

Imagéticas do Brasil na editoria de esportes de Paris Match¹

Eliza Bachega Casadei²

Resumo:

A partir do pressuposto de que a fotografia participa de processos de mediação de discursos por meio dos quais uma determinada imagem de si e um determinado entendimento sobre o outro se coadunam aos elementos técnicos da composição, esse artigo tem como objetivo estudar as reportagens sobre o Brasil que foram publicadas na editoria de esportes de *Paris Match*, entre 1949 e 2010. Será analisada a interlocução entre as características composicionais das fotografias publicadas e a narrativa urdida por elas em conjunto com o conteúdo dos textos que as acompanhavam. Pretendemos analisar os lugares comuns mediados pela publicação francesa acerca do Brasil, do imaginário do esporte e do próprio fotojornalismo, bem como a mudança que esses enquadramentos sofreram ao longo do tempo.

Palavras-chave: *Fotografia; Composição; Paris Match; Esporte; Brasil.*

Abstract:

From the assumption that photography participates in discourse mediation processes from which a certain image of ourselves and a certain understanding of other is in accordance to the composition technical elements, this article aims to study the sports reports on Brazil which were published in *Paris Match*, between 1949 and 2010. We will analyze the dialogue between the compositional characteristics of the published photographs and the narrative woven by them together with the content of the texts. We intend to analyze the common places mediated by this French publication about Brazil, sport imagery and photojournalism itself as well as the change that these frameworks have suffered over time.

Keywords: *Photography; Composition; Paris Match; Sports; Brazil.*

Artigo recebido em: 27/05/2015

Aceito em: 07/12/2015

1 O artigo faz parte da pesquisa “As imagens do Brasil na *Paris Match*: as construções fotográficas do nacionalismo através de identidades reativas”, que obteve apoio e financiamento da FUNDUNESP e da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNESP, através do Edital Primeiros Projetos nº 01/2014-PROPE.

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em jornalismo pela ECA-USP. Email: elizacasadei@yahoo.com.br.

Introdução

Os processos de criação fotográfica, como lembra Luis Humberto (2000, p. 13), “não são deflagrados por iluminações misteriosas, destinadas a indivíduos privilegiados, mas pelas circunstâncias de momentos históricos, restritivos ou generosos, determinados por uma conjuntura política, econômica e cultural”. As imagens fotográficas, dessa forma, participam de processos de mediação de discursos mais amplos, a partir dos quais uma determinada ideia de si e um determinado entendimento sobre o outro se coadunam aos elementos técnicos da composição da imagem.

A partir do pressuposto de que a fotografia “contribui para a expansão da área do visível e também para o aumento do espaço de trocas” (ROUILLÉ, 2009, p. 99), esse artigo tem como objetivo estudar as reportagens sobre o Brasil que foram publicadas na editoria de esportes da revista francesa *Paris Match*, entre os anos de 1949 e 2010, a partir da interlocução entre as características composicionais das fotografias publicadas e a narrativa urdida por elas em conjunto com o conteúdo dos textos que as acompanhavam. Pretendemos analisar os lugares comuns mediados pela publicação francesa acerca do Brasil, do imaginário do esporte e do próprio fotojornalismo, bem como a mudança que esses enquadramentos sofreram ao longo do tempo.

De 1949 a 2010, o Brasil figurou em reportagens da *Paris Match* em 92 edições. A editoria de Esportes é responsável por quase metade (43,47%) dessas incidências.

Paris Match é constantemente citada como uma das grandes influências do fotojornalismo brasileiro a partir da década de 1950. Muitas vezes, contudo, foi possível observar uma relação conflituosa entre o periódico francês e as revistas nacionais, especialmente no que concerne à construção da identidade brasileira. Tal incômodo pode ser observado de forma clara na editoria de esportes da revista.

Muito embora todo e qualquer objeto ou evento possa ser fotografado do ponto de vista técnico, Bourdieu (1998, p. 6) lembra que “ainda assim, é verdade que, entre o número teoricamente infinito de fotografias que são tecnicamente possíveis, cada grupo escolhe uma quantidade finita e bem delimitada de assuntos, gêneros e composições” a serem fotografadas. As fotografias que são tiradas, portanto, carregam consigo os valores, os preconceitos e os interesses desse grupo social. É sob essa perspectiva que analisaremos as reportagens sobre o Brasil na editoria de esportes da *Paris Match*. Na fotografia, “encontram-se, indissociavelmente incorporados, componentes de *ordem material*” (recursos óticos e químicos) “e os de *ordem imaterial*, que são os mentais e culturais. Esses últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo *processo de criação*” (KOSSOY, 2002, p.27).

Tal artigo faz parte de um projeto mais amplo que reuniu e catalogou mais de 2700 imagens da *Paris Match* sobre o Brasil, no período de 1949 a 2010, em suas diversas editorias.

Fotografia e ordenação de mundo

A fotografia “nunca é um receptáculo passivo”. Ela “não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerência, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real” (ROUILLÉ, 2009, p. 101). E isso porque se a fotografia sempre opera a partir de uma fragmentação da realidade, tal quebradura não visa, senão, um reagrupamento dos componentes que compõem o visível em uma nova matéria significativa, em um novo ordenamento da visibilidade.

Para Rouillé (2009, p. 101), “enquanto o pintor trabalha por adição de matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens”. É nesse sentido que a força da fotografia provém da fragmentação e do detalhe a partir do corte feito no momento da captação. “A fotografia não se opõe somente à pintura neoclássica, romântica, e mesmo realista, pelo fato de substituir a mão do artista pela máquina, mas, igualmente, pelo fato de produzir, do real, imagens fragmentárias, atomizadas, fracionadas, não hierarquizadas”.

A esse “acúmulo de tomadas parciais, de fragmentos, de restos de realidade” que a representação fotográfica engendra, articula-se, entretanto, uma “busca compulsiva de unidade”. Embora as fotografias isoladamente carreguem a primazia do detalhe, tais fragmentos em conjunto urdem a montagem de certas visadas de mundo que possuem uma coerência. As fotografias de uma determinada época, lugar e cultura cosem “uma unidade e uma totalidade que seriam somente o ‘efeito’ do múltiplo e de suas partes descosidas” (ROUILLÉ, 2009, p. 104).

Por essa chave de leitura, as fotografias são sempre acompanhadas por máquinas que efetuam esse sentido de conjunto como os álbuns, as exposições e a própria imprensa e suas publicações. “Ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 105). As revistas, portanto, participam dessa lógica de álbum na fotografia, ao explorar o múltiplo e o fragmentário da fotografia apenas para construir uma unidade ainda mais evidente em seus efeitos de sentido em um outro nível.

É por esse motivo que o próprio aparelho fotográfico, na perspectiva de Flusser (1985) é constituído não apenas pela câmera, mas também pelos filtros ideológicos que perpassam e engendram as fotografias. Nessa perspectiva, o próprio aparelho de distribuição de uma fotografia e seus modos de articulação passam a fazer parte

integrante do aparelho fotográfico, de forma que o fotógrafo age em função dele. “A divisão de fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação” (FLUSSER, 1985, p. 28).

Ainda sob a ótica de Rouillé (2009, p. 108), é possível entender publicações como a *Paris Match* como uma “enorme máquina de agrupar as imagens, de redistribuí-las e de orientar sua leitura”, a partir da produção de unidades – inclusive unidades nacionais a partir da delimitação de fronteiras entre o eu e o outro. Isso se dá “não como princípio a ser encontrado, mas como efeito. Efeito de multiplicidade e de suas partes recompostas. Efeito que é, também, um saber”.

Nas reportagens que *Paris Match* publicou sobre o Brasil na editoria de esportes, também é possível notar algumas características que engendram uma unidade sobre o imaginário do país, do esporte e da própria cobertura jornalística em determinadas épocas – características estas que, por sua vez, mudaram com o passar do tempo. Para estudá-las, no presente artigo, iremos combinar uma metodologia que privilegia o mapeamento das técnicas de composição utilizadas nessas fotografias, com a análise da narrativa da imagem associada ao texto impresso. As técnicas de composição permitem isolar as escolhas feitas pelo fotojornalista na estruturação imagética, enquanto a análise da narrativa permitirá alinhar como tais características imagéticas se relacionam ao texto da reportagem, mediando discursos.

Serão privilegiados na análise os estudos (1) de enquadramento; (2) do ângulo de câmera utilizado; (3) do equilíbrio da imagem; (4) do contexto da ação da foto; (5) dos objetos e personagens presentes na imagem; (6) das expressões faciais; e (7) das correlações desses itens com o conteúdo dos textos publicados.

Os esportes brasileiros na *Paris Match*

De 1949 a 2010, o foco preferencial de *Paris Match* sobre o Brasil estava na área dos Esportes, com um total de 40 ocorrências, o que corresponde a quase metade de todas as vezes que o país foi pauta na revista. As reportagens sobre Política estavam em segundo lugar, só que com um número bem menor de edições (apenas 15 delas) ou 16,3% das ocasiões. Em seguida, o maior conjunto de ocorrências está na área de Sociedade, com 13 edições (14,13%), seguida por Natureza (10,86%), com 10 edições.

O futebol é responsável por 72,5% das matérias de esporte (31,5% em relação a todas as reportagens que citam o Brasil) e a Fórmula 1, por 25% delas (10,8% em relação ao total). Além desses dois esportes, apenas o tênis mereceu algumas menções, mas com menos de 3% do total da editoria, todas datadas da época em que Gustavo Kuerten venceu Roland Garros.

É curioso notar que essas pautas apareciam em momentos específicos: do total de reportagens sobre futebol, 80% delas foram publicadas durante ou nos meses que

antecederam ou precederam uma Copa do Mundo. Nos outros períodos, o futebol brasileiro não atraía a atenção de *Paris Match*. Também em relação à Fórmula-1, o Brasil foi coberto apenas durante o período de sucesso de Ayrton Senna no esporte.

Destaca-se o fato de que as celebridades brasileiras mais mencionadas na publicação eram da área do esporte ou vinculadas a elas a partir de laços amorosos. Ayrton Senna é o mais retratado, com um total de 49 fotografias publicadas, seguido por Ronaldo (com 25 imagens), Adriane Galisteu (18), Pelé (15) e Suzana Werner (10).

O futebol: Pelé, Ronaldo e um fanatismo quase religioso

A maior parte das reportagens de *Paris Match* sobre o futebol faz menções pontuais aos resultados e lances dos jogos da Copa. Quando, porém, a reportagem versava sobre estrelas brasileiras do futebol, os ídolos eram bem poucos: primeiramente Pelé e, depois, mais tarde, Ronaldo.

Entre 1956 e 1976, 57% das fotografias sobre o futebol brasileiro na *Paris Match* continham a figura de Pelé. Outras 27% retratavam os torcedores brasileiros. Isso faz com que apenas 16% das imagens digam respeito a outros jogadores brasileiros na revista durante esse período de vinte anos.

Em 22/06/1974, a revista afirma que “o Brasil sem o Pelé não é mais o Brasil. Ele não é invencível”. Em mais de uma ocasião, a revista fez remissão a uma anedota em que Juscelino Kubitschek teria escrito que “Pelé é o nosso Michelangelo” (09/07/1978). A isso, Jean Cau acrescentaria ainda “Ele tem razão se a glória pode ser medida pela celebridade: porque eu poderia jurar que centenas de milhões de homens, de todos os cinco continentes, ignoram, por exemplo, o que fez ou quem é o presidente da República brasileira, mas todos conhecem Pelé, o mais célebre brasileiro de todos os tempos” (09/07/1978). Jogadores de outros países eram frequentemente comparados a Pelé, como o holandês Crujff, “o Pelé branco” (28/06/1975).

A imagética de Pelé produzida pela revista possui alguns elementos que são passíveis de análise. Em primeiro lugar, é possível notar que o contexto do esporte era o elemento mais importante a ser retratado (isso seria modificado, posteriormente, de forma que a vida pessoal dos atletas ganharia primazia). Das fotografias de Pelé, em 80% delas ele aparece sozinho ou com outros jogadores (40% cada). Em apenas 20% das imagens ele aparece com pessoas não ligadas ao universo do esporte.

Além disso, o cenário das imagens era frequentemente o próprio jogo. Embora fossem poucas as fotografias que retratassem lances do atleta (apenas 6,66% delas), as imagens que mostravam Pelé no jogo (mesmo que fora de um lance específico como, por exemplo, caminhando no gramado ou nos vestiários) eram maioria, perfazendo quase 47% do total de imagens do jogador.

Mesmo quando Pelé era retratado fora dos gramados, a maior parte dessas imagens tinha alguma relação com o esporte (como, por exemplo, em uma fotografia que ele aparece chutando bola com uma criança no lobby de um hotel). Pouquíssimas imagens retratam momentos íntimos ou particulares do jogador (apenas 13,3% delas) não relacionados ao esporte.

Alguns dos elementos técnicos de composição também revelam algumas características no que diz respeito à construção da imagética de Pelé feita por *Paris Match*, que articulam certos efeitos de sentido. Um dos primeiros pontos que pode ser destacado diz respeito aos enquadramentos preferencialmente utilizados pela revista. Há, nesse sentido, uma clara predominância dos enquadramentos gerais (em 73,3% das imagens), em detrimento dos planos médios (20%) e dos closes (6,66%).

Ao emoldurar os limites da representação, o enquadramento cria uma equivalência entre o olhar do leitor e o da câmera, em uma suposta compatibilidade de pontos de vista, enquadrando não apenas a cena, mas também um local imaginário de onde a cena é olhada: posto que a fotografia é um mecanismo que isola um determinado campo significativo e estabelece uma organização do visível, o enquadramento “é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação” (MACHADO, 1984, p. 54).

As diversas possibilidades ligadas ao enquadramento, portanto, são indicativas dos modos que cada fotógrafo escolhe para contar uma história. Na imagética de Pelé feita por *Paris Match*, pode-se notar a primazia do contexto em relação ao retratado, o que coloca o personagem e o cenário no mesmo nível de importância para o retrato da situação. Ao compreender toda a área de ação (o lugar, as pessoas e os objetos), os planos gerais enfatizam a importância do contexto do ato representado.

Outro dado de composição para a caracterização da imagética de Pelé na *Paris Match* são os ângulos de câmera predominantemente utilizados. Quanto a esse termo, lembramos que a altura da câmera pode ser posicionada em ângulos *plongée* (em que o tema é retratado de cima para baixo), *contreplongée* (o objeto é representado de baixo para cima) ou retos (processado à altura dos olhos).

“Da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado” (MACHADO, 1984, p. 60). Nas fotografias de Pelé na *Paris Match*, é possível perceber uma predominância dos ângulos retos (em 93,33% das imagens), em relação aos ângulos em *plongée* (6,66%) ou *contreplongée* (que não teve nenhuma ocorrência).

Enquanto efeito de sentido, é possível notar que tal expediente atua em um reforço do efeito de referencialidade de uma fotografia, na medida em que o dispo-

sitivo é ocultado da representação – ao contrário dos ângulos em *plongée* e *contre-plongée* em que há um explicitamento do dispositivo. Trata-se de urdir uma visão, portanto, próxima àquela do espectador, como se este estivesse olhando de frente o objeto retratado. Além disso, o ângulo reto reforça a sensação de força na fotografia, uma vez que simula um sentimento de olho no olho, o que sugere uma percepção de franqueza, firmeza e integridade. O uso do ângulo reto também reforça a construção de uma composição mais compacta, sugerindo ideias como força e robustez.

Tal efeito de uma composição compacta é reiterado, ainda, pelo tipo de equilíbrio predominantemente utilizado na imagem. “Na vida real, o equilíbrio está relacionado com o *peso físico*” dos objetos; já na fotografia, “está relacionado com o *peso psicológico*, que é influenciado pela *atração relativa* que os vários elementos de composição presentes na imagem exercem sobre o olho do espectador” (MASCELLI, 2010, p. 240). Trata-se de um conceito que diz respeito ao modo como massas e linhas da imagem se agrupam, em um estado de harmonia e estabilidade (com uma divisão equânime entre elas) ou de um modo desigual, gerando um estado de desequilíbrio.

A predominância de um equilíbrio estático (66,6%) em relação ao equilíbrio dinâmico (33,33%) nas imagens de Pelé reforçam os valores (também vinculados ao próprio esporte) que sugerem solidez e firmeza.

A partir da década de 1980, é possível notar uma mudança bastante acentuada na cobertura de esportes da *Paris Match*. Em primeiro lugar, houve uma queda no interesse imagético pelo futebol brasileiro – embora o país continue a ser citado nos textos, as fotografias dos jogadores brasileiros são menos frequentes até, pelo menos, o início da década de 1990. De 1956 a 1978, foram publicadas 26 imagens dos jogadores brasileiros. Na década de 1980 inteira, apenas uma.

Paris Match volta a ter um interesse imagético no Brasil quando um novo astro do futebol brasileiro surge. Até o final da década de 1980, Pelé ainda era a grande referência para a *Paris Match*. Mesmo que há muito tempo ele não jogasse mais na seleção, ainda falava-se dos “herdeiros indignados do Pelé” (11/07/1986) e o atleta era uma referência constantemente citada. Na década de 1990, Ronaldo ocupa esse lugar. Na edição de 10/06/1998, a revista chama o atleta de “o mais prestigiado calçador de chuteiras depois de Pelé”.

Das fotos publicadas na década de 1990 sobre o futebol brasileiro, 71% delas traziam a figura de Ronaldo. Outros 17% mostravam a torcida brasileira. Os outros jogadores compunham apenas 12% das imagens sobre o futebol brasileiro no período.

Na edição de 18/06/1998, a revista coloca que “já considerado como o melhor atacante do mundo, ele joga, aos 21 anos, sua reputação de deus do Brasil em algumas semanas”. A sua infância pobre é constantemente reiterada nas reportagens e seu personagem ganha todos os traços de um verdadeiro *self made man* na revista.

Um outro aspecto importante a ser citado é o fato de que é possível ver que as esposas e namoradas dos jogadores se tornam tão importante para a revista quanto os próprios jogadores ou os resultados dos jogos. Esse ***não era um tema enfatizado na cobertura do esporte nas décadas anteriores, aparecendo apenas ocasionalmente. De todas as fotografias publicadas de Pelé durante a década de 1970 na Paris Match***, em apenas uma ele aparecia acompanhado de sua esposa na época, Rosemeri Cholbi. Já Ronaldo, aparece acompanhado de Suzana Werner em dez fotografias, um total de 40% das imagens do atleta publicadas na *Paris Match*. Nenhuma das outras namoradas posteriores do jogador conseguiu atingir tal status na publicação.

Werner, inclusive, se torna uma celebridade bastante bem quista pela revista e é mostrada em diversos momentos passeando com o jogador ou torcendo pela seleção. Na edição de 10/06/1998, ela é tratada como “a bela carioca de origem alemã”. Ao passo que Ronaldo é retratado como “o jogador estrangeiro mais popular na Itália depois de Michel Platini”, ela é posta, no mesmo parágrafo como “uma estrela em ascensão” na capital italiana da moda. O sucesso de um servia como um reforço ao sucesso do outro na retórica da publicação. Os dois são mesmo chamados de “heróis brasileiros”.

Tal abordagem não era uma exclusiva ao futebol brasileiro. As esposas e namoradas dos jogadores franceses frequentemente eram citadas e entrevistadas pela revista, adquirindo também o status de celebridades como seus companheiros.

Sobre a imagética de Ronaldo, portanto, é possível perceber que ela era ligeiramente diferente daquela articulada sobre a figura de Pelé. Isso pode ser visto a partir dos personagens que acompanhavam Ronaldo nas fotos publicadas pela revista. Ao passo que Ronaldo aparecia sozinho ou com outros jogadores em aproximadamente 70% das imagens, ele aparece acompanhado de pessoas não ligadas ao futebol em 30% delas – um aumento em relação à imagética de Pelé na revista. Além disso, em todas elas a sua companheira na imagem era Suzana Werner (ao passo que, nas fotografias de Pelé, essa porcentagem compreendia também políticos e torcedores).

Essa ênfase na vida pessoal é reforçada pelo cenário das fotografias. Ao passo que os momentos íntimos de Pelé eram retratados em apenas 13% das imagens, para Ronaldo essa porcentagem atinge quase um terço das fotografias publicadas (30,7%).

Também há um aumento, em relação ao período anterior, das imagens que retratavam o jogador em meio a um lance (19,3%). Isso pode ser explicado pela evolução das características técnicas da fotografia, que passa a adotar câmeras mais leves e lentes mais luminosas, permitindo um retrato mais sofisticado do movimento. O jogador, ainda, é retratado no jogo (mas sem estar envolvido em algum lance) em 19,23% das imagens e fora do jogo, em momentos relacionados ao esporte, em 30,7%.

Quanto aos elementos de composição, algumas características se mantêm. Ain-

da há a predominância dos planos gerais – com a valorização do cenário e do contexto (73%) -, embora haja um aumento expressivo dos planos médios (15,38%) e em close (11,5%). Embora o cenário continue como um elemento importante, é possível notar, enquanto efeito de sentido, uma ligeira aproximação do personagem e de suas características pessoais. O ângulo de câmera predominantemente utilizado também se mantém como o reto (92,3%), reforçando características de força e robustez do esporte. Os planos em *plongée* e *contreplongée* aparecem em apenas 3,8% das imagens cada um.

O equilíbrio estático também continua predominante (com 69,23% das ocorrências), embora haja um aumento expressivo das fotografias que optam pelo equilíbrio dinâmico (30,76%). Isso sugere que aos valores de robustez e força foram acrescentados também uma demanda por maior leveza no esporte.

A comparação da imagética articulada por *Paris Match* para Pelé e Ronaldo mostra alguns pontos importantes da política editorial da revista – como uma maior valorização da vida pessoal dos atletas – e do próprio fotojornalismo de esportes, em suas nuances de composição. Ela sugere, também, algumas ideias preconcebidas da revista sobre o futebol brasileiro e suas características.

Um outro ponto que deve ser destacado na cobertura dos esportes brasileiros diz respeito a certos lugares comuns sobre o país que eram postos nas reportagens. A paixão brasileira pelo futebol **é uma característica sempre aludida** pela revista, porém, colocada em enquadramentos temáticos bem precisos: durante todo o período, enfatiza-se a relação entre a religiosidade do povo brasileiro e o futebol. A partir da década de 1990, também é destacada de forma cada vez mais contundente a pobreza do país.

Em um artigo publicado em 09/07/1978, Jean Cau afirma que o futebol é a única coisa que une o Brasil e estados distantes só tomariam consciência de que existe um lugar como Manaus, por exemplo, (com clima, população e cultura diversos) através do embate entre times. Para ele, “o futebol, sem brincadeira, fabricou a nação brasileira”. E isso porque “no Brasil, tudo é variado: as raças, as emigrações, os climas. Tudo é excessivo, desde as mudanças de fuso-horário até os níveis populacionais – e as condições de vida”; o Brasil é “um país sem passado, sem guerras, sem história e, fato raríssimo na América Central e do Sul, sem revoluções”.

O texto de Cau mostra a visão de *Paris Match* sobre o futebol brasileiro, onde a excelência nos campos é acompanhada por uma série de preconceitos e estereótipos reafirmados, como o lugar comum da pobreza e do extenso território desconhecido por seus próprios habitantes. Tais ideias serão reiteradas **não apenas nas reportagens sobre o futebol, mas também em matérias sobre outros assuntos.**

O fanatismo também se estrutura como um lugar comum. Na edição de 30/07/1966, por exemplo, a reportagem versava sobre a eliminação do Brasil pela

seleção portuguesa. A revista traz uma série de imagens que mostra a tristeza e o desespero dos brasileiros frente à derrota. Com o título “Eliminados”, a reportagem trazia fotografias de Jean Manzon que mostravam brasileiros chorando e sendo amparados por seus compatriotas. As legendas diziam, respectivamente, “Cenas de desespero nas ruas do Rio: a perda de um dos pais não lhes daria um luto tão grande” e “Espancados por seus irmãos inimigos: os portugueses”.

O texto da reportagem destacava que “naquela noite, quando nas avenidas do Rio os alto-falantes difundiram a notícia da humilhante derrota, foi uma consternação. Logo, a raiva tornou-se uma loucura fanática. As cenas de violência tomaram as ruas. Um português quase foi linchado. Chutou-se um feitiço que não conseguiu abater Eusébio, o ídolo português. Alguns desesperados se suicidaram. Maria Silvia, estudante de dezenove anos, se jogou do alto de um navio aos prantos: ‘eu odeio Pelé’. Pelé, o menino prodígio, estrela de 1958 aos dezenove anos com o apelido de deus negro do futebol, não foi mais do que um ídolo caído”.

As fotografias que acompanham a reportagem reforçam a narrativa posta no texto, mostrando torcedores brasileiros em poses que remetem à ideia de desalento e desespero. As fotografias mostram torcedores prostrados e alguns outros gritando e chorando pelas ruas cariocas, dando um *pathos* dramático ao relato. Como nos lembra Barthes (1986, p. 18), “a fotografia não é evidentemente significativa senão porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação já estabelecidos”. E, assim, “aqui, trata-se da pose mesma do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação”. Nas imagens de *Paris Match*, essas poses convencionalizadas reforçam a narrativa do texto.

A ligação entre religiosidade e futebol **é enfatizada como uma característica muito particularmente brasileira** nessas reportagens. Isso pode ser notado na carga mística utilizada em algumas descrições feitas pela revista sobre os jogadores brasileiros. Em uma edição de 22/06/1974, os jogadores são chamados de “os feiticeiros brasileiros”, em 28/06/1975, de “os deuses brasileiros”. Em uma edição de 04/07/1986, que versava sobre a vitória da França sobre o Brasil, um texto de Michel Platini dizia que “apesar de todas as macumbas, das velas no Maracanã e dos voduns clandestinos, Deus estava conosco em Guadalajara”.

Na década de 1990, a carga de religiosidade é coadunada, ainda, ao lugar comum da pobreza, enfatizando a ligação entre o subdesenvolvimento do país e sua excelência nos campos. Na edição de 21/06/1990, *Paris Match* escreve que “no Brasil, a economia se paralisa brutalmente quando uma partida da equipe nacional é veiculada na televisão. Quando os jovens jogadores assumem o ataque (o que acontece a maior parte do tempo), os aficionados os exortam ao som inebriante do samba”.

Na edição de 09/07/1998, há uma extensa reportagem cujo tema é o modo

como o brasileiro une religião e futebol. Com o título “No Brasil, o culto do deus futebol começa na rua”, a reportagem afirma que “sobre a Baía de Todos os Santos, Salvador, capital do Estado, é hoje um bastião do Candomblé (...). No ambiente de magia negra da Bahia, as crianças das favelas vivem apenas para a bola redonda e para os personagens benditos ou malditos que giram em torno das equipes de futebol”. A reportagem é repleta de histórias que mostram como, em diversos lugares do Brasil, geralmente os mais pobres, o futebol e o misticismo estariam bastante ligados.

É curioso notar, contudo, que a ligação entre a religiosidade e a pobreza é dada prioritariamente por meio das fotografias. Em todas elas, há a coadunação dos símbolos da pobreza (como camisas esfarrapadas, pés com chinelos quebrados ou descalços, casas sem acabamento) com os da religião (velas, rezas, santos). A partir de um jogo de trucagem de objetos, há a interligação, no relato de *Paris Match*, entre o futebol, a religiosidade do povo e a pobreza. Se, no nível textual, a interligação desses aspectos fica apenas implícita, na imagem a associação é feita sem pudores.

O futebol brasileiro, contudo, não foi a única temática esportiva de interesse da *Paris Match*. A Fórmula 1, principalmente através da figura de Ayrton Senna, também obteve grande destaque na publicação – e também alinhava algumas questões sobre a política editorial da revista e os estereótipos sobre o Brasil que ela mediava.

A Fórmula 1 e a vida amorosa do grande ídolo brasileiro

No que diz respeito à cobertura da Fórmula 1, existe apenas uma estrela brasileira para a *Paris Match*: Ayrton Senna. A cobertura do piloto brasileiro se inicia no final da década de 1980, com um destaque bastante acentuado entre a disputa que se dava entre ele e o piloto francês Alain Prost. Posteriormente, a morte de Senna é motivo de bastante comoção e de uma cobertura extensa por parte da publicação.

Antes da morte de Senna, época em que o conflito com Prost motivava a pauta e dava o tom do relato, é curioso notar que o Brasil pouco aparece nas reportagens sobre Fórmula 1 na *Paris Match*. Embora constantemente seja citado que Senna era brasileiro (e era não raro referido apenas como “o brasileiro”), não há nenhuma menção a qualquer característica particularmente brasileira do piloto. Ao contrário dos relatos sobre o futebol, o Brasil aparecia como apenas uma nacionalidade, sem qualquer menção a implicações disso no estilo de direção, na personalidade ou nos atos do piloto. O interesse da publicação francesa, aliás, estava muito mais voltado a Prost do que a Senna, que aparecia mesmo como um inimigo coadjuvante no relato.

As imagens publicadas reforçam esse efeito de sentido. De todas as fotografias em que Senna aparece antes de sua morte na revista, em metade delas ele está enquadrado junto a Prost. A morte do piloto, contudo, muda os termos da narrativa e foi alvo de uma extensa cobertura por parte da revista.

Adriane Galisteu, namorada de Senna na época de sua morte, se torna um dos pivôs da narrativa engendrada pela revista sobre a vida do piloto. Ela se torna uma das vedetes da revista, estampando diversas reportagens. Após a morte de Senna, o casal é mostrado pela revista, em diversas reportagens, “vivendo uma felicidade perfeita em seu paraíso brasileiro” (12/05/1994). Adriane foi capa da edição de 19/05/1994 e, em diversas ocasiões, a sua beleza é enfatizada pela revista. *Paris Match* faz de Senna e Galisteu um exemplo de felicidade conjugal perfeita – felicidade esta brutalmente interrompida pela morte do piloto. “Seu sorriso [de Galisteu] é o de uma estrangeira. Um sorriso que a morte brutal de seu companheiro tirou de sua face” (19/05/1994). Toda a força da história, inclusive, se concentra no fato de que o leitor já sabe que ela não terá um final feliz. Adriane é mostrada, no funeral, como a viúva de um homem com o qual ela nunca iria se casar. É curioso notar o fato de que a figura de Galisteu nunca foi explorada pela revista nas reportagens sobre Senna anteriores à sua morte.

Na edição de 26/05/1994, *Paris Match* publica a reportagem “Esposas da Angústia”, em que explora a vida das companheiras amorosas dos pilotos de Fórmula 1 e do medo constante que elas tinham de ter o mesmo trágico destino de Galisteu.

A importância de Galisteu para a narrativa articulada por *Paris Match* pode ser notada a partir dos personagens que apareciam com o piloto nas fotografias publicadas após a sua morte. Senna aparece acompanhado de Galisteu na maior parte delas (34,37%) – ainda mais do que acompanhado de outros pilotos (15,6%), com membros de sua família (18,75%) ou mesmo sozinho (31,25%). A ênfase na vida pessoal também é reforçada pelas fotografias. Após a sua morte, quase 60% das fotografias publicadas mostravam o piloto em seus momentos íntimos de lazer e em sua vida conjugal.

A imagética de Senna articulada pela *Paris Match* também nos deixa entrever algumas características do esporte. Se compararmos os enquadramentos preferenciais, o ângulo de câmera e os tipos de equilíbrio nas fotografias publicadas após a sua morte, iremos obter os seguintes dados: embora haja uma predominância dos ângulos gerais (53%) – indicando a valorização do contexto na composição da fotografia, é possível notar também uma quantidade expressiva de fotografias que trabalham com os planos médios (37,5%), valorizando o personagem. Em comparação com os ídolos brasileiros do futebol, portanto, é possível notar uma maior subjetivação no tratamento jornalístico dado a Senna, que é mostrado de maneira mais próxima e humanizada. Tal humanização, inclusive, combina com a narrativa da tragédia de sua morte.

Em relação aos ângulos de câmera, nota-se uma predominância dos ângulos retos (93,75%) e, em relação ao equilíbrio, da estruturação dinâmica (com 62,5%). Tais estratégias de composição deixam entrever a tentativa de alinhar certos valores simbólicos ao esporte: ao passo que os ângulos retos indicam força, o equilíbrio estático sugere dinamicidade, duas características importantes para o imaginário da Fórmula 1.

É após a sua morte que as características supostamente brasileiras do piloto passam a ser destacadas. Uma das características enfatizadas de sua personalidade é a religiosidade: “nos piores momentos de seu duelo com Prost, ele foi acusado de correr riscos porque ele se considerava protegido por Deus e invulnerável (...). Eu acredito bastante em Deus, é ele quem controla toda a minha vida” (12/05/1994).

Não apenas o sucesso de Senna tinha como fiador a beleza de Galisteu, como também a supersticiosidade do atleta era conectada à figura da jovem: para *Paris Match*, “o campeão acreditava que a presença de Adriane nos circuitos o preservava do perigo. (...) Mas no domingo trágico, Adriane não estava em Ímola” (19/05/1994). Galisteu passa a ser, para *Paris Match*, a cola que liga toda a história da vida e morte de Senna. O fato, bastante conhecido, de que o atleta teria ligado para ela antes de sua última corrida, reclamando das condições impostas e demonstrando inquietação, foi citado em todas as edições que *Paris Match* dedicou ao caso.

Sobre o Brasil, a revista afirma que “Senna adorava seu país e ele o recebia bem. Assim como o rei Pelé, Senna era considerado um embaixador do Brasil (...). Suas vitórias esportivas assim como as suas conquistas amorosas alimentavam a sua lenda” (12/05/1994). Nesse texto, todos os estereótipos brasileiros já bastante alimentados pela *Paris Match* sobre o futebol são reafirmados, assim como a ligação entre religião e pobreza no país. “Enquanto para os europeus, ele era o eterno rival de Prost, em sua casa, Senna era a prova viva de que era possível superar todas as dificuldades, mesmo, e sobretudo, quando se é brasileiro. Com o seu desaparecimento trágico, trata-se de um sonho que se acaba para milhões de brasileiros” (12/05/1994). Tal texto estava junto a uma foto de Senna acompanhado por passistas de uma escola de samba.

Em um texto escrito por Jean-Edern Hallier, enfatiza-se que “Senna acreditava em Deus, ele tinha uma corrente com uma cruz em torno do pescoço”. Agora, no Brasil, abatia-se “uma formidável melancolia popular sobre as favelas e sobre todo o terceiro mundo – esse fora-do-mundo, o mundo dos excluídos” (19/05/1994).

É possível observar nas narrativas publicadas pela *Paris Match* sobre o piloto brasileiro sobre sua morte, uma série de estereótipos sobre o Brasil, principalmente relacionados à religiosidade de seu povo e à pobreza do país – temas que serão constantemente reiterados em reportagens sobre outros temas para além do esporte.

Considerações finais

A partir da análise das características composicionais mais comumente utilizadas por *Paris Match* nas reportagens que versavam sobre o Brasil na editoria de esportes da revista, é possível entrever alguns lugares comuns relativos à construção de uma ideia de brasilidade, do próprio esporte e mesmo da cobertura fotojornalística que foram mediados e reengendrados ao longo do tempo.

No que diz respeito ao imaginário sobre o Brasil, nota-se que a estruturação narrativa usava a temática da religiosidade do brasileiro como seu eixo articulador central. Tal religiosidade, enfatizada tanto nos textos quanto nas imagens, era ligada a certo fanatismo, em um primeiro momento, e, a partir da década de 1990, à pobreza estrutural do país, a partir de mecanismos de trucagem na construção dos sentidos.

Quanto ao imaginário do esporte, é possível notar que as técnicas composicionais acompanhavam a mudança de valores em relação a eles, privilegiando, em um primeiro momento, o uso de composições mais compactas (que conotavam força e robustez) e, a partir da década de 1990, composições mais dinâmicas, tanto para a Fórmula 1 quanto para o futebol (conotando velocidade e dinamicidade).

Por fim, em relação à própria cobertura fotojornalística dos esportes praticada pela política editorial de *Paris Match*, é possível notar que as técnicas de composição fotográfica, bem como a narrativa engendrada em correlação com os textos, privilegiaram, em um primeiro momento, o próprio esporte. A partir da década de 1980, contudo, a vida pessoal e amorosa dos atletas emerge ao primeiro plano dos relatos e passa a estruturar os textos e as imagens em seus aspectos composicionais.

A partir desses aspectos, é possível perceber como a cobertura do esporte se liga ao campo do político, posto que esses lugares comuns serão reiterados em outras reportagens sobre o Brasil na *Paris Match*. A “ficcionalidade do real” que está pressuposta em toda fotografia, portanto, se mostra de maneira clara aqui, uma vez que tais reportagens operam “através da imbricação de duas posturas opostas: de um lado, um contato com o real, ou uma simulação de contato constantemente reafirmada pelo uso da fotografia (...), de outro lado, por tomar total liberdade em relação ao verdadeiro” (ROUILLÉ, 2009, p. 155) na construção de identidades nacionais.

Referências

- BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- BOURDIEU, P. **Photography: a middle-brow art**. Cambridge: Polity Press, 1998.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

HUMBERTO, L. **Fotografia: a poética do banal**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUILLÉ, A. **A Fotografia**. São Paulo: SENAC, 2009.