MIRA, Maria Celeste Constituição e segmentação do mercado de revistas no Brasil: o caso da Editora Abril. *In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife - PE, p. 1-4. São Paulo, 1998.

MONTEIRO, Charles; PROENÇA, Caio de Carvalho. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em *Veja* (1977). **Revista Maracanan**, vol. 12, n.14, p. 190-209, jan/jun 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20869>. Acesso em: 16 nov. 2021.

PINHEIRO, Nuno. Fotografia e História social: utilização da fotografia como fonte para a História. **Revista Estudos do Século XX**, nº 11, p. 107-119, 2011. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/36733>.

RAUTENBERG, Edina. A REVISTA VEJA E AS EMPRESAS DA CONSTRUÇÃO CIVIL (1968-1978). 2011. Dissertação (Mestrado). Curso de História. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, 2011. P. 46

RODELLA, Cibele Abdo. A intencionalidade da imagem fotográfica poética e da imagem fotográfica no jornalismo. *In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II*, Londrina, 2009. p. 1047-1050.

SILVA, Carla Luciana Souza da. VEJA: O Indispensável Partido Neoliberal. 2005. Tese (Doutorado) - Curso de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

SILVA, Luciana Fátima da. Transformações urbanas e imaginário fotográfico: a cidade de São Paulo sob a visão de três grandes fotógrafos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 36, n. 31, p. 165-179, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/67208>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SILVA, Tatiana de Fátima da. Corpo e cidade: as narrativas urbanas como produção do lugar. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. Fotografia urbana de Cristiano Mascaro: a cidade reconfigurada. *In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, IV, Encontro Internacional de Estudos da Imagem*, Londrina, 2013. p. 703-706.

VILLALTA, Daniela. O surgimento da revista *Veja* no contexto da modernização brasileira. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXV*, Salvador, 2002. p. 1-15.