

FABIANA ALINE ALVES

**FOTOJORNALISMO À FORÇA:
ângulos e planos dos agentes políticos no regime militar brasileiro (1966-1975)**

**ASSIS
2017**

FABIANA ALINE ALVES

**FOTOJORNALISMO À FORÇA:
ângulos e planos dos agentes políticos no regime militar brasileiro (1966-1975)**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de doutora em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Áureo Busetto

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

A474f Alves, Fabiana Aline
Fotojornalismo à força: ângulos e planos dos agentes políticos no regime militar brasileiro (1966-1975) / Fabiana Aline Alves. Assis, 2017.
217 p.: il.

Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Áureo Busetto

1. Fotojornalismo. 2. Brasil - História - 1964-1985. 3. Imprensa. I. Título.

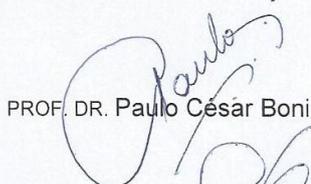
CDD 981.08

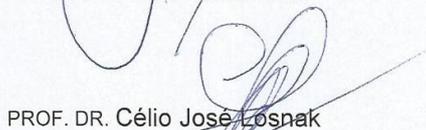


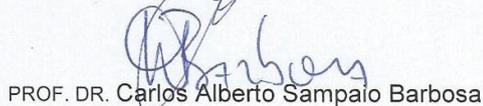
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE **FABIANA ALINE ALVES**, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS.

Ao(s) 15 de agosto de 2017, às 14:00:00 horas, no(a) Sala de Videoconferência 2 - Prédio I, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: PROF. DR. Áureo Busetto do(a) UNESP/ASSIS, PROF. DR. Paulo César Boni do(a) UEL/Londrina, PROF. DR. Célio José Losnak do(a) UNESP/Bauru, PROF. DR. Carlos Alberto Sampaio Barbosa do(a) UNESP/ASSIS, PROF. DR. Milton Carlos Costa do(a) UNESP/ASSIS, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da Tese de Doutorado de FABIANA ALINE ALVES, intitulada "FOTOJORNALISMO À FORÇA: ângulos e planos dos agentes políticos do regime militar brasileiro (1966-1975)". Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


PROF. DR. Áureo Busetto


PROF. DR. Paulo César Boni


PROF. DR. Célio José Losnak


PROF. DR. Carlos Alberto Sampaio Barbosa


PROF. DR. Milton Carlos Costa

Observações: _____

Ao vô Tate.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis, e à sociedade paulista pela oportunidade de desenvolver meu doutoramento em uma instituição que preza, apesar de todos os empecilhos da conjuntura política atual, pela qualidade do ensino e da pesquisa.

À Universidade do Oeste Paulista e à Universidade Estadual do Centro-Oeste que, por meio de seus gestores e coordenadores, sempre me incentivaram e possibilitaram a realização dos créditos e fases da minha pesquisa, reconhecendo a importância desta etapa para o aprimoramento do meu trabalho como docente.

Ao professor e orientador Áureo Busetto, primeiramente, por acreditar no meu projeto e “cavar” minha vaga neste doutorado mesmo não sendo na sua especialidade. Agradeço, em especial, pela paciência e confiança durante todo o processo. Sou grata também pela competência com que orientou a pesquisa, tirando-me constantemente da minha zona de conforto e me fazendo repensar decisões que se mostraram não tão decididas. Suas indagações sempre foram precisas e as sugestões pertinentes à elaboração desta tese. Sinto por nem todas terem sido aproveitadas por mim neste momento, mas as levarei, sem dúvida, para minha caminhada acadêmica futura.

Aos professores Carlos Barbosa e Paulo Boni pela generosa e contributiva leitura do trabalho para a banca de qualificação. Sinto-me honrada por ter podido contar com os apontamentos de duas referências da área na minha pesquisa. Agradeço, em especial, ao amigo Boni, por ter me encorajado a seguir com minha pesquisa e na sua área de origem, a História. Sou grata por saber que posso contar com sua presença – e sábios conselhos – na minha vida nos mais diversos momentos. Obrigada!

As amigas conquistadas neste doutorado, Neylane e Suseli, em especial por compartilharem, além das diárias de hotel, dúvidas, inquietações, ansiedades e me trazerem alegria e conforto nos dias duvidosos. Ao Eduardo, Welligton e Edvaldo por me lembrarem de que a pesquisa pode ser divertida, apesar de todos os problemas enfrentados por todos e distâncias enfrentadas.

Aos queridos Carol, Mancuzo, Malu, Giselle e Tchiago e, antes deles, Rafa, Elisa, Éverly, Layse, Cris e Alexandre, por me suportarem falando e falando das dificuldades do doutorado e das viagens, além dos valiosos conselhos e apaziguamentos. Obrigada pela paciência, galera, e desculpem o estresse!

Devo desculpas também a minha família, já que o doutorado virou minha resposta para tudo. Obrigada, pai José, mãe Lúcia, irmã Bruna, irmão Rodrigo, cunhada Taís, sogra Marlene, sogro Pedro, cunhados Daniel, Camila e Kellen, além das minhas meninas Amabille, Alice e Ana. Sem vocês, não haveria a possibilidade disso tudo dar certo. Obrigada pela compreensão em todos os momentos e pelo apoio incondicional. Amo vocês!

Por fim, agradeço aquele que literalmente pesquisou e escreveu esta tese comigo. Ao meu marido Rafael, não existem palavras que possam tentar descrever a gratidão por estar comigo ao longo deste trajeto. Sem pestanejar me apoiou em todas as minhas decisões e me incentivou a cada novo passo. Deixou suas coisas para cuidar das minhas, entendeu minhas ausências e perdoou meus surtos. Esta tese é sua, querido! Te amo, ao infinito e além. Obrigada, obrigada, obrigada...

ALVES, Fabiana Aline. **Fotojornalismo à força**: ângulos e planos dos agentes políticos no regime militar brasileiro (1966-1975). 2017. 217 f. Tese (Doutorado em História). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

As amarras realistas permeiam o ato fotográfico. Contudo, compreendê-lo como algo inquestionável apaga a natureza social da prática fotográfica e, ao fazê-lo, escamoteia uma das suas principais virtudes: o discurso fotográfico. Assim, esta pesquisa entende historicamente a atuação da fotografia na imprensa escrita brasileira entre 1966 e 1975, refletindo especialmente sobre o processo de produção de significados no fotojornalismo em relação ao poder. Para tanto, debruça-se sob as fotografias das autoridades e dos agentes da oposição da época publicadas nas seções de política dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, e das revistas *Manchete* e *Veja*, objetos-fontes desta pesquisa. Com este material e entendendo historicamente a dinâmica da atividade fotojornalística no período em questão, é possível afirmar que as construções discursivas do fotojornalismo sobre o contexto histórico vivido pelo país apresentam a materialização dos anseios, inquietações e posições políticas dos seus profissionais e veículos de imprensa, evidenciando a possibilidade de interpretações em torno da fotografia e do poder. Por fim, ao compreender como a ideia de documento na fotografia, ligado à captura e substituição do real, permanece atuante na prática da atividade, destaca-se também o deslocamento da fotografia de função exclusiva de testemunho para a de conhecimento, deslocando a ideia de fotografia-documento para de fotografia-expressão na prática jornalística.

Palavras-chave: Fotojornalismo, regime militar, poder, política, história.

ALVES, Fabiana Aline. **Photojournalism forcibly**: angles and plans of the political agents in Brazilian military regime (1966-1975). 2017. 217 p. Thesis (Doctorate in History). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2017.

ABSTRACT

The realist moorings permeate the photographic act. However, comprehend it as something unquestionable erases the social nature of photographic practice, and in so doing, it hides one of its principal virtues: the photographic discourse. Thus, this research understands historically the actuation of photography in the Brazilian written press between 1966 and 1975, reflecting especially on the process of production of meanings in the photojournalism in relation to the power. To do so, it analyzes at the photographs of the authorities and opposition agents of the epoch published in the politics sections of the newspapers *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, and the *Manchete* and *Veja* magazines, objects-sources of this research. With this material and understanding historically the dynamics of the photojournalistic activity in the period in question, it is possible to affirm that the discursive constructions of the photojournalism on the historical context lived by the country present the materialization of the yearnings, concerns and political positions of its professionals and press vehicles, emphasizing the possibility of interpretations around photography and the power. Finally, in comprehending how the idea of document in photography, linked to the capture and replacement of the real, remains active in the practice of the activity, it stands out also the displacement of the photograph of exclusive function of witness to that of knowledge, shifting the idea of photography-document for photography-expression in journalistic practice.

Keywords: Photojournalism, military regime, power, politics, history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Sinal dos tempos”	12
Figura 2: “Os sinais da presidência”	66
Figura 3: Volta a Ipanema	72
Figura 4: Castello na posse de Costa e Silva	73
Figura 5: “Com o poder nas mãos”	73
Figura 6: “Testemunho da posse”	75
Figura 7: “Do planalto ao litoral”	76
Figura 8: “Costa promete governar com isenção”	78
Figura 9: Castello chega para posse de Costa e Silva	78
Figura 10: Transição do poder	79
Figura 11: “Percalços no govêrno instalado”	80
Figura 12: Costa e Silva durante a posse	80
Figura 13: “Ministérios já têm ocupantes”	81
Figura 14: “Imagens da passagem do poder”	84
Figura 15: “Discute-se a sucessão”	87
Figura 16: “A revolução dentro da revolução”	88
Figura 17: “[...] como em 1964, gostaria de continuar às ordens do chefe”	89
Figura 18: “Quem é Garrastazu Medici”	91
Figura 19: “Sucessão, como chegar à unidade”	91
Figura 20: Mesma política?	92
Figura 21: “Garrastazu, gaúcho de Bagé”	92
Figura 22: Recepção de chefe de Estado	93
Figura 23: Médici com João Batista Figueiredo	93
Figura 24: “Um clima de 3 de outubro”	94
Figura 25: “O presidente convalesce”	96
Figura 26: “Médici quem é o novo presidente?”	97
Figura 27: Médici visita militares no Rio Grande do Sul	97
Figura 28: “[...] o general deixará a farda que veste há 40 anos”	98
Figura 29: Carta do editor é cedida às palavras do general	98
Figura 30: “Geisel prega comunhão entre governo e povo”	103
Figura 31: Presidentes-militares antecessores de Geisel	103
Figura 32: Missão cumprida	104
Figura 33: “A pompa e as circunstâncias”	106
Figura 34: “Geisel assume e garante continuar obra da Revolução”	108
Figura 35: “Médici deixou o Planalto acenando para o povo que foi a sua despedida”	108
Figura 36: “Discrição foi a marca de Geisel na festa da posse”	110
Figura 37: Cultive seu neto	115
Figura 38: O Natal do Presidente	116
Figura 39: “O Feliz Natal do Alvorada”	116
Figura 40: “Um rei na côrte do presidente Artur”	118

Figura 41: “A jovem república americana e a tradicional monarquia europeia tiveram um encontro de elegância em Brasília”	118
Figura 42: “Nenhum detalhe foi esquecido para o pleno êxito da maravilhosa recepção no Palácio dos Arcos”	119
Figura 43: “No roteiro de Costa e Silva a benção de Paulo VI”	120
Figura 44: A semana italiana de Costa e Silva	120
Figura 45: “A vida de Emílio, um soldado”	122
Figura 46: O militar Médici.....	122
Figura 47: Homem familiar	123
Figura 48: Médici com esposa e netos	124
Figura 49: Médici com neto	125
Figura 50: “A liberdade da motocicleta”	128
Figura 51: “Tradição que se renova”	129
Figura 52: “Médici responde aos cumprimentos do povo”	130
Figura 53: “O asfalto selvagem”	135
Figura 54: “Momento de choque”	135
Figura 55: “Dois objetos e um objetivo”	135
Figura 56: “Defesa e ataque”	136
Figura 57: Ataque indistintamente	138
Figura 58: Ataque a estudante	138
Figura 59: Intoxicação de transeunte	138
Figura 60: População socorre ferido	139
Figura 61: Agressão a jornalista.....	139
Figura 62: Socorro a estudante baleada	139
Figura 63: Manifestante é acudido	140
Figura 64: Espancamento de funcionário da Justiça do Estado.....	141
Figura 65: Vandalismo promovido por estudante	141
Figura 66: Estudante agredida	141
Figura 67: Estudante ferida	142
Figura 68: Tombo na cavalaria	142
Figura 69: Aplausos aos manifestantes	142
Figura 70: Retrato de Marighella	146
Figura 71: “A batalha perdida”	147
Figura 72: “Fim de um agitador”	148
Figura 73: “Marighella, morto”	149
Figura 74: “Marighella no carro”	149
Figura 75: “O terrorismo morreu com Marighella?”	150
Figura 76: “Estratégia para matar o terror”	151
Figura 77: Corpo de Marighella é retirado do local do assassinato.....	152
Figura 78: Cemitério onde o guerrilheiro teria sido enterrado	152
Figura 79: “A alegre noite da vitória”	153
Figura 80: “O serviço de informação do Exército expôs material apreendido como subversivo em algumas faculdades do Rio”	155
Figura 81: “MR-8 as armas da subversão”	155

Figura 82: “Terror e morte no Recife”	157
Figura 83: “A tragédia tinha encontro marcado no aeroporto de Recife”	158
Figura 84: “Pela quarta vez os terroristas lançam pânico em Recife”	158
Figura 85: “A Frente Ampla dos contrários”	161
Figura 86: Ideia surgiu enquanto Lacerda depunha para uma comissão parlamentar	163
Figura 87: Manifesto seria divulgado antes da eleição de Costa e Silva	165
Figura 88: “Convenção do MDB homologa nomes de Ulisses e Barbosa”	169
Figura 89: “Ulisses Guimarães declara-se o anticandidato, da antieleição”	170
Figura 90: “Uma necessidade nacional”	172
Figura 91: “Uma convenção aberta a todos”	173
Figura 92: “Sem banda”	174
Figura 93: “Uma derrota confortável”	175
Figura 94: “A antiderrota”	176
Figura 95: Discurso eloquente ao Colégio	177
Figura 96: Magra colheita de votos e cumprimentos	177
Figura 97: “Em campanha”	179
Figura 98: “Centenas de pessoas foram à Assembleia fluminense ouvir Ulisses” ..	179
Figura 99: “Passeata não parou o trânsito”	180
Figura 100: Quadro de terroristas	182
Figura 101: Nixon lê telegramas de apoio	182
Figura 102: “Os guerrilheiros da Sorbonne”	183
Figura 103: “Os catanguenses transformaram um setor da Sorbonne na mais imunda e promíscua hospedaria”	184
Figura 104: Desocupação da Sorbonne foi iniciada pelos estudantes	184
Figura 105: “IPM conclui que morte de Herzog foi suicídio”	191
Figura 106: “O presidente não admite torturas”	194
Figura 107: “Torturas”	194

SUMÁRIO

ENQUADRAMENTO:	11
introdução à pesquisa	11
1 PLANO GERAL: O FOTOJORNALISMO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970	26
1.1 Fotografia de imprensa: a ideia de informar pelas imagens.....	30
1.2 O fotojornalismo moderno “chega” ao Brasil: as revistas	36
1.3 Um respiradouro em meio à repressão: o fotojornalismo nos jornais	47
1.4 Outras visualidades fotográficas em torno do jornalismo.....	59
2 CONTRA-PLONGÉE: A IMAGEM DOS PODEROSOS	64
2.1 A transmissão do poder: as posses dos presidentes-militares	69
2.1.1 <i>De Sorbonne a linha-dura: o fortalecimento do regime com o novo presidente</i>	69
2.1.2 <i>Depois da tragédia, a representação do general presidenciável</i>	85
2.1.3 <i>A volta da “Sorbonne” em meio à continuidade de Médici</i>	100
2.2 Os olímpicos: a natureza divina e humana dos presidentes-militares.....	111
2.3 Fazer rir para criticar: as ironias fotográficas	125
3 PLONGÉE: A IMAGEM DA SUBVERSÃO	131
3.1 O movimento estudantil e a estética do horror.....	132
3.2 Esquerda armada: a morte de Carlos Marighella.....	144
3.2.1 <i>Cenas e artefatos de guerra: o “terrorismo brasileiro”</i>	154
3.3 Oposição institucionalizada: nem tudo pode ser discutido pela fotografia	159
3.3.1 <i>A saga não fotografada de Ulysses Guimarães, o anticandidato</i>	167
3.4 Sobre aquilo que não se fala: as ausências fotográficas	180
3.5 O “suicídio” de Herzog: a reviravolta fotográfica	189
LINEAR:	198
caminhos às considerações finais.....	198
FONTES E REFERÊNCIAS	205

ENQUADRAMENTO: introdução à pesquisa

Três baionetas em posição vertical. Duas libélulas voando alinhadas na ponta das primeiras armas. Trata-se de uma das fotografias da capa do *Jornal do Brasil*, de 23 de maio de 1966, sobre uma exposição do material bélico do Exército brasileiro em homenagem ao centenário da Batalha de Tuiuti, considerada a maior e mais sangrenta da Guerra do Paraguai (Figura 1). O que poderia passar apenas como uma imagem publicada pelo diário por seu valor inusitado, acabou se tornando uma das primeiras manifestações dos profissionais do fotojornalismo brasileiro que geraram conflito com os mandatários do regime político vivido no Brasil na época. O fotógrafo Evandro Teixeira (2012, p.240) foi chamado a dar explicações do porquê utilizar na capa do periódico uma imagem dos “besourinhos” e não das autoridades que abriram a mostra, em especial do general Artur da Costa e Silva, candidato da Aliança Renovadora Nacional (Arena) à Presidência. Quando o fotógrafo chegou ao Palácio Laranjeiras naquele dia para cumprir seu plantão, Teixeira acabou ficando uma noite detido no prédio como uma forma de castigo e não como uma prisão de fato. Ficou a noite toda tomando café com os “praças” que faziam a segurança do Palácio, embora tenha justificado que não se tratava de desrespeito e sim de uma questão de edição jornalística.

A despreziosa imagem dos insetos desafiando as armas, acompanhada de um chapéu¹ que diz “Sinal dos tempos”, na capa de um dos principais jornais do país, é um exemplo de atuação de fotógrafos da imprensa durante o regime militar brasileiro que mostram a relação entre o fazer fotojornalístico e a política daquele momento. “Minha arma foi minha câmera fotográfica. Com ela eu subi em palanques, entrei em palácios e em presídios, corri, apanhei, mas eu precisava registrar aquilo tudo, precisava deixar documentos para a história” (TEIXEIRA, 2012, p.244). É justamente a noção de fotografia como documento, que permeia a prática fotojornalística, um dos pontos a ser discutido neste trabalho, já que a ideia de substituir o leitor é comum à atividade.

¹ Também pode ser conhecido como retranca ou cartola. Trata de uma palavra, nome ou expressão utilizada acima do título para caracterizar o assunto ou personagem da notícia.

Figura 1: “Sinal dos tempos”²



Fotógrafo: Evandro Texeira

Fonte: Jornal do Brasil, 23/05/1966, primeira página

No século XIX, quando os fotógrafos apontaram as câmeras para acontecimentos, nas primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo, já havia a intenção de fazer chegar uma imagem testemunhal a um público conforme a intenção do fotógrafo ou do seu financiador, como aconteceu com Roger Fenton³. Jorge Pedro Sousa acredita que a atitude do fotojornalismo nos seus primórdios era uma questão de tornar a espécie humana mais visível a ela própria, promovendo a produção e difusão de fotografias com intenção documental de locais distantes e de paisagens. “Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo” (SOUSA, 2000, p.27). Assim, ao longo da história, a fotografia de imprensa foi percorrendo um caminho de encontros e desencontros, inter-

² Nesta tese, adotou-se o padrão de legendar as imagens analisadas com o chapéu ou a própria legenda da imagem com intuito de preservar a construção de significado do periódico. Entretanto, algumas não possuem qualquer tipo de apoio textual. Nestes casos, a autora desta tese compôs a informação visual baseada nas informações do texto que acompanha a fotografia na página em que está localizada. Para diferenciar cada situação, o que é originalmente das fontes foi grafado entre aspas. Assim, o que não estiver com o símbolo gráfico é de autoria da pesquisadora.

³ Roger Fenton cobriu a Guerra da Criméia (1854-1855) sem mostrar as atrocidades do conflito, como solicitou o editor Thomas Agnew, do jornal *The Illustrated London News*, que encomendou a cobertura.

relacionando-se com o ecossistema que a rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos (SOUSA, 2000, p.11).

Aliando a disseminação massiva ao potencial de credibilidade-verdade dos meios de comunicação jornalísticos, as fotografias, segundo Sousa (1998, p.51), ganham uma força inaudita quando utilizadas na imprensa. “Além disso, para o senso-comum ver é crer: a foto simboliza a verdade”. Desta forma, a imagem jornalística, por preencher uma necessidade de confirmação visual dos leitores acerca de um evento, ofereceria um mundo em que as coisas são, de alguma forma, diferentes da realidade. O autor ressalta que a fotografia não substitui o real, mesmo podendo representá-lo e mediá-lo, por mais que, muitas vezes, pareça usurpar o papel da realidade que referencia. O fotojornalismo, então, pode se tornar um dos palcos para a luta simbólica e ideológica pelo poder, já que a subjetividade é indissociável da prática.

Sousa (1998, p.85) sustenta que, como qualquer outro discurso, também os discursos fotográficos são manipuladores: “podem jogar com as ideologias, as crenças, os mitos e as expectativas, jogam certamente com os padrões culturais através dos quais uma sociedade vê o mundo”. Para o autor, a natureza formal, a matéria informativa, o conteúdo, a paginação, os textos que acompanham uma fotografia, todos estes são fatores de manipulação que, ao nível do fotojornalismo, originam percepções e imagens diferenciadas da realidade.

Neste sentido, esta pesquisa entende historicamente a atuação da fotografia na imprensa escrita brasileira entre 1966 e 1975, período demarcado em virtude da publicação no jornalismo impresso de imagens emblemáticas acerca do regime militar. Reflete-se especialmente sobre o processo de produção de significados no fotojornalismo em relação ao poder, tanto das autoridades como da oposição da época. Entende historicamente a dinâmica da atividade fotojornalística no período em questão, enfocando as construções discursivas do fotojornalismo sobre o contexto histórico vivido pelo país no período e as implicações do sistema político vigente para a sociedade e, sobretudo, para a fotografia jornalística brasileira. Compreende também como a ideia de documento na fotografia, ligado à captura e substituição do real, permanece atuante na prática da atividade. Nota-se, então, por meio da análise documental de jornais da época, de que forma os profissionais da imprensa, ora os fotógrafos ora editores, materializavam anseios e posições políticas

em imagens fotojornalísticas e construíram interpretações em torno do poder a partir da ideia de registro dos fatos.

As discussões serão possíveis a partir da análise documental, entre os anos de 1966 e 1975, dos diários *Jornal do Brasil (JB)* e *O Estado de S. Paulo (OESP)*, e das revistas *Manchete* e *Veja*, publicações cariocas e paulistanas respectivamente. Para tanto, optou-se por se debruçar exclusivamente sobre as páginas da cobertura política diária e semanal abarcadas pela escolha dos jornais e revistas delimitados neste estudo. A seleção dos primeiros se deve ao fato de serem jornais fundados no século XIX e que são reconhecidos historicamente pelas suas participações políticas em diferentes momentos da história nacional. Somam-se as atuações – por vezes, ambíguas – durante a vigência do regime militar autoritário. Já a opção de trabalhar com as revistas *Manchete* e *Veja*, embora de linhas editoriais bastante distintas, dá-se por serem dois importantes veículos de publicação semanal, que representam a mudança vivida pelo jornalismo de revista da época: de ilustrativo para informativo. Tratam-se também de periódicos, tanto os jornais como as revistas, que contavam com as equipes de fotógrafos em seus quadros funcionais, em um momento em que estes profissionais ainda não eram valorizados em todas as redações. Por fim, a ideia é privilegiar produções das duas principais capitais brasileiras se justifica por estes serem periódicos estes que eram distribuídos por praticamente todo o país, não se limitando aos leitores locais, assim seus discursos eram disseminados em esfera nacional.

Sobre as fotografias que formam o cerne da pesquisa, ponderou-se que, apesar de os periódicos como um todo serem objetos do estudo, o trabalho se centra nas imagens publicadas que se atenham às demandas noticiosas da conjuntura política brasileira, localizadas no que seria entendido atualmente como editoria de política – no período em questão a divisão em seções do jornal começa a aparecer e ainda não estava completamente implantada. Devido à ausência de créditos de autoria nas imagens dos periódicos nacionais, caso especial nos jornais diários já que as revistas em geral apresentam o nome do fotógrafo ou a origem da fotografia, não é possível afirmar que todas as imagens foram compostas pelos profissionais das empresas jornalísticas, assim esta pesquisa se debruça tanto sobre o processo fotográfico como o de edição ao escolher tais narrativas fotográficas para fazer parte das páginas veiculadas pelos periódicos. Neste sentido, vale esclarecer ainda que, embora toda a produção fotográfica dos veículos

jornalísticos tenha sido observada, a construção deste trabalho se dá a partir da análise das imagens e de coberturas fotográficas consideradas representativas para os debates propostos neste trabalho, assim, por uma questão de recorte teórico-metodológico, muitas outras, infelizmente, não foram exploradas neste estudo.

Segundo as sugestões de Pepe Baeza (2001) e Boris Kossoy (2002 e 2007) e atento às críticas arroladas por Peter Burke (2004), este trabalho utiliza como metodologia de análise imagética a proposta de Erwin Panofsky, que distingue três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significado: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. O primeiro é voltado para o “significado natural”, consistindo na identificação dos objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões etc.). O segundo nível, no sentido estrito, é voltado para o “significado convencional” (reconhecer uma ceia como a Última Ceia e uma batalha como a de Waterloo). O terceiro nível apontado por Panofsky, e o principal, é a interpretação iconológica, que se distingue da iconografia por ser voltada para o “significado intrínseco”. É a busca pelo conteúdo “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra” (PANOFSKY, 2001, p.52). A interpretação iconológica busca decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, tratando, assim, da recuperação de diferentes camadas de significação e se desenvolvendo na esfera das ideias, das mentalidades.

A pesquisa documental, por sua vez, foi realizada nos acervos próprios disponíveis online dos periódicos *O Estado de S. Paulo* e *Veja*. *O Jornal do Brasil* foi coletado no acervo disponível no Google News e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, também disponibilizada online. Já o semanário *Manchete* foi encontrado no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Profa. Dra. Anna Maria Martinez Correa (Cedap), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis, e no Arquivo Público do Estado de São Paulo, na capital paulista⁴.

⁴ Vale destacar ainda que algumas imagens dos jornais diários estão com baixa qualidade de reprodução. As fotografias estavam ruins tanto nos acervos digitais como nos microfilmes disponíveis no Arquivo Público. Contudo, acredita-se que é possível ler as imagens, mesmo que com algumas limitações, assim elas, se pertinentes, foram incluídas nesta tese. Possivelmente, a falta de qualidade se dá pela impressão em papel jornal e pelas formas de conservação. O veículo com imagens mais prejudicadas neste sentido foi o *OESP*.

Já o recorte temporal desta pesquisa se dá a partir da imagem de Evandro Teixeira abordada no começo deste item, publicada em 23 de maio de 1966, por ser um dos primeiros episódios conhecidos da narrativa visual fotográfica a estar envolvida em um mal-estar entre os mandatários nacionais e a imprensa. Já a imagem que marca o recorte final deste estudo foi tomada no dia 25 de outubro de 1975, por Silvaldo Leung Vieira. Não se trata de uma imagem de origem jornalística e sim feita por um profissional da Polícia Civil de São Paulo da morte do jornalista Vladimir Herzog, da TV Cultura. Apesar de ter sido veiculada pelo *JB* em 20 de dezembro de 1975 e por parte significativa da imprensa nacional no decorrer dos anos, a fotografia foi feita com intuito de provar o suicídio do jornalista, reforçando o aspecto documental da imagem. Atualmente, a imagem do suposto suicídio de Herzog é uma das imagens mais significativas do período do regime militar brasileiro, por denunciar uma das inúmeras encenações promovidas nas dependências do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) a fim de escamotear os crimes cometidos no local, tornando-se uma fotografia icônica acerca do desrespeito aos direitos humanos naquele momento.

As duas fotografias citadas são representativas para o debate promovido nesta tese já que a primeira evidencia o olhar criativo e a crítica ao sistema político vigente de forma implícita em uma composição visual tida como inusitada, enquanto a segunda apresenta a impossibilidade da produção fotográfica ser utilizada exclusivamente como documento e prova do real, pois, mesmo tomada para esconder um crime, ela acabou por revelá-lo. Realça-se, assim, nos dois casos, o aspecto de linguagem e, logo, de discurso da imagem fotográfica. Arlindo Machado (1979, p.11) destaca que fotografia, “desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como ‘espelho do mundo’, só que um espelho dotado de memória”. Para o autor, uma tecnologia produtora de imagem figurativa vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada a fim de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível. Por “automática”, Machado entende como “livre das codificações particulares e das estilizações pessoais de cada usuário”. A fotografia, então, segundo o autor, “reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade de seus

procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo”⁵ (MACHADO, 1979, p.10).

Como meio de recordação e documentação da vida familiar ou como meio de informação e divulgação de fatos ou na forma de divulgação artística ou mesmo enquanto instrumento de pesquisa científica, as fotografias têm feito, conforme Kossoy (2009, p.161), parte indissociável da experiência humana. Por este motivo, quaisquer que sejam os conteúdos das fotografias, Kossoy acredita que se deve considerá-las como fontes históricas de abrangência multidisciplinar, sendo apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado. Elas mostram um fragmento da realidade gravado, “representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza” (KOSSOY, 2009, p.161).

Kossoy aponta que a fotografia possui dois tempos: o tempo da criação e o tempo da representação⁶; o efêmero e o perpétuo⁷. O primeiro fixa o acontecimento e paralisa, ilusória e intencionalmente, a ação. Este vai se prestar a rememorações, a lembranças, vincula-se à história, ocupando um lugar privilegiado nas memórias. Já com o segundo tempo se convive, sejam enquanto lembranças sejam enquanto documentos iconográficos. Neste sentido, o autor aponta que o tempo da criação se refere ao próprio fato, contextualizado social e culturalmente, sendo um momento efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado. Já no tempo da representação, os assuntos e os fatos permanecem em suspensão, petrificados

⁵ Machado (1979, p.10) classifica de “ilusão especular” um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que “permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um papel revelatório”. Para o autor, as câmeras têm uma força formadora, muito mais do que reprodutora, uma vez que fabricam simulacros. Nos domínios da figuração automática, as impressões luminosas passam a ser trabalhadas pelo código, “isso quer dizer que ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico” (MACHADO, 1979, p.11).

⁶ Para uma melhor compreensão, é importante destacar outros conceitos apontados por Kossoy como *primeira e segunda realidade*. A *primeira realidade* é o próprio passado, é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada, trata-se ainda das ações e técnicas utilizadas pelos fotógrafos diante do tema que culmina na gravação da aparência. São os fatos fotográficos diretamente conectados com o passado. A imagem fotográfica é por um curto momento parte da *primeira realidade*, apenas a duração do ato fotográfico. Com o fim do ato, a imagem obtida já se insere na *segunda realidade*. Esta refere-se à realidade do assunto selecionado em um espaço e tempo determinado, contido nos limites bidimensionais na imagem fotográfica. A *segunda realidade* é a do documento, referência de um passado inacessível. Assim toda fotografia, de qualquer época e em qualquer suporte, sempre será uma *segunda realidade* (KOSSOY, 2002, p.36-37).

⁷ Kossoy afirma que este perpétuo é em termos, uma vez que a trajetória do documento pode ser interrompida, basta refletir sobre o destino final dado as fotografias que acabam destruídas ou desaparecidas. “Trata-se, pois, de uma memória finita” (KOSSOY, 2007, p.133).

eternamente, perpétuos se conservados (KOSSOY, 2007, p.135). Trata-se, conforme Kossoy, de ficções documentais, cujos conteúdos imagéticos são transferidos de contexto, situação típica do processo de criação/construção de realidade.

Portanto, apesar da pretensão de ser imparcial e de ser um “espelho do real”, as fotografias, assim como as demais fontes de informação histórica, não podem ser tratadas como portadoras da verdade. “A imagem fotográfica, com toda sua carga de ‘realismo’, não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro (expressivo) da aparência... fonte, pois, de ambigüidades” (KOSSOY, 2002, p. 45). Segundo o Kossoy, além de plenas de ambigüidades, as fotografias são portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, uma vez que, mesmo sendo vinculado ao referente, o testemunho presente na fotografia se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo, correspondendo a um “produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação” (KOSSOY, 2002, p.35).

Por outro lado, André Rouillé (2009) questiona a ideia do que ele denomina fotografia-documento, que acompanharia a técnica desde sua criação. Para o autor, tal concepção trataria a fotografia como uma máquina de ver, uma vez que, embora a diferença entre o elemento a ser retratado e sua imagem ser considerada infinitesimal, fica comprometida a distinção entre o original e a cópia e a imitação se anula pelo ver. “A imagem, então, é apenas o instrumento de um ver, e o dispositivo fotográfico, uma máquina de visão” (ROUILLÉ, 2009, p.69). As fotografias-documentos reproduzem as coisas do mundo, confundem-se com elas e, por vezes, substituem-nas. Rouillé aponta que, intimamente ligada à sociedade industrial, a seus valores e técnicas, a fotografia responderia mal à sociedade da informação, porém se desterritorializou, indo a direções inéditas. “Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia-documento cedeu espaço à fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009, p.135).

Fotografia-expressão, para Rouillé (2009), trata-se de uma fotografia-documento que compreende uma expressão, assim interpreta o acontecimento e não o representa. Segundo o autor, a passagem do documento-designação para documento-expressão repercute na fotografia de forma que esta trate da “passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de

acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação” (ROUILLÉ, 2009, p.137). Assim, o real se estende além de corpos, coisas e estado das coisas a acontecimentos que estão na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos). Em suma, as imagens na fotografia-expressão exprimem mais do que descrevem, apontam mais do que indicam, conotam mais do que denotam.

Neste sentido, Rouillé defende a reportagem dialógica ao fotojornalismo. Esta não procuraria “representar, registrar, capturar aparência, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p.184). O autor acredita que o dialogismo sucede o monologismo da fotografia-documento, ao extrapolar o ato pontual e quando o “outro” deixa de ser um objeto, assumindo-o como um sujeito, um ator, um parceiro. Assim, o fotógrafo sairia da solidão e do distanciamento do mundo impostos pelo dispositivo documental. A forma de testemunhar muda, ao invés de reproduzir o visível, a ideia é tornar visível; inventar novas maneiras de acesso a novas realidades; inventar procedimentos para transformar os regimes do visível e do invisível; “não fotografar ‘as’ coisas ou ‘as’ pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas” (ROUILLÉ, 2009, p.184).

A partir, então, das noções de fotografia-expressão e da reportagem dialógica, a tese deste trabalho problematiza a postura documental da imprensa brasileira durante os anos de 1966 e 1975, que promoveu essencialmente uma prática da fotografia de imprensa na posição de testemunha, buscando se eximir da possibilidade de envolvimento e expressão acerca dos acontecimentos e dos sujeitos envolvidos. Por ser considerada uma atividade menos informativa e opinativa dentro do jornalismo – já que traria ao público e aos próprios profissionais apenas o real inquestionável –, a fotografia era, por vezes, desprezada como fonte de informação capaz de construir significados. Por outro lado, seu aspecto de transparência fomentado pela noção de fotografia-documento, que a fazia substituir o real, foi temido por poder tratar de assuntos e mesmo de pessoas que eram evitados pelo agendamento noticioso impostos pelo sistema político vigente.

Há, assim, um encobrimento das nuances de discurso do fotojornalismo e sua estruturação de significados em prol da pretensão de ser uma linguagem tida como representação da realidade. Presos, então, majoritariamente, a um ideário de que a fotografia é sinônimo de realidade, apenas uma olhada “à força”, por vezes, pode

ajudar na desconstrução desta linguagem como um elemento impermeável à intencionalidade das inúmeras atuações políticas do período e das tramas que a forcaram a agir. Entendo-o como a expressão de seus profissionais, com técnicas próprias e específicas que ajudam a ver e a participar do mundo social, o fotojornalismo age nele com suas peculiaridades, construindo um traço peculiar dentro de uma história social das mídias. Guiada pelas visualidades jornalísticas forjadas em estética realista, o fotojornalismo do período se construiu, no entanto, como uma engrenagem para a interpretação das práticas políticas no decorrer do regime político autoritário no Brasil.

Neste sentido, o presente trabalho tem três questões norteadoras: 1) como o fotojornalismo tornou visível anseios e reflexões políticas debatidas no período? 2) De que forma as imagens fotojornalísticas retratavam os agentes do poder? 3) Como as fotografias publicadas na imprensa brasileira ajudam a entender a dinâmica histórica do fotojornalismo no que tange a documentação e a expressão?

Para responder a tais questionamentos, a presente pesquisa se orienta pelos conceitos já apresentados de fotografia-documento e fotografia-expressão, ambos cunhados por Rouillé (2009). Contudo, é significativa a inserção da noção da estética do “isto foi encenado”, defendida por François Soulages (2010). O autor afirma que o objeto é infotografável e o que se busca é o fenômeno fotográfico, assim questiona a relação entre a fotografia e o real. Para Soulages, é o afastamento do realismo que propicia a aparição de novas estéticas e inversão de outras, como a do “isto existiu”⁸ para o “isto foi encenado”. Considerando que a relação entre fotografado/o que fotografa não é neutra e não é controlável, o autor defende que, para todo fotógrafo, ocorre um jogo dialético, muitas vezes inconsciente, “entre seu ego, que visa a dominar e a prever, seu *id*, que exprime maciçamente suas pulsões e suas tendências para com a exterioridade (e portanto para com o fotografado e a fotografia), e seu superego” (SOULAGES, 2010, p.75). Este último trata a identificação do fotógrafo com outros profissionais, com suas regras e estéticas, logo todo fotógrafo seria “encenado e dirigido, atraído e paralisado” por estes modelos, mesmo quando quer se distanciar deles.

Soulages (2010, p.75-76) ainda pondera que “isto foi encenado” porque em fotografia “o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se

⁸ Noção cunhada por Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, que se refere à ligação intrínseca entre o real e a fotografia.

acredita que esteja”, enganando o fotografado, o fotógrafo e quem a olha. Para tal compreensão, o autor toma a ideia de teatralização e afirma que fotografar pode gerar vários tipos de comportamento. “Em todos os casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar” (SOULAGES, 2010, p.67).

Esta tese, então, perpassa as discussões da História Visual⁹ e se ampara nos debates da Nova História Política. Segundo René Rémond (1996), a história política tradicional, que isolava arbitrariamente os protagonistas das multidões, travestia a realidade e enganava o leitor. A nova história política se desvencilha da história de tronos e das dominações para a dos povos e das sociedades, não se limitando à compreensão dos acontecimentos, mas articulando com o contínuo e o descontínuo, combinando o instantâneo e o extremamente lento. A história política deve bastar às trocas interdisciplinares, que ora lhe emprestaram técnicas de pesquisa e tratamento, ora conceitos, vocabulários, problemáticas. “Se o político deve explicar-se antes de tudo pelo político. Em conseqüência, a história política não poderia se fechar sobre si mesma, nem se comprazer na contemplação exclusiva de seu objeto próprio” (RÉMOND, 1996, p.36).

Imbricados com os aportes da história cultural, os questionamentos das renovações da história política renderam frutos significativos para a historiografia, especialmente com a utilização da imprensa, uma vez que esta “cotidianamente registra cada lance dos embates da arena do poder” (LUCA, 2005, p.128). Assim, é possível encontrar nos jornais projetos políticos e visões de mundo representativas de vários setores da sociedade, os discursos expressam o movimento das ideias que circulavam em cada época. Percebe-se a aproximação e o distanciamento dos grupos e, conforme as conveniências do momento, os projetos se interpenetram e se mesclam. “O confronto das falas, que exprimem idéias e práticas, permite ao

⁹ Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, p.27-28, grifos do autor) alerta sobre a diversificação e flexibilização indefinida do campo da História Visual, que a leva “ao ponto de estilização, pelo foco na heterogeneidade dos suportes de representações visuais (fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginária popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral etc.) e as densas tramas de questões tecidas em torno dessas referências”. Neste campo, segundo o autor, também há formulação de *problemas históricos* para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. “Assim, a expressão ‘História Visual’ só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade.” Vale destacar que o estudo em questão não se alinha prioritariamente à História Visual e sim à Nova História Política.

pesquisador captar, com riqueza de detalhes, o significado da atuação de diferentes grupos que se orientam por interesses específicos” (CAPELATO, 1988, p.34).

Na história política é preciso “distinguir o verdadeiro do falso e escutar, subindo contra a corrente, a verdade da influência dos poderes públicos e dos diversos grupos de pressão sobre a mídia” (JEANNENEY, 1996, p.219). Para tanto, Jean-Noël Jeanneney acredita que seja necessário estudar o dinheiro, oculto ou não, que irriga a mídia e ainda perceber como funcionam as influências, “as incidências que fazem a máquina ranger e revelar suas engrenagens” (JEANNENEY, 1996, p.220). É necessário que se observe os vínculos múltiplos que aproximam os atores da imprensa dos demais, a fim de que a história política dos meios de comunicação se fortaleça “com um estudo da ‘socialização’ dos homens, da formação de suas opiniões ao longo de seu itinerário particular” (JEANNENEY, 1996, p.222). No caso desta tese, explora o processo de significação acerca dos agentes políticos entre 1966 e 1975 no Brasil. Além disso, Jeanneney considera que a história política dos meios de comunicação sempre se encontra com a da política, uma vez que a atividade dos veículos reflete a dinâmica da vida política do país. Por isto, ao estudar as fotografias jornalísticas não se deixa de se atentar aos aspectos relacionais entre fotografia e imprensa, bem como o discurso fotográfico apresenta nuances sociais e políticas do período em questão.

Para dar conta da proposta desta pesquisa, o trabalho está organizado em três capítulos, além desta introdução, nominada “Enquadramento”, e das considerações finais, “Linear”. Este estudo se estruturou pensando no ato fotográfico e se apropriando de suas nomenclaturas. A ideia é destacar a semelhança no aspecto de construção do olhar tanto por parte desta tese como no dos fotógrafos e editores de fotografia. Sendo assim, no ato fotográfico, em um primeiro momento, faz-se a escolha do enquadramento da imagem, destacando quais elementos entrarão nos limites do fotograma e comporão a cena registrada. No caso desta pesquisa, apresenta-se as margens teórico-metodológicas adotadas neste estudo. Na sequência, decide-se o plano de tomada. Na linguagem fotográfica, ele se define quanto ao distanciamento da câmera fotográfica em relação ao objeto fotografado, interagindo ações, pessoas e ambiente de forma mais próxima ou mais distante. Um plano comumente utilizado pelo fotojornalismo é o plano geral. Nele o ambiente, embora prevaleça, não é o elemento mais preponderante da imagem, pois ele divide

o espaço com elementos móveis e vivos, identificando o local onde transcorre a ação.

A partir desta concepção, o primeiro capítulo, “Plano Geral: o fotojornalismo nas décadas de 1960 e 1970”, contextualiza pontos balizadores do estudo, tomando a discussão desta tese a partir de uma perspectiva mais ampla. Assim, discute o ambiente em que o fotojornalismo está inserido e como se relacionam os elementos vivos e as ações no cenário deste debate. É importante olhar, brevemente, para momento na história brasileira vivido nos anos 1950 até meados dos anos 1980, sobremaneira entre 1966 e 1975, período da ditadura militar no Brasil tratado nesta tese. Depois de se debruçar sobre o ambiente que compõe a imagem desta pesquisa, a atenção é voltada para os elementos vivos e móveis que a formam, entendendo as proximidades entre fotografia, imprensa e política. Para tanto, centra atenções nos percursos históricos, particularmente fotográficos, dos periódicos *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo*, *Manchete* e *Veja*, fontes-objetos desta pesquisa.

Os limites do “ato fotográfico” desta pesquisa foram definidos no primeiro capítulo desta tese. Agora, o próximo passo é decidir como olhar a cena posta, se de cima, se debaixo ou se na altura dos olhos. A perspectiva do fotógrafo em relação ao que será registado é denominada na linguagem fotográfica como ângulos. Embora os ângulos se atenham literalmente ao ponto de vista do profissional sobre o assunto também podem se referir metaforicamente, uma vez que, ao escolher entre os três disponíveis – *contra-plongée*, *plongée* e *linear* –, ele escolhe como olha para a cena e atribui-lhe sentido, ora valorizando, ora desvalorizando e ora crendo ser fidedigna com o real, respectivamente. Assim, o segundo capítulo deste trabalho, “*Contra-plongée*: a imagem dos poderosos”, observa a forma com que o fotojornalismo atribuiu significados aos mandatários do poder nacional durante o regime militar, entre eles, os presidentes, os ministros e os militares.

Ao se dedicar às coberturas fotojornalísticas acerca desses poderosos, discute-se como, por meio da linguagem fotográfica, o discurso fotojornalístico é um meio importante para discutir as relações entre fotografia, imprensa e política. Debate-se, então, como o fotojornalismo olhou no *contra-plongée* para aqueles que eram referências de poder no momento estudado, valorizando a imagem dos retratados. Para tanto, reflete-se sobre a promoção dos representantes do governo,

em especial durante as coberturas das posses, e acerca de como a imagem dessas pessoas foi construída semelhante à das celebridades da época.

Em contrapartida, este capítulo também apresenta como o fotojornalismo pode fazer rir para criticar, sobretudo pelo retrato das autoridades em posturas ridicularizadas. O que aparentemente é o registro do inusitado pode ser uma ferramenta de crítica ao momento vivido pelo país e aos seus governantes. Antes, contudo, é importante argumentar sobre a noção de poder e como a fotografia também o possuiria – devido à ideia de documento –, já que acaba por moldar os significados do mundo de quem as apropria.

Se as autoridades são, na maioria das vezes, retratadas de modo valorativo, o terceiro capítulo, “*Plongée*: a imagem da subversão”, trata da oposição ao sistema político autoritário instaurado em 1964, que, pelas normas impostas à imprensa naquele momento, deveria ser tratada de modo pejorativo. Por isso, este tópico é denominado *plongée*, pois, na linguagem fotográfica, este é o ângulo que mais achata e deforma as figuras retratadas. É um ponto de vista, no fotojornalismo, não recomendado por sua parcialidade. Contudo, por vezes, embora não seja fiel ao registrado – assim como toda tomada fotográfica –, esse ângulo gera imagens que não são maculadoras. É esta dupla possibilidade que norteia este capítulo: a ambígua representação dos subversivos. Ao retratar os opositores do governo, os profissionais do fotojornalismo demarcam as inúmeras possibilidades no jogo das interpretações do poder. A construção das ações consideradas subversivas e de seus agentes e apoiadores, como políticos, militantes, esquerdas, familiares e população em geral, está geralmente relacionada ao contexto de conflitos violentos. Assim, as tomadas fotográficas remetem a cenários de guerra em plenas cidades brasileiras.

Ademais, algo que merece destaque na representação da subversão é, justamente, a ausência de fotografias sobre o tema. A falta de imagens de militantes, de suspeitos e mesmo de ações consideradas subversivas, mesmo que haja matérias textuais, também pode ser compreendida como uma construção de significados e não apenas como resultado da censura e leis norteadoras enfrentadas pelos meios de comunicação na época. Para tais interpretações, este capítulo aborda ainda a dinâmica das esquerdas durante a ditadura militar brasileira.

Das possibilidades de ângulos na linguagem fotográfica, ainda não foi discutido o linear. Assim, este nomeia as considerações finais desta tese, “Linear:

caminhos às considerações finais”. Teoricamente, esse ponto de vista mantém a fidelidade das proporções e formas do elemento registrado, sendo também este um dos principais argumentos que fez o jornalismo se apropriar da forma da fotografia: o registro objetivo do fato. Logo, diferente dos capítulos anteriores que evidenciam a parcialidade do olhar dos profissionais do fotojornalismo, neste momento, retoma-se as questões norteadoras deste trabalho e se aponta como a ideia de fotografia-documento guiou a ação da maioria dos profissionais da fotografia de imprensa – fotógrafos e editores – entre os anos de 1966 e 1975, fazendo-os se portarem como testemunhas da história. Contudo, mesmo conhecido pela fidedignidade, como todo ângulo fotográfico, o linear provoca distorções, embora muitas vezes pareçam imperceptíveis. Este ângulo também impõe inquestionavelmente o olhar do fotógrafo acerca do tema ou fato em questão. Neste caso, portanto, apesar de se ater às respostas deste estudo, o trecho final desta tese revela as percepções deste trabalho sobre a conjuntura da atividade fotojornalística e da política vigente na sociedade brasileira entre as décadas de 1960 e 1970.

1 PLANO GERAL: O FOTOJORNALISMO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Quando Evandro Teixeira apontou sua câmera para as libélulas apoiadas nas baionetas (Figura 1), ele compôs uma imagem, segundo o próprio fotógrafo, pensando na situação política vivida no Brasil em 1966, momento da sua publicação. Marcada pelo “instante decisivo” característico do fotojornalismo, a imagem não se alinha aos critérios de noticiabilidade¹⁰, mas, naquele contexto, é uma forma de crítica ao sistema político de então. O olhar inusitado de Evandro Teixeira registrou, implicitamente, os insetos que, alheias à confusão política vivenciada no Brasil, “desafiavam” as armas da ditadura vigente. O duelo entre delicadeza, na forma dos insetos, e a brutalidade, identificada nas baionetas, começou anos antes da tomada da fotografia, com o novo sistema político vigente no país deste 1964.

A imagem de dois insetos na capa de um dos principais periódicos do Brasil, entretanto só foi possível pelas inovações acontecidas na imprensa brasileira, nos anos 1950, caracterizada, em especial, pela organização empresarial que passou a reger as administrações dos periódicos e pela adoção de novos formatos que inseriram ao jornalismo técnicas que levavam o leitor a acreditar na objetividade da notícia, entendida como verdade dos fatos. Assim, a década de 1960 foi marcada no jornalismo impresso pelas mudanças na área da fotografia. Para Oswaldo Munteal e Larissa Grandi (2005, p.115), as reformas na imprensa nacional, que começaram ainda na década anterior, consolidaram inovações “como a criação da primeira editoria de fotografia, em que a responsabilidade da seleção das páginas cabia ao editor, e não ao diagramador apenas”. Responsável por essa mudança, Alberto Dines conduzia o *Jornal do Brasil (JB)*, periódico de referência nas transformações e na consolidação das principais inovações jornalísticas da época. Com isso, a imagem jornalística passou a ser valorizada, sobretudo, na primeira e última página, demonstrando uma preocupação com o lado humano dos acontecimentos e tornando comum a utilização das páginas gráficas, com pouco texto e legendas de

¹⁰ Mauro Wolf (2008) chama de noticiabilidade a capacidade que os fatos têm de virar ou não notícia. Quanto maior o grau de noticiabilidade, maior é esta chance. A noticiabilidade é “medida” pelos valores-notícias, que, conforme Nelson Traquina (2008, p.94), “são um elemento básico da cultura jornalística que os membros desta comunidade partilham. Servem de ‘óculos’ para ver o mundo e para o construir.” Ressalte-se que a noticiabilidade é negociada, fazendo os critérios serem variados. O repórter negocia com o editor, que negocia com o diretor e assim por diante. Há ainda o processo produtivo de cada veículo, no qual os critérios se tornam “senso comum da redação”. Como o fotojornalismo é uma engrenagem na rotina produtiva jornalística, a atividade também se enquadra nesse processo.

suporte, como foi o caso do tradicional *Correio da Manhã*, conduzido por Jânio de Freitas.

Erno Schneider, vencedor do Prêmio Esso de Fotografia, em 1962, pelo *JB*, assumiria em 1964 a editoria de fotografia do *Correio da Manhã* e renovaria a equipe. Conforme Munteal e Grandi (2005, p.116), o novo editor começou substituindo o equipamento utilizado até então, as câmeras Rolleiflex¹¹, pelas modernas câmeras japonesas Pentax e Nikon¹². Instituiu a função de laboratorista, assim não cabia mais ao fotógrafo a responsabilidade de revelar seus filmes e copiar fotografias. Retirou os fios da diagramação, dando mais espaços em branco nas páginas e, conseqüentemente, mais leveza. O jornal também começou a investir em ensaios fotográficos e, muitas vezes, o gancho¹³ das matérias vinha das fotografias. Embora fosse um jornal sem cores e com uma impressão a desejar, de acordo com os autores, as suas fotografias, charges e ilustrações faziam sucesso. “Os acontecimentos diários eram registrados em lances e seqüências, valorizavam-se os detalhes, o lado humano e os problemas urbanos, evitando-se a publicação de fotos sensacionalistas, violentas e chocantes” (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p.116).

A valorização do fotojornalismo na imprensa escrita nacional no período pode ser percebida pela criação do Prêmio Esso de Fotografia, em 1961. Angela Magalhães e Nadja Fonsêca Peregrino (2004, p.66-67) lembram que o concurso consagrava o repórter fotográfico brasileiro, bem como a fotografia jornalística de flagrante, “ressaltando a criatividade e habilidade do fotógrafo da captação da cena em pleno calor dos acontecimentos”. A origem do prêmio está associada, segundo Magalhães e Peregrino, ao voto de louvor conquistado pela imagem de Campanella Neto sobre a rebelião de oficiais da Aeronáutica contra o governo de JK, em Aragarças, em 1959. A repercussão da cobertura jornalística realizada sobre o assunto fez com que a Esso Brasileira de Petróleo, empresa promotora do concurso

¹¹ Trata-se de uma linha de câmeras fotográficas para uso profissional de formato reflex ou TLR (*Twin Lens Reflex*, ou seja, lentes reflexivas gêmeas), que trabalham com duas lentes: uma superior para refletir a imagem em um vidro, com o objetivo de enquadramento, e uma inferior para captação da imagem. Era fabricada pela empresa alemã *Franke & Heidecke*. Utilizavam filme de tamanho 120, gerando negativos com imagens de 6x6cm, por este motivo não era mais considerada hábil para o fotojornalismo com o lançamento das máquinas de pequeno formato com películas de 35mm.

¹² *Pentax Corporation* e a *Nikon Corporation* são empresas especializadas em óptica e imagem que lançaram câmeras fotográficas de pequeno formato nos anos 1960. Este tipo de maquinário usa filme 135 (35 mm), sendo o tipo de equipamento mais usado por ser portátil e flexível. Assim, logo foi adotada por muitos profissionais do fotojornalismo pela sua versatilidade e facilidade de manuseio.

¹³ É o pretexto que gera a oportunidade de um trabalho jornalístico, pode ser considerado como um valor-notícia, quantos mais houver mais oportuna é a investigação jornalística. Pode ser entendido também como o elemento que liga um fato noticioso a outro, servindo de “ponte” entre uma notícia e outra.

que premiava as melhores práticas jornalísticas do ano, destacasse o trabalho de Neto e institucionalizasse o laurel fotográfico. Contudo, o primeiro ganhador de fato do prêmio foi Sérgio Jorge com o flagrante do desespero de um menino ao tentar livrar seu cão capturado durante a campanha contra a raiva em São Paulo. A imagem premiada foi publicada em 22 revistas e jornais, entre *Paris Match*, *Life* e *Época*, trazendo, segundo as autoras, o convite para o profissional atuar no *Sunday Time*.

Segundo Walter Firmo (apud MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.67), o Prêmio Esso “era considerado a aspiração máxima de todo repórter fotográfico, sem deixar de lembrar também que o flagrante se tornou o léxico visual mais conhecido e aplaudido pelo público brasileiro”. Por outro lado, Lucas de Toledo Martins (2013, p.62) acredita que as imagens premiadas, apesar de construídas no ápice dos acontecimentos e serem ricas em ação e movimento, possuem uma mensagem construída em estruturas simplistas de significação. “Desta forma, temos uma fotografia que nos choca pelos valores de flagrante, mas que, porém, encerra a sua produção de sentidos quase que automaticamente na primeira leitura ou, em outras palavras, na superficialidade do papel”, explica Martins (2013, p.62). Assim, o Prêmio Esso de Fotojornalismo, para o autor, está próximo da noção positivista da fotografia, como um registro objetivo da realidade.

Entretanto, pensando no aspecto mundial, a ideia da fotografia como “espelho do real” já havia sido superada. A década de 1960 é considerada, por Jorge Pedro Sousa, o momento da segunda revolução do fotojornalismo¹⁴. Nesse momento, a concorrência aumentou na comunicação social, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista de que ainda se notavam indícios. “Tal terá provocado, gradualmente, o abandono da função sóciointegradora que os *media* historicamente possuíam, em privilégio da especulação e dramatização da informação a que hoje se assiste” (SOUSA, 2000, p.153). No fotojornalismo, especificamente, a mudança fortaleceu a “captura do acontecimento sensacional” e a “industrialização” da atividade sem necessariamente refletir sobre os temas, as novas tecnologias e tampouco as pessoas envolvidas no ato fotográfico.

¹⁴ Conforme Sousa (2000), a primeira revolução se dá na consolidação do fotojornalismo moderno – apresentado na sequência deste estudo; a segunda, por conta da “livre produção” como forma de expressão, marcada especialmente durante a Guerra do Vietnã; e a terceira acontece com o desenvolvimento da tecnologia digital.

Sousa arrola alguns traços característicos desse momento. Entre eles estava o desaparecimento de algumas “revistas-dinossauros” da imprensa ilustrada, como *Life* e *Look*, devido ao interesse da população pela televisão e aos problemas econômicos ligados ao custeio desses periódicos. Destaca-se também o aumento da prática de aquisição de fotografias tomadas por amadores e, sobretudo, pelas agências fotográficas, que se fortaleciam e ampliavam seu leque de trabalho mundialmente, em especial as francesas que demonstram uma reação à dominação estadunidense. A fotografia entrou nos museus, no mercado das artes e no ensino superior, aumentando o interesse pelo seu estudo teórico. A televisão passou a influenciar o fotojornalismo, principalmente pelo uso da cor e pelo mergulho na autoria, desvencilhando-se das amarras da rotina¹⁵. Por outro lado, a partir dos anos 1970, evidenciou-se também uma produção fotojornalística com características industriais, levando à diminuição do *freelancing*, à estabilização dos *staffs* de fotojornalistas nas empresas e à maior convencionalização e rotinização da atividade (SOUSA, 2000, p.152-156).

A Guerra do Vietnã foi, na visão de Sousa, o marco desse momento do fotojornalismo mundial, pois, devido ao “livre acesso”, talvez tenha sido a última ocasião de glória da atividade devido à grande procura por imagens, impulsionada pela televisão¹⁶. Assim, o confronto impulsionou o papel ativo e mobilizador da fotografia de imprensa, uma vez que os profissionais se empenharam para mostrar o que queriam mudar, “tornando notórias as suas intenções pessoais ao fotografar e promovendo a fotografia de autor no campo jornalístico. Por outro lado, porém, degradaram-se substancialmente as relações entre imprensa, os militares e

¹⁵ Dentro das características da segunda revolução do fotojornalismo, Sousa (2004, p.154) cita a influência da televisão a partir dos anos 1960, como o uso da cor, apesar das críticas por ser uma forma de ceder à superficialidade colorida do novo veículo. Contudo, pontua o autor que os fotógrafos foram, de qualquer modo, aprendendo a utilizar a cor, que invadiu as revistas e os jornais, nos anos 1980. A relação entre a televisão e as revistas ilustradas também se acentuam nos sessenta, ora de maneira negativa ora positiva para os meios impressos. A *Life* e outras revistas-dinossauros acabaram por desaparecer, já em outros casos, afirma Sousa, televisão e revistas tiveram relações quase simbióticas, como a *Sports Illustrated*, fundada, em 1954, por Henry Luce. Vale frisar que muitos veículos impressos brasileiros se pautavam, em grande medida, pelo acontecia no meio televisivo.

¹⁶ Na Guerra do Vietnã “se descobriu que a televisão nem em tudo dava o mesmo que a fotografia poderia dar: a TV não se demorava sobre os acontecimentos tanto quanto um fotógrafo poderia fazer; conseqüentemente, a contextualização pela multiplicação de pontos de vista que a fotografia permite tornava-se difícil para a televisão (envolveria mais meios técnicos e humanos e mais dinheiro; envolveria a multiplicação de equipamentos significativamente menos dotados de potencial de mobilidade do que uma máquina fotográfica; implicaria correr o risco de se enfadar o telespectador). Além disso, a observação de uma fotografia é (pode ser) determinada pelo observador, enquanto a observação de um documental de comentário televisivo é determinada pelo ‘emissor’, podendo acarretar problemas ao nível da geração de sentidos por parte do observador” (SOUSA, 2004, p.169).

políticos” (SOUSA, 2004, p.169). Os editores, por sua vez, conforme Sousa, pediam cada vez mais mortos, fazendo a utilização das fotos-choques ser frequente.

A banalização da violência, do choque, que, na fotografia, remete unicamente para o campo fotográfico, pode promover a neutralização da afetiva, pode insensibilizar, pode passivizar, independentemente do efeito profundo, visceral, que num instante passageiro, uma foto-choque pode ter (SOUSA, 2004, p.170).

A autoridade conquistada pela fotografia no Vietnã, para Sousa, propiciou uma reflexão sobre a insanidade e a insensatez da devastação. Neste sentido, as imagens fotográficas pós-Vietnã de conflitos foram, em geral, representadas em termos de violência sensacional. Tendência também no Brasil, este tipo de cobertura é muito utilizada para a cobertura das manifestações estudantis e em relação aos opositores do regime militar, como será discutido no capítulo 3. “Os grandes temas contemporâneos tenderam a ser desprezados para que aumentasse o charco de sangue, a fotonecrofilia, ou, no ponto oposto, o *glamour*, as fotos de *beautiful people* e o institucional” (SOUSA, 2004, p.172). Segundo o autor, no decorrer dos anos, as imagens de *stars* e *startelles* passam a pesar mais do que as *news photos*¹⁷ e muito mais do que assuntos como as transformações ou problemas sociais do país e até mesmo da humanidade do que é fotografável, abordagem observada na imprensa brasileira no capítulo seguinte desta tese.

Entretanto, para pensar a fotografia jornalística dos anos 1960, tanto pelo viés brasileiro como internacional, e como os profissionais utilizaram esta linguagem no contexto do regime militar para a construção de interpretações do poder é necessário entender como a ideia de noticiar por imagens foi modificada no decorrer dos anos.

1.1 Fotografia de imprensa: a ideia de informar pelas imagens

Retomar as concepções de atividade fotojornalística do começo do século XX no Brasil é importante uma vez que a ideia de “fotografia + jornalismo”, no sentido de informar por imagens, nem sempre foi utilizada na imprensa brasileira, tampouco na

¹⁷ A fotografia da Guerra do Vietnã teria sido, conforme Les Barry, uma escola dos *New War Photographers*, à semelhança do Novo Jornalismo para os repórteres de texto (SOUSA, 2004, p.170).

européia e americana. Por parte da primeira metade do século XX, a imagem fotográfica foi utilizada para ilustrar as páginas e “comprovar” o fato, mesmo a ideia de existência de uma objetividade na imprensa só ser cunhada no Brasil nos anos 1950, com as inovações vividas na área. Assim, trata-se da ideia de fotografia como espelho do real, pensamento comum a aquele contexto e que se aproxima, de certa maneira, com a noção de fotografia-documento uma vez que, por vezes, ao reproduzir o real acaba por substituí-lo por seu caráter de verdade perante o leitor.

A primeira fotografia, por exemplo, foi publicada na imprensa brasileira em 20 de maio de 1900, na *Revista da Semana*, noticiando as comemorações pelo quarto centenário do descobrimento do Brasil. Tal imagem fotográfica ocupou toda a primeira página da edição número um da revista mostrando uma estátua de Pedro Álvares Cabral, a Praça da Glória no Rio de Janeiro e muitas pessoas nas ruas. Nas edições seguintes, o periódico continuava a explorar o recurso fotográfico, tanto pelo viés sensacionalista, como a “Autópsia de Maria” (10 de junho de 1900), quanto por instantâneos fotográficos, a “Tentativa de assassinato” (24 de junho de 1900). O primeiro apresentava, na capa da revista, cinco imagens do corpo de uma menina sendo autopsiado por um médico legista e observado por várias pessoas, as grinaldas oferecidas para o enterro e o caixão. O segundo, visivelmente encenado, trazia o momento em que o Coronel Horácio de Lemos teria sido atacado na Rua Ouvires durante o dia. De acordo com os autores, conforme a legenda, tratava-se de uma “fotografia instantânea apanhada casualmente” por um dos fotógrafos do periódico.

Vale ressaltar que a fotografia já estava presente na imprensa brasileira desde a primeira metade do século XIX, porém por meio de matrizes xilográficas ou litográficas. Para Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2004), devido à impossibilidade técnica e financeira de reprodução fotomecânica, que permitiria que as imagens fotográficas fossem impressas diretamente nas páginas dos periódicos, tinha-se uma espécie de “gravura de reprodução” da fotografia, ou seja, as ilustrações que acompanhariam as notícias eram feitas com base nas fotografias que chegavam às redações. O “artista gravador”, por vezes, tratava de interpretar ou mesmo dramatizar as imagens fotográficas, adaptando-as ao perfil editorial do periódico e dos leitores.

Assim, a fotografia na imprensa brasileira do século XIX sofre, conforme Andrade (2004), uma interferência considerável por parte dos responsáveis por sua

reprodução que adicionavam elementos visuais para torná-las mais atraentes, por conta de empecilhos técnicos como o não registro do céu e de objetos em movimento, por exemplo. Trata-se, então, de uma imagem “híbrida”, que mescla diversas fontes para a sua composição, porém, diferentemente dos gêneros artísticos natos, tais já ilustradores nutriam uma preocupação com o caráter noticioso dessas imagens.

Helouise Costa (2012b, p.304) denomina este tipo de publicação como semanário de atualidade ilustrado, pois é um elemento de transição entre os jornais e as revistas ilustradas que tinha como diferencial a cobertura dos acontecimentos atuais em escala mundial e presença marcante de gravura em suas páginas. “O mais importante em relação à ilustração veiculada pelos semanários de atualidade não era a possibilidade de ela registrar o real, mas sua capacidade de representá-lo de forma verossímil, o que atendia ao regime de verdade vigente” (COSTA, 2012b, p.308).

Da adaptação da fotogravura para as rotativas cilíndricas de imprensa comercial, permitiu-se o desenvolvimento da rotogravura, viabilizando, conforme Costa, a impressão de imagens com grande nitidez, sobre papéis de baixo custo, em tiragens elevadas. “A principal inovação da rotogravura, no entanto, residiu em ampliar a flexibilidade do processo de organização de imagens e textos” (COSTA, 2012b, p.312). O processo de diagramação dos periódicos se transformou, nas palavras de Costa, em uma operação de montagem de imagens e textos, cessando a obrigatoriedade, como havia nos semanários de atualidades ilustrados, da alternância entre as páginas de textos e as de ilustrações. Agora as páginas deixaram de ser estanques e passaram a constituir um espaço flexível e contínuo, transformando elas próprias em imagens.

Para Martins e Luca (2006), a troca da ilustração pela fotografia é uma das mostras da modernização vivenciada pelo jornalismo brasileiro no período, marcado por altos investimentos feitos na parte gráfica de vários periódicos. Inovações nas técnicas de impressão e edição, nos parques gráficos – que, por vezes, passaram a funcionar como linhas de produção –, caracterizam um jornalismo mais leve e popular, com premissas de empresas jornalísticas pelo fortalecimento da propaganda e publicidade, como pela incorporação dos serviços das agências internacionais de notícias.

Andrade (2004) afirma que, independente de sua veiculação na imprensa ou não, a fotografia brasileira – desde seu invento por Hercule Florence¹⁸ – sempre esteve muito próxima de uma linguagem documental, afastada dos movimentos artísticos, das pesquisas científicas, das experimentações e de outros gêneros como acontecia na Europa e nos Estados Unidos. Para o autor, este elemento seria o “germe” da futura fotografia jornalística brasileira. Seriam as fotografias documentais que, em geral, serviriam de base para os “artistas gravadores” da imprensa ilustrada do século XIX e ocupariam os jornais e as revistas no começo do século XX. Segundo Martins e Luca (2006), este era o recurso técnico ideal para documentar a transformação das cidades e seus impactos, retratando a modernização vivida pelo país. Em meio a uma população majoritariamente analfabeta, a fotografia potencializou a informação visual e corroborou com a “venda” de um Brasil moderno e civilizado.

Exemplo disto é trabalho realizado pelo fotodocumentarista Augusto Malta¹⁹, considerado o precursor do fotojornalismo no Brasil. O alagoano não foi o único a registrar a vertiginosa transformação urbana do Rio de Janeiro no início do século XX, porém, como aponta Munteal e Grandi (2005), o seu olhar observador privilegiou os momentos fugazes da vida cotidiana mesmo nas fotografias oficiais, fomentando a ideia de fotografia espontânea e os aspectos que norteariam o fotojornalismo. Considerado pelos autores como um “cronista visual do Rio de Janeiro” e tendo publicado em vários veículos da imprensa do período, Malta teria sido o primeiro fotógrafo brasileiro a ter uma visão jornalística dos acontecimentos.

Malta também representa o perfil do profissional da fotografia jornalística do começo do século passado. De acordo com Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), apesar do início da profissionalização da imprensa daquele momento, as imagens dos periódicos eram feitas por pessoas provenientes das classes populares e sem formação, com instrumental técnico inadequado à atividade. Este

¹⁸ O francês Antoine Hercule Romuald Florence foi um dos pioneiros da fotografia mundial. Decidido a inventar seu próprio método de impressão, começou suas primeiras experiências com a câmera obscura em de janeiro de 1833, registrando tudo no manuscrito *Livre d'Annotations et de Premier Matériaux*. Florence utiliza a palavra “photographie” cinco anos antes que o termo fosse empregado pela primeira vez na Europa.

¹⁹ Conforme Magalhães e Peregrino (2004), o trabalho de Malta é retomado, sobretudo, pela cobertura fotográfica que realizou para a Prefeitura do Rio de Janeiro na época da remodelação urbana e de saneamento vivida pela cidade promovida por Francisco Pereira Passos, no início do século XX. Sendo, provavelmente, o primeiro fotógrafo a prestar serviços à administração pública, Malta produziu cerca de 80 mil imagens que mostram os novos contornos da então capital federal e suas manifestações culturais, particularmente o carnaval.

perfil será alterado apenas nos anos 1940 com a reformulação editorial da revista *O Cruzeiro*.

Entretanto, esse perfil começa mudar a partir das inovações tecnológicas e na nova concepção de fotojornalismo na Europa a partir dos anos 1920. Sousa (2004) acredita que, dadas as grandes e pesadas câmeras utilizadas naquele período, construídas com madeiras ou com caixotes metálicos, com grandes negativos de celuloide (9x12cm), lâmpadas que queimavam a cada fotograma, *flashes* de magnésio, as fotografias do instante – tão caras aos cânones da atividade jornalística – continuavam sem acontecer, pois o equipamento só permitia imagens encenadas, posadas e sem instantaneidade.

Este panorama só se alteraria no decorrer dos anos 1920, sobretudo, com as inovações técnicas, como a criação do *flash* de lâmpada e das câmeras *Ermanox* e *Leica*. Segundo Sousa (2004), as câmeras de difícil manejo e pouca mobilidade, as quais necessitavam do *flash* de magnésio para fotografar recintos fechados, que, além do cheiro desagradável, cegava momentaneamente as pessoas, foram substituídas pelos equipamentos de pequeno formato, com excepcional velocidade para a época, objetivas intercambiáveis, que dispensava o uso de *flash* e permitia o uso de filmes de 36 poses. Embora as inovações apresentadas, em especial, pela *Leica*, tenham sido revolucionárias, a câmera, aponta o autor, levou um tempo para ser aceita, mas determinou o redimensionamento da fotografia de imprensa. Para Costa e Silva (2004), versatilidade e descrição seriam novas características do meio fotojornalístico e responsáveis pela massiva aceitação do equipamento alemão.

Além da inovação tecnológica, Sousa (2004) também credita a outros fatores a contribuição para a mudança na concepção da fotografia de imprensa nos anos 1920. Durante a República de Weimar (1918-1933), floresceram as artes, letras e ciências na Alemanha. Neste clima, o país se torna um espaço para a implementação de revistas ilustradas e de agências de fotografias independentes – em especial, para abastecer a estes periódicos. O alto nível de politização da sociedade alemã e de desenvolvimento cultural possibilitou a articulação entre texto e imagem. Surge o fotojornalismo moderno, noção cunhada por Sousa (2004), no qual a imagem isolada não interessa ao jornalismo, mas sim a união entre texto e fotografias para se contar uma história, interpretando acontecimento, apresentando pontos de vista e valorizando o conotativo.

Entre muitos fotógrafos, a principal figura para este novo fotojornalismo é Erich Salomon²⁰. Segundo Marie-Loup Sougez (2001), apoiado pelas inovações tecnológicas, fotografando primeiro com uma *Ermanox* e depois com uma *Leica*, Salomon criou um novo estilo de fazer fotojornalístico. Registrava cenas sem que os personagens percebessem, os flagrantes das personalidades públicas, especialmente políticos, apresentavam atitudes reveladoras em uma espontaneidade nunca antes vista. Este estilo de fotografias ficou conhecido como *candid photography*, a fotografia não-posada, em que o fotografado não consegue se preparar para a tomada da imagem, por vezes bem humorada por conta das posições tidas como naturais, conforme Sousa (2004). Uma fotografia “viva” e preocupada com o cotidiano que norteará boa parte da produção fotojornalística até os dias atuais.

Sousa (2004) aponta que Salomon, oriundo da burguesia e bacharel em Direito, também ajudou a construir a imagem do fotógrafo culto, inteligente, politizado e pronto para as novas exigências sociais da profissão. Não era mais alguém apenas responsável por ilustrar os textos com fotografias nítidas e adequadamente compostas, mas também responsável pela informação visual. Os fotógrafos da imprensa perdem o anonimato, até porque com Salomon eles começam a assinar as imagens, e, por vezes, atingem o *status* de estrelas. A nova posição do profissional da fotografia também é fomentada pelo fortalecimento das revistas ilustradas alemãs, como *Berliner Illustrierte* e *München Illustrierte*.

Para Costa (2012b), nesse momento, surge a figura do repórter fotográfico, o profissional liberal de carreira ascendente e dono de um novo poder: o fotojornalismo. “As imagens por ele produzidas deixavam de ser simples ilustração do texto e passavam a oferecer uma interpretação especificamente visual sobre os acontecimentos”, destaca Costa (2012b, p.316). Incutidos por um novo poder, o fotógrafo e sua câmera se tornariam personagens frequentes das reportagens. A aparência de moderna do semanário de atualidade ilustrado vinha, conforme Costa, da presença da ilustração, a revista ilustrada, por sua vez, priorizou a imagem fotográfica e tinha o processo de produção completamente mecânico maleável. Isto, para a autora (COSTA, 2012b, p.316), possibilitou, de um modo peculiar, a fragmentação e reconstrução incessante do real, “transformando-o em mercadoria” e

²⁰ Há grafias como Solomon, como a utilizada por Sousa (1998; 2000). Este trabalho, porém, utilizará a forma utilizada por Marie-Loup Sougez (2001).

revelando a sua estreita ligação com a lógica da economia capitalista, “o que faz dela uma mídia intrinsecamente moderna e original”.

Neste sentido, Costa afirma que as revistas ilustradas ajudaram a enquadrar a fotografia no discurso de veracidade, reivindicando ser o estatuto da prova ou o testemunho do real. Apoiada nas ideias de Thierry Gervais, a autora (COSTA, 2012b, p.316) defende que esse processo possibilitou “a legitimação do uso da fotografia na imprensa e a substituição das qualidades pedagógicas, antes atribuídas às imagens dos semanários de atualidades, pelos valores de autenticidade e veracidade da imagem fotográfica”. No entanto, o poder atribuído à imagem fotográfica nas revistas ilustradas se fundamenta na capacidade de revelação da fotografia, não só das coisas do mundo e sim do novo modo de ver esse mundo, apresentadas. Conforme Costa (2012b, p.316), “do ponto de vista do testemunho, por intermédio de um artefato mecânico e supostamente objetivo, em sintonia com a dinâmica da modernidade”. A revista ilustrada, desta forma, transformou a fotografia em um elemento altamente manipulável em seu aspecto formal e ideológico e não somente do ponto de vista físico, pois fomenta a ideia de um discurso incontestável por sua áurea de verdade/realidade, escamoteando seu aspecto de construção discursiva.

1.2 O fotojornalismo moderno “chega” ao Brasil: as revistas

As ideias do fotojornalismo moderno unidas ao nascimento de revista ilustradas na Alemanha e à migração de profissionais deste para outros países, por conta da ascensão nazista ao poder, colaboraram para o surgimento de periódicos como a *Vu*²¹, na França. Tal magazine, entre outros, inspirou o mercado editorial brasileiro, em especial pela publicação de *O Cruzeiro*²², do grupo *Diários Associados*. Criado em 1928, em um momento que a comunicação já havia se desenvolvido em relação às tecnologias próprias, o periódico se lançou como a “mais moderna revista brasileira”, segundo Costa (2012a), e é um veículo importante

²¹ Posteriormente, surgiram a *Life* (1936) e a *Match* – depois conhecida como *Paris Match* (1949) –, nos Estados Unidos e na França respectivamente, que influenciariam outros periódicos e o próprio *O Cruzeiro* em outras fases.

²² A revista surgiu como *Cruzeiro*, em referência à constelação e ao novo plano econômico brasileiro, apenas um tempo depois o artigo definido foi inserindo no título, ficando *O Cruzeiro*. É desta forma que este texto tratará o periódico em questão.

na história do fotojornalismo no Brasil. Desde o começo, de acordo com a autora, *O Cruzeiro* apresentava uma quantidade significativa de fotografias em suas páginas, provenientes de diferentes fontes, como as produzidas pelo único fotógrafo da revista na época da fundação, Edgard Medina, pelos integrantes do Photo Club Brasileiro, pelas agências estrangeiras de notícia e de fotografia, pelos amadores com imagens do cotidiano e pelos próprios leitores – os dois últimos motivados pelos concursos promovidos pelo periódico.

Apesar do investimento inicial feito para a criação da revista, logo nos primeiros anos *O Cruzeiro* começava a apresentar sinais de desgaste junto ao público. Costa (2012a) argumenta que foi necessária a reestruturação do magazine, baseada no modelo de reportagem fotográfica da *Vu*. Sem recursos financeiros e humanos disponíveis, as fotorreportagens, inicialmente, eram montadas com a sobra de material dos profissionais dos jornais dos *Diários Associados*. A autora ainda aponta que o direcionamento das notícias para informações provenientes de Hollywood e dos interesses femininos. Além disso, neste momento, a revista passou a ser impressa no Rio de Janeiro graças à aquisição de uma rotativa alemã²³.

Contudo, foi apenas com as mudanças estruturais ocorridas a partir de 1943 que o periódico se tornou, segundo Costa (2012a), a revista mais moderna no Brasil em todos os aspectos. Influenciada não somente pela *Vu*, mas também pela estadunidense *Life*, Costa (2012a) afirma que o magazine introduziu a grande reportagem e renovou a importância da imagem fotográfica, alterando o cenário da imprensa escrita brasileira que era bastante tradicional. Para isso, foi montada uma equipe jovem, fazendo a revista um sucesso devido à abrangência do projeto editorial e da competência dos seus profissionais, tanto na fotografia como no texto jornalístico, colunas, crônicas, romances, novelas, ilustrações, charges e caricaturas.

Neste cenário, chega ao Brasil o francês Jean Manzon²⁴. Com experiência em laboratórios fotográficos e em revistas ilustradas da França, ele é um dos responsáveis pela disseminação do fotojornalismo moderno no país. Afinal, conforme Costa (2012a), a linguagem do fotógrafo foi formada com a proximidade ao repertório da vanguarda fotográfica, como o construtivismo e o surrealismo, e à

²³ Tratava-se de um sistema de rotativa em cores. Antes a revista era impressa em Buenos Aires, na Argentina, em uma rotativa semelhante. A partir de então, era desnecessária a contratação de serviços estrangeiros.

²⁴ Manzon chega ao Brasil em 1940 devido à Segunda Grande Guerra. Antes de atuar em *O Cruzeiro*, ele trabalhou no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas, durante a vigência do Estado Novo, de 1940 a 1943. No Brasil, também fundou, em 1952, depois de sair da revista dos *Diários Associados*, uma empresa cinematográfica que produziu inúmeros documentários sobre o país.

produção de fotógrafos como Erich Salomon, André Kertész, Man Ray, Brassai, Robert Capa, entre outros. Dada a sua experiência na francesa *Match*, Manzon buscou inserir no jornalismo brasileiro a formação das duplas de reportagem, formada por um profissional de texto e um de fotografia. Sua dupla, composta com o repórter David Nasser, durou toda a sua permanência no magazine e produziu reportagens nos mais diversos cantos do país e sobre os mais diversos temas. Esta característica, de trabalhar em duplas – um repórter de texto e um fotográfico –, acompanha a prática fotojornalística pelas décadas de 1960 e 1970.

Na década seguinte, José Medeiros foi um dos principais representantes de uma nova vertente do fotojornalismo brasileiro, principalmente em *O Cruzeiro*. Passa-se a se valorizar a objetividade e o caráter documental e jornalístico das imagens. Segundo Sergio Burgi (2012), com a saída de Manzon do magazine em 1951, deixou-se de lado a narrativa fotográfica concebida e estruturada a partir da aventura e do espetáculo, baseada no *voyeurismo* e no sensacionalismo. Inspirada pelo cenário pós-guerra, o autor pondera que a nova geração de fotógrafos apoiava sua linguagem no neorrealismo italiano do cinema e na fotografia humanista francesa, difundida especialmente pela *Magnum*, consagrada agência fotográfica fundada por Robert Capa, Henry Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger. Comprometidos com um olhar objetivo e documental, os fotógrafos de *O Cruzeiro* incorporaram cada vez mais temas culturais e do povo brasileiro.

A introdução da câmera *Leica*, e não apenas da Rolleiflex de grande formato, consagrada por Manzon, de acordo com Burgi (2012), corroborou para apropriação de imagens diretas e objetivas, realizadas com luz natural, diminuindo a prática de imagens encenadas dos anos anteriores e fortalecendo a espontaneidade, com uma abordagem mais discreta e menos intrusiva. Os repórteres fotográficos dessa vertente eram, para o autor, comprometidos com uma visão objetiva do país e com uma imprensa socialmente responsável, que retratasse a essência da vida humana e representasse o povo brasileiro apesar das contradições com os interesses do periódico e da estrutura das revistas de variedades. Diferentemente dos profissionais da fase anterior, os fotógrafos, ocasionalmente, escreviam as reportagens de suas imagens e artigos sobre os temas presentes na revista.

Segundo Costa e Silva (2004), a fotografia, sendo um elemento vivo da reportagem somada à variedade de assuntos e ao surgimento da fotopublicidade, corroborou com a expansão da revista. Para os autores, o fotojornalismo das

páginas de *O Cruzeiro* unificou o país e conseguiu uma grande aceitação na sociedade brasileira, pois construiu o real pelo exercício de visão dos fotógrafos. Por meio de fotorreportagens, a revista incorporou a fotografia como um elemento ativo na narrativa jornalística e passou, particularmente, a divulgar visualmente o país para o próprio brasileiro. De expedições à floresta amazônica, tribos indígenas, praias ao carnaval, esporte, artistas, glamour e políticos, tudo era pauta para a principal revista dos *Diários Associados*, conforme os autores.

Costa e Silva (2004) apontam que se estabeleceu uma dinâmica entre fotografia e texto, cada um com seus privilégios em relação ao acontecimento, algo anteriormente impossível à imagem fotográfica que se “limitava” a reproduzir o real, a mostrar como foi o acontecimento, como se não contivesse uma mensagem ideológica e direcionada à linha editorial do periódico. Para os autores, o repórter fotográfico, a fim de destacar suas intenções ideológicas, desenvolveu sobremaneira a sua visão fotográfica. Com isso, o fotojornalismo tem uma rápida expansão no Brasil aliado à credibilidade do leitor na imagem e aos lucros oriundos deste tipo de publicação. Destaca-se o surgimento da revista *Manchete*, em 1952, e da *O Mundo Ilustrado*, em 1953, ambas se dedicavam especialmente à imagem fotográfica.

Vale, porém, uma observação mais aguçada na atuação do semanário *Manchete*, que, além de muitos fotógrafos que trabalharam em *O Cruzeiro* se transferiram para lá, logo superou a vendagem do magazine dos *Diários Associados*, que começava a entrar em declínio. “Ocupava um nicho de mercado promissor, desdobrando-se em leque de publicações periódicas propícias à publicidade e ao imaginário de novos consumidores”, afirmam Martins e Luca (2006, p.90). Fundada em abril de 1952, a revista foi capitaneada por Adolpho Bloch e servia também de suporte propagandístico do então presidente Juscelino Kubitschek.

Segundo Munteal e Grandi (2005, p.92), “introduzia-se uma nova estética na distribuição das fotografias e ampliava-se o espaço para as grandes reportagens dominadas por cores e imagens”. Isto porque, de acordo com os autores, o objetivo do novo periódico era fazer com que até os analfabetos pudessem “ler” os artigos por meio da narrativa visual, independente dos textos das reportagens. É neste contexto que o gênero ensaístico passa a ocupar um lugar relevante entre os profissionais da imagem jornalística, descobrindo até mesmo a exuberância cromática da paisagem tropical. Inúmeros fotógrafos de *O Cruzeiro* foram trabalhar

na *Manchete*, formando uma segunda geração de profissionais de destaque (COSTA; SILVA, 2004, p.106).

De acordo com Magalhães e Peregrino (2004, p.58), no primeiro editorial, *Manchete* prometia ser “um espelho escrupuloso do mundo trepidante em que vivemos e da hora assombrosa que atravessamos”, em referência ao auge da escalada atômica e da Guerra Fria. Contudo, a revista ficou marcada, para as autoras, como porta-voz da política oficial do governo. Embora a cada dia mais colorida e com fotografias que ocupavam grande parte das páginas, Munteal e Grandi (2005, p.93) ressaltam também que a atenção do magazine era voltada a mostrar, prioritariamente, o cotidiano das pessoas famosas, como atrizes, misses e mesmo personalidades políticas.

A partir da análise documental promovida por esta pesquisa, observou-se que, com a maioria de suas páginas destinadas à cobertura internacional, particularmente sobre a vida de estrelas do cinema e da moda, a primeira página do semanário também era dedicado fotograficamente a este tipo de tema. As exceções se davam para personalidades públicas nacionais, como cantores e cantoras, atores e atrizes, misses e jogadores de futebol, todos considerados celebridades. Muitas reportagens eram dedicadas a notícias internacionais, como a Guerra do Vietnã, e a mostrar vários países tanto pelo aspecto exótico como de desenvolvimento econômico, cultural e social. As grandes reportagens fotográficas nacionais também eram destinadas a esses assuntos ou às notícias de modernização da indústria e crescimento da cidade, destinadas a contribuir com a ideia de desenvolvimento do país e apoio aos governantes no período. A política, por sua vez, aparecia no máximo em duas matérias, uma no começo e outra no final da revista e, com exceção de viagens, bailes, eventos que envolvessem o alto escalão do poder executivo federal, ocupavam poucas páginas do semanário, em média duas. Em qualquer uma das notícias, nacionais ou não, de celebridades à política, as fotografias sempre eram muito exploradas, sendo grandes e variadas, quando havia apenas uma, por exemplo, ela ocupava praticamente toda a página ou mesmo duas páginas sobre o tema.

Sendo uma das principais divulgadoras das propostas desenvolvimentistas de JK, com a primeira sucursal em Brasília, por exemplo, a *Manchete*, segundo Munteal e Grandi (2005, p.93), mostrava imagens de impacto geradas pelo governo Juscelino. Assim com a sua principal concorrente, a revista abordava os assuntos de

forma mais visual do que textual, tendo o fotógrafo uma importante condução na narrativa. “A valorização da imagem fotográfica introduziu um moderno conceito de editoração, deixando de ser apenas o discurso verbal a fonte principal de divulgação das notícias”. A reportagem então, muitas vezes, começava com o trabalho dos fotógrafos que, junto com o redator e o diagramador, decidiam quais seriam as próximas fases da produção.

Os autores destacam que, no início, a revista era pouco atraente, pois publicava em papel de qualidade inferior, bem como a diagramação era simples. Além disso, a única matéria colorida era a de capa. Quando passou a ser impressa em rotogravura, em 1967, em um dos equipamentos mais modernos existentes, o periódico se tornou mais colorido e as fotografias ocupavam grande parte das páginas, inclusive páginas inteiras. Magalhães e Peregrino (2004, p.58) afirmam que, pelo estilo jornalístico pautado por uma visão colorida e mais próxima da realidade do mundo, *Manchete* se tornou um campo fértil de aprendizagem para várias gerações de fotógrafos durante a segunda metade do século XX. Martins e Luca (2006, p.92), por sua vez, frisam que a qualificação “observada nos órgãos de imprensa ao longo daquele período da ‘experiência democrática’ seria em breve interrompida”, por conta da ditadura militar implantada no país que levou a imprensa a um dos momentos mais severos de controle de sua trajetória.

A década de 1950 foi, porém, próspera para a tecnologia fotográfica. Em 1959, a Nikon começa a produzir a Nikon F, uma câmera de pequeno formato, que vai alterar a prática fotojornalística. Eram inventadas também a primeira película negativa colorida, a Eastmancolor; a com acetato de celulose que impedia a autoinflamação acima de 40°; a Kodak começou a produzir uma nova película preta e branca com uma sensibilidade versátil, permitindo fotografar tanto ao ar livre como em ambientes fechados e mal iluminados. Graças às inovações tecnológicas nos anos 1950, somada à disseminação das revistas ilustradas, o fotojornalismo, conforme Munteal e Grandi (2005, p.95), estipulava um novo conceito de fotorreportagem, balizado pela ideia do instantâneo e do flagrante, pois os avanços deram grande agilidade e mobilidade ao fotógrafo, já os filmes, sendo mais sensíveis, dispensavam o uso do *flash*, fazendo com que não se interferisse tanto na cena a ser fotografada. “Assim como no texto, a ideologia da objetividade, introduzida na imprensa pelo *Diário Carioca* e incorporada no discurso jornalístico

das reformas que se seguiram, também atingiria a fotografia de imprensa”, enfatizam os autores (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p.95).

No entanto, a partir de 1950 e especialmente os anos 1970, há uma desvalorização da fotorreportagem e dos ensaios fotográficos por conta do declínio financeiro das próprias revistas ilustradas e da chegada ao Brasil da televisão, novo meio de disseminação de imagens²⁵. Conforme Costa e Silva (2004), chegava ao fim um dos períodos de maior experimentação e criatividade do fotojornalismo brasileiro. No jornalismo impresso, a ideia de uma fotografia principal cercada por outras ocupando páginas e páginas da publicação é trocada pela ideia de fotografia única, com a síntese do acontecimento, que aos poucos toma as revistas, agora mais semanais e menos ilustradas. Segundo Costa e Silva (2004), amparados no posicionamento de José Medeiros, o fotojornalismo, no Brasil e no mundo, abandonou o caminho da imagem e se voltou, novamente, para o texto, derrotado pela televisão.

Os jornais impressos diários, que ainda estavam em processo de expansão do uso da imagem fotográfica, ocasionalmente, dedicavam as primeiras e últimas páginas dos cadernos 1 e 2 à narrativa fotográfica. Nessas ocasiões, estes espaços eram destinados às notícias especiais, conforme observado no decorrer deste estudo. Assim, embora haja um declínio das fotorreportagens no desenrolar dos anos 1960 e 1970, não há o seu sumiço, mas sim um redirecionamento aos assuntos tidos como especiais pela rotina jornalística e às laudas também entendidas como privilegiadas.

Neste cenário, é criada, em 1968, pela Editora Abril, a revista semanal *Veja*, que, com o tempo, seria o modelo jornalístico de semanário seguido pela imprensa escrita nacional, bem como em momento anterior aconteceu com *O Cruzeiro* e *Manchete*. Capitaneada por Mino Carta, dirigida e editada Victor Civita e com Roberto Civita sendo seu diretor de publicação, a revista consolidaria um modelo na apresentação gráfica e na distribuição das matérias e seções que persistiria até hoje, conforme Munteal e Grandi (2005, p.117). Para os autores, tanto no plano da modernização gráfica e editorial quanto no do jornalismo crítico, no momento do

²⁵ De todas as visualidades vigentes entre os anos 1960 e 1970, a televisão foi possivelmente a que mais alterou diretamente o fotojornalismo – como já apontado neste texto –, afinal ambas disputavam o espaço editorial e publicitário do jornalismo visual. Havia, conforme Munteal e Grandi (2005, p.137), a necessidade de a imprensa escrita se estruturar diante da concorrência do telejornalismo. “No caso da fotografia de imprensa, isso se dava pela necessidade de se adequar uma imagem que já apareceria na televisão a algo atraente para o leitor, sintetizando toda a informação na imagem estática”.

lançamento de *Veja*, assistia-se a uma revitalização das revistas de grande circulação, impulsionadas pelo surgimento da *Realidade*.

Lançada em 1966, também pela Abril, a revista *Realidade*, para Munteal e Grandi (2005, p.116), foi um marco no jornalismo brasileiro devido às reportagens investigativas e à qualidade gráfica, inspiradas no *new journalism* norte-americano e em uma narrativa próxima ao mundo retratado em suas páginas. A primeira fase, contudo, de 1966 a 1968, tratou de temas polêmicos ligados à política e ao comportamento²⁶. “Realidade recorria muito ao uso da fotografia e ilustrações, preocupando-se em estabelecer relações entre os padrões estéticos da fotografia e do texto. Fotografias grandes [...] reforçavam o assunto, em alguns casos chocando os leitores”, destacam Munteal e Grandi (2005, p.116). O homem era o foco das reportagens da revista e os temas retratados remetiam, segundo os autores, à desestabilização da humanidade, como, por exemplo, fome, guerra, religião e política. Com seus repórteres junto aos acontecimentos, a ideia era mostrar a verdade, a realidade da vida e não como ela se apresentava.

Veja segue algumas dessas inspirações, visando cobrir com profundidade algumas manchetes dos jornais diários. Com isso, rompeu com o padrão dominante de revista da época, como *O Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*, publicações ilustradas e de variedades. O exemplo foi seguido por outros veículos nos anos seguintes como *Isto É* e *Afinal*, bem mais tarde por *Época*, *Carta Capital*, entre outros. A “Carta do editor” assinada por Vítor Civita, na primeira edição do magazine, apresenta-o como um veículo de integração nacional e afirma que o país precisava de informação rápida e objetiva, com intuito de escolher novos rumos. “Precisa saber o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar bem informado” (CIVITA, 1968, p.4).

De acordo com Muza Clara Chaves Velasquez e Beatriz Kushnir (2016, s./p.), mesmo o editorial não fazendo referência à conjuntura nacional e a política não estivesse entre os temas nele listados como relevantes, a revista ficou marcada desde o início por suas coberturas políticas. Para as autoras, o tom crítico da revista

²⁶ Mesmo sendo considerada um marco na imprensa brasileira, por uma questão de recorte metodológico, a revista *Realidade* não é fonte-objeto desta tese uma vez que se optou por estudar periódicos semanais e não mensais.

naquela conjuntura pode ser indicativo de uma tentativa de afinar a sintonia com a classe média, núcleo principal do seu público, rejeitando a ideia da imprensa como instrumento do Estado e defendendo a preocupação com os “interesses dos leitores”. Estes eram definidos, em termos mercadológico-políticos, “como aqueles que submetem os veículos jornalísticos ‘a eleições livres, diretas e permanentes a cada vez que compram uma publicação ou a assinam’” (VELASQUEZ; KUSHNIR, 2016, s./p.).

Para Fernando Lattman-Weltman (2003, p.178-179), o que distinguia *Veja* das outras publicações da época “era a sua proposta editorial intrínseca, ou seja, sua relação com seu leitor-alvo, o tipo de consumo de informação que propunha e a auto-imagem que sugeria (e construía) para seu consumidor”. A revista entendia seu leitor como alguém “moderno”, inserido em um mercado de trabalho competitivo, em um mundo em transformação constante, no qual os desafios e as oportunidades se multiplicavam e se abriam em função da quantidade e da qualidade da informação que pudessem acumular e processar. O periódico pretendia que a informação consumida fosse inteiramente relevante, “absolutamente necessária para se manter em dia com a realidade e efetivamente útil no dia-a-dia” (LATTMAN-WELTMAN, 2003, p.181).

O interesse pela política por parte do semanário pode ser percebido, por meio da análise documental, pelas suas capas que destacavam quase sempre este tipo de notícia e, prioritariamente, no cenário brasileiro. Além de informações sobre a política internacional, os assuntos referentes à ciência, como a exploração do espaço e as inovações da medicina, também conquistaram algumas primeiras páginas, as quais eram, assim como na *Manchete*, ocupadas por uma fotografia, demonstrando a valorização da imagem fotográfica. No miolo, a revista sempre apresentava, ao menos, uma fotografia por página com tamanhos médios ou pequenos. Grande parte da produção fotográfica era destinada a retratos de identificação dos sujeitos presentes no texto e a uma imagem de abertura da reportagem que trouxesse a ação relatada sucintamente. Apesar de contar com um *staff* de fotógrafos contratados e apresentado em seu expediente junto com os nomes de outros profissionais, *Veja* raramente trazia fotorreportagens em suas páginas. Assim, apesar de o magazine valorizar a fotografia, não dava a ela o espaço disponível nas revistas ilustradas, as quais começavam sofrer com um declínio nas vendas.

A publicação de *Veja* também trouxe novos desafios para a fotografia, já que o projeto de uma revista semanal de informação era pioneiro no Brasil, inovando, de acordo com Magalhães e Peregrino (2004, p.72), pelo formato menor e pela predominância da informação escrita em detrimento à imagética. Para o fotógrafo Luís Humberto Martins Pereira (apud MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.72),

O importante não era buscar mais espaço para a fotografia, mas evitar a atomização [sic] do elemento visual, reagenciando o espaço a ele destinado, passando a considerar a fotografia como um item relevante e inteligente de informação e que, possuindo uma linguagem original, deveria carregar um conteúdo próprio e não apenas um testemunho coonestador [sic] do texto ou mesmo um simples elemento gráfico de discutível importância.

Para valorizar a fotografia como discurso jornalístico dentro da revista, em 1976, *Veja* substituiu a chefia de fotografia pela editoria de fotografia. O paranaense Sergio Sade substituiu Darcy Trigo, que se afastou do semanário junto com Mino Carta, e propôs a alteração. Em uma entrevista à revista *Discursos Fotográficos*, o jornalista formado pela primeira turma de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná, em 1967, afirma que já sabia que existia a função de editor de fotografia em algumas revistas internacionais que acompanhava, como a *Newsweek*, a *Time* e a *Spiegel*. Ao convite de Sérgio Pompeu e José Roberto Guzzo, que assumiram o lugar de diretor da revista, disse que topava, desde que a função deixasse de ser “chefe” e passasse a “editor de fotografia”.

Como todo o pessoal da redação, eles achavam tratar-se da mesma coisa. Eu insisti que havia uma diferença e apresentei uma proposta: queria participar das reuniões de pauta; queria que toda pauta de texto passasse pela editoria de fotografia, para que eu pudesse pautar o fotógrafo numa linguagem mais técnica e objetiva, de fotógrafo para fotógrafo; queria que as provas contatos viessem do laboratório fotográfico para mim antes de ir para a mesa dos editores, para eu selecionar o material que seria ampliado. E, por fim, pedi um salário equivalente aos dos outros editores (SADE, 2011, p.241).

Para Sade (2011, p.241), a direção da revista só concordou com as alterações porque, na época, a *Veja* estava começando, com dois novos diretores, uma série de mudanças na diagramação, na estrutura e distribuição dos espaços físicos das editorias. “O espaço da fotografia na redação era apenas uma pequena mesa. Então, aproveitei a mudança para reivindicar um grande espaço para a editoria de fotografia, com uma mesa para cada um dos fotógrafos, uma secretária

da editoria e criei o cargo de editor assistente”, lembra o fotógrafo. Com uma estrutura completa, composta por editor, editor assistente, dois fotógrafos, uma secretária da editoria e uma funcionária do Departamento de Documentação da Editora Abril (Dedoc), a editoria de fotografia estava montada e contava com um novo espaço na redação, demonstrando a importância da imagem na nova estrutura.

Anexo ao novo espaço físico da editoria, havia uma sala de reuniões com um projetor de imagens onde os editores de texto, fotografia e arte discutiam a capa da revista naquela semana. Segundo Sade, com a sala de projeção e a reunião de capa, os outros editores perceberam a potencialidade de comunicação da fotografia muito mais facilmente e o número de capas fotográficas aumentou muito, substituindo a predominância de ilustrações. “Foi uma conquista enorme da fotografia. Obviamente, eu não era inflexível: quando percebia que a ilustração era melhor, não tentava impor uma fotografia”, destaca o fotógrafo (SADE, 2011, p.243).

Entre as funções do editor de fotografia de *Veja* estava a coordenação dos fotógrafos nas sucursais da revista. Nessa época, o semanário tinha Walter Firmo e Chico Nelson, no Rio de Janeiro; Luiz Humberto e Marcos Santilli em Brasília; Ricardo Chaves – mais conhecido no meio como Kadão –, em Porto Alegre; e Irmo Celso, em Curitiba. Conforme Sade (2011, p.249), “Era uma equipe muito boa, mesmo assim, aproveitávamos muito os freelancers. Eles são ótimos porque querem mostrar serviço. Com essa prática, descobre-se muitos fotógrafos de qualidade”. Contudo, a grande mudança no trabalho em relação à chefia foi o editor acompanhar todo o processo de produção jornalística, da pauta ao até a paginação final.

Aí eu passei a ser o chato, o editor de texto reclamava, o diretor de arte reclamava, e começava a briga. E eu dizia esta fotografia não pode ser cortada, pois seu conjunto representa uma informação integral, é melhor reduzir o número de linhas... Ficavam meio chateados, mas refaziam (SADE, 2011, p.248).

Sade (2011, p.249) reforça que as mudanças foram possíveis porque a Editora Abril estava fazendo uma pesquisa para saber as preferências do leitor e o que ele gostaria de ver em suas publicações. A investigação apurou que o índice de leitura de matérias ilustradas era maior e que as matérias com fotografias maiores, de preferência coloridas, eram as mais lidas. “Ou seja, a fotografia atraía a leitura. Com isso, eu tinha todos os argumentos do mundo para convencer os editores a ver

a fotografia com outros olhos. Diante do apurado pela pesquisa, eles não tinham o que contestar”, acredita o fotógrafo (SADE, 2011, p.249).

Para as Magalhães e Peregrino (2004), uma das principais contribuições da revista foi justamente a criação da editoria de fotografia, que promoveu a defesa de bases mais sólidas para o trabalho do fotógrafo, como a obrigatoriedade do crédito ao autor da imagem e a preferência por repórteres brasileiros nas coberturas internacionais, desvalorizando o uso de imagens de agências de notícias estrangeiras.

Veja foi um dos investimentos para alavancar a Editora Abril após a chegada de Roberto Civita, filho do fundador Victor Civita, ao Brasil. Como lembram Martins e Luca (2006, p.91), o jovem de 22 anos e com experiência no mercado norte-americano e europeu apostou em vários segmentos editoriais, diversificando o catálogo de produtos da empresa. Além do semanário, a qualificada *Exame*, em 1967, e a ousada *Playboy*, em 1975, foram publicadas. O crescimento da editora da família Civita se assentou, segundo as autoras (MARTINS; LUCA, 2006, p.91), em um tripé de forças conjugadas: “pelo momento político-econômico de abertura então vigente; pelo empenho e sensibilidade de seu proprietário, cercado-se de profissionais competentes; pelo aporte de capitais significativamente carreados dos Estados Unidos”.

1.3 Um respiradouro em meio à repressão: o fotojornalismo nos jornais

Apesar do sucesso das revistas ilustradas e o fortalecimento do fotojornalismo, Magalhães e Peregrino (2004, p.88) ressaltam que uma geração de repórteres da imprensa não conseguia garantir uma participação sólida e consistente no mercado editorial jornalístico, até a década de 1980. “Na verdade, os vínculos da produção fotojornalística com a sua publicação eram desfeitos, uma vez que era rara a discussão entre redatores e fotógrafos para a escolha da diagramação das imagens”, afirmam Magalhães e Peregrino (2004, p.88). O fotógrafo, para as autoras, também era destituído do direito aos negativos produzidos por ele, impedindo-o de comercializar suas fotografias. Assim, salvo exceções, o fotógrafo ocupava um lugar à parte no contexto do jornalismo brasileiro e “não como um

artista cuja criatividade era constantemente minada pelo turbilhão de acontecimentos cotidianamente cobertos pela pauta do jornal diário”.

Por outro lado, várias trajetórias, tanto de fotógrafos, editores e órgãos de imprensa contribuíram para a expansão da linguagem fotográfica no pós-1964. Nas palavras de Magalhães e Peregrino (2004, p.73), levou-se “à tática de denúncia sutil através do fotojornalismo”, enriquecendo os valores individuais na busca de um repertório visual inteligente e ousado, capaz de emocionar e afastar o leitor da indiferença em relação aos fatos narrados. Para Munteal e Grandi (2005, p.138), no contexto dos anos 1970, em que havia repressão a todo e qualquer tipo de informação contra o regime político vigente, o papel dos fotógrafos representou “o respiradouro dos veículos de imprensa, trazendo um espaço para esses veículos, que levava aos leitores imagens de um engajamento que não era possível ser percebido nos textos mutilados pela censura”.

Jornalisticamente, os primeiros anos da década de 1970 ficaram marcados, em especial, pelo avanço da censura. “Ao mesmo tempo em que censuravam a imprensa em todo o país, os militares financiaram a modernização dos meios de comunicação, dentro de um projeto de integração nacional que decorria, por sua vez, da doutrina de segurança nacional²⁷”, acentua Abreu (2003b, p.289).

Maria Aparecida Aquino sugere que, para encontrar explicações para a diversidade de atuações dos mecanismos censórios na imprensa, é preciso levar em conta duas variáveis. A primeira considera que é preciso entender que o Estado não é um ente autonomizado em relação à realidade social. “É sim fruto das conflituosas relações que ocorrem na sociedade civil. Mais ainda, é expressão da correlação de forças sociais, inclusive no interior das camadas dominantes e das contradições oriundas das tensões entre essas mesmas forças” (AQUINO, 2002, p.530). Conforme Aquino, o regime não ficou inerte a essas contradições. A segunda variável assinala que não se pode considerar o exercício à censura como aleatório, embora se observa que os censores individualmente fossem responsáveis pela diversidade de atuação censória. Para a autora (AQUINO, 2002, p.531), “Houve lógica na censura prévia e ela foi sensível às diferenças dos órgãos de divulgação

²⁷ Nilson Borges (2007, p.16) afirma que, após de 1964, sob a égide da doutrina de segurança nacional, quando os militares assumiram o poder, depois de destituir João Goulart, afastariam os civis da participação e decisões políticas, “transformando-se em verdadeiros atores políticos, com os civis passando a meros coadjuvantes no sentido de dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade”.

que vetou, atacando com precisão o ponto em que cada um deles seria considerado mais perigoso na óptica governamental”.

Com a censura, o jornalismo alternativo²⁸ e a importância da fotografia nas páginas dos jornais da grande imprensa cresciam, conforme Munteal e Grandi (2005, p.137), passando “a utilizá-la como uma forma de mostrar aquilo que o texto não podia por causa da censura”. Segundo a fotógrafa Nair Benedicto (2013, p.250), em entrevista à revista *Discursos Fotográficos*, os textos eram muitos mais censurados do que as fotografias. “Se você pesquisar as imagens da época, verá que muitas fotografias fortes passaram pelo crivo da censura. [...] Então, as fotografias passavam com mais facilidades que os textos pelos censores, porque eu acho que eles não sabiam ver a informação na imagem”, recorda a fotógrafa (BENEDICTO, 2013, p.250). No entanto, Benedicto lembra que em jornais como o *Movimento*, um jornal alternativo, de propriedade de Raimundo Pereira, e *O São Paulo*, um semanário da Arquidiocese de São Paulo, eram mais frequentemente censuradas, logo, de vez em quando, alguma fotografia também acabava censurada.

Para enganar as retaliações da censura, os fotógrafos tinham que usar a criatividade. Evandro Teixeira conta, também em entrevista a *Discursos Fotográficos*, que, para driblar os censores, a equipe do *JB* preparava um contato preto, bem escuro, e, como os censores não sabiam fazer leitura visual, diziam que não se tratava de nada de subversivo, que era apenas uma comemoração do Dia das Mães, por exemplo. “Quando eles descobriram que estávamos querendo enganá-los, tomavam os filmes e dava muita confusão, mas normalmente só descobriam nossas mentirinhas no dia seguinte, quando as fotografias saíam publicadas”, conta o fotógrafo (TEIXEIRA, 2012, p.240).

Teixeira (2012, p.240) afirma que o *JB* foi censurado, saindo em branco inúmeras vezes. “Ele era censuradíssimo; os militares viviam lá dentro, moravam lá”. O fotógrafo trabalhou no *JB* de 1962 a 2010, quando a edição impressa do periódico deixou de circular. Fundado em 1891 por Rodolfo Sousa Dantas e Joaquim Nabuco,

²⁸ Seriam jornais alternativos aqueles que se oporiam ou se desviaram das tendências hegemônicas na imprensa convencional brasileira, que esta pretende tornar hegemônicas no país. Sendo um conceito dinâmico e mesmo contraditório, a presença da imprensa alternativa na vida brasileira data de longe, mas foi com sequelas do golpe de 1964 que ganhou um fôlego surpreendente, multiplicando-se em todo o país e promovendo novas experiências jornalísticas, como aconteceu com *Opinião*, *Movimento*, *Em Tempo* e *O Pasquim*. Destacando-se como elementos de oposição ao sistema político vigente no Brasil no momento estudado neste trabalho, entretanto, por conta da proposta desta tese, não será realizado nesta pesquisa um debruçamento neste viés do jornalismo desenvolvido no período.

no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* se tornou, em 1919, propriedade de Ernesto Pereira Carneiro. De interesse político e literário nos primeiros anos, conquistando, conforme Abreu (2003a, p.70), grande prestígio, o diário carioca deixou as grandes reportagens de lado nos anos 1930 e, devido às dificuldades financeiras, transformou-se em um “boletim de anúncios”, com suas primeiras páginas sendo inteiramente dedicadas aos classificados. Entretanto, duas décadas depois, o jornal se tornaria uma referência na reforma promovida pela imprensa escrita brasileira.

Para Munteal e Grandi (2005, p.91), a adequação pela qual passou a imprensa, nos anos 1950, consistia em adotar formatos que inserissem o jornalismo na modernidade por meio de técnicas que levassem o leitor a acreditar na notícia como verdade e, por isto, a importância da fotografia neste processo. Para os autores (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p.91), “era o reforço ao mito especular da realidade que a imprensa tinha, e tem, trazido pelo atestado de autenticidade do que foi fotografado, do registro do mundo como ele realmente seria”. Eles destacam que os jornais mais importantes no processo de reformulação apoiavam o discurso do fotojornalismo “na apropriação da verdade fotográfica”. Vale ressaltar que as mudanças no jornalismo ocorreram nos tipos, formatos, materiais de impressão, técnicas de notícias e organização administrativa. Neste sentido, “os jornais tornaram-se mais agradáveis na diagramação, mais técnicos na produção de matérias e mais bem organizados em termos empresariais” (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p.91), atraindo público pela dinamização da leitura, que passou a valorizar o conteúdo e o próprio leitor, expandindo, inclusive, o consumo dos periódicos.

A transformação no *JB* se realizou, acredita Abreu (2003a, p.71), pela confluência de algumas iniciativas da empresa jornalística em si, como a compra de um equipamento gráfico novo capaz de expandir tecnicamente o periódico, a observação das inovações da imprensa dos Estados Unidos e da Europa, em especial da inglesa, e a criação do Suplemento Dominical, o SDJB, por Reynaldo Jardim, que, pelo seu sucesso, incentivou a direção do jornal a aprofundar a reforma. Em 1957, uma fotografia passa a dividir espaço com os anúncios na capa, já um ano depois os classificados ocupavam uma pequena forma de L e passou a ser predominantemente dominada pelo noticiário. A página de esportes já funcionava como um laboratório de experimentos no jornal e, em 1960, foram criados o Caderno C, de classificados, e o Caderno B, destinado às artes, sobretudo o teatro e o cinema. Foi com Alberto Dines na direção do jornal, em 1962, que a

reforma se consolidou, reestruturando a redação. “Surgiu então as reuniões regulares na redação, organizaram-se as editorias (inclusive a de fotografia, que não existia), foram criados o arquivo e o departamento de pesquisa do jornal”, destaca a autora (ABREU, 2003a, p.72).

Para Abreu (2003a, p.72), as mudanças foram acompanhadas por uma melhor definição da linha editorial do periódico, procurando se distanciar dos partidos políticos e assumir uma postura isenta frente aos acontecimentos que mobilizavam a sociedade, diferentemente da maioria das outras publicações jornalísticas da época. “Tornou-se rapidamente um jornal de prestígio junto à elite intelectual. Manteve-se, entretanto, como um órgão ‘católico, liberal-conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada’” (ABREU, 2003a, p.72).

Na década de 1970, o *Jornal do Brasil* se consolidava, segundo Munteal e Grandi (2005, p.140), como um periódico “moderno, inteligente, sintonizado com as novas tendências do jornalismo diário e com a situação do país na época. Era o modelo a ser copiado”. “Na época, o JB era um dos mais importantes jornais do Brasil, um jornal de respeito, de credibilidade, bonito, bacana, gostoso. Quem não passasse pelo JB certamente estaria perdendo muito na vida”, lembra o fotojornalista Orlando Brito (2015, p.228), que foi editor de fotografia do diário na década de 1980, em entrevista à revista *Discursos Fotográficos*. Teixeira (2012, p.226) recorda que o *JB* era a estrela do jornalismo brasileiro, pois era onde trabalhavam Carlos Drumond de Andrade, Otto Lara Resende, Antonio Callado, Sueli Ventura, Arthur Xexéu e outros grandes nomes do jornalismo. “A fotografia era a elite do jornal. Para se ter uma ideia, no JB o fotógrafo ganhava mais que o repórter de texto”, segundo o fotógrafo (TEIXEIRA, 2012, p.226).

O *JB*, de fato, valorizava a fotografia. A maioria das estrelas do fotojornalismo brasileiro estava lá. Era uma honra, um orgulho ser fotógrafo do *JB*. Nós, fotógrafos, tínhamos até uma página gráfica, no Caderno B, intitulada *Onde o Rio é mais carioca*. Você tinha liberdade de sair às ruas, se pautar, criar suas matérias e ensaios fotográficos, e tudo sem *flash* ou fotômetro. *Flash* era proibido no *Jornal do Brasil*²⁹. O Alberto Ferreira, que foi um dos maiores editores de fotografia do Brasil, proibia. Quando o jornal

²⁹ Nos anos 1970, com o desenvolvimento acelerado da indústria fotográfica, as câmeras japonesas começaram a substituir as europeias. Uma das mais importantes inovações para o fotojornalismo foi a invenção do *flash* eletrônico que trazia agilidade ao trabalho do profissional que antes tinha dificuldades em registrar instantâneos sem iluminação artificial. Segundo Munteal e Grandi (2005, p.137), *O Globo* foi o primeiro jornal brasileiro a utilizar o equipamento nas suas máquinas fotográficas, assim como as teleobjetivas, as câmeras de 35mm com filmes ultrasensíveis e o Unifax, um equipamento de recepção de fotografia tanto por rádio como por telefone de qualquer ponto do planeta.

comprava novos equipamentos, a primeira coisa que ele fazia era tirar o *flash* e o fotômetro. Você tinha que usar o olhometro, tinha que criar, tinha que saber fotografar (TEIXEIRA, 2012, p.227).

Com um *staff* de fotógrafos consolidado, o *JB* foi, à época, considerado uma verdadeira escola de fotojornalismo. Um dos destaques do periódico, a partir da análise documental deste trabalho, eram as coberturas da vida cotidiana carioca que ocupavam grande parte do jornal, tanto miolo como primeira página. Outro bom espaço, especialmente na capa e folhas iniciais, era destinado ao noticiário internacional. Além da primeira página, os esportes, particularmente o futebol, estavam no final do jornal, antes dos classificados. Apesar das fotografias e dos fotógrafos do diário serem reconhecidos, a imagem não estava em todas as páginas do jornal, a predominância do texto era maior. Embora a inserção da fotografia ocupasse várias matérias textuais, muitas vezes traziam apenas um retrato identificatório, recurso muito utilizado até hoje pela atividade. Contudo, além da primeira página, a fotografia estava presente de forma massiva na abertura, contracapa³⁰ e no próprio Caderno B do periódico, sobretudo pela produção de fotorreportagens de assuntos variados.

Justamente pela vasta produção e de qualidade de seus profissionais, o *JB* fornecia imagens para vários veículos da imprensa escrita brasileira, *Manchete* e *Veja*, por exemplo. Em praticamente todas as edições analisadas de ambas as revistas, identificou-se o uso de créditos a *AJB*, a *Agência do Jornal do Brasil*, ou mesmo ao *Jornal do Brasil*. A autoria da imagem, porém não era dada ao fotógrafo e sim ao periódico, diferentemente do que acontecia com as revistas citadas. A prática de creditar as imagens jornalísticas aos seus fotógrafos seria discutida pela classe durante as décadas de 1970 e 1980, porém efetivada apenas nos anos seguintes.

Outro aspecto marcante da trajetória do *JB* na segunda metade do século XX foi a adoção de algumas atitudes que se tornaram famosas na luta contra a censura. Alberto Dines, editor chefe do diário entre 1962 e 1973, tentava deixar claro que o jornal havia sido censurado ou sobre a situação de cerceamento enfrentada pelo país. Um exemplo aconteceu em 14 de dezembro de 1968, no momento da implantação do AI-5, quando ao lado do título há a seguinte previsão do tempo: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo

³⁰ A contracapa é entendida como a última página do produto, que no processo de finalização na gráfica acompanha a capa/primeira página. Nesta tese, pode se referir tanto a última página do jornal, como a lauda final do caderno.

varrido por fortes ventos”. Acompanhava ainda, do outro lado da página, uma remissão ao texto da página 12 com os dizeres: “Ontem foi Dia dos Cegos” (JORNAL DO BRASIL, 14/12/1968, primeira página). Atitudes como esta e outras fizeram com que os diretores, repórteres e mesmo fotógrafos fossem presos ou prestassem esclarecimentos aos órgãos competentes.

De acordo com Martins e Luca (2006, p.106), por vezes, com a autocensura, o *JB* recorria a formas genéricas de anunciá-la, a partir da utilização de expressões como “de ordem superior” ou “por determinação da Censura Federal”, por exemplo. Isto de uma forma que nenhuma autoridade pudesse ser responsabilizada pelo ato, já que o cerceamento não era assumido. “Esperava-se que o público leitor não tomasse conhecimento dos limites e impedimentos a que estavam constrangidos os meios de comunicação de massa, com vistas a ocultar a dimensão autoritária do regime”, destacam as autoras (MARTINS; LUCA, 2006, p.106). Em pouco mais de um ano, de setembro de 1972 a dezembro do ano seguinte, segundo as autoras, o *JB* recebeu 133 proibições, documentadas por Dines.

Sobre os problemas enfrentados com a censura, destaca-se também o jornal paulistano *O Estado de S. Paulo* (OESP). Entre os anos de 1972 e 1975, o diário sofre com a presença de censores em sua redação. Conforme as autoras (MARTINS; LUCA, 2006, p.109), a censura prévia era instituída em veículos que ultrapassassem o que se considerava “tolerável” e as matérias vetadas tinham que ser preenchidas, não podendo ser publicadas como espaços em branco. Estrategicamente, a fim de denunciar o cerceamento, o jornal adotou a postura de preencher o que havia sido cortado com trechos de poemas. Tornou-se, então, comum a publicação de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. “A estratégia era surpreender o leitor com textos que aparentemente estavam fora do lugar, levando-o a compreender a interferência sofrida pelas publicações”, frisam as autoras (MARTINS; LUCA, 2006, p.109).

Um dos jornais mais antigos do país em circulação, *O Estado de S. Paulo* foi criado em 1875, na capital paulista, sob o nome de *Província de S. Paulo*. De propriedade da família Mesquita³¹ desde o surgimento, o nome atual só veio com a Proclamação da República, em 1889. “Favorável ao liberalismo econômico, O

³¹ O primeiro Mesquita que dirigiu o jornal foi Júlio César Ferreira de Mesquita (1891 a 1927), seguido por Júlio de Mesquita Filho, o “dr. Julinho” (até 1969) e os filhos Júlio de Mesquita Neto (até 1966) e Ruy Mesquita. Vários outros membros da família já fizeram parte da diretoria do periódico (ABREU, 2003b, p.283).

Estado de S. Paulo sempre fez a defesa do livre jogo do mercado e da propriedade privada, combatendo por conseguinte o intervencionismo estatal no domínio econômico”, observa a Abreu (2003b, p.287). A autora destaca que na política as posições do periódico em diferentes momentos históricos, em que o Brasil vivia em regimes não-democráticos, fizeram com que sofresse com censura e mesmo períodos de intervenção direta, como durante o Estado Novo, de Getúlio Vargas.

A imagem, por sua vez, estava presente no jornal no formato de ilustrações, desenhos e caricaturas desde o início do século XX, mas somente com a reestruturação que o jornal sofreu entre os anos 1940 e 1950 é que a fotografia começaria a ganhar espaço, pois, conforme Abreu (2003b, p.290), começou-se a “introduzir mudanças que incluíram alterações gráficas e práticas modernas de publicidade”. Telma Campanha de Carvalho Madio (2007, p.82) acredita que as alterações refletem um período de experimentações e mudanças na imprensa diária brasileira que valorizou o uso de recursos visuais, a profissionalização administrativa e de pessoal, além da reestruturação econômica da empresa.

As ações do jornal quanto ao uso de fotografias foram tardias, se comparadas às de outros periódicos nacionais. O *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, e a *Gazeta*, em São Paulo, entre outros, já utilizavam o sistema de rotogravura, quando foi implantado no *Estado* (MADIO, 2007, p.82).

Madio ressalta ainda que o jornal não se mobilizou em relação à imagem apesar do sucesso vivido naquele momento pelas revistas ilustradas. Assim, para a autora, com uma rotativa mais moderna e com o processo de rotogravura para impressão de imagens, o jornal diversificava e ampliava seu campo de penetração, respondendo aos interesses do leitor. Entretanto, Madio acredita que o investimento em maquinários e a adoção de novas tecnologias foram estratégias para se posicionar como uma empresa industrial e comercial, promovendo o crescimento, a ampliação e a continuidade do periódico.

O estudo de Madio demonstrou que a fotografia foi, entre 1910 e 1929, definitivamente incorporada ao jornalismo diário da empresa com a introdução do sistema de rotogravura. Embora já fosse comum em várias publicações nacionais, o uso da fotografia no jornalismo diário “impôs a adoção de legendas, que ‘explicavam’, ‘educavam’ e familiarizavam o olhar do público com a leitura de imagens e a compreensão de todos os recursos empregados na confecção e na

elaboração daquele registro visual” (MADIO, 2007, p.85). Naquele momento, conforme a autora, a imagem fotográfica se prestava à construção de uma nova visualidade jornalística.

Em 1925, o jornal adquiriu um novo equipamento Marinoni, máquinas “dotadas de aparelhos de rotogravura, processo de impressão nítida e de maravilhosa beleza artística” (O ESTADO DE S. PAULO *apud* MADIO, 2007, p.66). Três anos depois, o *OESP* passou a publicar, semanalmente, duas páginas em rotogravura, valorizando a qualidade das fotografias da imprensa diária. Somente dois anos depois, em 1930, as duas páginas iniciais de rotogravura adquiriram a forma de suplemento quinzenal, passando a circular, aos domingos o Suplemento em Rotogravura, com destaque às “ilustrações” fotográficas. De acordo com Madio, o caderno intensificou o uso da fotografia nas páginas do jornal e foi publicado até cerca de 1940, com diversas matérias acompanhadas de inúmeras fotografias.

Apesar de não ser popularmente afamado por sua produção fotográfica, *OESP* possuía uma equipe de fotógrafos fixa nas décadas de 1960 e 1970. O jornal destinava um espaço em praticamente todas as suas páginas para a fotografia, especialmente com a utilização abundante de retratos com finalidade de identificação tanto em capa como internamente, conforme levantou a pesquisa documental. Conhecido por dedicar as capas aos temas internacionais, o noticiário esportivo era o que disputava espaço com essas matérias, sobretudo com a veiculação de campeonatos de futebol. As notícias nacionais ganhavam destaque na primeira página somente com assuntos de grande repercussão ou reportagens especiais, logo são exceções nas capas no decorrer dos anos de 1960 e 1970.

O diário da família Mesquita não apresentava reportagens fotográficas, quando os assuntos “rendiam” fotograficamente, utilizava-se mais de uma imagem na página, dificilmente mais de três, mas não se produzia um material com foco na fotografia. Os cadernos especiais, como os de agricultura e turismo, também utilizavam mais imagens que a edição normal, mas ainda sem reportagens próprias às fotografias. Diferentemente do *JB*, que ao realizar fotorreportagens demonstrava entender, desde os anos 1960, a fotografia como uma linguagem dentro do jornalismo, *OESP* passou a compartilhar desta noção apenas no final dos anos 1980. Segundo Hélio Campos Melo (*apud* PERSICHETTI, 2003, p.8), editor de fotografia da *Agência Estado* naquele momento, “foi quando a imagem por si só passou a criar reportagens, a disputar em pé de igualdade, centímetro por

centímetro, o espaço das colunas dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*”.

Por outro lado, assim como no *JB*, em *OESP* o excedente fotográfico produzido pelo *staff* – que pouco ganhava as páginas do jornal por serem principalmente referentes ao cotidiano paulistano – era vendido ou cedido a outros veículos da imprensa escrita por meio da *Agência Estado*. Como de costume na época, os créditos das fotografias eram dados ao diário paulistano e não ao autor, dificultando a localização e a valorização desses profissionais por esta pesquisa, inclusive.

As fotografias da página principal do *OESP* eram, majoritariamente, destinadas aos assuntos internacionais, em especial em dias noticiosos normais. Entre os anos 1950 e início dos 1960, uma das inovações promovidas pelo jornal, por Cláudio Abramo, foi a de levar para a última página da edição os temas nacionais, já que, conforme Abreu (2003b, p.290), “a primeira, dirigida por Júlio de Mesquita Filho, só tratava de notícias internacionais”. Muitas destas notícias e das imagens de fora do país eram enviadas pelas agências de notícias. Em 1970, foi criada a *Agência Estado*, mas a utilização deste tipo de mediador no jornalismo já remontava há décadas anteriores.

As agências fotográficas, de acordo com Sousa, ganharam grande impulso em meados dos anos 1930 aos 1940, tornando-se uma das principais fontes de fotografia para o jornalismo. Foi o período pós-guerra, conforme caracteriza Sousa (2004), que assistiu a uma crescente industrialização e massificação da produção fotojornalística.

E se por um lado a fotografia jornalística e documental vai encontrar novas e mais profundas formas de expressão, devido aos debates em curso e a novos *autores*, por outro lado a rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico dentro do contexto da indústria cultural, de que as agências de notícias se tornaram expoentes, também originou uma certa banalização do produto fotojornalístico e produção ‘em série’ de fotos de *fait-divers*, que pouco mais permitem ao observador do que ver e surpreender-se (SOUSA, 2000, p.124, grifos do autor).

Para Sousa, os clientes dos serviços fotográficos das agências noticiosas ansiavam principalmente por uma imagem nítida e clara por assunto. Crimes, conflitos, desastres, acidentes, atos de figuras públicas, cerimônias e esportes eram os temas mais solicitados. Assim, Sousa (2000, p.126) enfatiza que as agências se

especializaram em satisfazer as necessidades dos diários, acentuando um caráter de velocidade de atualidade do fotojornalismo, “tornando-se, cada vez mais, um critério de valor-notícia”, e promovendo a transnacionalização/transculturação da fotografia de imprensa e a atenuação das diferenças intrínsecas.

As agências noticiosas que ofereciam as fotografias de notícias iniciaram nos anos 1950 e a concorrência entre elas foi se intensificando com o novo serviço. Destaca-se a competição tecnológica fotográfica entre *United Press Internacional* (UPI) e *Associated Press* (AP). A transmissão das imagens era feita pelo equipamento chamado de telefoto. Desenvolvido na década de 1920, o aparelho transformava as fotografias em preto e branco em impulsos elétricos, permitindo o envio pela linha telefônica em que o aparelho era conectado. Junto ao uso do telefoto pela imprensa escrita brasileira, ainda se utilizava o radiofoto, equipamento que, anteriormente, fazia as transmissões pelas ondas radiofônicas.

No Brasil, na década de 1970, fotógrafos independentes, em geral oriundos dos órgãos da imprensa, fundaram as principais agências fotográficas, desejando a “independência criativa e o maior controle sobre a difusão de suas fotos” (MUNTEAL; GRANDI, p.137). No Rio de Janeiro, em 1973, foi criada a *Câmera Três*, por Walter Firmo, Sebastião Barbosa e Claudio Meyer; e um ano depois, em Brasília, dedicada à documentação dos movimentos sociais, surge a *Ágil*³², entre os fundadores estava Milton Guran. Em 1979, em São Paulo, criou-se uma das agências que se tornariam expoentes da área, a *F4*, encabeçada por Nair Benedicto, Juca Martins, Delfim Martins e Ricardo Malta. Antes, contudo, em 1969, Assis Hoffmann funda a *Focontexto*, em Porto Alegre, e, em 1961, surge, na capital carioca, a *Image*, liderada por José Medeiros e Flávio Damm. Entretanto, somente na década seguinte essas empresas se consolidariam no mercado prestando serviços na esfera nacional e internacional. Outras agências surgiriam, como a *Imagem da Terra*, *Fotograma*, *ZNZ*, *Tyba*, *N Imagens* e *Ensaíos*, formadas por profissionais vindos de outras agências.

Buscavam-se alternativas, de acordo com Magalhães e Peregrino (2004, p.88), mais versáteis às amarras do mercado.

³² A data de fundação da agência diverge. Magalhães e Peregrino (2004, p.92) pontuam que foi em 1980, embora as discussões para a sua criação já fosse anunciada desde 1974.

Depois de amargarem anos de marginalidade e sem um movimento corporativo que lhes traçasse metas de renovação profissional, os fotojornalistas encontraram na criação das agências independentes um caminho de luta para o direito autoral, aliando o senso estético a uma produção fotográfica mais crítica, que se distanciava da linguagem superficial e fragmentada da imprensa diária. Com a iniciativa, o fotógrafo pôde almejar respeitabilidade, atrair patrocínios para seus projetos pessoais e aumentar seu público, driblando a incapacidade do mercado de atrair fotógrafos recém-formados e a baixa remuneração e ocupando crescentemente um lugar de destaque no panorama do jornalismo no nosso país.

Põem-se em relevo, segundo Magalhães e Peregrino (2004, p.89), uma prática que buscava a liberdade de expressão e uma produção comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os problemas sociais brasileiros. Juca Martins, um dos fundadores da *F4*, em entrevista a *Discursos Fotográficos*, afirma que com as agências se conquistou a independência para trabalhar, deixando de serem cumpridores de pautas e passando a sair para fotografar os projetos pessoais. “[...] o que a gente realmente achava importante, sem se preocupar se a *Veja*, a *IstoÉ* ou a *Visão* iriam querer – ou não – nossas fotografias. Fazíamos e pronto. Procurávamos registrar o que achávamos que era importante para a história do país, fotograficamente falando”, relembra Martins (2014, p.215). O apontamento do fotógrafo corrobora a ideia de defesa da fotografia-documento pelos meios de imprensa, enquanto à época, em geral, a expressão era buscada pelos profissionais.

Outra contribuição das agências foi em relação ao fotógrafo como autor e à propriedade da produção fotográfica, até então muito precária. Conforme Martins, a tabela de preços que existe hoje foi inspirada na que se criou há mais de 30 anos na *F4*, pois eles eram *freelancers* e não podiam ser sindicalizados para o que era exigido um contrato em carteira de trabalho. “Então, fizemos um movimento e conseguimos mudar o estatuto do sindicato, de forma que ele aceitasse sindicalizar os *freelancers*, desde que comprovássemos seis meses de ganhos com fotografias publicadas na imprensa”, rememora o fotógrafo (MARTINS, 2014, p.215). Para tanto, foi elaborada uma tabela de preços mínimos e ninguém poderia trabalhar fora dos valores estipulados pela tabela, fortalecendo a luta e as conquistas para a categoria.

Em relação aos concorrentes internacionais, Sousa (2004, p.131) explica que, ao contrário da cena nacional, a emergência de várias agências fotográficas colaborou para a despersonalização estilística e para a obtenção de um estatuto de natureza informativa que permaneceria em grande parte da fotografia presente na

imprensa escrita até os dias atuais. Tal ação destaca os relevos realistas de sua estética e limitando seu lado expressivo, mostrando a predominância da fotografia-documento na prática fotojornalística. Em contraposição a este cenário, outros órgãos também cultivavam a fotografia de autor, como é o caso da agência *Magnum*.

1.4 Outras visualidades fotográficas em torno do jornalismo

A mais mítica de todas as agências fotográficas, a *Magnum* foi a primeira iniciativa de reunir autores-fotógrafos, em 1947. Nos tempos conturbados da Segunda Grande Guerra, mesmo antes e depois do conflito, uma gama de fotógrafos³³ valorizavam a fotografia como criação artística em seus trabalhos documentais. O grupo, segundo Sousa (2004, p.141), foi o primeiro a exigir a propriedade dos negativos, o direito à assinatura e ao controle da edição do seu trabalho à escala internacional e “ter tempo” para os projetos fotográficos propostos por eles. Os fotógrafos Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson e George Rodger fundaram, então, a *Magnum*. “O significado do ato torna-se claro: o fotógrafo afirma-se como um mediador consciente e não mais um ser resignado”, acentua Sousa (2004, p.141).

A *Magnum* atingiu o status de reconhecimento dentro do fazer fotográfico pela qualidade fotográfica de seus cooperados, pela fotografia de autor, pela integridade moral e humanista dos fotógrafos e das fotografias e pelo espírito que beirava à anarquia (SOUSA, 2004, p.142). Com essas referências, influenciou o trabalho de inúmeros profissionais, inclusive no Brasil. Contudo, entre os anos 1940 e 1960, outros movimentos foram frutíferos para a fotografia em outros âmbitos, mas que, de alguma maneira, chegaram à imprensa.

Conforme Magalhães e Peregrino (2004), a partir dos anos 1960, acontece também a integração da fotografia no processo educacional, tanto nas disciplinas tradicionais quanto como uma área de estudo própria, com implantação de cursos técnicos e de disciplinas em graduações. Em 1966, no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) de São Paulo, monta-se a primeira escola oficial

³³ Cita-se, entre muitos outros, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith, Werner Bichof, Bruce Davidson, Tony Ray-Jones, William Klein, Elliott Erwitt, Marc Riboud, Garry Winogrand.

de fotografia. No mesmo ano, a Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília cria a disciplina de Técnica e Prática da Fotografia, um prenúncio do que viria a ocorrer em outros cursos de formação superior no país nos próximos anos (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.68). Nas décadas seguintes, além dos espaços consagrados à fotografia, como os fotoclubes, a Associação Brasileira de Arte Fotográfica e o Museu de Arte de São Paulo, outros locais de ensino da técnica surgem, como a escola paulistana Enfoco, o grupo Studium Dois, que, devido ao crescimento no número de alunos, passaria a ser a escola Imagem-Ação, e a Photo-Galeria. Mesmo com conceitos distintos entre si, as três instituições tinham o intuito de criar no Brasil um mercado consumidor de fotografia.

Enquanto a Photo-Galeria insistia na fotografia como objeto de arte, de alto valor, a Imagem-Ação queria desmistificar esse objeto investindo na difusão da imagem a preço baixo. Por outro lado, a Enfoco, mesmo apostando na comercialização da imagem, não acreditava que o mercado de poucos colecionadores fosse capaz de absorver os valores de venda da fotografia (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.80).

Em 1975, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) assume a responsabilidade de planejar, coordenar e supervisionar a execução de atividades de estímulo às manifestações artísticas e culturais do país, incluindo a fotografia. O Núcleo de Fotografia seria uma “profunda e benéfica influência para os fotógrafos brasileiros” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.82). A entidade foi fundamental para a legitimidade de uma linguagem que, aos poucos, era incorporada ao circuito institucional artístico brasileiro e começava a contar com a participação de estudiosos e críticos de arte brasileiros³⁴, em especial a partir dos anos 1980, que publicavam uma série de textos sobre a área nos principais jornais nacionais, como *O Globo*, *JB*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *O Estado de S. Paulo*, e em revistas especializadas. Discute-se nesses artigos, segundo as autoras, a sintaxe fotográfica, a produção regional e os eventos fotográficos nacionais e internacionais, o que “possibilitou o entendimento da linguagem fotográfica, ampliando o diálogo entre a fotografia e as artes plásticas” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.96). Antes disso, a *Manchete*, no período estudado, já anunciava exposições fotográficas nas capitais brasileiras nas páginas de agenda cultural que abriam a revista, o

³⁴ Destacam-se Arlindo Machado, Boris Kossoy, Frederico Morais, Ivan Lima, Wilson Coutinho, Moracy de Oliveira, Luís Humberto, Olney Kruse, Paulo Klein, Roberto Pontual, Rubens Fernandes, Simonetta Persischetti, Stefania Brill, Vilém Flusser, entre outros (MAGALHÃES, PEREGRINO, 2004, p.95-96).

mesmo acontecia com as *Veja* na sua seção sobre arte, demonstrando a inserção e o reconhecimento da técnica no mercado e no campo artístico, conforme observado pela pesquisa documental.

Todavia, possivelmente, o destaque da área fotográfica a partir dos meados do século XX, no Brasil, foi que “a permanente inquietação pelo reconhecimento artístico da fotografia impulsionava os fotógrafos brasileiros a conquistarem os espaços tradicionalmente consagrados às artes plásticas” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.68). Neste momento, a fotografia passa a desenvolver novas nuances que, para as autoras, retomam a nova figuração e apontam, entre outros elementos, ao uso recorrente das imagens fotográficas nas mais diversas e variadas interpretações, ressaltando inclusive o contexto social e político brasileiro.

As inovações na fotografia não dependeram apenas do aperfeiçoamento dos equipamentos. Segundo Costa (2012a), também derivam das mudanças no modo de entender a fotografia e seu papel social, o que começa antes dos anos 1960. Sougez (2001) aponta que, após a Primeira Grande Guerra, a imagem fotográfica se afasta da estética pictorialista, da de salão e da das vanguardas artísticas europeias, adequando-se às transformações sociais do pós-guerra. Segundo a autora, surgia uma nova tendência puramente fotográfica, que abandonava a imagem *floue*³⁵ por uma nítida, com temas variados, do cotidiano. Esta nova corrente, aponta Sougez (2001), surgiu concomitantemente nos Estados Unidos e na Europa, porém o papel dos fotógrafos estadunidenses é mais reconhecido neste segmento, possivelmente, por conta do movimento *Photo-Secession*³⁶. A autora também elenca como importante, pensando no fotojornalismo, a *Live Photography*, que, paralelamente ao desenvolvimento da fotografia entre as vanguardas e próxima à Nova Objetividade³⁷, apodera-se do instante e dificulta a distinção entre um documento gráfico e uma obra pessoal, carregada de expressão. Sougez (2001) pondera vários movimentos fotográficos como colaboradores para o desenvolvimento da estética do fotojornalismo, como a *Farm Security Administration (FSA)*. Para Sousa (2004), a

³⁵ Refere-se a imagens borradas, desfocadas, difusas, sem nitidez.

³⁶ Movimento do início do século XX que procurava aspectos mais “realistas” e precisos para a fotografia, emancipando-a do pictoralismo e tendo uma linguagem puramente fotográfica. Foi fundado por Edward Steichen e Alfred Stieglitz. Possui uma estética modernista e especificamente norte-americana, consagrada ao elogio da cidade, da indústria, do progresso e dos costumes não pitorescos. O principal fruto foi a *straight photography*, uma fotografia “pura” que recorria unicamente aos meios fotográficos para gerar sentido, recusando os procedimentos “artísticos” e neutralizando a técnica (SOUSA, 2004).

³⁷ Próxima à pintura alemã do entre guerras, reivindica para a fotografia a possibilidade de criar, com os seus próprios meios, imagens que existam por si e sem dever nada à pintura (SOUGEZ, 2001).

FSA é uma fotografia de informação impulsionada nos anos 1930, com viés documental e que inicia o afastamento da ideia de que a imagem serve apenas para testemunhar, quebrando amarras, rotinas e convenções.

Mesmo com tais movimentos repercutindo consideravelmente no exterior, no Brasil existia uma tendência nacional que não pode ser esquecida nos estudos acerca da história do fotojornalismo brasileiro: o fotoclubismo. Magalhães e Peregrino (2004) destacam que a influência dos fotoclubes era visível no cenário fotográfico brasileiro, em especial o artístico. As autoras afirmam que mesmo com a renovação estética sendo cada vez mais rara na associação, o fotoclubismo como movimento corporativo crescia em espiral, fortalecendo a base de uma ação que não foi apenas coletiva, mas também incisiva na valorização da fotografia como meio de expressão”. Nos anos 1950, de acordo com Costa e Silva (2004), a Escola Paulista e o novo fotojornalismo disputavam a transformação na estética documental da fotografia brasileira: o primeiro motivado pelo movimento clubista e o segundo, pelos fotógrafos estrangeiros que começaram a atuar no país. As abordagens eram distintas, o clubista buscava a “arte pela arte”, enquanto o fotojornalista procurava a instrumentalização da fotografia e a profissionalização do fotógrafo. Porém, ambos trabalhavam para a afirmação da autonomia da linguagem fotográfica e pelo processo de modernização nacional. Além disso, afirmam Costa e Silva (2004), a última fase do modernismo, baseada na figuração, apresenta a mesma visão fotográfica do fotojornalista contemporâneo, de que o real possibilita visões antagônicas e contraditórias.

O movimento fotoclubista, então, amparado pela estética modernista, visava impedir a propagação do esteticismo pictorialista na fotografia; valorizar as aspirações revolucionárias da fotografia; implantar uma nova linguagem por meio da busca da visão pessoal e intuitiva; fortalecer a técnica como meio de expressão e não a natureza artística da fotografia como pensavam os pictorialistas; incentivar o experimentalismo para a construção da nova sensibilidade; mudar as temáticas fotográficas – das marinas e naturezas-mortas aos assuntos ligados à nova sensibilidade. Para tanto, conforme Costa e Silva (2004), a imagem moderna tinha na arquitetura um dos temas de grande manancial de composições; quebra das regras clássicas de composição (novos ângulos, por exemplo); lida com claro-escuro de forma radical; utiliza linhas de força constitutivas do referente, ressaltando

potencial abstrato dos temas; geometriza os motivos registrados; entre outras características, que podem ser percebidas em abordagens fotojornalísticas.

Afinal, com a expansão das revistas ilustradas, o mercado da fotografia de imprensa passou a buscar profissionais especializados em cursos oferecidos pelos fotoclubes. A imagem fotográfica ganharia espaço nas universidades apenas a partir dos anos 1960. Mesmo momento em que, segundo Costa e Silva (2004), o fotoclubismo perde importância social devido à demanda do fotojornalismo que convocou os fotógrafos a participarem de uma relação direta e imediata com o mundo em uma estética na qual o experimentalismo não se adequava.

Apesar das mudanças na linguagem fotográfica amparadas por tais referências, a estética realista se constituiu como um senso comum que permeia o fotojornalismo, tanto em sua produção como em sua recepção. Para Beatriz Jaguaribe (2007), as estéticas do realismo ajudam a moldar a percepção da realidade, fornecendo vocabulários para o reconhecimento da experiência contemporânea. As diferentes manifestações do realismo estético produzem, conforme a autora, retratos da “vida como ela é”, fazendo uso da ficção e de recursos de dramatização para criar mundos plausíveis de interpretação baseadas no senso comum do cotidiano e apoiada na verossimilhança. Afinal, como aponta Jaguaribe (2007), a imagem fotográfica possui o índice de que tal paisagem, objeto ou pessoa efetivamente esteve imobilizado diante da câmara durante um tempo passado, assim a máquina fotográfica testemunha uma presença passada.

Neste contexto fotográfico, os profissionais da imagem na imprensa escrita brasileira atuaram em um dos períodos mais conturbados do país. Afinal, após a tomada do poder pelos militares em 1964, nos anos seguintes, estudantes, operários, políticos, as oposições em geral, voltariam a criticar as posturas assumidas pelos mandatários do Brasil. Por sua vez, o jornalismo, antes um dos meios para a tomada do governo, começava, parcialmente, a acompanhar tal posicionamento e a se mostrar politicamente em relação ao regime autoritário. Neste cenário, o fotojornalismo também é reconfigurado.

2 CONTRA-PLONGÉE: A IMAGEM DOS PODEROSOS

Poder. A possibilidade de agir e produzir efeitos sob indivíduos ou grupos, mesmo sob objetos e fenômenos naturais, sempre motivou as ações humanas. Na sociedade, sua concepção pode se referir à capacidade geral de agir até a aptidão do ser humano em determinar o comportamento de outro: o poder do homem sobre o homem, como destaca Mario Stoppino (2010, p.933). Desta forma, as pessoas não são só o sujeito, mas também o objeto do poder social.

Para Stoppino, praticamente não existe relação social na qual o poder não esteja presente de alguma forma. Contudo, para o pesquisador, o campo em que o poder ganha seu papel mais crucial é o da política, pois é considerado um dos fatores fundamentais para a sua compreensão. Afinal, conforme Norberto Bobbio (2010, p.954), “o conceito de Política, entendida como forma de atividade ou práxis humana, está estreitamente ligado ao poder”. Bobbio acrescenta que a definição de poder como tipo de relação entre sujeitos precisa ser complementada com a definição de poder como posse de meios, o que permitiria alcançar justamente os “efeitos desejados”.

Neste sentido, as mídias se mostram uma aliada importante dos poderosos. Reconhece-se, atualmente, que a mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial da experiência contemporânea. De acordo com Roger Silverstone, é impossível escapar à presença, à representação da mídia. O autor afirma que as pessoas passam a depender da mídia, “tanto impressa quanto eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência” (SILVERSTONE, 2005, p.12). Sendo um processo, admite-se que a mídia possui um caráter político ou, talvez, politicamente econômico. Assim, para o autor, os significados oferecidos pelas várias comunicações que inundam a vida cotidiana, saíram de instituições cada vez mais globais em seu alcance e em suas sensibilidades e insensibilidades, estabelecendo uma plataforma para a comunicação de massa.

Sousa (1998, p.102) argumenta que, seja qual for a maneira pela qual se aproprie da atividade fotográfica, o fotojornalismo será sempre uma forma de “escrita”, de discurso, que procura resumir, condensar e representar situações em imagens, aproximando, assim, tal concepção aos debates concernentes à fotografia

enquanto construção discursiva. De qualquer modo, Sousa (2004, p.12) diferencia o fotojornalismo como sendo de sentido lato e restrito. No sentido lato (*Lato sensu*), a atividade é definida pela realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. A atividade se caracterizaria mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; assim, a sua designação de fotojornalismo se estende também ao fotodocumentarismo e a algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa.

Já no que seria o sentido restrito (*Stricto sensu*), o fotojornalismo seria a atividade que visa informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) por meio da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Estes podem variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. Nesta acepção, o fotojornalismo se distinguiria do fotodocumentarismo, a diferença residiria mais na prática e no produto do que na finalidade (SOUSA, 2004, p.12).

O autor argumenta que enquanto o fotojornalista³⁸ tem por ambição mais tradicional “mostrar o que acontece no momento”, tendendo a basear a sua produção em um “discurso do instante” ou uma “linguagem do instante”; por outro lado, o fotodocumentarista procura documentar as condições sociais e o seu desenvolvimento. Para tanto, o fotógrafo cumpriria o papel de contar histórias, assim, muitas vezes, precisa fugir dos limites cabíveis à imprensa, desde os físicos, como as áreas reservadas para os profissionais, até os estéticos para exercer sua atividade (Figura 2). A fim de conseguir os melhores ângulos e planos para a sua narrativa, o fotógrafo atuaria, ocasionalmente, como se estivesse violando alguma regra. No contexto do poder e autoritarismo, o profissional não pode se sentir amedrontado ou ser vulnerável perante as figuras e conjunturas a serem retratadas. Afinal, ele carrega uma “arma” capaz de registrar cenas indevidas, poses constrangedoras que farão parte da história do país e do fotojornalismo.

³⁸ Há distinções nos termos fotojornalista e repórter fotográfico. Em Portugal – país de Jorge Pedro Sousa e a qual seus estudos se reportam –, os jornalistas que trabalham com as fotografias são denominados fotojornalistas e, para atuar na área, o fotógrafo não precisa apresentar o diploma no curso de jornalismo. No Brasil, os profissionais são nomeados repórteres fotográficos, pois são, antes da especialidade, jornalistas por formação. Assim, no Brasil, trata-se por fotojornalista profissionais sem a formação específica.

Figura 2: “Os sinais da presidência”



Fotografia: O Estado de S. Paulo
Fonte: Veja, 19/11/1969, p.24

A imagem, por sua vez, tem um papel de destaque neste contexto de mediação, em especial pelo seu poder. Francis Wolff (2005, p.18-20) acredita que a força da imagem se deve a dois aspectos: o caráter universal e a capacidade de suscitar emoções e paixões humanas. No primeiro, destaca-se o fato de o homem ser o único animal a produzir imagens; assim onde quer que exista humanidade, existe imagem. Já no segundo, elas suscitam as emoções e paixões, tanto positivas como negativas, que as coisas ou pessoas representadas suscitariam, como amor, tristeza, nostalgia, dor, crença etc.

Por esses motivos, segundo Wolff (2005, p.18), as imagens ocuparam um lugar na vida cotidiana das pessoas e engendraram uma ilusão singular, denominada pelo autor de “ilusão imaginária”. De origem religiosa, trata-se da crença que as imagens não são imagens, pois são produzidas por aquilo que reproduzem.

A ilusão não consiste, pois, em crer que as imagens confundem-se com a realidade ou têm o poder de representar a realidade. Não. A ilusão criada pelas imagens é a ilusão do fantasma ou do ícone. Ela não consiste de forma alguma em atribuir às imagens aquilo que se atribui à própria realidade. É exatamente o contrário: *ela consiste em atribuir à própria realidade o poder que é das imagens, o poder de representar*. A ilusão imaginária consiste em crer que a realidade tem o poder de sua representação, em atribuir à realidade ausente representada pela imagem o poder de se apresentar ela mesma em imagem (WOLFF, 2005, p.38, grifos do autor).

Para Woff, não se vê a imagem e sim a própria coisa representada. Com as imagens técnicas, os elementos retratados estão mais abandonados a seu poder de representação, criando a ilusão de não representar, de não ser fabricadas e sim de emanar direta e imediatamente aquilo que representam, de ser o produto direto da realidade. Assim, de acordo com o autor, o mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazendo-se esquecer como imagem. “Antes da arte, olhávamos para o ícone e acreditávamos ver o próprio deus, diretamente, sem representação. Depois da arte, olhamos para a televisão e cremos ver a própria realidade, diretamente, sem representação”, explica o autor (WOLFF, 2005, p.43).

A fotografia é uma representação visual, já que se trata de uma apreensão manipulada e mediada da realidade. Segundo Sousa (1998, p.81), as formas de representação visual invadem o cotidiano, tornando-se fatores privilegiados e mediados da relação dos sujeitos com o mundo. E, neste sentido, conforme o autor (SOUSA, 1998, p.81), há a necessidade de se tomar cuidado com um problema: “a substituição das experiências perceptivas directas de leitura de mundo pelas experiências perceptivas indirectas, a que se tem de acrescentar, já, a realidade virtual³⁹”.

Sousa alerta que, geralmente, o próprio acontecimento retratado vem antes da fotografia – sobretudo no fotojornalismo. A fotografia existe, possivelmente, porque um acontecimento se produziu, a não ser que seja uma imagem manipulada, truncada. “Mas, singularmente, a foto publicada na Imprensa também é, ela mesma, um acontecimento, já que é notável, singular, suscita reacções e pode ser, inclusivamente, origem de acontecimentos”, destaca Sousa (2000, p.83). A imagem fotográfica prolonga a vida de momentos de outros acontecimentos, representados na “imobilidade” e fazendo uso da condensação espaço-temporal que é característica do *medium*.

Rouillé adverte que, mesmo documental, a fotografia “não representa automaticamente o real; e não toma lugar de algo externo”. “Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ‘ser astro’ mascara a fotografia, com seus próprios

³⁹ Enquanto *medium*, a fotografia gera experiências perceptivas indirectas, existindo, conforme Sousa, dois âmbitos da experiência perceptiva humana: a *experiência perceptiva directa* e a *experiência perceptiva indirecta* (ou *experiência perceptiva das representações imagéticas*). A primeira corresponde à construção de imagens perceptivas do mundo; já a segunda de imagens mediadoras entre as construídas pela percepção e o mundo referencial. O autor ressalta que, evidentemente, não se pode falar em uma percepção passiva: “a experiência perceptiva é moldada quer pelo sistema de valores e expectativa do observador, quer por toda a carga histórico-cultural que está inscrita na reserva signífica com que as pessoas fazem leituras do mundo” (SOUSA, 1998, p.74, grifos do autor).

meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos”, explica o autor (ROUILLÉ, 2009, p.18). Ele argumenta que o importante, então, é explorar como a imagem produz o real, defendendo a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes. Assim, seria possível reavaliar o papel de escrita da imagem em face do registro.

Para pensar tal escrita, a linguagem fotográfica é um meio de estar mais atento a este tipo de poder atribuído à imagem. Segundo Boni, a fotografia supera a escrita em termos de comunicação. “A linguagem verbal impede aos analfabetos sua leitura. A imagética, não. A linguagem imagética é universal. A verbal, não. Ser alfabetizado, inclusive, pode significar ter apenas capacidade de leitura, mas não de compreensão da linguagem verbal”, pondera Boni (2000, p.13). Para o autor, a fotografia sempre permite uma leitura, que só é possível porque a mensagem fotográfica é composta por códigos abertos e contínuos, sem símbolos ou códigos preestabelecidos. Boni (2000, p.13) explica que os códigos são considerados abertos “porque sempre permitem várias leituras. E são contínuos porque sempre permitem, a todos, novas (re) leituras. Códigos abertos e contínuos descondicionam a leitura da mensagem fotográfica do conhecimento de códigos definidos e preestabelecidos”.

Assim, segundo Boni (2000), o enunciador ao escrever sua fotografia utiliza uma gama de possibilidades – escolha de ângulo, plano, perspectiva, iluminação, foco, entre outras – para compô-la de maneira a revelar ao enunciatário a sua visão do fato retratado.

Quando um fotógrafo registra uma cena, salvo raras exceções ligadas às experimentações artísticas, ele tem um significado mentalizado. Registrando o que viu – paisagens, pessoas, animais, objetos – intenciona transferir para os outros, presentes ou não ao local do registro, por meio de uma imagem, um fragmento da realidade que presenciou (BONI, 2000, p.38).

Para elaborar significados, Boni explica que, além de contar com seu repertório cultural, político e social, é necessário que o fotógrafo domine e saiba explorar o vocabulário da linguagem fotográfica. Estes dois fatores permitem ao fotógrafo imprimir sua intencionalidade de comunicação no ato fotográfico. Assim, entendendo os recursos técnicos e elementos fotográficos utilizados pelo emissor na construção do significado de sua mensagem, seria possível compreender, na

composição das imagens, os indícios da intencionalidade de comunicação do fotógrafo, desconstruindo os elementos fotográficos e os recursos técnicos utilizados ao conceber a fotografia. Logo os significados construídos pelo fotógrafo, por meio da linguagem fotográfica, podem ajudar a entender as interpretações acerca da imagem dos presidentes-militares brasileiros e de quais formas eles – tanto os mandatários como os fotógrafos – almejavam produzir efeitos e construir comportamentos, mostrando-se donos do poder, construindo os “efeitos desejados”, como lembra Bobbio (2010).

2.1 A transmissão do poder: as posses dos presidentes-militares

2.1.1 De Sorbonne a linha-dura: o fortalecimento do regime com o novo presidente

Todos a postos e aos seus comandos. Assim era a grande parte da cobertura fotográfica que envolvia os presidentes do Brasil entre os anos de 1966 e 1975. Eleitos de forma indireta desde 1964, os militares que estavam à frente do poder executivo nacional utilizavam de suas exposições públicas para ajudar na construção de suas imagens e o fotojornalismo não poderia ser deixado de fora. Para discutir este ponto, contudo, nesta tese, restringe-se às coberturas dessas figuras no momento de sua eleição e posse. Acredita-se que, dessa forma, é possível entender as representações que cercam Humberto de Alencar Castello Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazú Médici e Ernesto Geisel.

Primeiro presidente do regime militar, Humberto de Alencar Castello Branco era chefe do Estado Maior do Exército e coordenador da conspiração militar que derrubou João Goulart, o Jango. Tomou posse em 14 de abril de 1964 depois de ser o escolhido pelo Comando Supremo da Revolução e eleito pelo voto indireto. Segundo Daniel Aarão Reis Filho (2014, p.51), com a derrocada de Jango, constituiu-se uma junta com chefes das três armas e, assessorados por juristas de direita, elaboraram um decreto ditatorial nomeado de Ato Institucional, em 9 de abril. Este ato denominou a junta militar como Comando Supremo da Revolução⁴⁰.

⁴⁰ “O golpe pela salvação da democracia transformava-se em *revolução*, cujos poderes, exercidos em nome dela e do povo, que a apoiara, estavam nas mãos dos chefes militares que assinavam o Ato e que detinham a força efetiva. Ficava explícito que a *revolução* que legitimava os demais poderes existentes, assim como a própria Constituição vigente, e não o contrário. O termo foi usado porque era prestigioso, legitimando, à esquerda e à direita, ambições e programas políticos. Por outro lado, como se viu, havia entre os setores golpistas a

O primeiro ato institucional estabeleceu medidas que não estavam sujeitas a nenhum outro tipo de tribunal, ampliou e concentrou os poderes sob o comando do novo presidente, que ainda poderia cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais e suspender direitos políticos por dez anos. O novo presidente da República deveria ser eleito em 48 horas pelo Congresso Nacional, por maioria simples, cuja Presidência duraria até o dia 31 de janeiro de 1966⁴¹. “A data-limite funcionou como uma espécie de compromisso com a restauração da democracia. A ditadura autolimitava-se, definindo um prazo de validade para si mesma”, afirma o autor (REIS FILHO, 2014, p.52). As eleições em outubro de 1965 para presidente, governadores, prefeitos e vereadores foram mantidas. Contudo, o pleito não foi favorável ao governo militar que, não por acaso, decretou o Ato Institucional nº2 (AI-2) naquele mês. Entre outras ações, o documento instituiu o bipartidarismo no país, as eleições indiretas para governador – como já acontecia para a Presidência –, assim como para prefeito de capitais e de municípios considerados estratégicos. Em tese, a Constituição de 1946 permaneceria em vigor, mas com mutilações impostas pelo Ato Institucional.

Entretanto, era necessário legitimar o novo poder, conforme Reis Filho (2014, p.53), “definindo alguém que pudesse ser uma espécie de síntese de todas aquelas forças dispares que haviam apoiado o golpe: liberais conservadores, conservadores arcaicos, liberais-internacionalistas, corporativistas-estatais, anticomunistas radicais”. Para o autor, a ditadura, do início ao fim, nunca foi “una”, mas “vária”. Neste contexto, Castello Branco se firma como a figura para tal legitimação. No seu currículo: chefia do Estado-Maior do Exército, nomeado por Jango; ex-oficial da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália; apreciado por militares estadunidenses; culto e “civilista” na tradição dos militares-políticos; e, em especial, com bom relacionamento e conexões entre instituições, políticos e empresários de diferentes orientações. Após complicadas negociações e um Congresso depurado por várias cassações, segundo Reis Filho (2014, p.54), o general Castello Branco foi eleito, em 11 de abril, com 361 votos a favor contra três e 72 abstenções.

perspectiva de alterar radicalmente alguns fundamentos das tradições nacional-estadistas, personificadas pela figura de Getúlio Vargas, que eles detestavam. Na realização desta tarefa, imaginavam-se empreendendo mudanças decisivas, ou seja, uma *revolução*” (REIS FILHO, 2014, p.51, grifos do autor).

⁴¹ Thomas Skidmore (1998, p.45) ressalta que a Constituição especificava que como não havia um vice-presidente, pois Jango originalmente o era – uma vez que ocupou o posto até a renúncia de Jânio Quadros, em 1961 –, o próximo a ocupar a Presidência seria o presidente da Câmara dos Deputados por 30 dias enquanto o Congresso tratava de eleger um novo governante. A sucessão, porém, apesar das especulações dos políticos civis, pertencia ao militares e seria decidida nos bastidores. E assim foi.

Apesar de ter um perfil e programa próprios, de viés internacionalista rompendo com as ambições autonomistas do nacional-estatismo, o novo presidente não conseguiu revogar as tradições controladoras e intervencionistas do Estado brasileiro. Reis Filho acredita que nem tenham sido abandonadas, fazendo parte do planejamento do novo mandatário. Afinal, novas instituições eram criadas, como o Banco Nacional de Habitação (BNH) e o Banco Central (BC). A estrutura corporativa estatal foi mantida e reforçada, os cargos vagos nos sindicatos, cujos ocupantes haviam sido perseguidos, foram ocupados por outros líderes. Por sua vez, a repressão desatada comprometia, aos críticos do sistema vigente, os valores democráticos. Foram inúmeras cassações, operações de censura e Inquéritos Policiais Militares (IPM), suscitando, de acordo com o autor, comoção e desgaste. “Formou-se, assim, uma atmosfera de descontentamento. Não apenas entre os derrotados, mas também entre setores expressivos da grande frente que apoiara o golpe”, lembra Reis Filho (2014, p.58).

Para lidar com as fissuras da base governamental, Artur da Costa e Silva foi, no decorrer dos anos, demonstrando habilidades para ser o próximo presidente brasileiro. De fato, segundo Reis Filho (2014, p.62), o então ministro do Exército teria imposto a sua candidatura, já em 1965, ao cargo mais alto do país, o que teria feito Castello Branco institucionalizar a ditadura em seus últimos meses de governo a fim de “enquadrar juridicamente o seu sucessor”. Embora compromissado com a “linha dura”⁴², Costa e Silva assumiu o poder em 1967 com promessas de reconciliação democrática e de desenvolvimento econômico.

Na posse do novo presidente, em 15 de março de 1967, o *Jornal do Brasil* destinou uma grande quantidade de imagens à cerimônia com uma cobertura fotográfica dedicada em especial aos dois governantes. Das 45 fotografias veiculadas naquela edição, 21 retratavam Castello Branco e Costa e Silva. Na primeira página da edição de 16 de março de 1967, o *JB* veiculou quatro imagens,

⁴²No interior das forças militares se definiram dois grupos: o Sorbonne, associado aos quadros que haviam frequentado a Escola Superior de Guerra (ESG), considerados moderados e em referência à renomada universidade francesa, e a linha-dura, formada por oficiais que defendiam o fechamento do regime. Para Hernán Ramírez (2012, p.68), a distinção tinha reflexos na forma como os militares viam e atuavam na economia e na dinâmica social em sentido amplo. “O grupo da ‘Sorbonne’ recebeu esse apelido por nuclear militares que se consideravam mais intelectualizados, por terem frequentado a Escola Superior de Guerra (ESG), os quais, na conjuntura do golpe, ocupavam cargos na estrutura burocrática do Estado, a partir dos quais se aproximaram de posições desenvolvimentistas; já os da ‘linha-dura’ eram geracionalmente mais velhos, portanto, hierarquicamente superiores, não tinham pertencido a essa Escola, sustentavam posições ideológicas mais conservadoras e se encontravam à frente das tropas no momento do golpe” (RAMÍREZ, 2012, p.68).

sendo uma fotografia para cada militar, outra em que os dois estavam juntos e uma do momento da posse. Na fotografia no rodapé da página (Figura 3), o antecessor foi apresentado já na sua volta a Ipanema, no Rio de Janeiro, onde foi recebido pelos netos e curiosos, conforme legenda do jornal. Castello Branco aparece com um leve sorriso e ladeado por adultos de terno e gravada e por duas crianças, demonstrando a receptividade no retorno do ex-presidente, mesmo que, além da família, tenha sido recebido pela sua própria equipe.

Na fotografia em que aparece junto a Costa e Silva, Castello não esboça um sorriso, surge de forma séria entre dois homens, um irreconhecível, por estar de costas, e pelo novo governante (Figura 4). O sucessor está acima na imagem, o que pode ser entendido com uma visão de hierarquia posta na composição fotográfica, na qual o primeiro presidente da “Revolução” estaria subordinado ao mandatário recém-empossado, inferiorizando-o em relação ao novo governo. No entanto, o alinhamento presente na imagem, ressaltado pelo corte que valoriza o formato vertical da imagem, estende-se como a continuidade dos governos uma vez que o sistema político regido pelo autoritarismo militar continuaria em vigor apesar de os dois governantes terem abordagens políticos-administrativas diferentes.

Figura 3: Volta a Ipanema



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1967, primeira página

Em igualdade de formato e tamanho à imagem anterior, a primeira fotografia mostra Costa e Silva saudando a população após a transição do governo (Figura 5). Com o chapéu “Com o poder nas mãos”, ele é apresentado com os membros superiores elevados, como se regesse algo, fomentando a soberania apontada no texto. O plano de tomada confirma esta abordagem, pois, ao ser feita em *contre-plongée*, conota a superioridade do elemento retratado. Ademais, com a metade da fotografia registrando o concreto da tribuna, a imagem pode ser entendida como a fortaleza desta posição tanto pelo material como pela altura do parlatório, o qual não

permite a aproximação da imprensa e mesmo da população, evitando “ameaças”. Soma-se a esta leitura ainda a manchete que estampa a edição: “Costa e Silva toma posse e anuncia hoje o início da retomada do desenvolvimento”. Nota-se, assim, o enaltecimento do novo presidente contra a desvalorização do antigo que teria freado à evolução nacional – ou, ao menos, não a alavancou.

Figura 4: Castello na posse de Costa e Silva



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1967, primeira página

Figura 5: “Com o poder nas mãos”



Fotografia: autor desconhecido

Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1967, primeira página

As imagens presentes no miolo do *JB* dão continuidade a esta compreensão, pois enquanto mostram Castello Branco já no Rio de Janeiro, depois da cerimônia de transmissão da Presidência, exibem o novo presidente em diferentes momentos da posse, ressaltando frequentemente o domínio do poder. O antecedente é tratado destacando a alegria da vida civil – sempre registrado pelos sorrisos presentes nas imagens –, cercada por familiares e amigos como se, longe de Brasília, a vida fosse mais leve e tranquila. A primeira fotografia mostra as poucas companhias até sua saída e as outras valorizam a presença de militares no seu afastamento e a ausência da população (Figura 7). Com um chapéu único para as quatro imagens, “Do planalto ao litoral”, a edição do periódico fomenta a ideia de distanciamento do antigo presidente em relação ao governo.

A cobertura fotojornalística, de forma geral, evidencia que as atenções estavam no novo presidente (Figura 6). Com nove fotografias na página 16 dedicadas a Costa e Silva, o recém-empossado é veiculado com o apoio de vários setores da sociedade, perceptível na quantidade de pessoas na imagem maior, no topo à direita, e na fotografia da recepção no Palácio da Alvorada, a segunda do rodapé, bem como na imagem com faixa de apoio dos estudantes, da fotografia menor baixo e central. Os dizeres, porém, não saúdam o novo presidente e sim a Dona Yolanda como redentora, estendo o prestígio do recém-empossado a sua esposa. A primeira-dama surge sorridente e acenando, aparentemente para a população, na imagem abaixo do título “Assim se transmite o poder”, reafirmando o apoio à mudança de gestão por parte da edição do jornal. A figura da esposa é alinhada à do marido também como uma forma de base positiva ao governo de Costa e Silva, ela seria, inclusive, uma figura bastante evidente durante a gestão do presidente – como será visto mais adiante neste trabalho. A fotografia à esquerda do rodapé da página, por sua vez, coloca o recém-empossado atrás e de uma forma menor ao militar que o ladeava, desabonando-o e demonstrando ainda quem continuava a frente do comando do país: o exército.

O momento da transição da faixa também é destacado fotograficamente, desde o discurso de Castello até a tomada do poder com o símbolo presidencial no peito (Figura 6). Nesta última, a figura de um militar aparece com vulto pela primeira vez na cobertura do periódico, aliás a tomada o coloca à frente e maior do que o novo presidente, caracterizando, provavelmente, o poderio das insatisfações das Forças Armadas em relação ao governante. Há ainda três imagens: uma de Costa e Silva com a primeira-dama, outra cumprimentando representantes de missões estrangeiras e autoridades, e, por fim, uma do primeiro discurso. Esta merece mais atenção no que tange a interpretação, primeiro por uma questão de posicionamento na página porque “fecha” a narrativa visual acerca do novo presidente, mostrando-se uma imagem relevante. A fotografia ainda exhibe uma síntese da representação em torno de Costa e Silva: altivo e guiado pela “moral e bons costumes”, representado pela cruz no alto da imagem. Ao retratá-lo de baixo para cima, com o rosto levemente inclinado, bandeiras ao fundo e a cruz logo acima da sua figura, Costa e Silva é a personificação do poder no país, sabe-se o que o guia e qual seria a matriz da sua forma de atuação.

O comprometimento de Costa e Silva com a nação já tinha sido sugerido na terceira imagem da primeira página ao ouvir o hino nacional com a mão no peito, ao lado de Auro de Moura Andrade. É neste sentido que *O Estado de S. Paulo*, na sua edição de 16 de março de 1967, apresenta o novo presidente, no momento de sua posse. Acompanhada com a manchete “Costa promete governar com isenção”, a fotografia da manchete apresenta o marechal em uma também tomada no *contre-plongée*, enaltecendo a sua imagem uma vez que lhe atribui aspectos de superioridade, até porque a figura do presidente está isolada, sem disputar a atenção do leitor com outros elementos, como contexto, colocando-o no “céu” (Figura 8). Soma-se ainda a mão no peito, como se estivesse sobre o coração, e o olhar de serenidade e direcionado à frente, conotando a ideia de olhar ao futuro. Desta forma, o periódico trata Costa e Silva com ares de esperança, algo que se estende ao governo que estaria por vir.

Este tratamento dado ao mandatário recém-empossado se estende à cobertura fotográfica da edição pelo *OESP* e é diferente do oferecido ao seu antecessor. Castello Branco, na cobertura fotográfica da edição, é constantemente apresentado “abaixo” do seu sucessor. Sabe-se que se há um traço físico a se destacar no militar é a sua baixa estatura. Todavia, a abordagem fotográfica do

jornal valoriza mais tal característica do ex-presidente por conta do ângulo escolhido pelo fotógrafo que, pela distorção da tomada – contrária às da tomada do presidente empossado –, faz com que pareça menor ainda do que Costa e Silva e mesmo em relação às outras pessoas presentes na imagem. Assim, a inferiorização do militar da Sorbonne e, conseqüentemente, de seu governo em relação ao que começaria naquela data se destaca nas imagens veiculadas pelo periódico (Figura 9 e 10).

Figura 8: “Costa promete governar com isenção”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, primeira página

Figura 9: Castello chega para posse de Costa e Silva



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, primeira página

Figura 10: Transição do poder



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, primeira página

Nas páginas internas, a cobertura fotojornalística sobre a cobertura da posse segue as tendências apresentadas na capa. As imagens que retratam o ex-presidente o apequenam por registrá-lo de uma forma que evidencia sua baixa estatura em relação aos demais sujeitos presentes na fotografia (Figura 11). Já o recém-empossado é apresentado em tomadas de baixo para cima, engrandecendo a figura do novo mandatário (Figura 12). Além disso, as fotografias fortalecem a ideia de apoio da Câmara Federal, como dos militares. No primeiro caso, a presença das bandeiras ao fundo – acredita-se que sejam as auriflamaras dos Estados, por se tratar de um acontecimento de esfera nacional já que a fotografia não permite reconhecê-los – acarreta a compreensão da anuência do país ao novo governante.

Mesmo que a escolha dos ângulos por parte dos fotógrafos seja resultado do posicionamento permitido aos profissionais da imprensa pelo cerimonial dos atos oficiais, a presença de ângulos diversos evidencia, por outro lado, a mobilidade dos fotógrafos durante os eventos. Assim, a seleção dessas imagens pelos editores não se deu por serem as imagens que existiam da cerimônia e sim uma construção narrativa consciente dos fatos. Observa-se ainda a noção de expressão da informação visual e não somente documental tomada pelos profissionais do fotojornalismo.

Figura 11: "Percalços no governo instalado"



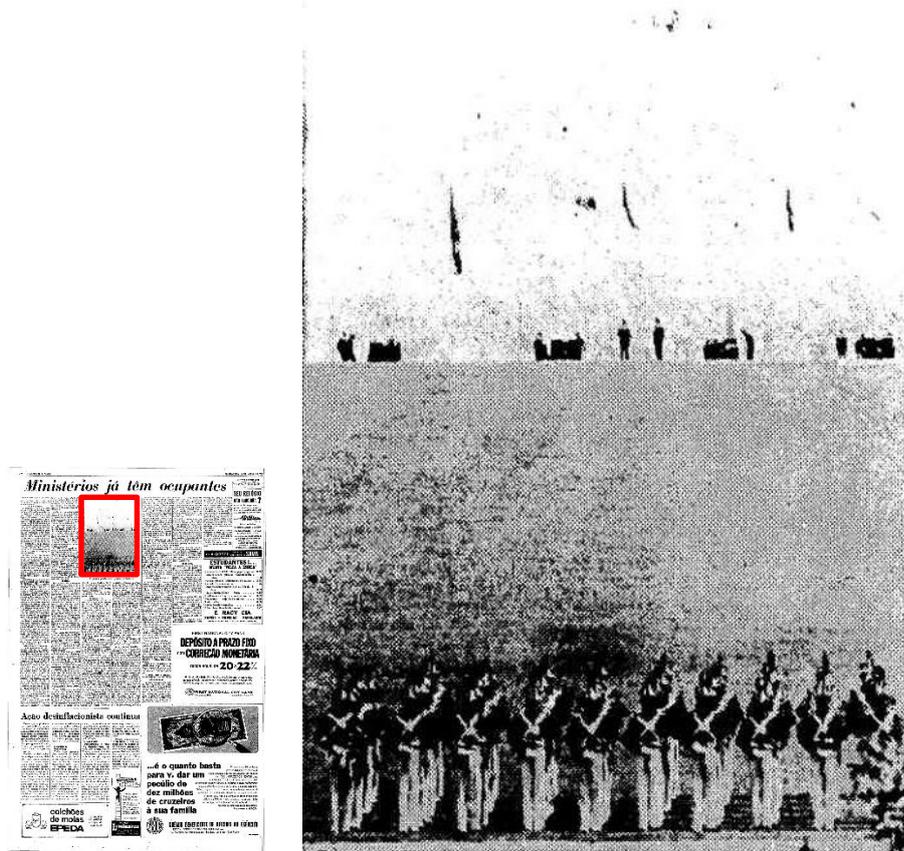
Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, p.12

Figura 12: Costa e Silva durante a posse



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, p.13

Figura 13: “Ministérios já têm ocupantes”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, p.14

A leitura da cobertura fotográfica, contudo, permite inúmeras leituras. A imagem da continência da Guarda Presidencial, por exemplo, se pensada nos moldes da leitura sobre a cobertura acerca de Castello Branco, pode levar a diferentes leituras (Figura 13). Antes, porém, é importante atentar para um elemento ausente nas fotografias da posse de Costa e Silva: os militares. Estes são apresentados na figura do Batalhão da Guarda Presidencial (BGP), também conhecido como Batalhão Duque de Caxias, responsável pela segurança do representante máximo do Poder Executivo nacional, bem como dos palácios e residências oficiais. Neste sentido, tratava-se de um grupo de militares que não estava diretamente envolvido em casos de violência ou mesmo da tomada de poder em 1964.

A imagem do novo governante continua sem ser relacionada diretamente aos militares e quando há uma proximidade não são com figuras diretamente ligadas às Forças Armadas. Assim, a primeira leitura possível da fotografia pode ser referente à ideia de superioridade de Costa e Silva em relação aos militares, pois ele que está

acima do batalhão que permanece em posição de sentido e alinhado ao novo mandatário. É possível ainda pensar que a distância existente entre os dois elementos poderia ser extensiva à gestão. Contudo, em um segundo momento, a leitura da imagem pode remeter à presença ostensiva dos militares no governo e até mesmo a sua superioridade em relação ao presidente empossado, pois na tomada eles estão maiores do que os outros elementos humanos. A presença da Guarda Presidencial também pode ser entendida como uma referência ao alicerce governamental uma vez que seus representantes estão localizados na base da imagem, ocupando cerca de um quarto inferior da imagem, que sustenta todo o restante.

Os militares continuam a ser publicados nas páginas de *OESP*, mas agora em imagens na contracapa. Este sempre foi um espaço valorizado pela fotografia de imprensa escrita diária nas décadas de 1960 e 1970, funcionando muitas vezes como espaço para reportagens fotográficas especiais como exigia a posse de Costa e Silva, em 1967. Na ocasião, seis fotografias foram veiculadas na última página pelo periódico, mostrando episódios da cerimônia desde a chegada dos envolvidos, momentos de transmissão do cargo, a recepção e um soldado dos Dragões da Independência que teria passado mal pelo calor (Figura 14). Embora continue afastando – ao menos visualmente – a presença das Forças Armadas do novo governo, os militares voltam a aparecer na subida da rampa do Congresso em segundo plano, atrás de Costa e Silva e Pedro Aleixo, recém-empossado vice-presidente, e ao fundo. Desta forma, seja como um sentido de contexto ou como discretas figuras por trás dos governantes, seja militares de alta patente ou membros comuns a cerimoniais, os militares estavam – ou continuavam – presentes constantemente no novo governo.

Quem também está na cerimônia de posse, mas de forma afastada é o povo, representado pelos dois homens abaixo do parlatório enquanto, segundo a legenda, Costa e Silva saúda os presentes. Um parece fotografar, por conta da posição da mão na frente do rosto, o que leva à remissão da imprensa, que, mesmo estando por perto, estaria abaixo da figura do presidente e de uma maneira inalcançável. Além disso, na fotografia, não é possível notar o povo que supostamente o recém-empossado estaria cumprimentando, corroborando com a ideia de afastamento da sociedade com o poder, representado não só pelo presidente, mas, principalmente nesta imagem, pela tribuna. Neste sentido, o aceno de Costa e Silva pode ser

entendido como a tentativa de relacionamento cordial com o povo, o que não necessariamente aconteça.

Castello também é retratado neste espaço do jornal (Figura 14). Surge isolado “na sua última manhã de trabalho”, com apenas dois soldados escoltando a sua caminhada. Na outra segue como coadjuvante da cerimônia - e não que não fosse -, mesmo quando o recém-empossado seca seu suor. Outro elemento que merece atenção nesta página do *OESP* é o título: “As imagens da passagem do Poder”. O periódico reconhece, assim, que a referência de soberania política passou para o novo presidente, bem como assume que as fotografias retratam a imaterialidade do poder, conotando a ideia de registro dos fatos mesmo quando algo não é fotografável.

Nem *OESP* e tampouco o *JB* aproximam o novo governo dos militares ou dão destaque à categoria nas suas coberturas fotográficas, porém associa-o a familiares e à população em geral – apesar de que na fotografia em que fala ao povo aparecem apenas dois profissionais da imprensa. Costa e Silva é apresentado como superior a seu antecessor. Este, por sua vez, é retratado como passado, agora ele “curtiria” a vida de civil como se se tirasse de uma situação de pressão que se estenderia a Costa e Silva que já lida com o calor – literal e metafórico – de Brasília e da Presidência da República. O calor do dia da posse é um elemento de significação importante na edição desta cobertura uma vez que é destacado pelo gesto do presidente ao se secar com um lenço e pelo destaque, dado pela última imagem, a um soldado que teria “desabado” pelo clima.

Figura 14: "Imagens da passagem do poder"

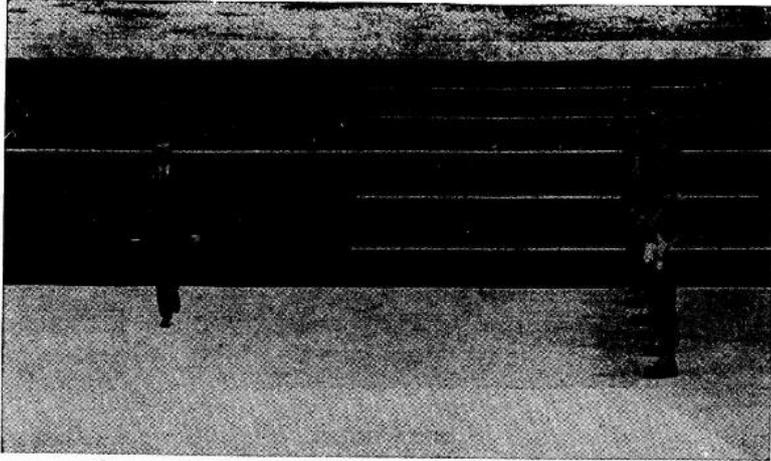
2.º CLICHE

EDIÇÃO DE HOJE, 66 FOLHAS
QUINTA-FEIRA, 16 DE MARÇO DE 1967

O ESTADO DE S. PAULO

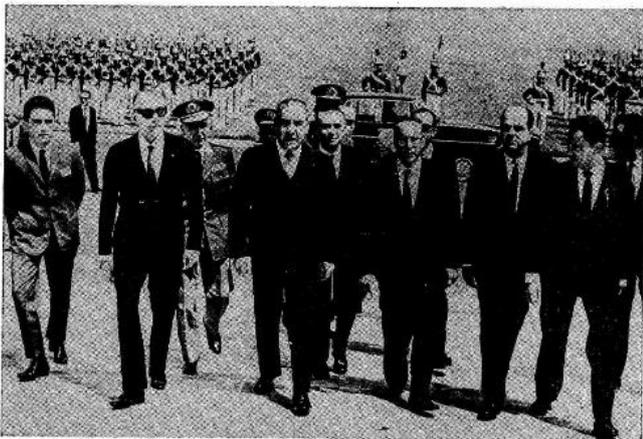
Previsão do tempo
TEMPO variável, com chuva
TEMPERATURA em graus
VENTOS de Sul, fracos

As imagens da passagem do Poder




O ainda presidente Castelo Branco chega ao Palácio do Planalto, para cumprir sua última manhã de trabalho, antes de transmitir o cargo

Da tribuna Costa e Silva saúda o povo

Durante a transmissão do cargo, no Planalto, fazia muito calor

O marechal Costa e Silva e o deputado Pedro Aleixo chegam ao Congresso para tomar posse nos seus cargos




No última cerimônia oficial do dia de sua posse como presidente, o mal. Costa e Silva participa da recepção

Um soldado dos Dragões, que desmaiou, é amparado por elementos da FA

Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1967, contracapa

Neste sentido, pode-se entender que o novo presidente estaria herdando uma conjuntura de instabilidade do mandatário anterior, cabendo o controle ao novo presidente. Parte de tal inconsistência se daria pelo fato de o governo castellista não revogar as tradições controladoras e intervencionistas das gestões passadas, pelo contrário, com as novas instituições, o controle e a supervisão da produção e circulação do dinheiro continuava em mãos estatais. Os sindicatos se mantiveram e a repressão desatada condenava os valores democráticos. Para Reis Filho (2014, p.65), o primeiro período dos governos militares não pode ser considerado brando.

Da criação do Serviço Nacional de Informação (SNI) à repressão desatada, das cassações à dissolução dos partidos, da prorrogação do próprio mandato à instauração das eleições indiretas para presidente da República e governadores dos estados, do espancamento de presos à adoção da tortura como política de Estado, Castello e o regime que presidia decantaram-se, convertendo-se em uma ditadura (REIS FILHO, 2014, p.65-66).

Assim, a insatisfação acumulada e represada durante o governo de Castello Branco desaguaria em protestos e movimentos públicos, de acordo com Reis Filho (2014, p.67). Neste sentido, Costa e Silva relançou a dinâmica do arbítrio ao decretar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que fechou os parlamentos por tempo indeterminado, “recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando, de modo inaudito, o estado de exceção, a ditadura. Um golpe dentro do golpe. A ditadura sem disfarces, escancarada” (REIS FILHO, 2014, p.73). Entretanto, seu sucessor lidaria – antes do esperado – com suas consequências.

2.1.2 Depois da tragédia, a representação do general presidenciável

Diferentemente de seus dois antecessores, Castello Branco e Costa e Silva, que foram figuras destacadas nos acontecimentos de 1964, Emílio Garrastazu Médici era desconhecido do público quando assumiu a Presidência em 1969. Militar profissional, opôs-se categoricamente à escolha de seu nome para a chefia do governo e só cedeu por razões de dever militar. Segundo Thomas Skidmore, Médici se tornou presidente não porque os seus eleitores militares acreditassem que ele tinha a visão ou os conhecimentos necessários ao cargo, mas porque “era o único general de quatro estrelas que podia impedir o aprofundamento da divisão que lavrara no Exército”. (SKIDMORE, 1998, p.211).

Médici tinha uma biografia típica de militar do chamado “exército do Rio Grande” quando assumiu o poder, aos 64 anos. Segundo Elio Gaspari (2002), o general fazia parte de uma turma de oficiais rio-grandenses que raramente deixam aquele Estado e, com frequência, servem na cidade em que nasceram e se casaram. O militar passou metade de sua carreira no Rio Grande e serviu duas vezes em sua cidade natal, sem a agitação e a fúria que estão presentes em alguns centros do exército. Era ainda mais reservado, uma vez que enquanto os colegas participaram das crises nos anos 1950 e em 1961, “Garrastazú era o silêncio da orquestra. Sua única atribuição foi burocrática” (GASPARI, 2002, p.126).

A sucessão aconteceu em meio a um período conturbado por conta de problemas de saúde do então presidente. Em agosto de 1969, Costa e Silva se encontrava gravemente enfermo em consequência de um derrame que o deixou paralisado. No mesmo dia do anúncio do problema, em 31 de agosto, os ministros militares Aurélio de Lira Tavares, do Exército; Augusto Rademaker, da Marinha; e Márcio de Sousa e Melo, da Aeronáutica, reuniram-se e editaram o AI-12, oficializando a investitura na Presidência da República de uma junta constituída pelos três, a chamada Junta Militar. Marginalizou-se o vice-presidente Pedro Aleixo, substituto constitucional do presidente impedido.

Desde o início da crise surgiram especulações em torno de uma possível indicação do general Médici para substituir Costa e Silva. Conforme Dias (2017), o nome do general seria a solução natural encaminhada pelo presidente Costa e Silva, caso ele pudesse coordenar a própria sucessão, pois ele era o comandante do III Exército, sendo automaticamente o mais forte candidato. Embora desconhecido do grande público, Médici adquirira grande prestígio no meio militar por sua atuação à frente do Serviço Nacional de Informações (SNI)⁴³.

A edição de número 54 da revista *Veja*, de 17 de setembro de 1969, já questionava quem seria o novo presidente. Nas primeiras páginas da reportagem – de um total de quatro – existem quatro fotografias (Figura 15): uma grande, ocupando um grande espaço no miolo das duas páginas espelhadas, e três pequenos retratos, tipo $\frac{3}{4}$, de prováveis candidatos militares. A fotografia grande mostra a Junta Militar depois de uma visita a Costa e Silva em que se discutiu

⁴³ Médici, no novo regime, tornou-se adido militar junto à embaixada em Washington. Dois anos depois, já no Brasil, assumiu a subchefia do Estado-Maior do Exército para a direção do SNI. Quando recebeu a sua quarta estrela, em 1969, foi nomeado comandante do III Exército do Rio Grande do Sul, cargo que ocupou até ir à Presidência. (GASPARI, 2002 e SKIDMORE, 1998).

justamente a sucessão. A matéria é intitulada “Discute-se a sucessão” e, abaixo, está a linha fina: “O diagnóstico de um médico francês sôbre a doença do Marechal Costa e Silva poderá dar ao Brasil um nôvo Presidente. Quem seria êle?” Entre o texto e a fotografia grande estão as três imagens pequenas, sendo respectivamente Garrastazu – como Médici era conhecido no exército –, Ernesto Geisel e Syzemo Sarmento⁴⁴. Segundo a legenda, depois do encontro entre a Junta e o governante enfermo os nomes dos possíveis sucessores emergiram. O retrato de Médici, por sua vez, é o primeiro e está exatamente entre a linha fina e imagem maior. Isto sugere que ele estaria à frente na disputa. Aponta, mesmo em um momento de incerteza, quem seria o provável sucessor.

Figura 15: “Discute-se a sucessão”



Fotografia: O Estado de S. Paulo
Fonte: Veja, 17/09/1969, p. 18-19

Na edição seguinte (24/09/1969), a reportagem contou com seis páginas, com duas vinhetas na forma da interrogação (que também foi utilizada na capa) e nove fotografias – sendo seis retratos de oficiais e políticos e as outras três tratam de reuniões ou encontro de militares, no caso o Alto Comando do Exército (Figura 16),

⁴⁴ Existiam ainda, ao lado de Médici, cinco candidatos fortes à sucessão presidencial: o general-de-divisão Afonso Albuquerque Lima; o general Antônio Carlos Murici (ou Muricy); o general Orlando Geisel; o general Sisenio Sarmento (ou Syzeno); e o general Aurélio de Lira Tavares.

o Conselho do Almirantado e a outra destacando o general Garrastazu Médici (Figura 17).

A matéria, intitulada “A revolução dentro da revolução - a crise que nasceu da má sorte e da doença do presidente pode ter iniciado um movimento mais forte dentro da Revolução”, trata das inúmeras reuniões que os militares realizaram para nomear o novo presidente e, sobretudo, para discutir as falhas do regime, uma vez que este entrou em crise quando o seu líder não pôde comandar o país e, ao vice-presidente, Pedro Aleixo, não foi permitido assumir o posto por ser um civil. Das três fotografias que mostram as reuniões, em duas o destaque é dado ao general Garrastazu. Na primeira (Figura 16), a imagem retrata uma reunião do Alto Comando do Exército e quem está em destaque é ele. Seu semblante é sério e, aparentemente, ele discute com alguém do seu lado – provavelmente sobre questões que cercam o regime. Os demais militares também debatem em pequenos grupos ou com pessoas que não estão na mesa de reunião, assim, não há uma discussão única que envolva todos os oficiais sentados. Neste contexto, é a imagem do general que tem destaque, ele parece ser a liderança e o personagem sério e compenetrado da reunião. Dentre os componentes da mesa, a imagem evidencia que Médici é, possivelmente, o mais capacitado para o cargo, pois ele demonstra a força que a crise precisava. Gaspari confirma a força presente nas atitudes tomadas e decididas pelo general. De acordo com o autor, “havia na natureza reservada uma surpreendente vocação para a força” (GASPARI, 2002, p.129), afinal, seu mandato foi marcado por uma conduta de inúmeros cerceamentos, das mobilizações populares à imprensa.

Figura 16: “A revolução dentro da revolução”



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Veja, 24/09/1969, p. 16-17

Figura 17: “[...] como em 1964, gostaria de continuar às ordens do chefe”



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Veja, 24/09/1969, p. 18

Já a figura 17, é dedicada ao militar sul-rio-grandense. Retrata o oficial no centro de uma mesa acompanhado por uma mulher e outro militar – visivelmente há outras pessoas na mesa, mas não é possível identificá-las. Trata-se de alguma festa, pois é notável o arranjo no centro, os pratos, copos e garrafas sobre a mesa, porém o que chama a atenção é que um homem parece saudar o general. Médici retribui o cumprimento apenas com o olhar, demonstrando que ele percebeu a reverência. Seu semblante, novamente, é sério, não há nenhuma forte emoção evidente. Por outro lado, a mulher olha para baixo, indiferente à situação.

A legenda é, contudo, algo significativo na imagem. Diz: “Garrastazu Medici: como em 1964, gostaria de continuar ‘às ordens do chefe’”. O texto que ancora a fotografia se refere ao fato de o general não querer, a princípio, assumir o cargo. Há ainda a referência ao ano de 1964, quando as forças armadas assumem o comando nacional. Na ocasião, o general não atuou na linha de frente das atividades dos militares. Esta era uma postura comum a Médici, apoiar a causa mas não estar entre os principais articuladores, os conhecidos do grande público. Isto aconteceu em vários momentos da carreira durante conflitos do exército, como os da década de 1950, em 1961 e em 1964, e a implantação do AI-5 – nos bastidores, ele foi um dos grandes defensores do ato. Tanto que, segundo Gaspari (2002, p.126), poucos acreditavam que ele conquistasse a quarta estrela, uma vez que não há nenhum relato que o aproximasse dos antijanguitas.

As duas imagens (Figuras 16 e 17) ressaltam um homem que é reconhecido entre os oficiais, das patentes mais baixas às mais altas. Apresentaram ao público –

que possivelmente não o conhecia – um homem forte e respeitado, um militar de referência entre os seus. Provavelmente, um bom líder para uma “revolução” que, depois de cinco anos, procurava reencontrar seu rumo.

Mesmo antes do anúncio oficial de Médici como “candidato-presidente”, no dia primeiro de outubro de 1969, a revista *Veja* dedicou a capa da edição número 56 ao general, com uma manchete: “Quem é Garrastazu Medici” (Figura 18). A reportagem da capa, apesar de tratar dos nomes mais cotados para substituir Costa e Silva, apresenta especialmente o general, que olha para frente com firmeza, porém esboçando um sorriso, e se porta ainda fardado, algo que vai se tornar incomum durante sua vida pública. Há na capa ainda um retrato de Albuquerque Lima que o mostra concentrado, com olhar cabisbaixo e semblante sério. A expressão leva a crer que o militar, que na fotografia está à paisana, está pensativo com a situação enfrentada por ele e pelo governo.

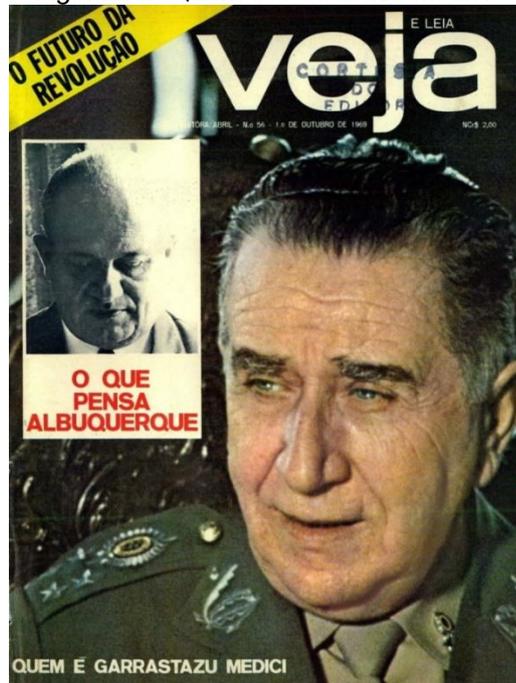
Médici, segundo o texto, é o nome forte da sucessão, tanto que nas páginas de abertura da matéria havia uma grande imagem do oficial entre dois pequenos retratos de Orlando Geisel e Albuquerque Lima (Figura 19). Na fotografia, ele desce uma escadaria vestido de terno e gravada, carregando uma pasta e olhando para baixo, um tanto pensativo e como se não visse o fotógrafo. Começa-se a construção da imagem do general como civil e não como um governante militar. Sua postura, contudo, é um tanto curvada, como se, já sabendo que era inevitavelmente o novo presidente do Brasil, já sentisse o “peso de governar”. A reportagem traz muitas imagens e muitos temas além dos substitutos, como as doenças que afastaram outros presidentes e as relações dos militares com os políticos, em um total de 12 páginas.

A fotografia do general, na página seguinte à abertura (Figura 20), apresenta-o ao lado do ministro Delfim Neto, que, segundo Skidmore (1998), revelou-se à nação na pasta da Fazenda no governo de Costa e Silva. “Sua manutenção na pasta da Fazenda significava a continuidade da aplicação de suas políticas econômicas tão bem sucedidas [...] e tão controvertidas [...]” (SKIDMORE, 1998, p.212-213). Era justamente isto que questionava a legenda: “O Ministro Delfim Neto e o General Garrastazu Medici: a mesma política?”⁴⁵ No entanto, Delfim aparenta falar alguma coisa ao futuro presidente, que escuta atenciosamente, assim o

⁴⁵ Delfim Neto continuou na pasta e foi um dos responsáveis pelo “milagre econômico” na época, que teve seu auge no governo Médici.

ministro é apresentado como conselheiro de Médici, fomentando a ideia de continuidade da política adotada pelo antecedente, respondendo a questão imposta pela revista.

Figura 18: “Quem é Garrastazu Medici”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 1º/10/1969, capa

Figura 19: “Sucessão, como chegar à unidade”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 1º/10/1969, p.20-21

Nas páginas seguintes, a revista destina espaços especiais à história e a opiniões do general e de Albuquerque Lima, seu principal opositor. Como era de se esperar, Médici é o primeiro a ser apresentado. Enquanto o outro perfil conta com apenas uma fotografia, o do general possui três. São imagens da trajetória do oficial (Figura 21), a primeira o traz aos 12 anos de idade com a primeira farda; a segunda o apresenta servindo na Revolução de 1930, a favor de Getúlio Vargas; a terceira o mostra como comandante do III Exército em 1969. Assim, antes mesmo do anúncio oficial do substituto, *Veja* já apresentava ao seu público o provável novo presidente: um oficial forte em relação aos outros concorrentes e um profissional que dedicou a vida inteira aos deveres do exército, não se aproximando de acontecimentos políticos ou polêmicos – até porque ele, de fato, não se envolvia.

Figura 20: Mesma política?



Fotografia: AJB

Fonte: Veja, 1º/10/1969, p.23

Figura 21: “Garrastazu, gaúcho de Bagé”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Veja, 1º/10/1969, p.25

Depois de mais de um mês de discussão, em 6 de outubro, Médici concordou em assumir o cargo e indicou para a vice-presidência o almirante Augusto

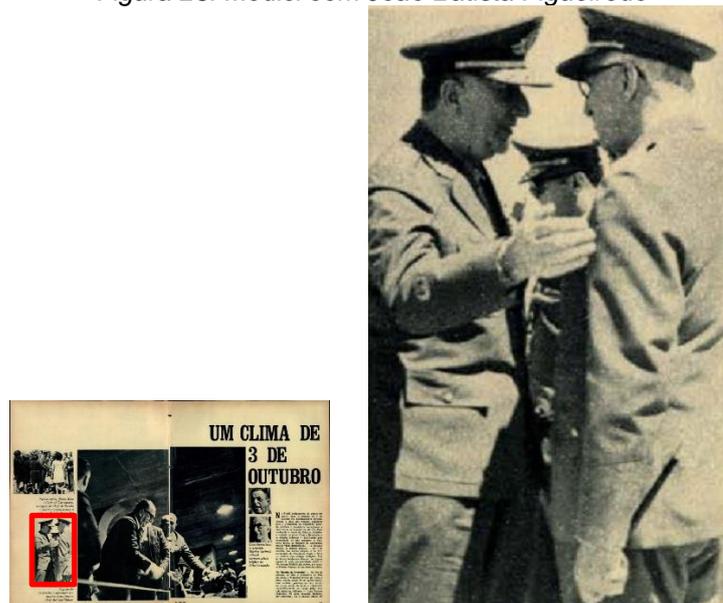
Rademaker, então ministro da Marinha e membro da Junta Militar. Dois dias depois do anúncio oficial, a reportagem da revista *Veja* (08/10/1969) tratou das sensações de ter um novo governante naquela primeira semana de outubro, que lembrava as anteriores a 1964, quando havia eleições diretas no país. O título da matéria é “Um clima de 3 de outubro” (Figura 22). O texto faz uma síntese do processo de escolha do sucessor de Costa e Silva, avalia a história de Médici e levanta as expectativas em torno da escolha.

Figura 22: Recepção de chefe de Estado



Fotografia: Dalto Carvalho
Fonte: Veja, 08/10/1969, p. 18

Figura 23: Médici com João Batista Figueiredo



Fotografia: Dalto Carvalho
Fonte: Veja, 08/10/1969, p. 18

Figura 24: “Um clima de 3 de outubro”



Fotografia: Assis Hoffmann
 Fonte: *Veja*, 08/10/1969, p. 18-19

É a primeira vez, entretanto, que as fotografias têm um espaço maior – ou ao menos igual – ao do texto verbal. Nas páginas espelhadas de abertura são cinco: três com o general Médici já recebendo tratamento presidencial e dois retratos de seus parceiros do Alto Comando, os generais Muricy e Geisel. Das três que trazem Médici com postura de presidente, a primeira demonstra ele sendo recebido por várias pessoas, sobretudo mulheres, no Estádio Beira-Rio, em Porto Alegre (Figura 22). Na segunda, conversa com o general João Batista Figueiredo (à direita), apontado na legenda como o futuro chefe da Casa Militar (Figura 23). Já na fotografia maior (Figura 24), o “candidato-presidente” recebe mais cumprimentos, agora de homens e em uma imagem com elementos visuais que remontam às campanhas eleitorais pré-1964, em que o candidato – mesmo já eleito – ao chegar aos eventos era cercado a fim de ser cumprimentado pelos presentes. Destaque-se também que o general é apresentado sem farda, parecendo mais um político civil do que um militar. Aparentemente Médici está acompanhado de outros homens e recebe o cumprimento de alguém que não estava no mesmo lugar que ele – pois há uma grade semelhante a um camarote, um lugar reservado e de entrada restrita –, podendo ser um civil. Apesar de ainda não ter sido eleito pelo Congresso Nacional, que ainda estava fechado por conta do AI-5, implantado em dezembro de 1968, o general já era tratado como o novo presidente do Brasil e, no conjunto das fotografias na página, não há uma tentativa de afastá-lo do militarismo. A

oficialização, contudo, só aconteceria em 25 de outubro, com a eleição pelos congressistas, que seria reaberto pela primeira vez desde o fechamento do Congresso promovido pelo quinto ato institucional.

A *Manchete*, por sua vez, só trata Médici como o novo presidente na edição de 25 de outubro de 1969, dia em o Congresso o elegeu ao posto. Anteriormente, do anúncio da doença à eleição, a revista apresenta as ações da Junta Militar no processo de escolha no novo governante. Além disso, dedica muita de suas páginas ao próprio Costa e Silva e o dilema que enfrenta, publicando, inclusive, possivelmente a única imagem do presidente durante sua convalescência.

Na fotografia (Figura 25), Costa e Silva é exibido em uma cadeira de repouso, de pijama e roupão aparentando um homem enfermo em tratamento. Todavia, ao conversar com seu médico particular, Hélio Simões Gomes, o presidente parece estar em recuperação. Assim, a veiculação desta imagem pode ter sido ocasionada pela intenção de minimizar as especulações sobre o seu real estado de saúde, além da exclusividade da fotografia conquistada pela revista. Vale destacar, neste cenário, que, ao menos, com os presidentes do período deste estudo, o fotógrafo Jader Neves sempre teve um grande acesso à vida pública e particular – como será visto à frente – de tais militares, seus familiares, assessores e políticos próximos. O profissional, inclusive, transferiu-se do Rio de Janeiro, cidade sede da *Manchete*, para Brasília, onde assumiu um cargo de chefia na área de fotografia do periódico, demonstrando também sua importância para o magazine.

Figura 25: “O presidente convalesce”



Fotografia: Jader Neves

Fonte: Manchete, 04/10/1969, p.12-13

Voltando à edição da posse de Médici, o semanário exibe um histórico do militar e ainda o apresenta vestindo fardas, algo incomum aos presidentes do regime político vigente – vale frisar que o periódico circulou no dia da eleição, logo não conseguiu publicar materiais sobre o dia, optando por matérias “frias”. Manchete, então, não busca afastá-lo do militarismo, pelo contrário, objetiva aproximá-lo da categoria, até mesmo porque, ao retomar sua história, fortalece a importância de uma carreira de 40 anos dedicada ao Exército. A imagem que abre a reportagem (Figura 26), por exemplo, mostra um retrato do novo mandatário, ao fundo há uma pintura do patrono do Exército, Duque de Caxias, em referência à ideia de um mentor, de alguém que fica atrás do protagonista, mas que é fundamental nas suas atitudes. Assim, mesmo com um olhar “distante”, como se observasse alguém que chamou sua atenção e demonstrando pouca afinidade com a objetiva, e um rosto sem uma expressão clara, o comando do Brasil continuava amparado pelos militares, elemento reforçado pelo destaque às vestimentas do novo governante.

Figura 26: "Médici quem é o novo presidente?"



Fotografia: Jader Neves, Elcy Novaes, Hajimu Hirano e Wilson Lima
Fonte: Manchete, 25/10/1969, p.4-5

Figura 27: Médici visita militares no Rio Grande do Sul



Fotografia: Jader Neves, Elcy Novaes, Hajimu Hirano e Wilson Lima
Fonte: Manchete, 25/10/1969, p.6-7

Figura 28: “[...] o general deixará a farda que veste há 40 anos”



Fotografia: Jader Neves, Elcy Novaes, Hajimu Hirano e Wilson Lima
 Fonte: Manchete, 25/10/1969, p.8-9

Figura 29: Carta do editor é cedida às palavras do general



Fotografia: Jader Neves, Elcy Novaes, Hajimu Hirano e Wilson Lima
 Fonte: Manchete, 25/10/1969, p.3

A reportagem sobre Médici se dá, segundo a revista, pela exclusividade do material de uma visita do general ao III Exército, sediado em Porto Alegre. A cobertura fotográfica valoriza também os relacionamentos e o respeito demonstrado pelos militares ao postulante à Presidência. Destaca-se, inclusive, a proximidade com a *Manchete*, já que na página destinada à editoria *Carta do editor* publica uma imagem do general junto ao repórter Murilo Melo Filho (Figura 29) – o principal jornalista político do periódico – e uma declaração especial do militar aos leitores do semanário, na qual afirma a esperança no Brasil pelo seu patriotismo, capacidade de trabalho e sacrifício, bem como respeito ao apelo de ordem, disciplina e união. Aponta seu anseio pelo progresso e desenvolvimento como alvo de toda a nacionalidade e não apenas do governo. “Minha palavra final a MANCHETE traduz a firme convicção de que, juntos, governantes e governados, cumprimos os nossos recíprocos deveres e seremos dignos dos compromissos que assumimos com nossa geração”.

Como era característica da *Manchete*, depois de uma imagem fotográfica “sangrada”⁴⁶ nas duas páginas de abertura da reportagem (Figura 26), as laudas seguintes continuam sendo bastante exploradas fotograficamente, com pouco texto de apoio. Em um deles, apresenta Médici como o atacante do Grêmio Bagé e destaca seu bom chute, pois sempre acertava o gol, reforçando as habilidades de “craque” do general mesmo sem imagem. Na primeira (Figura 27), com uma fotografia aberta margem à margem no topo das duas páginas, Médici é acompanhado por vários militares e mesmo por alguns civis, provavelmente do seu *staff* ou do quartel. O semanário toma o cuidado de deixar claro que o militar fuma habitualmente já que aparece fumando nas duas primeiras imagens, hábito comum à época e mesmo incentivado por ser considerado algo de pessoas ligadas aos costumes da época. Nas seguintes, é ressaltado que, depois dos últimos dias, ele se tornou bastante popular entre os políticos e entre a população, assim aparece conversando sorridente com governador gaúcho Walter Penacchi Barcelos e com uma cidadã de forma atenciosa.

Na sequência (Figura 28), Médici posa junto ao general João Batista Figueiredo, chefe do Estado Maior e futuro chefe da Casa Maior, novamente com a pintura de Duque de Caxias ao fundo. Na página ao lado, o militar parece sair do

⁴⁶ Sangrada no jornalismo se refere a uma imagem que ocupa toda a margem da página, sem que haja margens ou alinhando-se aos mesmos limites do espaço do texto.

prédio acompanhado de sua esposa, D. Scyla, que se tornará uma figura frequente nas páginas da revista devido a sua função de primeira-dama. Na última fotografia da página como na da seguinte, o próximo presidente brasileiro será veiculado cumprimentando e demonstrando-se de fácil acesso aos demais militares presentes. A narrativa visual, amparada pelas legendas, fomenta a ideia de um militar de carreira que conhece seus oficiais, respeita a todos assim como é respeitado. Para o magazine, portanto, não há problema em vincular a imagem do novo presidente às Forças Armadas, pelo contrário, isto demonstra sua retidão na condução do país e em relação ao ideário “revolucionário”⁴⁷.

2.1.3 A volta da “Sorbonne” em meio à continuidade de Médici

Ernesto Geisel e os outros oficiais de alta patente, ligados à Escola Superior de Guerra (ESG), conhecidos como integrantes do “grupo da Sorbonne”, desempenharam um importante papel na tomada do poder e na formulação do projeto de reorganização política, econômica e administrativa do país. Para Skidmore (1998, p.45), os conspiradores militares e civis que depuseram Jango tinham dois objetivos: frustrar o plano comunista de conquistar o poder e defender as instituições militares e ainda reestabelecer a ordem de modo que pudessem executar reformas legais. No mesmo momento em que Castello Branco assume a Presidência, Geisel foi nomeado chefe do seu Gabinete Militar.

Geisel era natural de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, e filho de um alemão que emigrou para o Brasil em 1880. Influenciado pelos irmãos, Orlando e Henrique, Ernesto optou pela carreira do Exército e foi ao Colégio Militar de Porto Alegre, em 1920. Segundo Gaspari (2003, p.32), saiu de lá como o primeiro da turma, com todas as notas acima de oito. “Melhor marca, só a do legendário Luiz Carlos Prestes, que terminara o curso em 1918.” Na carreira militar, passou pela Escola Militar de Realengo, no Rio de Janeiro, envolveu-se na Revolução de 1930 e na Constitucionalista, em 1932.

A carreira ortodoxa no Exército, por vezes, passou por intervalos políticos. O primeiro, em 1934, depois de ter passado cerca de quatro anos em João Pessoa a

⁴⁷ Médici como civil será publicado na revista somente na edição seguinte (01/11/1969), depois de sua eleição pelos congressistas, inaugurando o que foi chamado de VI República. Porém, embora seja retratado em vestes civis e cercado por vários homens de terno e gravata, o mandatário segue sendo ladeado por militares, enquanto as pessoas permanecem no fundo da cena, assim como a população permaneceria nos anos de seu governo.

serviço militar, foi nomeado secretário estadual da Fazenda, Agricultura e Obras Públicas da Paraíba. Segundo Gaspari, contudo, o futuro general se desinteressou das cavilações políticas nordestinas e, meses depois, estava de volta ao Estado do Rio de Janeiro, no Grupo Escola de Artilharia. “Se é possível dizer que houve dois tenentismos, um profissional e outro político, alistara-se no primeiro” (GASPARI, 2003, p.37). Em 1945, o já major Ernesto foi aos Estados Unidos frequentar a Escola de Comando e Estado-Maior de Fort Leavenworth, porém, apesar de treinado desde 1943, ele não participou da Segunda Grande Guerra – o que o entristeceu por grande parte da vida. A carreira militar voltou a ficar em segundo plano, em 1961, quando foi lotado no gabinete do ministro da Guerra, Odílio Denys, e passou a se envolver profundamente na política nacional como oficial em serviço ativo, conforme Skidmore (1998, p.316). Geisel chegou a ser nomeado chefe da Casa Civil da Presidência da República enquanto se aguardava a volta de João Goulart em visita à República Popular da China, sendo um dos responsáveis por assegurar a posse do presidente na ocasião, mas, como sabido, sob regime parlamentarista.

Contudo, foi com o novo sistema político implantado em 1964 que Geisel se mostrou como um importante articulador político, tendo participado de forma incisiva para que Castello Branco assumisse a Presidência, por exemplo. Permaneceu chefe do Gabinete Militar até 1967, já no governo de Artur da Costa e Silva (1967-1969), quando assumiu o posto de ministro do Superior Tribunal Militar (STM) e, segundo Skidmore, ficou conhecido pela rigorosa interpretação das leis de segurança na acusação contra os líderes estudantis presos em 1968. Em 1969, com o novo presidente, Emilio Garrastazu Médici, assumiu a presidência da Petrobras, cargo muito cobiçado pelos tecnocratas militares. Com este currículo, já nos primeiros anos da década de 1970, Ernesto Geisel se torna uma figura proeminente para a sucessão presidencial brasileira, prevista para 1974⁴⁸.

Coutinho e Guido (2013) afirmam que em 18 de junho de 1973, Geisel foi oficialmente lançado, pelo próprio general Médici, como candidato à sucessão presidencial, deixando a presidência da Petrobras no mês seguinte. Segundo as pesquisadoras, “a imprensa sabia dessa escolha desde alguns meses, mas não divulgara a notícia por causa da censura imposta na época aos meios de

⁴⁸ A decisão pelo nome de Geisel não foi tranquila. Um grande influenciador para a escolha foi a posição de seu irmão, Orlando Geisel, então ministro do Exército. Médici, contudo, desejava indicar um nome de seu grupo, a linha-dura, mas não conseguiu.

comunicação”. Não se pode esquecer de que, para a viabilização do projeto ditatorial, foi preciso uma complexa e ampla máquina de articulação política, denominada “comunidade de informação”, encabeçada e centralizada pelo SNI. Desde o início, visava-se impedir e desarticular qualquer manifestação de oposição ao regime, tendo como alvo principal as organizações de esquerda. Instrumentos reguladores, como a Lei de Imprensa, classificações etárias e proibições de “atentado à moral e aos bons costumes” possibilitaram a existência de mecanismos censórios, que contavam ainda com o benefício da legitimação que largas parcelas da população concediam, considerando-os “naturais”. Assim, a censura exercida sobre a imprensa estaria inserida no projeto dos militares.

Retomando o processo sucessório, em setembro, a Aliança Renovadora Nacional (Arena) homologou por unanimidade as candidaturas de Geisel para a Presidência da República e do general Adalberto Pereira dos Santos para a vice-presidência. Ambos foram eleitos pelo Colégio Eleitoral em 15 de janeiro de 1974, recebendo 400 votos contra 76 dados ao deputado Ulysses Guimarães e ao jornalista Alexandre Barbosa Lima Sobrinho, autointitulados “anticandidatos” do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – tema retomado no capítulo seguinte desta tese.

De acordo com Coutinho e Guido (2013), os editoriais e principais colunas políticas dos grandes jornais do Rio de Janeiro e São Paulo transmitiram uma expectativa otimista em relação à posse do novo governo, ocorrida em 15 de março de 1974. Para as autoras, as restrições às liberdades públicas e as denúncias sobre violação dos direitos humanos haviam atingido níveis inéditos no mandato de Médici em relação a seus antecessores, “fazendo com que o projeto liberalizante apresentado por Geisel abrisse novas oportunidades para o diálogo com a oposição, a Igreja e setores intelectuais”.

É neste sentido que a cobertura do *OESP* (16/03/1974) apresenta o novo presidente, sobretudo no que se relaciona a texto. A manchete, por exemplo, estampa: “Ao assumir, Geisel faz apelo pela unidade” (Figura 30). Fotograficamente, contudo, a narrativa visual na primeira página apresenta a abordagem das outras poses dos militares, com imagens do presidente, segundo a legenda, acenando aos populares que acompanhariam a cerimônia na Praça dos Três Poderes, o abraço com o antecessor na passada da faixa e o retorno “caloroso” de Médici ao Rio de Janeiro. No interior, a edição apresenta mais uma fotografia da cerimônia e

uma do novo mandatário acompanhado por sua esposa para última solenidade do dia⁴⁹. O que chama atenção, contudo, é a retomada dos antigos presidentes no sistema político regido por militares em vigor.

Figura 30: “Geisel prega comunhão entre governo e povo”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1974, p.5

Figura 31: Presidentes-militares antecessores de Geisel



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1974, p.5

⁴⁹ A imagem em questão e tampouco a primeira página da edição não foram reproduzidas nesta tese por conta da baixa qualidade das fotografias, tanto no arquivo disponível online como no microfilme do Arquivo Público.

Figura 32: Missão cumprida



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1974, p.5

Abrindo fotograficamente a página, Geisel é exposto em uma imagem vertical que ocupa praticamente metade do espaço dedicado à visualidade (Figura 30). Assim, além de estar acima dos outros presidentes ele “é” maior do que os demais pela composição da página. Soma-se ainda o fato de o novo governante portar a faixa presidencial, o que conota a efetiva posse do cargo, e a legenda que afirma que o militar era o elo entre o governo e o povo baseado “na verdade”, o que reforça positivamente o governo e leva a pensar que se a veracidade precisa ser destacada é porque há mentiras. Contudo, quando a fotografia é lida de maneira isolada, Geisel é apresentado cercado de outras pessoas, podendo ser entendido tanto como apoio quanto como figuras por “trás” de suas ações, ficando, inclusive abaixo de algumas – algo conotado pela escolha do ângulo pelo fotógrafo ao fazer a imagem. Além disso, o presidente, com a cabeça baixa, “olha” para seus antecessores, como se esperasse a cumplicidade deles.

Abaixo na página, estão dois retratos: um de Castello Branco e outro de Costa e Silva (Figura 31). Enquanto Costa e Silva é apresentado sorrindo, com ares de leveza, Castello é exibido de forma carrancuda, com a mão na boca como se algo o preocupasse em relação a uma situação não favorável. Tal concepção é fomentada pelas legendas que trazem “A seriedade de Castelo” e “Costa, o lado humano”. Os dois presidentes continuam sendo comparados: um pela seriedade e outro pela humanidade. Contudo, sabendo que o *OESP* apoiava a política econômica liberal castelista e questionava o desenvolvimento promovido pela gestão de Costa e Silva, sobretudo após o endurecimento do regime com o AI-5, as legendas podem ser entendidas como ironias. Frisa-se, assim, possivelmente, a

qualidade do trabalho que teria sido desenvolvido pelo primeiro, sendo sério, enquanto zomba a forma com que o segundo lidava com as pessoas, ironizando sua humanidade ao fortalecer a repressão, a censura e a tortura, por exemplo.

Assim como acontece com o retrato de Médici (Figura 32), publicado abaixo e maior, o ambiente não é exibido nas fotografias, o que ressalta a imagem dos presidentes e os descontextualiza dos elementos políticos comuns ao cargo, como parcerias, espaços públicos, população etc. O precursor de Geisel, entretanto, é apresentado em uma fotografia maior do que seus predecessores, com destaque para o seu olhar que continua como se vislumbrando à frente, pois não é possível detectar o que ele vê, corroborando com a ideia de olhar adiante, sem um foco certo. O bom grado do jornal com Médici é arrematado com a legenda que declara ter sua missão sido cumprida com a participação de estadistas.

A maior parte das imagens que tangem a posse de Geisel, todavia, está na contracapa da edição (Figura 33). Em cinco fotografias, o novo governante é destaque em apenas uma, na qual caminha até o parlatório. Na seguinte, o presidente está presente junto a outras pessoas na tribuna, mas o destaque textual fica pela exclusividade dos fotógrafos em estar próximos à cerimônia, na Praça dos Três Poderes. Já as duas imagens menores da lauda trazem o abraço animado entre Médici e o jogador de futebol Pelé e a chegada do ditador chileno Augusto Pinochet ao Planalto sob chuva. No caso do primeiro convidado, uma figura pública que apoiava o regime político vigente. Vale lembrar que, no começo da década, Pelé já havia afirmado que o povo brasileiro não sabia votar ao ser questionado sobre a decisão de suspender eleições diretas para cargos do poder executivo nacional. O segundo convidado, por sua vez, acabava de tomar o governo chileno, com o golpe em 1973, e tinha instaurado um regime autoritário no país, promovendo um sistema político semelhante ao enfrentado no Brasil naquele período.

Figura 33: "A pompa e as circunstâncias"



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: O Estado de S. Paulo, 16/03/1974, contracapa

Por fim, a fotografia que fecha a página apresenta novamente Geisel, mas a imagem evidencia seu antecessor e sua antiga equipe ministerial. Embora esteja localizado no ponto de ouro da imagem, o presidente recém-empossado está

ladeado por Médici e Rademaker. A legenda afirma que o novo mandatário elogiou a obra administrativa precedente, assim a ênfase continua no seu antecessor e não nele, tratando-o, apesar da volta do grupo moderado ao poder, como continuidade, porém não necessariamente do ex-presidente e sim do sistema político do governo, alertando que as mudanças esperadas poderiam não ser tão evidentes. Além das personalidades presentes na posse, as imagens pouco se atêm aos apoiadores do novo governo, visto que nem mesmo a população é mostrada, e tampouco os seus méritos, já que os elogios são destinados, mesmo que indiretamente, à gestão precedente.

A relação com a imagem de Médici acontece também na cobertura fotográfica do *JB*. A primeira página da edição de 16 de março de 1974 traz duas imagens estouradas, uma do novo governante, já com a faixa presidencial, em seu pronunciamento de posse, e a outra do antecessor acenando para o povo. Na legenda, as pessoas estavam lá para a sua despedida e não, necessariamente, para a posse de Geisel que teria, segundo o jornal, em um breve discurso, exaltado o mandatário anterior. A manchete também remete a esta relação: “Geisel assume e garante continuar obra da Revolução” (Figura 34).

Na primeira, o retrato de Geisel o mostra com uma expressão séria, com faixa e na tribuna, de uma maneira isolada, apesar de ter pessoas ao fundo que não foram enquadradas, assim a ideia de conhecer a base de colaboração ao novo governante continua vaga (Figura 34). Já a imagem de Médici remete diretamente ao apoio da população, pois praticamente o terço superior da fotografia é composta pela multidão que acompanha o evento (Figura 35). Por outro lado, ao retratá-lo dentro de um carro, a imagem evidencia a distância entre o general e o povo brasileiro, assim, mesmo que haja uma relação entre eles, a fotografia conota a ideia de distância entre o poder militar e os civis tanto pelo carro como pela sua expressão facial que não evidencia alegria e por sequer destinar o olhar aos civis.

A prioridade dada à imagem de Médici continua estampada nas laudas seguintes. A página 2 – majoritariamente textual – foi dedicada à sucessão e, fotograficamente, segue o modelo da capa com imagens da antiga e da nova gestão. No entanto, agora a primeira fotografia é dedicada ao líder precedente, a seus assessores e ministros. A seguinte apresenta a mesma formação com o novo presidente, porém acompanhado de menos seguidores e com uma presença maior de pessoas com fardas militares, em segundo plano. Nas outras páginas internas, as

fotografias ressaltam principalmente a nomeação dos novos ministros, mas também o abraço entre Pelé e Geisel. Na página 14, publica-se sobre o retorno emocionado de Médici a sua casa no Rio de Janeiro, mostrando a atenção dada aos oficiais presentes no aeroporto, às pessoas que esperavam na sua casa e mesmo o coral que se apresentou para comemorar a sua nova fase. O jornal destinou uma página inteira ao retorno no general à vida civil e ao apoio que ele tinha da população.

Figura 34: “Geisel assume e garante continuar obra da Revolução”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1974, primeira página

Figura 35: “Médici deixou o Planalto acenando para o povo que foi a sua despedida”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1974, primeira página

A última página do primeiro caderno também foi destinada à cerimônia de posse com exclusividade às fotografias (Figura 36). A imagem de abertura da lauda traz o presidente enquadrado entre duas fileiras de soldados dos Dragões da

Independência, devidamente fardados e portando baionetas. O foco da fotografia está em Geisel, demonstrando que ele é o elemento principal da imagem, porém, ao colocá-lo atrás da guarda, fomenta-se a ideia de ele estar submetido ao militarismo, tanto pela posição como pelo tamanho atribuído a ele na composição. Há também a mesma expressão de seriedade das imagens anteriores da edição, corroborada pela legenda que relata seu olhar firme ao passar em revista pela tropa. Na sequência há duas fotografias que tratam da passagem da faixa. Na primeira, Médici está ajustando o ornamento simbólico no novo presidente, observado por vários integrantes da equipe de gestão. Já a seguinte mostra a sequência da cena, com o cumprimento dos dois militares. Esta imagem, por sua vez, foi feita em um plano de tomada geral, assim traz mais pessoas ao fundo do ato. Nos dois casos, embora a personagem principal pudesse ser o novo presidente, as legendas continuam conduzindo a leitura das fotografias para a figura do antecessor. Primeiramente, afirma-se: “Depois de falar à Nação pela última vez, o General Médici entregou a faixa ao General Geisel”. Seguido por: “Após o discurso do Presidente Geisel, o ex-presidente Médici cumprimentou-o e retirou-se”. Note-se que mesmo com dois cargos, os militares retratados são sempre tratados pelo jornal, embora equivocadamente, com igualdade: se um é general o outro também é, se um é presidente o outro era. Contudo, com o novo posto e Médici indo para a reserva, o recém-empossado seria superior hierarquicamente ao seu antecessor, por ser presidente, chefe das Forças Armadas e por estar na ativa. Para o periódico, porém, Geisel não seria, hierarquicamente, superior a Médici.

As fotografias menores da contracapa valorizam os convidados internacionais presente na cerimônia de posse (Figura 36). Diferente da cobertura fotográfica das sucessões anteriores, a de Geisel contou com o comparecimento de Pinochet, o ditador uruguaio Juan María Bordaberry, o presidente boliviano Hugo Banzer e Pat Nixon, primeira-dama estadunidense. De acordo com a legenda e fomentado pela imagem em questão, a conversa com a representante do governo estadunidense foi uma das poucas vezes que o novo mandatário sorriu. Outro momento de animação de Geisel teria sido o momento em que ele saudou o público acompanhado por familiares e parceiros. De fato, pelas fotografias escolhidas pela edição, o presidente pouco sorriu durante a cerimônia, frisando assim o aspecto de seriedade atribuído a ele. Esta última imagem também é a única a apresentar Geisel em *contra-plongée*, valorizando-o como possuidor do cargo mais alto do país, até então a cobertura

tinha sido em ângulos como o linear e o *plongée*, que o trata de forma igual ou inferior, respectivamente, aos demais retratados.

Figura 36: “Discrição foi a marca de Geisel na festa da posse”



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Jornal do Brasil, 16/03/1974, contracapa

É apenas nesta página que as imagens das pessoas de apoio e da base ao novo governo são apresentadas de forma mais clara, com a presença da família, dos militares e assessores civis, sem deixar de enfatizar a continuidade do trabalho do mandato anterior. As coberturas fotográficas das posses dos presidentes militares dos anos de 1966 a 1975 são momentos protocolares na atividade, como toda cobertura de eventos oficiais. Entretanto, os periódicos ao veicularem imagens menos oficialistas apresentam as entranhas por trás daquele momento, como a concorrência entre as linhas de atuação dentro do próprio sistema político, a presença constante e indiscutível do militarismo – mesmo que escamoteado por roupas civis –, bem como do apoio ou a falta dele por parte da população. Imagens do inusitado, como as relacionadas ao calor, de ângulos diferenciados, que colocavam um elemento maior ou menor do que o outro, unidas às fotografias protocolares do rito de empossamento, como a passagem da faixa presidencial, por exemplo, conotaram às edições dos jornais e revistas posturas muitas vezes ambíguas ou contraditórias. Porém, evidenciam a riqueza da análise fotográfica na compreensão dos significados acerca do noticiário político da época e as possibilidades de leituras e posicionamentos em um momento tão complexo de atuação para a imprensa brasileira.

Ademais, não foram apenas os momentos políticos dos presidentes-militares que estampavam as páginas do jornalismo brasileiro, suas vidas privadas também ganharam destaque em busca de aproximá-los da população a fim, provavelmente, de criar empatia com os governantes. Para entender tal assimilação, é importante retomar o momento e as tendências vivenciadas pelo fotojornalismo que leva à exposição da intimidade dos poderosos.

2.2 Os olímpianos: a natureza divina e humana dos presidentes-militares

A fotografia de imprensa foi, de acordo com Sousa (2004, p.11), percorrendo um caminho de encontro e desencontros ao longo da história, “interrelacionando-se com o ecossistema que o rodeava em cada momento e alargando o campo de visão dos seres humanos”. Um desses episódios é o desenvolvimento do fotojornalismo moderno na Alemanha dos anos 1920, pois a imagem isolada não interessava mais

à atividade e sim a relação entre texto e imagem. “As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, vão mudar” (SOUSA, 2004, p.73).

Com uma geração de fotógrafos de imprensa bem formados, com o aparato tecnológico adequado, o mercado editorial prezava pela violação da privacidade e por fotos-ensaio e fotorreportagens. Ainda nos anos 1940, o cinema hollywoodiano estava no auge de sua fase de ouro, segundo Hacking (2012, p.350), transformando atores em astros internacionais, interesse renovado também em relação aos agentes da música, arte e literatura. Essas personalidades viraram as celebridades de sua época. “Retratos executados de forma meticulosa se tornam cruciais na promoção da aura das celebridades. Iluminados com esmero, habilmente estetizados e primorosamente retocados, esses retratos moldavam e fixavam a imagem de uma estrela na mente do público” (HACKING, 2012, p.350). Neste momento, as revistas ilustradas faziam cada vez mais uso das fotografias, gerando, conforme a autora, uma demanda insaciável por fotografias de acontecimentos jornalísticos dramáticos e aspectos da sociedade contemporânea. Assim, se a guerra, a pobreza e os conflitos sociais faziam parte do fotojornalismo, o glamour e a fama também. “O apetite do público por imagens realistas levou a uma busca desenfreada por fotografias ‘autênticas’ dos ricos e famosos” (HACKING, 2012, p.374). E os presidentes-militares não iam ficar de fora deste tipo de cobertura fotográfica da imprensa.

Neste sentido, pode-se aproximar a fotografia da ideia de olímpianos modernos, cunhada por Edgar Morin (1997), uma vez que o mito dos olímpianos depende muito da força que a mídia fotográfica traz consigo, segundo Levy Henrique Bittencourt Neto e Simonetta Persichetti (2010, p.116). “Essas imagens aproximam o espectador do spectrum, algo que não seria possível na maioria dos casos. É por isso que tais fotografias são tão fascinantes: humanizam ao mesmo tempo que deificam”.

Conforme Morin (1997, p.105), apoiado nas concepções de Henri Raymond, no encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário estão as vedetes da grande imprensa: os olímpianos modernos. Trata-se não apenas de astros de cinema, mas também dos campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres etc. “O olímpianismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes (astros), o de outros nasce de sua função

sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heróicos (campeões exploradores) ou eróticos (playboys, distels)” (MORIN, 1997, p.105).

Para o autor, é a informação que transforma tais olimpos em vedetes da atualidade, elevando acontecimentos sem quaisquer significações políticas ao patamar de fatos históricos. Para Morin (1997, p.106), o novo curso da cultura de massa, que já havia divinizado as estrelas de cinema, agora humaniza, multiplica as relações desses sujeitos com o público. Assim, os novos olímpianos apresentam uma dupla natureza, a divina e a humana, apresentando ideais inimitáveis e modelos imitáveis, magnetizados simultaneamente no imaginário e no real. “A imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (MORIN, 1997, p.107). Os olímpianos, então, localizam-se entre o mundo da projeção e da identificação. “Conjugando a vida cotidiana e a vida olímpiana, os olímpianos se tornam modelos de cultura no sentido etnográfico do termo, isto é, modelos de vida. São heróis modelos. Encarnam os mitos de auto-realização da vida privada” (MORIN, 1997, p.107).

Morin, contudo, alerta que sob a pressão da realidade informativa e do realismo imaginário, como também da pressão orientadora das necessidades de identificação e das normas da sociedade de consumo, o arrebatamento mitológico não acontece como nas religiões ou epopeias, mas sim um desdobramento ao nível da terra. “A eficácia do modelo proposto vem, precisamente, do fato de eles corresponderem às aspirações e necessidades que se desenvolvem realmente” (MORIN, 1997, p.109). O autor destaca como a mitologia da felicidade é atrativa e fascinante frente ao afastamento da identificação com o deus imortal, da participação no Estado, pátria, nação, família.

A vida dos mandatários do Brasil no regime militar é um exemplo desta aplicação. Afinal, o que se conhecia da intimidade desses militares? Seria a vida do líder da nação cercada por pressão e frustrações? Quais seriam os problemas enfrentados por ele? Seriam comparáveis às alegrias de uma vida de riqueza, glamour e bajulação? Um dos principais meios para tal divulgação deste tipo de imagem foi a revista *Manchete*. O periódico apresentou as principais figuras da política nacional enfatizando os aspectos comuns à sua vida, abordando desde Juscelino Kubitschek a Castello Branco. Costa e Silva, por exemplo, em pouco mais de dois anos à frente do país, teria apresentado pela imprensa sua família e vários

aspectos da sua vida particular à população⁵⁰. Destaque-se que este tipo de cobertura fotográfica é mais comum às revistas do que aos jornais, pois a própria linha editorial de cada um limita este aspecto. Enquanto os diários se preocupam com o aspecto factual das notícias os semanários têm tempo e espaço para o noticiário “frio”⁵¹, relacionado a comportamento, por exemplo.

Surge, então, conjugando sua vida privada com a vida pública – ou sua vida divina com a terrena –, o modelo de vida de Costa e Silva e sua família. Encarnados com o mito de realização plena em sua vida privada, o presidente era apresentado, nas páginas de *Manchete*, como um bom avô, bom marido e bom governante, vivendo o glamour que o cargo lhe proporcionava, mas não se esquecendo de seus vínculos “reais”. Para exemplificar, separou-se em três momentos a possível vida olimpiana do militar: os que envolvem família (Figuras 37, 38 e 39), os referentes ao glamour (Figuras 40, 41 e 42) e os relacionados às viagens (Figuras 43 e 44).

Nas imposições da chamada Lei de Imprensa, as publicações deveriam defender a moral e os bons costumes vigentes no país. Neste sentido, o líder nacional não poderia ficar de fora. Antes mesmo de ser presidente, na edição de 30 de julho de 1966, Costa e Silva se une a outras personalidades públicas brasileiras posando com sua neta Carla, que beija o rosto do avô indicando a afeto existente entre eles (Figura 37). O texto, que já o aponta como futuro presidente da República, pretende mostrar que o poeta Carlos Drummond de Andrade está certo ao defender que todos deveriam ter netos, pois eles seriam a redescoberta não só da infância, mas de si mesmo.

⁵⁰ Humanizar um dos principais articuladores do sistema político vigente a partir de 1964 foi, na verdade, um dos primeiros esforços da Agência Especial de Relações Públicas (Aerp), que só seria implementado plenamente no governo Emilio Médici. Contudo, desde o governo de Costa e Silva, a cúpula governamental ansiava por uma melhora na imagem dos mandatários junto aos brasileiros (SKIDMORE, 1998).

⁵¹ Jornalisticamente, existem as pautas factuais, consideradas “quentes”, e as não-factuais, as “frias”. As quentes são concebidas a partir de fatos recentes - acontecidos, acontecendo ou a acontecerem em um breve espaço de tempo, respeitando a periodicidade do veículo. As frias independem de os fatos serem recentes ou não, são elaboradas a partir de uma perspectiva com uma marca temporal menor do que as factuais.

Figura 37: Cultive seu neto



Fotografia: Hélio Santos
 Fonte: Manchete, 30/07/1966, p. 13

Já como presidente, o Natal foi uma data para mostrar o lado paternal de Costa e Silva, em geral, envolvendo os netos e a esposa (Figuras 38 e 39). A fotografia do governante ladeado por crianças se torna um minimizador da imagem de governante rígido, que toca o país de forma autoritária e repressiva⁵². Na figura 38, vê-se na fotografia maior o “generoso” general, como a revista o adjectivou, entregando presentes a seus netos e sobrinhos e, na fotografia abaixo, ele presenteando sua esposa, Dona Yolanda. Na figura 39, a matriarca participa da distribuição de presentes, assim como outros membros da família. De um ano para outro, passa-se a expor quatro imagens e duas páginas deste momento considerado tão importante para as famílias cristãs, base da população brasileira.

⁵² Vale lembrar que Costa e Silva promulgaria no final daquele ano o AI-5, que ampliou os poderes presidenciais, promovendo “o fechamento do Legislativo pelo presidente da República, a suspensão dos direitos políticos e garantias constitucionais, a intervenção federal em estados e municípios, a demissão e aposentadoria de funcionários públicos, entre outras medidas” (ARQUIVO NACIONAL, 2001, p.24).

Figura 38: O Natal do Presidente



Fotografia: Jáder Neves
 Fonte: Manchete, 13/01/1968, p.83

Figura 39: “O Feliz Natal do Alvorada”



Fotografia: Roberto Stuckert
 Fonte: Manchete, 11/01/1969, p.44-45

Apesar de não se encontrar estudos sobre a figura da primeira-dama brasileira daquele momento, é perceptível que a exposição do presidente acontecia em muito por conta da postura de sua esposa. Dona Yolanda Gibson Barbosa da Costa e Silva era considerada carismática e conhecida por promover festas no Palácio da Alvorada, como rodadas de pôquer e desfiles de moda. Entre os comentários comuns à primeira-dama, ela era elogiada por sua conduta durante as recepções às autoridades estrangeiras, chegando a ser agraciada pelos visitantes por seu comportamento pelas agradáveis conversas. A participação da primeira-dama remonta ao apoio à campanha de setores tradicionalistas contra a suposta infiltração comunista nos meios católicos na primeira metade da década de 1960, além de ser incentivadora de carreiras políticas como as de Paulo Maluf e de Fernando Collor de Melo. Contudo, acredita-se que os integrantes do Exército não gostavam de dona Yolanda por seu costume de contar detalhes do que acontecia no Palácio, em especial para o colunista social Ibrahim Sued.

As figuras 38 e 39 valorizam a alegria, a união em família e a generosidade do homem. Aproxima-se o público do presidente, que passa a conviver com a vida privada de uma personalidade pública. Afinal, quem não quer um Natal assim? Com amor, união, alegria, riqueza e um toque de glamour, basicamente uma vida olimpiana, que é corroborada pelas participações de Costa e Silva em bailes de gala da época.

Em setembro de 1967, por exemplo, o presidente recebeu, no Palácio dos Arcos em Brasília – hoje conhecido como Palácio do Itamaraty –, o Rei Olavo V, da Noruega e sua filha Ragnhild (Figuras 40, 41 e 42). Em uma noite “bela e elegante”, a revista destaca que havia “um rei na cômte do presidente Artur”, remetendo à obra literária “O Rei Arthur e Os Cavaleiros da Távola Redonda”, do romancista inglês Thomas Malory. Desta forma, relaciona diretamente o governo brasileiro, na figura de seu mandatário, à realeza. Esta, no mundo contemporâneo, é possivelmente a classe que mais se aproxima da ideia de Deus e divindades da Antiguidade. Com esta ação, ao menos esteticamente, *Manchete* novamente reforça o olimpianismo de Costa e Silva.

Figura 40: "Um rei na côrte do presidente Artur"



Fotografias: Nicolau Dreij, Jáder Neves e Armando Rosário
 Fonte: Manchete, 23/09/1967, p.4-5

Figura 41: "A jovem república americana e a tradicional monarquia europeia tiveram um encontro de elegância em Brasília"



Fotografias: Nicolau Dreij, Jáder Neves e Armando Rosário
 Fonte: Manchete, 23/09/1967, p.6-7

Figura 42: “Nenhum detalhe foi esquecido para o pleno êxito da maravilhosa recepção no Palácio dos Arcos”



Fotografias: Nicolau Drei, Jáder Neves e Armando Rosário

Fonte: Manchete, 23/09/1967, p.8-9

Por fim, nada mais próximo ao Olimpo do que a proximidade com Deus, mesmo que o católico. Um pouco antes de assumir a Presidência, em janeiro de 1967, Costa e Silva e Dona Yolanda foram recebidos, no Vaticano, pelo Papa Paulo VI (Figura 43). Novamente reforçando a ideia de família cristã, movida pelos bons costumes, o casal alcança um lugar almejado por muitos que é o contato com o líder máximo da Igreja Católica Apostólica Romana mesmo que em uma viagem de praxe para os líderes de governo – o do Brasil com o do Vaticano. Soma-se ainda a viagem à Europa, sonho inalcançável de milhares brasileiros. Há, então, a relação entre imaginação e realidade. Os olímpianos conseguem viver o que a população apenas imagina ser possível viver. Contudo, “olhando-os de perto”, como a fotografia permite, eles são tão parecidos com os outros humanos, com família, comemorações natalinas, crença cristã etc. Tal relação fortalece a ideia de projeção-identificação levantada por Morin (1997), contribuindo assim para a proximidade entre o público e os olímpianos.

Figura 43: "No roteiro de Costa e Silva a benção de Paulo VI"



Fotografias: Jáder Neves
Fonte: Manchete, 21/01/1967, p.100-101

Figura 44: A semana italiana de Costa e Silva



Fotografias: Jáder Neves
Fonte: Fonte: Manchete, 21/01/1967, p.102-103

Um fator importante para se pensar esta afinidade na representação olimpiana de Costa e Silva é a valorização da fotografia cândida (*candid photograph*), como definida por Salomon, pois sua espontaneidade, sem imagens posadas, não protocolar – embora haja algumas no caso apresentado aqui –, valorizando o cotidiano e o ponto de vista do fotógrafo favorece a familiaridade entre os leitor e o retratado, já que as ações, aparentemente, são naturais, fortalecendo o aspecto de “gente como a gente”. Por outro lado, o poder da fotografia também acaba escamoteando seu próprio aspecto de representação por meio da “ilusão imaginária”.

Médici também teve seus momentos olímpianos. Nascido em Bagé, o gaúcho pertencia a uma família abastada, era filho de comerciante de origem italiana e de uma rica herdeira de família basca. Era um caso raro de militar rico, porém mantinha hábitos simples. Mesmo que taciturno, era estimado como calmo e solícito. Falava muito de futebol e nada de política.

Também não era só a *Manchete* que fazia este tipo de cobertura olimpiana, embora fosse muito mais comuns em suas páginas. A revista *Veja* ocasionalmente também utilizava este recurso narrativo. Na edição de 8 de outubro de 1969, poucos dias após Médici concordar em assumir o cargo da Presidência da República, o militar “ganhou” quatro páginas do periódico como se fosse um álbum da sua vida (Figura 45). “A vida de Emílio, um soldado” apresenta o novo mandatário como uma pessoa de família, sendo expostas imagens desde a sua infância até o relacionamento com seus netos. Diferentemente da outra revista, que “abria” uma fotografia em duas páginas, as imagens veiculadas no periódico paulista eram menores e puderam ser distribuídas mais de uma fotografia nas páginas. Entretanto, a narrativa de “homem comum”, “de família”, repetia-se.

Figura 45: "A vida de Emílio, um soldado"



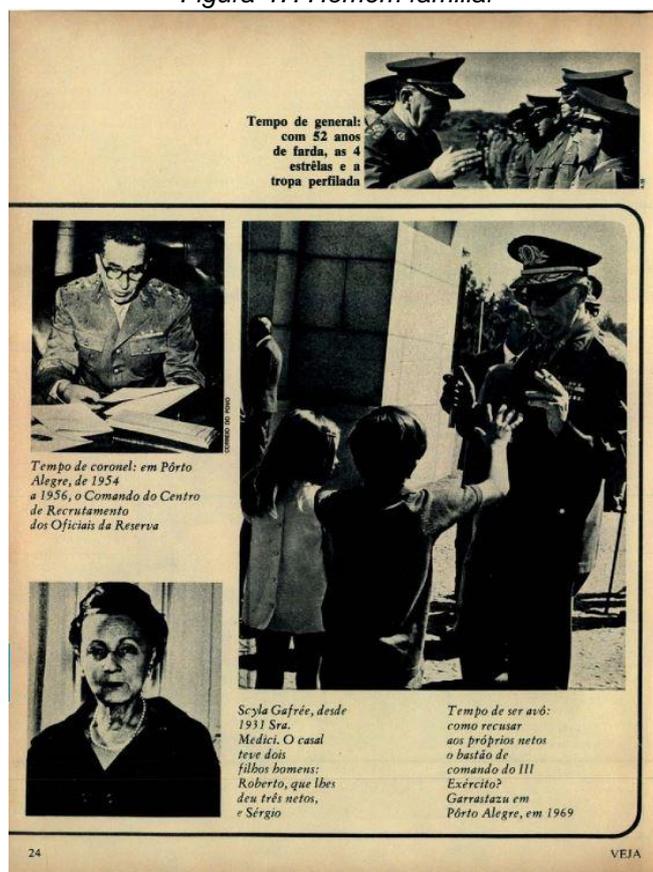
Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Veja, 08/10/1969, p.21

Figura 46: O militar Médici



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Veja, 08/10/1969, p.22-23

Figura 47: Homem familiar



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Veja, 08/10/1969, p.24

São, no total, 15 imagens que trazem sua família, na figura do pai, da mãe, dos irmãos, dos avós, da esposa, dos filhos e dos netos; sua infância e juventude; e sua trajetória no exército, no Colégio Militar, na Revolução de 1930, quando se torna general e nas atividades burocráticas como coronel (Figuras 45, 46 e 47).

O diferencial das coberturas de *Veja* e *Manchete* é que, a segunda, apresentava majoritariamente imagens do momento, enquanto a primeira recorreu prioritariamente ao passado do general para remontar suas principais características. As legendas traçam a história de vida do novo presidente do Brasil, sua vida pessoal e profissional. Com isto, a revista apresenta o militar que assumiria o posto de comando mais alto do país como um homem de conduta familiar, que brinca com os netos. A revista ainda retoma sua origem simples no interior do Rio Grande do Sul e sua proximidade com a família, em especial com a mãe, já projetando o que o futuro lhe guardava, como afirma a legenda: “Emilio, o filho: aos 4 anos é tímido de mais, caldo e prêsso a mãe. Seu mundo é do tamanho de uma fazenda gaúcha. Mas seu futuro já foi decidido por Dona Júlia: ‘Milito’ será soldado.

E êle foi ao Colégio Militar”. No decorrer de sua vida pública, ele foi registrado inúmeras vezes como um avô cuidadoso e carinhoso (Figuras 47, 48 e 49). Visualmente, a esposa e os netos eram os elementos de sua projeção como homem do bem e de família, da forma com que o regime pregava como modelo. Textualmente sua aproximação era com o futebol. Assim, Médici é, antes de ser o presidente, como qualquer outro brasileiro: extasiado por sua família e pelo principal esporte nacional.

Figura 48: Médici com esposa e netos



Fotografia: Assis Hoffman
Fonte: *Veja*, 05/11/1969, p.38

Nada parece com o militar que lideraria um regime de governo autoritário, no qual a repressão e a censura eram a razão principal de não haver oposição popular e até mesmo política. Para Skidmore (1998, p.214), visto pelas aparências, “o governo Médici foi de relativa calma. Não houve marchas estudantis, piquetes de trabalhadores em greve, nem comícios com a costumada oratória demagógica. Ou, pelos menos, nada que o grande público pudesse ver ou saber”. Aliada à paixão pelo futebol, à música popular, ao progresso e a imagem de pai, a Aerp explorou a imagem de Médici. Assim, *Veja* dá uma prévia de como a imagem do general seria construída enquanto presidente, explorando a identificação do público com um homem ordinário que alcançaria o auge do poder de um país, sendo a projeção de ideal de muitos, aproximando-o do Olimpo.

Figura 49: Médici com neto



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 15/10/1969, capa

2.3 Fazer rir para criticar: as ironias fotográficas

Contudo, a representação dos presidentes brasileiros pelo fotojornalismo não pode ser entendida como única. O fotojornalismo é uma das linguagens do jornalismo, então, assim como é possível ler sua produção de inúmeras formas, também é possível escrever diferentes versões dos fatos por suas imagens. Uma delas são as fotografias irônicas. Com a ampliação da estética e da linguagem do fotojornalismo, muitas imagens com elementos humorísticos foram incorporadas à rotina de produção jornalística. A união com o humor pode ser considerada uma das formas que os fotojornalistas ou repórteres fotográficos encontraram para tratar de temas que não eram bem vistos pelos governantes do período regido pelos militares no Brasil.

Conforme Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), durante o desenvolvimento das civilizações greco-romanas já se identificava no humor uma possibilidade de apropriação para a transgressão da ordem social e, por isso, na perspectiva do controle hegemônico, “o humor podia ser perigoso, e seu lugar na

cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p.30).

Segundo Daniel de Oliveira Figueiredo (2012, p.20), a comicidade encontra seu verdadeiro “obstáculo”, sua maior resistência, na Era Medieval, mais especificamente na chamada Alta Idade Média. “Nesse momento da história, a complexidade da vida social é reduzida a uma noção maniqueísta de controle e poder, com submissão calada e completa dos servos ao senhor feudal, sendo vigiados de perto por uma Igreja Católica fundamentalista”, materializada nas figuras dos monges e inquisidores.

Visto sob esta ótica de argumentos históricos, o humor era tratado de maneira especial por suas potencialidades. Ao ser percebido como perigoso para a perpetuação do poder das classes hegemônicas, era combatido e utilizado como estratégia de amortização. E, quando era apropriado pelos grupos que buscavam romper a dominação elitista, era usado como estratégia de transgressão (FIGUEIREDO, 2012, p.21).

Para Cora Gamarnik (2013, p.182), muitos autores já tematizaram o uso do humor como arma contra o poder. A autora começa retomando Freud que teria definido a caricatura como um recurso que pode trazer comicidade a uma pessoa para fazê-la desprezível. Assim, trata-se de “um método de rebaixamento do sublime que permite apresentar como ordinário aquilo que pretende ser extraordinário, solene e está investido de autoridade”⁵³. Ainda ressalta o apontamento de Gisèle Freund que afirma que “se se quer ridicularizar a um personagem político, basta publicar fotos suas que o desfavoreçam. O homem mais inteligente pode parecer idiota com a boca aberta ou virando um olho”⁵⁴ (FREUND apud GAMARNICK, 2013, p.182).

Conforme Gamarnik (2013), a fotografia irônica possibilitou, durante o período em questão, criar um novo olhar sobre os militares colaborando para a construção de um discurso crítico em relação à política vigente. Para tanto, é preciso que, conforme Eco (1989), as pessoas entendam os pressupostos dos elementos humorísticos presentes nas imagens. Como, por exemplo, na fotografia de Evandro Teixeira, publicada pelo *Jornal do Brasil*, conhecida como “Libélulas e baionetas”

⁵³ Tradução livre do original: “un método de rebajamiento de lo sublime que permite presentar como ordinario aquello que pretende ser extraordinario, solemne y está investido de autoridad”.

⁵⁴ Tradução livre do original: “Si se quiere ridicularizar a un personaje político, basta con publicar fotos suyas que les desfavorezcan. El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o guiñando un ojo”.

(Figura 1) – já apresentada nesta tese. Nela, o fotógrafo registra o alinhamento de dois destes insetos nas pontas das armas vizinhas ao mesmo tempo. A fotografia mobiliza elementos do humor ao apresentar uma cena tão inusitada – em duas das três baionetas perfiladas, duas libélulas se apoiam no mesmo momento, é a fragilidade contra a força.

Umberto Eco também reflete sobre o cômico e o humor, apropriando-se, por vezes, das concepções sobre carnaval de Bakhtin. Para Eco (1989), o cômico se realiza quando alguém com quem não se simpatiza (em geral um personagem esnobe, inferior ou repulsivo) viola uma regra, se possível de etiqueta. Assim, os indivíduos se sentem superiores ao outro devido à sua má-conduta, porém não nos se sentem culpados com a infração; pelo contrário dão “boas-vindas” à violação. O prazer, conforme Eco (1989, p.10), é uma mistura da violação da regra com a desgraça da outra pessoa. Desta forma, ao mesmo tempo, não estão preocupados em defender a regra e tampouco em se compadecer do inferiorizado. Neste momento, Eco (1989, p.11, grifos do autor) acredita que as pessoas se sentem *livres*, “em primeiro lugar por razões sádicas (o cômico é o diabólico, como nos recordou Baudelaire) e, em segundo lugar, porque nos liberamos de temor imposto pela existência da regra (a qual produz ansiedade)”⁵⁵.

O autor completa que, diferentemente da tragédia e como na ironia, na comédia o marco transgredido deve estar *pressuposto* e nunca *explícito*, tanto para o emissor como para o público, para que tenha efeito. Exemplos podem ser consideradas as fotografias em que Médici seca seu suor e o jovem soldado que passa mal pelo calor. Afinal, o ato de se secar é um momento comum à intimidade, assim como o mal estar – a intimidade que o humaniza mais do que o permitido dentro do olimpianismo moderno, visto que tradicionalmente fotografias com esses gestos dificilmente são veiculadas. Soma-se ainda a noção de que as pessoas sentiriam prazer com a “desgraça” alheia e mesmo “vingados” em relação ao governo militar, uma vez que a transgressão irônica coloca tais personagens em situações que violam regras de etiqueta.

Outro exemplo é uma imagem do cortejo do Grão-Duque de Luxemburgo que visitava o Brasil, especificamente o Rio de Janeiro. Nele, Evandro Teixeira registra o

⁵⁵ Tradução livre do original: “en primer lugar por razones sádicas (lo cómico es lo diabólico, como nos recordó Baudelaire) y, en segundo lugar, porque nos liberamos del temor impuesto por la existencia de la regla (lo cual produce ansiedad)”.

instante em que um oficial da Aeronáutica caiu da motocicleta que conduzia (Figura 50). A cena foi parar na primeira página do *Jornal do Brasil*, em 18 de setembro de 1965, deixando descontente o governo militar da época. Em geral, as pessoas, depois do susto inicial, riem dos tombos das outras – trata-se da ideia de ver o outro inferiorizado, em desgraça, constrangido com a situação –; assim, ao ver a queda de um militar, figura tão importante e respeitada naquele período, é praticamente inevitável não rir – ou, ao menos, não esboçar um sorriso. Outro fato inusitado da cena é que, mesmo sem condutor, a motocicleta continua cumprindo seu trajeto e não cai. O momento registrado pelo fotojornalista, denominado “A liberdade da motocicleta”, pode ser entendido de maneira representativa em relação à situação do país, uma vez que o veículo conduzido pelo oficial segue seu caminho mesmo sem ele estar no comando, conotando, desta forma, a fragilidade do sistema político vigente: os militares poderiam, literalmente, cair e a “máquina” continuaria em frente. Há também o fato de a motocicleta manter seu percurso apesar de não ter alguém que a guie, remetendo, possivelmente, ao Brasil sem um governo que o orientasse. Sabe-se, todavia, que depois de 100 metros a motocicleta também tombou e incendiou; o oficial que a dirigia passou por investigação devido aos danos causados ao veículo e a fotografia, bem como o fotógrafo, contribuiu para a sua defesa.

Figura 50: “A liberdade da motocicleta”



Fotografia: Evandro Teixeira

Fonte: *Jornal do Brasil*, 18/09/1965, primeira página

Figura 51: “Tradição que se renova”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 14/12/1968, primeira página

O *Jornal do Brasil* também publicou, em 14 de dezembro de 1968 no momento da implantação do AI-5 no país, uma imagem que lembra uma queda (Figura 51). Trata-se do presidente Costa e Silva entregando espadas aos novos guardas-marinha, em uma solenidade tradicional das Forças Armadas. Entretanto, a posição inclinada em que o general foi fotografado parece que ele está para cair, mas é impedido pelo móvel a sua frente. A dúvida instaurada sobre um possível tombo e a postura do presidente são elementos inusitados que o colocam em uma situação de inferioridade, podendo ser humorística. Vale frisar que na primeira página não há texto referente à solenidade, assim a fotografia remete diretamente à instituição do novo ato institucional, podendo ser entendido como um tombo previsto para o governo que foi impedido, mas o momento ainda requeria cuidados, pois é como se o governante – e sua gestão também – estivesse instável, com uma base frágil, nas “pontas dos pés”. Pode-se afirmar que os cuidados foram tomados, pois as regras impostas naquele instante vigoraram por 10 anos e são consideradas as mais repressoras e autoritárias do período de sistema político regido pelos militares. Serviram também para, junto com a repressão e tortura, refrear os opositores e as ações contra o governo.

Figura 52: “Médici responde aos cumprimentos do povo”



Fotografia: Telefoto Estado

Fonte: O Estado de S. Paulo, 31/10/1969, primeira página

Outra fotografia irônica pode ser vista na cobertura da posse de Médici pelo OESP (Figura 52). O periódico não se preocupa em registrar o rosto do empossado – ação natural no fotojornalismo, já que permite a identificação do retratado –, mas sim em fotografar a postura do novo líder do país. A posição da mão de Médici lembra o gesto de saudação e exaltação nazista, traçando uma referência entre o ditador brasileiro e Hitler. Neste sentido, os dois modelos de sistema político são aproximados pela ironia da composição da imagem, destacando-se pela violência eminente em suas gestões. Ressalte-se ainda que, como o rosto do presidente não está evidenciado, a postura “nazista” pode ser estendido aos governos brasileiros, representados pela faixa presidencial. Por fim, vale frisar que a ironia na imagem é construída pelas decisões do fotógrafo, pois se trata de um aceno que, devido ao enquadramento e à teleobjetiva, achatou os planos, promoveu um gesto simples a uma ação bastante simbólica e comparativa, plena de conotações. Neste sentido, percebe-se as inúmeras possibilidades de leituras das imagens acerca dos presidentes-militares, contudo, provavelmente, as fotografias jornalísticas mais lembradas do regime militar são as referentes à oposição ao sistema vigente – discutidas no capítulo seguinte.

3 *PLONGÉE*: A IMAGEM DA SUBVERSÃO

Possivelmente, quando se fala de fotografias do regime militar, a imagem do jovem estudante de Medicina fugindo de um militar no centro do Rio de Janeiro seja a primeira a vir à mente da maioria das pessoas (Figura 55). O registro aconteceu em um dos momentos mais repressivos do regime militar brasileiro antes do AI-5. Era o dia 21 de junho de 1968, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a violência no confronto entre estudantes e Polícia Militar deixou a data marcada conhecida como “Sexta-feira Sangrenta”.

Quem registrou a cena foi o fotógrafo do *Jornal do Brasil*, Evandro Teixeira. O baiano recorda que, naquele momento, os fotógrafos levaram muita “bordoada”. “Vivia sempre em perigo. Corri muito, às vezes eu conseguia fugir, às vezes apanhava, às vezes ia preso” (TEIXEIRA, 2012, p.239). Sobre a fotografia em questão, Teixeira conta:

Quando cheguei à Cinelândia eu ainda fotografei aquele estudante de medicina caindo. Ele bateu a cabeça no meio fio, em frente ao Teatro Municipal, deu um berro horroroso e morreu ali mesmo. E os policiais atrás de mim, mas não me pegaram não, eu corria muito mesmo, era bem magrelo. Veja que coisa: correndo da polícia, sem tempo de preparar a câmera para nada, consegui fazer uma fotografia que virou um símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil (TEIXEIRA, 2012, p.239).

De acordo com Maria Ribeiro do Valle (2008, p.110-111), naquele dia, os estudantes tinham ido até a sede do Ministério da Educação e Cultura (MEC) atendendo à solicitação do ministro da Educação, Tarso Dutra, que propunha um “diálogo” entre as partes. Contudo, o ato era apoiado e rechaçado por grupos dentro do movimento. Os estudantes, por seu lado, foram até lá na forma de protesto, que foi violentamente reprimido pela polícia. Porém, desta vez, a população da região apoiou os jovens, fazendo com que o conflito tomasse proporções ainda maiores. Conforme Valle, expressões como “batalha campal”, “guerrilha urbana”, “escalada”, “insurreição popular” foram utilizadas com frequência nos relatos jornalísticos que buscavam transmitir a dimensão atingida pelas cenas de violência, bem como “espontaneidade” e “imprevisibilidade” referentes à participação popular.

Ao fim de quase dez horas, o resultado da ação que começou depois de alguns comícios de líderes estudantis e tiros vindos da polícia posicionada junto à Embaixada dos Estados Unidos, conforme Zuenir Ventura (2008, p.122), registrou-

se “23 pessoas baleadas, 4 mortas, 35 soldados feridos a pau e pedra, 6 intoxicados e 15 espancados pela polícia. No DOPS⁵⁶, à noite, amontoavam-se cerca de mil presos”. Tudo começou, de fato, durante a semana com inúmeros protestos estudantis, principalmente na Praia Vermelha e no Teatro Arena da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nos dois casos, houve forte repreensão e prisões de jovens, contudo, no último, no dia 20 de junho de 1968, mais de 300 foram presos e levados ao campo do Botafogo, onde sofreram espancamentos e humilhações. Isto motivaria à manifestação do dia seguinte, considerada o auge de uma semana conturbada e uma das principais razões para a mais conhecida manifestação do período: a Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho de 1968.

3.1 O movimento estudantil e a estética do horror

A “Sexta-feira Sangrenta”, jornalisticamente falando, rendeu uma intensa cobertura nos principais periódicos do país⁵⁷. Os profissionais do *Jornal do Brasil* (*JB*), devido à localização do prédio do jornal na Avenida Rio Branco, via onde aconteceram muitos embates, realizaram uma grande cobertura sobre o acontecimento, inclusive fotográfica. A edição número 63, do ano 78, do *JB* destinou dez páginas à cobertura da “Sexta-feira Sangrenta”, com 36 fotografias diretamente

⁵⁶ Borges (2007, p.31) assinala que a aplicação da doutrina de segurança nacional contra o inimigo interno levou o estado brasileiro a adotar dois tipos de estruturas defensivas: o aparato repressivo (responsável pela coerção) e a rede de informações (formal e informal, cuja principal atribuição respondia pela identificação de inimigo interno, situado no próprio aparelho do estado ou na sociedade civil). Para alcançar este objetivo, os militares precisavam formar um aparato de informações a fim de acompanhar o que acontecia na nova ordem constitucional. Criado logo após o início do governo de Castello Branco, cabia ao Serviço Nacional de Informações (SNI) cumprir esta função. Em cada comando militar deveria ser instalado um Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) e um Destacamento de Operações Internas (DOI), ficando sob a responsabilidade do comando militar no qual estivessem atuando. Com intuito de proteger a ordem social contra infiltrações de natureza comunista era preciso levar a efeito programas austeros de fiscalização, de vigilância e de prisões que também eram planejadas e executadas pelas polícias políticas presentes em cada estado brasileiro. Destaca-se a atuação dos agentes policiais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), que eram subordinadas às Secretarias Estaduais de Segurança Pública (SESP).

⁵⁷ *O Estado de S. Paulo* (ano 89, nº 28.588, 22/06/1968), possivelmente por ser paulista, trouxe uma cobertura fotográfica menor, com seis imagens, sendo uma de capa, duas de miolo e três na contracapa do caderno 1 – a edição ainda veiculou um suplemento literário. Ao ceder à última o periódico demonstra dar importância ao acontecimento, embora o explore pouco pelas imagens fotográficas. As fotografias foram tomadas em plano geral e mostravam momentos agressivos do confronto, como um cavalariano caído, carro pegando fogo e incendiados, bombas de gás, as barricadas nas ruas, não veiculando o confronto direto entre manifestantes e policiais. Textualmente também realizou uma cobertura menor do que os veículos analisados neste trabalho, com a manchete e uma página interna e a contracapa dedicada ao assunto, e deu foco à manifestação programada para a segunda-feira, 24 de junho, em São Paulo. Por isto, tal cobertura não será ponto de análise deste trabalho, bem como a de *Veja* que ainda não existia neste momento. Por sua vez, a *Manchete* optou por não publicar sobre a manifestação em suas páginas – assunto discutido no decorrer deste trabalho.

relacionadas ao fato, duas referentes às manifestações estudantis internacionais e uma com o governador da Guanabara Negrão de Lima e o Coronel Alcir Rocha, chefe da Casa Militar, indo para uma reunião sobre a situação no Rio. Das imagens diretamente relacionadas ao acontecimento, pode-se separá-las em: socorro aos feridos; ataque dos policiais tanto aos estudantes, como aos jornalistas; e à população, o confronto entre os envolvidos, vandalismo por parte dos jovens e manifestação de apoio da população vizinha. A semelhança com estas imagens é a abordagem estética comum às fotografias de guerra, valorizando a violência do ato e chocando pela presença corpos agonizantes de dor.

De acordo com Sontag (2003, p.87, grifo da autora), há duas ideias muito disseminadas sobre o impacto da fotografia que podem ser retomadas em relação à foto-choque. A primeira é que “a atenção pública é guiada pelas atenções da mídia – ou seja, de forma mais categórica, pelas imagens. Quando há fotos, uma guerra se torna ‘real’”. Demonstra-se, assim, a influência determinante da fotografia para definir com o que o público se importa e quais juízos são atribuídos aos confrontos. Mesmo parecendo ser o oposto da anterior, a segunda ideia acredita que, em um mundo hipersaturado de imagens, “aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornando-se invisíveis. No fim, tais imagens apenas nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter a nossa consciência instigada” (SONTAG, 2003, p.88).

Para Soulages (2010, p.87), o que constitui o interesse do espectador por uma foto é que ela permite aprender não a ver, “mas a receber de maneira diferente uma imagem visual”. Assim, diante de uma fotografia, o espectador obedece a uma estrutura de expectativa quanto à representação, ao reconhecimento, ao à rememoração, à emoção, ao imaginário, ao desejo, à morte, e assim por diante. Soulages (2010, p.87-88, grifos do autor), então, defende que “o *dispositivo fotográfico* e a *imagem fotográfica* condicionam também as diferenças entre a recepção de uma foto e a dos fenômenos visuais do mundo”. Assim, a estética fotográfica do “isto foi” deveria ser substituída pelo “isto foi encenado”, pois talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma, sendo esta a única possibilidade de sua autonomia (SOULAGES, 2010, p.75-76). Rouillé, por sua vez, defende a expressão como elemento próprio à autonomia da fotografia, já que vem reafirmar a força das formas e da escrita fotográfica. Isto porque o autor acredita que o sentido não pode

ser descoberto, registrado ou expresso e sim escrito, a fim de constituir novas significados e visibilidades (ROUILLÉ, 2009, p.168).

No contexto das coberturas fotojornalísticas dos anos 1960, em especial a partir da Guerra do Vietnã, é possível pensar na construção da visibilidade das imagens violentas que poderiam acabar dessensibilizando e desumanizando o olhar do público. Contudo, a escolha do *JB* em noticiar com tamanho espaço, valorizando os recursos visuais – há, por exemplo, na página 3, um infográfico delimitando as ruas na capital carioca tomadas pelo confronto –, parece se aproximar mais da ideia de impacto da imagem apontada por Sontag: voltar a atenção pública ao caso, destacando a “guerra real” entre estudantes, população e militares. Para aprofundar tal ideia e discutir as construções de significados acerca dos manifestantes, dos civis e dos policiais construída pelo *JB* na “Sexta-feira Sangrenta”, optou-se por um debruçamento apenas à página principal do periódico e na fotorreportagem presente nas páginas de abertura do Caderno B, somando 17 fotografias.

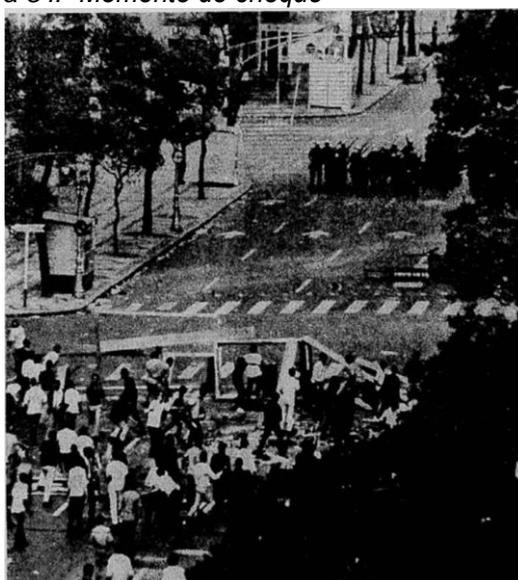
Em relação às notícias, a primeira página foi completamente destinada ao confronto. São quatro imagens, uma ocupando, aproximadamente, o terço superior da página (Figura 53); no segundo terço há uma imagem (Figura 54) e existem duas, no terço inferior (Figuras 55 e 56). Textualmente, além de legendas e chapéus das imagens, foram utilizados apenas a manchete – “Luta domina Rio e os estudantes vão continuar” – e o texto de chamada, evidenciando a importância da cobertura fotográfica do acontecimento. A primeira imagem apresenta dois civis feridos, um sendo socorrido e outro caído sem atendimento no cruzamento da rua Sete de Setembro com a Avenida Rio Branco; já a segunda mostra a barricada montada pelos estudantes e os militares caminhando em sua direção; a terceira, possivelmente uma das imagens mais repercutidas sobre o dia durante os anos, exhibe o tombo de um estudante em decorrência da fuga e do espancamento promovido pelos oficiais; por fim, a quarta expõe os policiais atirando para cima enquanto se protegem dos objetos atirados pelos moradores dos edifícios embaixo das marquises.

Figura 53: "O asfalto selvagem"



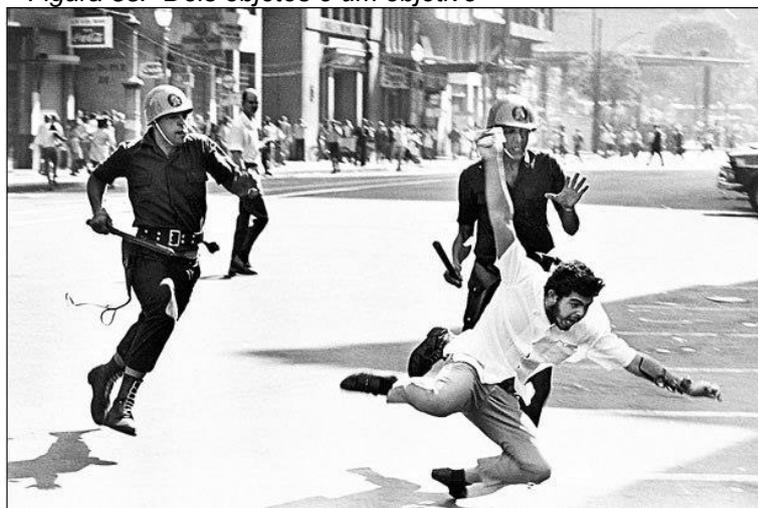
Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página

Figura 54: "Momento de choque"



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página

Figura 55: "Dois objetos e um objetivo"



Fotografia: Evandro Teixeira
 Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página

Figura 56: “Defesa e ataque”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página

A edição desta capa do *JB* não mostra de fato o conflito entre os envolvidos, mas colabora com a construção das ideias sobre cada um deles. Acerca dos estudantes, a primeira imagem (Figura 53) apresenta a dualidade na postura dos jovens, pois ao mesmo tempo em que socorrem também abandonam os feridos em meio ao caos do conflito. Abrir o jornal com esta imagem também ajuda a ressaltar a violência do acontecimento, afinal, além de uma perceptível desordem entre os jovens que caminham cada um para um lado, enquanto outros observam, há dois corpos na fotografia e não fica claro se estão vivos ou mortos, de qualquer forma inconsciente ou bastantes feridos. A repressão abusiva sofrida pelos estudantes, já que não há oficiais enquadrados, foi fortalecida pelo chapéu “o asfalto selvagem”.

Ainda a respeito dos estudantes, a segunda imagem da página (Figura 54) apresenta a barricada montada por eles e a chegada da força policial. Não exhibe o confronto de fato, mas já se nota os jovens arremessando pedras contra os oficiais, neste momento, aparentemente, em menor número. Assim, há novamente uma dualidade na representação dos jovens, pois, apesar de tentar se protegerem dos policiais visivelmente armados, há a necessidade de vandalizar para a montagem da barricada e um possível início do confronto por conta das pedras investidas. Por outro lado, pode-se acreditar que as fotografias da primeira página se atentam mais à representação dos policiais. Por exemplo, na figura 55, embora haja a presença do estudante que corre e escorrega, a ação violenta dos oficiais – que correm com os cassetetes em punho, sendo dois contra um – é o que se destaca na imagem, bem

como o tiro disparado para cima por um deles na imagem seguinte (Figura 56) enquanto os outros se protegem dos objetos atirados pelas pessoas dos prédios ao redor. Os chapéus das duas fotografias também merecem atenção. Na figura 55, o periódico deixa a dúvida se dois objetos se referem aos cassetetes ou aos soldados. Se aos dois últimos, eles poderiam ser entendidos como objetos da repressão do governo? E seria este o objetivo? Já a figura 56 trata, a primeira vista, da defesa dos policiais por conta do ataque sofrido pelos moradores dos prédios, contudo, também é possível pensar que é o oposto: os moradores que se defendem dos assaltos proporcionados pelos atos governamentais.

Ainda sobre os policiais, nas páginas de abertura do Caderno B, a violência promovida continuou em destaque. Em duas das três fotografias que os retratam, eles estão atacando “indistintamente” as pessoas que passam pelas ruas (Figura 57), como é o caso do funcionário da Justiça do Estado de 41 anos de idade, João Rui Carvalho Soares, que estaria sendo espancado (Figura 64). Apesar de terem tamanho diferentes, ambas estão no topo de suas páginas, demonstrando a importância desses registros para o periódico. A truculência da ação policial continua a ser evidenciada nas imagens mesmo sem que eles sejam retratados diretamente nas imagens, uma vez que, das treze fotografias publicadas, oito apresentam civis feridos durante os confrontos daquele dia, entre estudantes (Figuras 58, 62, 63, 66 e 67), transeuntes (Figuras 57, 59 e 64) e jornalistas⁵⁸ (Figura 61).

⁵⁸ A repressão aos jornalistas na “Sexta-feira Sangrenta” é abordada da própria edição do *JB*, destinado praticamente toda a página sete ao assunto. Além da figura 59, há ainda duas fotografias que retratam a abordagem a repórter, tomando seus filmes e papéis, e ainda os policiais quebrando uma máquina fotográfica a coronhadas de fuzil. “Cumprindo uma rotina iniciada no dia da morte do jovem Edson Luis, a Polícia procurou ontem evitar a documentação de seus atos, com a agressão de repórteres e fotógrafos e a destruição de máquinas de alto custo. A ABI [Associação Brasileira de Imprensa] protestou junto ao Governador Negrão de Lima, quase ao mesmo tempo em que o Ministro Gama e Silva pedia a colaboração dos editores de jornais do Rio e representantes de Sucursais dos jornais paulistas, alegando que a veiculação de notícias alarmantes não ajudaria a Cidade a voltar à calma” (JORNAL DO BRASIL, 1968, cad.1, p.7). As discussões sobre as ausências fotográficas serão retomadas ainda neste capítulo desta tese.

Figura 57: Ataque indistintamente



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 58: Ataque a estudante



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 59: Intoxicação de transeunte



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 60: População socorre ferido



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 61: Agressão a jornalista



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 62: Socorro a estudante baleada



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 63: Manifestante é acudido



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

A força policial ainda foi demonstrada na figura 68 que mostra a cavalaria utilizada no confronto, porém a representação da população também passa a ser construída. A legenda exemplifica: “a carga: cada vez que os cavalarianos passaram pela Rio Branco, receberam verdadeira chuva de pedras, tinteiros, cinzeiros, sacos de água. O soldado caiu, em pelo desespero”. Na imagem seguinte (Figura 69), essas pessoas são retratadas “no alto” de seus edifícios aplaudindo, com “palmas solidárias” contra a ação da polícia militar. Algumas, contudo, “descem” dos prédios e ajudam os estudantes feridos (Figuras 57, 59, 60, 62, 63, 66 e 67). Por fim, ainda há uma fotografia que volta a valorizar o aspecto de vandalismo causado pelos estudantes (Figura 65), possivelmente por conta da objetividade jornalística que prezava pela inclusão da versão de todos os lados envolvidos no fato – elemento reforçado por haver, majoritariamente, imagens de violência contra os jovens.

Figura 64: Espancamento de funcionário da Justiça do Estado



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 65: Vandalismo promovido por estudante



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 66: Estudante agredida



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 67: Estudante ferida



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

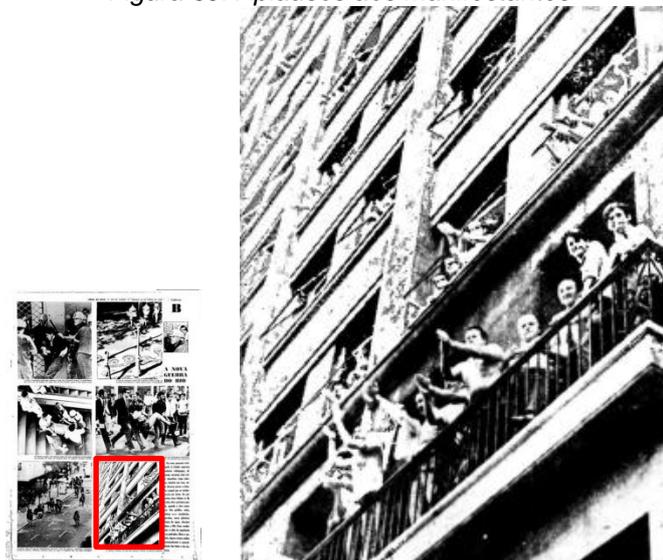
Figura 68: Tombo na cavalaria



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Figura 69: Aplausos aos manifestantes



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 22/06/1968, primeira página do Caderno B

Desta forma, o *JB* representou os envolvidos na “Sexta-feira Sangrenta” de diferentes formas: os violentos, os apoiadores e os instigadores. A dualidade da representação dos estudantes, então, pode se dar justamente pelas duas frentes tomadas por eles: como instigadores – e não responsáveis – pelos acontecimentos e como violentados. Ora eles cuidam uns dos outros, ora eles deixam os feridos; ora atiram pedras, montam barricadas e vandalizam a cidade, ora são agredidos. Por outro lado, as imagens com policiais sempre são mostradas e relacionadas à violência, tanto pelo poderio bélico como pelas relações de espancamento, correria, tiros contra os manifestantes e apoiadores. Estes, os moradores, são apresentados como envolvidos no processo, porém de forma indireta, como forma de apoio aos manifestantes, socorrendo-os e aplaudindo-os. Desta forma, o jornal acaba por fomentar, embora haja dualidade, a representação positiva dos manifestantes.

De maneira geral, a representação do acontecimento é mostrada pela violência. A truculência do evento, que lhe rendeu o adjetivo de “sangrento”, faz lembrar as fotografias de guerra comuns à década de 1960. A foto-choque, por conta do realismo, teve espaço no fotojornalismo por mostrar fatos e processos traumáticos, valorizando catástrofes comuns e individuais do período. A imagem norteada pelo horror, guiada pelas fontes de informação, pode naturalizar os efeitos da devastação como também pode – como acredita-se ser o caso da cobertura do *JB* – chamar a atenção do público e da mídia para o acontecimento mesmo que a dimensão da violência registrada seja minimizada aos olhos do espectador. Faz, porém, com que as representações, convivendo e buscando o espaço de ação e consolidação, moldem os significados do mundo de quem as apropria.

A “Sexta-feira Sangrenta” também foi um marco para o movimento estudantil⁵⁹, que já vinha de um diálogo truncado com o governo militar desde a sua implantação, pois tomou outro vulto no primeiro semestre de 1968, segundo Reis Filho (2014, p.69-70). Deixou de ser o único movimento social ativo e agrupou várias categorias descontentes, como secundaristas, artistas, religiosos, professores, bancários etc., ampliando as discussões oposicionistas da época. O autor, contudo, ressalta que a oposição não era homogênea e coesa, havendo três correntes

⁵⁹ Para Maria Ribeiro do Valle (2008), as principais manobras do movimento estudantil durante o regime militar aconteceram em 1968 e quatro se destacam: a morte de Edson Luís, a Sexta-feira Sangrenta e a Passeata dos Cem Mil, a guerra da Maria Antônia e, por fim, o XXX Congresso da UNE.

diferenciadas. A primeira era moderada e majoritária, articulava os moderados do MDB e outros setores insatisfeitos com os rumos do regime, anteriormente tinham participado da frente golpista. “Queriam a reestruturação da democracia nos moldes da que existia antes do golpe, e defendiam uma transição pacífica, através do diálogo e da persuasão” (REIS FILHO, 2014, p.70).

A segunda corrente se exprimia no movimento estudantil que estava na rua e tinha um caráter sindical. “Do ponto de vista político, era um movimento democrático radical e preconizava a derrota da ditadura. Mas era uma incógnita de difícil resolução saber como isso se daria” (REIS FILHO, 2014, p.71). Diferente da terceira, que imaginava ter respostas claras para o fim do sistema autoritário vigente: as organizações revolucionárias clandestinas.

Controlavam muitas entidades representativas estudantis e apareciam nas passeatas com propósitos que ultrapassavam o escopo das mesmas, ecoando palavras de ordem de enfrentamento armando da ditadura. A polícia política, e mesmo alguns estudiosos, mais tarde, confundiram o movimento social estudantil com as organizações revolucionárias clandestinas. Havia ali entrelaçamentos e afinidades, sem dúvida, mas as passeatas eram um movimento democrático e sindical, embora radical, enquanto a esquerda revolucionária, constituída por grupos de vanguarda, já estava decidida a empreender a luta armada contra o regime, considerada recurso indispensável e principal para derrubá-lo. De resto, não desejavam apenas se livrar da ditadura, queriam também destruir o sistema capitalista, abrindo a via para a construção de um regime alternativo, socialista (REIS FILHO, 2014, p.71).

Desde 1965 algumas organizações da esquerda revolucionária tentariam desfechar ações armadas. De acordo com Reis Filho (2014, p.72), eram pequenas ações promovida por pequenos grupos, mas o ineditismo e o caráter simbólico surpreendiam a polícia política e provocavam repercussão midiática e na sociedade, “suscitando admiração e receio, pela aparência de determinação e eficácia”.

3.2 Esquerda armada: a morte de Carlos Marighella

Instaurado o novo sistema político, a esquerda se estabeleceu em seu entorno a fim de “derrubá-la” ou “derrotá-la”. Conforme Marcelo Ridenti (2014, p.32), havia grupos que procuravam conquistar tal objetivo pela luta armada e os que procuravam por meios políticos. “Todos propunham a necessidade de opor-se à

ditadura, independente dos projetos políticos diferenciados que davam base a cada grupo político ou movimento, desde os projetos revolucionários nacionalistas [...] até os que propunham uma revolução socialista”.

As várias dissidências converteram a esquerda brasileira, em pouco tempo, em um mosaico de dezenas de pequenas organizações políticas, segundo Ridenti. Apesar de discordaram do caráter da revolução brasileira, da forma que a luta revolucionária deveria assumir e da organização política necessária para conduzi-la, havia a unanimidade de fazer frente à ditadura. A maioria, contudo, mesmo que com diferentes propostas, convergia na necessidade de “derrubar” o regime militar pelas armas.

Ridenti lembra que, logo depois do golpe, já começaram as iniciativas nacionalistas, comandadas por Leonel Brizola, no exílio no Uruguai, porém derrotadas em 1967 com a prisão dos militantes que treinavam para uma eventual guerrilha na Serra de Caparaó, localizada na divisa sudoeste do Espírito Santo com Minas Gerais. Depois as guerrilhas urbanas tomaram forma, em especial promovidas pela Ação Libertadora Nacional (ALN), pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e por outros pequenos grupos. O Partido Comunista do Brasil (PCdoB) promoveu a mais conhecida das guerrilhas, a do Araguaia, que foi derrotada militarmente no começo de 1974. “O governo não hesitou em prender, torturar, matar e exilar seus adversários, especialmente aqueles ligados a organizações clandestinas armadas ou não” (RIDENTI, 2014, p.34).

Líder da ALN, Carlos Marighella é um exemplo disso. Defensor de governos populares desde o Estado Novo, com quatro passagens pela cadeia e tendo passado por 37 partidos, Marighella foi um dos líderes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), embora não fizesse o gênero do capa-preta comum à direção partidária, conforme Gaspari (2002, p.244-245). Em 1967, após uma passagem por Cuba e declarar que o partido não queria saber de revolução, foi expulso do PCB. Levou o apoio de cerca de mil comunistas que gravitavam entorno do partido e assumiu a militância. O marighelismo, como denomina Gaspari (2002, p.249), dispunha de núcleos ativos em sete Estados e angariou aproximadamente 70% da área estudantil do PCB em São Paulo.

Com tal apoio, o primeiro marighelismo assumiu o nome de Agrupamento Comunista de São Paulo e depois foi reconhecido por ALN. Defensor das guerrilhas como uma forma de luta complementar, acreditava que a tática não era inerente à

cidade e sim ao campo – embora a ação da ALN tenha sido praticamente toda urbana –, bem como deveria ser armada. “Passaram da teoria para a prática em pouco tempo” (GASPARI, 2002, p.249). Deixou, segundo Gaspari, o pacifismo do PCB para buscar a vitória por meio da luta armada, porém pouco atuou fora do círculo de assaltos e ações terroristas. Para o autor, ele ia a uma armadilha. E assim foi.

No dia 5 de novembro de 1969, Marighella foi assassinado em São Paulo ao cair em uma emboscada promovida pelo DOPS. O líder guerrilheiro ia se encontrar com frades que teriam sido obrigados a participar da ação que contou com mais de 40 oficiais. Na versão oficial, ele estaria armado e teria trocado tiros com os agentes, mas, conforme ressalta a revista *Veja*, Marighella estaria desarmado – o que faz com que até hoje haja questionamentos acerca do episódio. Antes de sua morte, Marighella foi apresentado fotograficamente por meio de um retrato que circulou por praticamente toda a imprensa (Figura 70, o desenho em vermelho demarca o recorte da imagem mais utilizado pela imprensa na época). Na imagem, ele aparece de lado, como se estivesse sido surpreendido pelo fotógrafo, o que gerou um olhar desconfiado e uma fisionomia séria com ares de escapatória. Foi justamente esta expressão que foi explorada pela imprensa que, recortando as margens da fotografia, utilizava apenas o rosto do comunista ao noticiar os atos de “terrorismo” promovidos pelo seu grupo.

Figura 70: Retrato de Marighella



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: *Veja*, 23/10/1968, p. 16

A notícia de sua morte ganhou as manchetes dos principais veículos nacionais, porém sendo acompanhada por imagens de seu corpo executado e não de seu retrato recorrente. A primeira página do *JB* que noticiava a queda do líder guerrilheiro não podia ser outra: a morte de Marighella. Entretanto, apesar da morte do “terrorista” ser a manchete da edição daquele dia, a imagem do cadáver do comunista só foi estampada no 3º clichê, já que os dois primeiros destinavam a única fotografia de capa ao presidente estadunidense Nixon em sua mesa de trabalho cercado por telegramas que teria recebido por conta de seu último discurso (Figura 101) – esta imagem será retomada no decorrer deste capítulo.

Figura 71: “A batalha perdida”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 05/11/1969, primeira página

Assim como aconteceu na cobertura da “Sexta-feira Sangrenta” e de outros momentos violentos daquele período, o jornal não poupou seus leitores da agressividade do momento. A imagem veiculada apresentava o corpo de Mariguella ainda dentro do veículo onde fora atingido por tiros de metralhadora, ele permanece como caiu ao ser alvejado: torto, sem controle corporal, entre o banco da frente e o traseiro do carro (Figura 71). A fotografia parece ter sido tomada logo depois da troca de tiros, dando um aspecto ainda mais forte de realidade ao ato e fortalecendo a ideia de foto-choque já apresentada neste trabalho. O choque da imagem é fomentado pelas legendas que descrevem a vida do líder da ALN sendo usurpada a

partir de uma rajada de metralhadora dirigida à cabeça e ao peito da vítima. Na página interna do *JB* que tratava do assunto, a abordagem não foi diferente e Marighella novamente foi exposto já sem vida (Figura 72). A diferença, contudo, entre as imagens é que na do miolo mostra o corpo já sendo retirado do carro e a quantidade de pessoas acompanhando tal ação. Além disso, a imagem, tomada em um plano americano, destaca a figura do guerrilheiro e não o ambiente onde tudo aconteceu. Assim, a violência do ato continua pujante na fotografia, que mostra sangue escorrendo da boca do “agitador” – como é tratado no chapéu da imagem –, sua camisa aberta e uma mancha grande e escura no peito que, provavelmente, trata das feridas provocadas pelos tiros.

Figura 72: “Fim de um agitador”

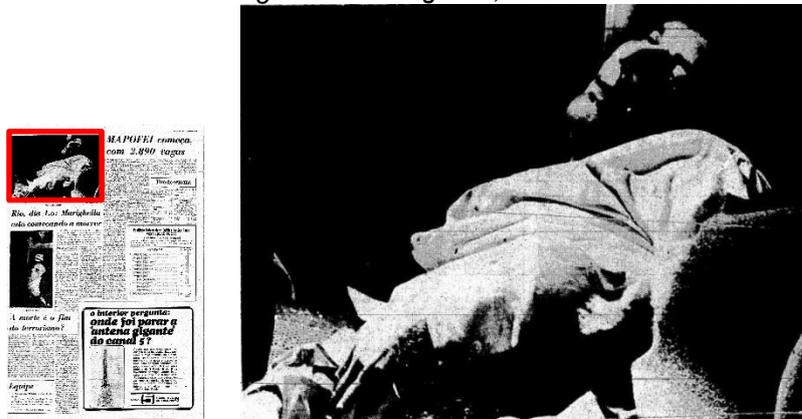


*Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Jornal do Brasil, 05/11/1969, p. 14*

A violência da morte de Marighella também foi destaque na edição daquele dia do *OESP*. O jornal trouxe imagens com destaque ao rosto do comunista morto ainda onde aconteceu a troca de tiros, porém as imagens foram expostas apenas no miolo do periódico. Assim como no primeiro e segundo clichês do *JB*, a fotografia da primeira página apresentava Nixon e seus telegramas (Figura 101). Diferentemente do diário carioca, contudo, *OESP* não “manchetou” a morte do “terrorista”, fazendo apenas uma pequena chamada de seu assassinato em meio aos outros assuntos da edição, dando menos importância ao fato do que o concorrente.

Ao escolher fotografias mais próximas ao corpo, o diário paulista continua a evidenciar a agressividade do ato, já que ao veicular o rosto do terrorista coberto de sangue com tamanho destaque, acaba por tratá-lo não só como um corpo sem vida, mas sim como uma vítima passível de identificação (Figuras 73 e 74). As próprias expressões faciais registradas evidenciam uma abordagem mais humanizada da situação. O jogo de sombras utilizado pelo fotógrafo, que valoriza o alto contraste ao explorar claros e escuros, ajuda na conotação de drama que circunda a situação retratada, valorizando a perspectiva de dor que circunda as fotografias.

Figura 73: “Marighella, morto”



Fotografia: Kyoshi Araki

Fonte: O Estado de S. Paulo, 05/11/1969, p. 15

Figura 74: “Marighella no carro”



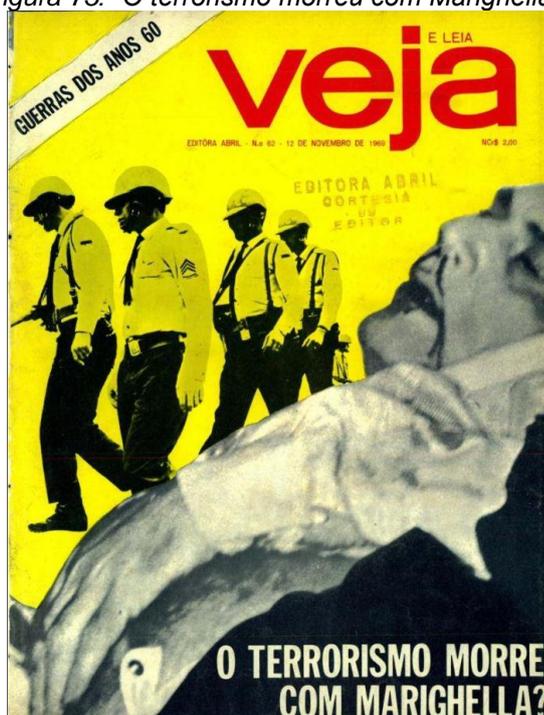
Fotografia: Kyoshi Araki

Fonte: O Estado de S. Paulo, 05/11/1969, p. 15

Todavia, a violenta morte do “terrorista” é amenizada devido ao *OESP* ter aberto sua cobertura fotográfica com a imagem dos policiais cercando o local da troca de tiros e não do assassinato em si – tal imagem não será exposta devido à falta de qualidade para a sua visualização. Desta forma, afasta-se rapidamente da estética do horror, voltando a se aproximar da figura do fotojornalista como testemunha de seu tempo, que meramente registra os fatos ao seu redor e não os interpreta. Algo que não poder ser afirmado pelas fotografias seguintes da edição, que trazem explicitamente as expressões de Marighella ao morrer.

Por sua vez, a *Veja* (12/11/1969) explorou a estética do horror na sua capa que tratava da morte do “terrorista”. Em uma montagem com policiais militares paulistas ao fundo, explorando a cor amarela, o corpo do comunista é apresentado (Figura 75). Novamente Marighella é mostrado com a fisionomia mórbida, com olhos entreabertos, nariz e boca sangrando e sem vida. O corpo ocupa quase metade do espaço da capa e o amarelo ajuda a destacá-la, proporcionando ainda mais impacto à sua morte. Vale ressaltar que, ao posicionar os policiais ao fundo, denota-se a relação da categoria com o assassinato. Além disso, os militares foram posicionados de costas para o corpo do líder da ALN, indicando o menosprezo com a perda da vida da pessoa em questão.

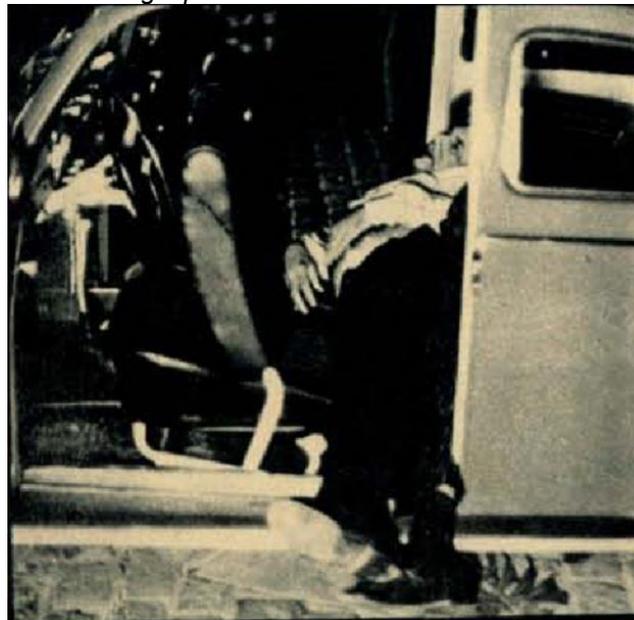
Figura 75: “O terrorismo morreu com Marighella?”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: *Veja*, 12/11/1969, capa

A edição dedicou seis páginas ao tema, que tratou da morte de Marighella às consequências para o movimento ALN. Fotograficamente, a matéria apresentou 10 imagens e um infográfico. A reportagem apresenta a imagem do cadáver do líder comunista, agora sem montagem, logo em sua abertura. A primeira fotografia, e menor, mostra o cadáver do “terrorista” ainda dentro do carro onde foi assassinado (Figura 76); a segunda apresenta o corpo sendo retirado pelo Instituto Médico Legal (IML) (Figura 77) e a terceira, e maior, a sua sepultura em vala comum, com a presença do coveiro em destaque (Figura 78). As outras imagens veiculam o delegado responsável pela ação policial e um dos policiais envolvidos. Há, na página seguinte, também um box que mostra a história de Marighella e, para isto, são postas imagens da sua casa na infância, da escola onde estudou, do seu boletim e de uma das suas prisões. Na sequência, além do infográfico, existe o retrato de uma jovem que estaria avisando a mãe sobre a morte do guerrilheiro, com um largo sorriso (Figura 79).

Figura 76: “Estratégia para matar o terror”



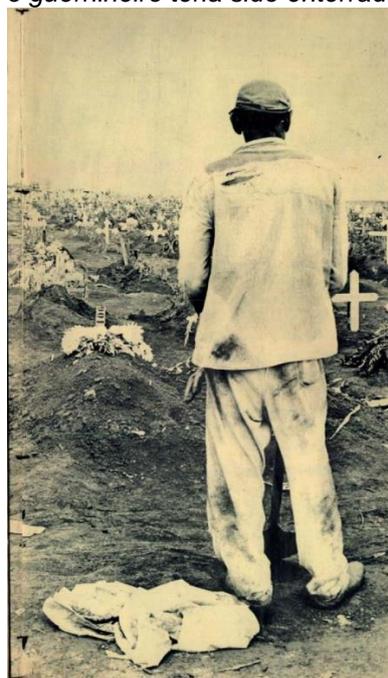
Fotografia: Geraldo Guimarães
Fonte: Veja, 12/11/1969, p.22

Figura 77: Corpo de Marighella é retirado do local do assassinato



Fotografia: Makiko Kishi
Fonte: Veja, 12/11/1969, p.22

Figura 78: Cemitério onde o guerrilheiro teria sido enterrado



Fotografia: Makiko Kishi
Fonte: Veja, 12/11/1969, p.23

Figura 79: “A alegre noite da vitória”



Fotografia: O Estado de S. Paulo
 Fonte: Veja, 12/11/1969, p.26

Nas duas primeiras fotografias o local do tiroteio está presente. Assim como no *JB* e *OESP*, *Veja* veicula uma imagem do corpo de Marighella ainda dentro do carro onde foi assassinado. Por ter sido publicada mais de uma semana depois da emboscada, a revista apresentou a imagem de Marighella sendo retirado do local pelo IML – fotografias parecidas já haviam sido publicadas nos diários nos desdobramentos do assassinato. Apesar da presença dos funcionários do instituto e de curiosos, o periódico optou por veicular uma imagem que destaca o corpo da vítima com as feridas dos tiros, a roupa rasgada, colocando sua queda como uma situação vexatória. A falta de requinte se estende à fotografia seguinte que trata do enterro do guerrilheiro em uma vala comum, sem um funeral ou mesmo pessoas mais próximas a ele presentes – frise-se que o DOPS fez o enterro de Marighella de forma secreta. O cemitério visivelmente é simples – pelo setor que se pode observar na imagem –, com inúmeros sepulcros, aparentemente, recém-cobertos somente com terra e cruzeiros na cabeceira, sem lápides e construções em homenagem aos mortos. O homem registrado, porém, mesmo estando de costas, parece observar o sepulcro como se rendesse uma homenagem – ou mesmo respeito – ao falecido. Esta fotografia (Figura 78) é também consideravelmente maior do que as anteriores, possivelmente, por um motivo: atualidade. Afinal, as imagens violentas da morte de Marighella já tinham circulado por praticamente toda imprensa e, como a revista é semanal, precisava apresentar algo mais recente aos seus leitores, como a simplicidade e isolamento do seu enterro.

Toda a violência apresentada na morte de Marighella, sobretudo ao expor seu cadáver, pelos veículos de imprensa, pode ser entendida como menosprezo com a morte do comunista. Dificilmente uma figura de “boa conduta”, alguém que não fosse um subversivo, não seria tratado da mesma forma. Em geral, os corpos das vítimas não são expostos com tanto destaque, especialmente mostrando a fisionomia moribunda, com sangue e o relaxamento do corpo *post-mortem*. Explorar sua morte de tal forma pode ser uma maneira de maltratá-lo, humilhá-lo, algo que, provavelmente, não fariam com uma figura de outra filiação político-ideológica. Pode ser entendido ainda como um questionamento sobre a continuidade da causa marighelista. A *Veja*, por exemplo, pergunta se “O terrorismo morre com Marighella?” *OESP* questiona, em uma matéria, se “A morte é o fim do terrorismo?” Neste sentido, o tratamento jornalístico dado a Marighella⁶⁰ pode ser entendido como a forma com que a oposição, principalmente a esquerda armada, suas ações terroristas e agentes, seria tratada pelo sistema político da época: seriam arrasados.

3.2.1 *Cenas e artefatos de guerra: o “terrorismo brasileiro”*

As fotografias jornalísticas sobre as ações tidas como terroristas ou subversivas segue a estética do horror, comum à cobertura de guerra, a qual também foi empregada à cobertura das ações dos grupos revolucionários armados do Brasil. Acerca das ações da esquerda armada, as imagens dos periódicos não apresentam seus agentes, mas as consequências dos atos, valorizando, assim, a destruição, a violência, o caos. Neste sentido, o fotojornalismo – e o jornalismo, em si – apresenta apenas um lado desses grupos e, geralmente, não remetem aos motivos que guiam suas atitudes até mesmo pela impossibilidade de noticiar alguns assuntos devido ao AI-5. Assim, a imagem dos “terroristas”, embora indireta já que as personalidades não apareciam, também se consolida a partir do contexto de violência, como, por exemplo, ao veicular o “armamento” dos “terroristas”, que vão de armas improvisadas às profissionais, indo a coquetéis explosivos, facas e facões, incluindo livros (Figuras 80 e 81).

⁶⁰ O Serviço de Relações Públicas da 6ª Região Militar, sediada em Salvador-BA, anunciou no dia 18 de setembro de 1971, a morte do “terrorista” Carlos Lamarca. Nos dias seguintes, a notícia foi veiculada pela imprensa brasileira. Contudo, como a ação se deu no interior da Bahia, os jornais e revistas não apresentaram fotografias do fato e recorreram às imagens de arquivo do ex-capitão ou às fotografias gerais da localização e do regimento para ilustrar as reportagens. Assim, a morte de Lamarca não foi analisada nesta tese.

Figura 80: "O serviço de informação do Exército expôs material apreendido como subversivo em algumas faculdades do Rio"



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Manchete, 04/01/1969, p. 18-19

Figura 81: "MR-8 as armas da subversão"



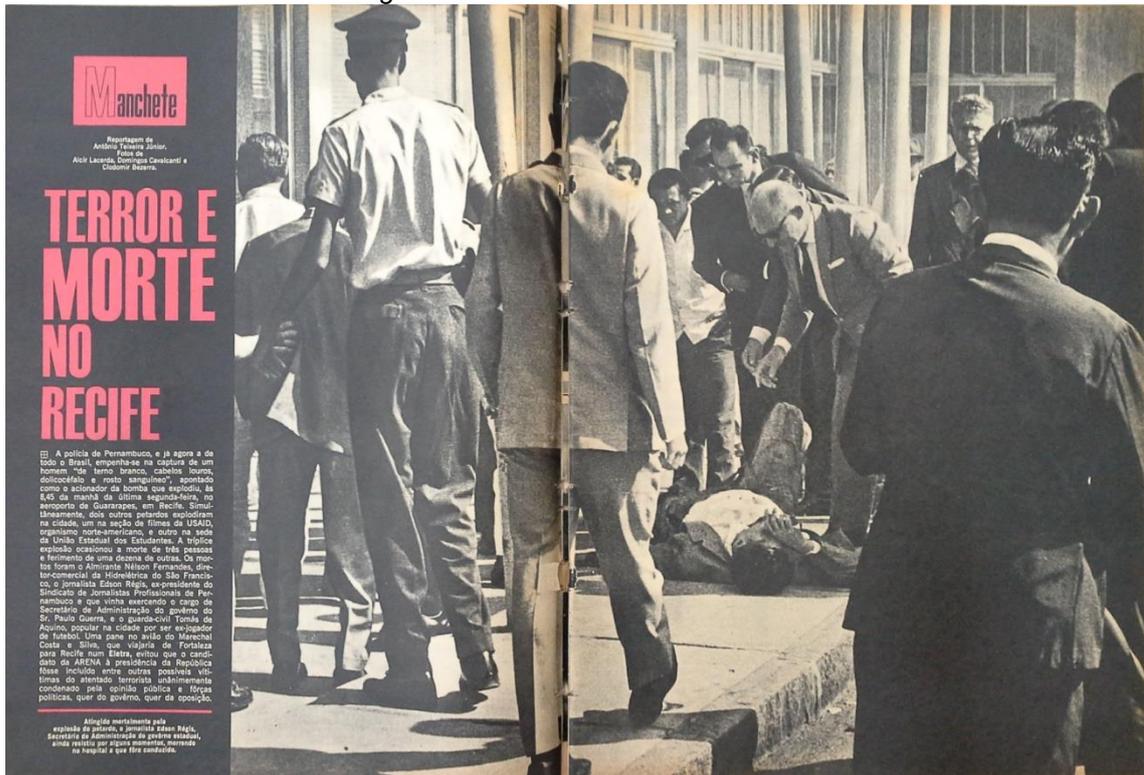
Fotografia: AJB e O Globo
Fonte: Manchete, 16/08/1969, p. 24-25

Entre o material subversivo encontrado nas universidades cariocas (Figura 80), estão, nas palavras da revista, coquetéis molotov feitos nas mais diversas garrafas, estilingues rudimentares, fogos de artifício e algumas armas. Contudo, o que mais chama atenção é a imagem do rodapé da página da direita que apresenta “um improvisado e diversificado balcão de livraria” da Faculdade Nacional de Química. Alguns títulos chamam atenção como “O Cristo do povo” e “Paz e terra”, bem como um livro com a imagem do líder comunista chinês Mao Tse Tung na capa. A figura 81, por seu lado, mostra a apreensão realizada em uma célula do Movimento Revolucionário 8 de Outubro e o grupo detido e as pessoas presas “para depoimento”. Segundo *Manchete*, trata-se de um grupo de pessoas heterogêneo, composto por estudantes, arquitetos e jornalistas. Percebe-se que são indivíduos que fogem do que se espera da imagem de “subversivos”, sendo jovens aparentemente tranquilos e que seguem as ordens dos policiais que os acompanham. Assim, a revista “alerta” que qualquer um pode ser um “terrorista” e mostra a quantidade de armamento que os grupos revolucionários possuem para seus atentados, reforçando a necessidade do endurecimento do regime para lutar contra a subversão. Entretanto, com a veiculação de tantas armas e acessórios bélicos, levanta-se também o questionamento acerca de como, com todas as ações de combate ao “terror” promovidas pelo governo, os guerrilheiros conseguiram tamanho arsenal.

As cenas de violência de fato promovidas por grupos de guerrilha, em especial a urbana, podem ser vistas em alguns momentos da cobertura jornalística das décadas de 1960 e 1970. Muitas vezes, entretanto, não se atribui fotografias jornalísticas às ações aos grupos, possivelmente para que o impacto seja menor no leitor. No caso do atentado no aeroporto de Recife, em 6 de agosto de 1966, porém, páginas foram destinadas ao fato. A revista *Manchete* estampou três páginas com 10 fotografias, que mostram o jornalista e então secretário da Administração de Pernambuco, Edson Regis (Figura 82) e Tomás de Aquino, uma personalidade da cidade, sendo socorridos – apesar deles não terem resistido aos ferimentos. Veiculou ainda imagens do corpo do almirante Nelson Fernandes e uma fotografia do coronel Silvio Ferreira, que perderia quatro dedos com a explosão (Figura 83). As demais imagens, além de pessoas feridas, apresentavam as reações aos ataques na USAID, na Sudene e mesmo no aeroporto (Figura 84). Fotograficamente, ainda se veicula, de forma menor e no rodapé da página, a imagem de arquivo do

almirante morto e da passagem de Costa e Silva por Recife. Segundo o semanário, não fosse uma pane na aeronave que o levaria a Fortaleza, o presidente poderia estar no rol de vítimas, pois estaria no aeroporto no horário do atentado. Há ainda o registro do enterro do jornalista morto (Figura 84). Nas páginas em questão, vários elementos violentos estão presentes, como corpos feridos e mortos, sangue, confusão e destruição, além de militares, civis, engravatados e transeuntes.

Figura 82: "Terror e morte no Recife"



Fotografia: Alcir Lacerda, Domingos Cavalcanti e Clodomir Bezerra
Fonte: Manchete, 06/08/1966, p.6-7

Figura 83: "A tragédia tinha encontro marcado no aeroporto de Recife"



Fotografia: Alcir Lacerda, Domingos Cavalcanti e Clodomir Bezerra
Fonte: Manchete, 06/08/1966, p.8-9

Figura 84: "Pela quarta vez os terroristas lançam pânico em Recife"



Fotografia: Alcir Lacerda, Domingos Cavalcanti e Clodomir Bezerra
Fonte: Manchete, 06/08/1966, p.10-11

Este é apenas um dos exemplos da cobertura jornalística acerca das ações “terroristas” do período, que, geralmente, não se inseriam no noticiário político. Conforme João Batista de Abreu (2000), um aspecto a ser considerado ao se tratar das notícias acerca da luta armada no Brasil é a localização da matéria na página, pois são propositalmente publicadas nas seções policiais, sendo equiparadas às informações sobre a criminalidade comum. Desta forma, a percepção do leitor ficava comprometida em relação à análise das ações na conjuntura da época, aparentando serem atos criminosos isolados. Gaspari (2002, p.250) complementa que o próprio aparelho de segurança do governo não percebeu a motivação ideológica dos assaltos. “Isso se devia a uma astúcia dos militantes, que agiam sem palavras de ordem, procurando assemelhar-se aos marginais”.

Abreu também reforça que o uso pela imprensa do termo subversivo era uma estratégia dos “revolucionários de 64” para tipificar os inimigos do novo governo, visando desqualificá-los. Lembra também que, segundo o jornalista Alberto Dines, editor-geral à época do *JB*, “a partir do AI5 o governo recomendou aos principais jornais que classificassem de terrorismo todas as ações armadas praticadas por guerrilheiros” (ABREU, 2000, p.25).

3.3 Oposição institucionalizada: nem tudo pode ser discutido pela fotografia

Embora pareça que todos os contrários ao governo vigente estivessem alinhados à luta armada, havia os que combatiam o sistema político vigente por vias institucionais. O Ato Institucional nº 2 (AI-2), por sua vez, sacramentou a oposição institucionalizada durante o regime militar, em 27 de outubro de 1965. Nele o presidente tinha liberdade para governar por decreto, fechar o Congresso, suspender direitos políticos e cassar mandatos, bem como determinava as eleições indiretas para a Presidência da República. “O regime passou a ganhar contornos ditatoriais mais nítidos, frustrando a expectativa de políticos civis que apoiaram o golpe mas esperavam que os militares logo voltassem aos quartéis” (RIDENTI, 2014, p.35). Castello Branco implantou as novas diretrizes motivado pelo resultado das eleições daquele ano, que apontava o fortalecimento de uma oposição até então moderada. No pleito, a aliança entre PSD e PTB, segundo Ridenti (2014), conquistou os dois estados mais importantes da federação naquela eleição,

Guanabara e Minas Gerais. Para o autor, a vitória foi vista pelo governo federal e pelas Forças Armadas como uma ameaça à continuidade da nova ordem, já que o ato institucional anterior manteve a Constituição de 1946 e parcialmente o calendário eleitoral, embora fortalecesse o poder central e contivesse medidas de perseguição aos “subversivos”.

O AI-2 ainda extinguiu os partidos políticos e o Ato Complementar nº 4 instituiu o bipartidarismo, tido como a solução para “garantir ao governo maioria estável no Congresso Nacional” (RIDENTI, 2014, p.35). Surgem, então, o partido do governo Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), tido como o representante da oposição considerada, em sua maioria, moderada e construtiva. Consolidado, o bipartidarismo continuou em vigor por 14 anos.

Para Lilia Schwarcz e Helouisa Starling (2015, p.458), “o partido do governo reunia a fina flor do conservadorismo, filiou praticamente toda a UDN, boa parcela do PSD e uma estreita fatia do PTB”, sendo incapaz de atuar como partido e formular alternativas políticas, pois sua postura era de subserviência ao Executivo. “A Arena passou para a história como partido do ‘sim senhor’, e os militares esperavam que o MDB fosse dócil o suficiente para atuar como o partido do ‘sim’”, afirmam as autoras (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.458). Quando se consolidou como força política de oposição real, entre 1966 e 1970, a oposição emedebista era consentida, não sendo confiável para os combatentes do regime militar. A solução para o partido era se dissolver ou continuar funcionando apesar das cassações e da suspensão de direitos políticos, de acordo com Schwarcz e Starling. Decidiram ir em frente, assumindo os riscos de se posicionar como oposição com o consenso de retornar à democracia ao país. “Entre 1967 e 1968, parlamentares do MDB participaram de protestos, passeatas e greves; subiram à tribuna para denunciar o arbítrio, a perda de direitos, o processo de desnacionalização”, acentuam Schwarcz e Starling (2015, p.458). Tal atitude foi penalizada com 60 cassações na implantação do AI-5, assim a bancada foi diminuída de 139 para 89 deputados.

Antes do AI-5, contudo, setores que antes apoiaram o golpe se deslocaram para a oposição. Exemplo é Carlos Lacerda. Junto a Juscelino Kubitschek – que estava sob investigação em vários inquéritos militares abertos pelo governo militar – e João Goulart – exilado no Uruguai –, ele lançou um manifesto que abria canais de participação da sociedade em comícios, reuniões públicas e manifestações de rua

com a proposta de restaurar o poder civil, anistia, pluripartidarismo, direito de greve, constituinte, eleições diretas em busca de “derrotar a ditadura no voto” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.455).

Figura 85: “A Frente Ampla dos contrários”



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Manchete, 1º/10/1966, p.16-17

A *Manchete*, na edição de 1º de outubro de 1966, no título da reportagem sobre o princípio do manifesto, já aponta a união de políticos sem uma filiação partidária clara, noticiando “A Frente Ampla dos contrários”. Para a fotografia de abertura da matéria (Figura 85), foi utilizada uma imagem que havia sido tomada cinco anos antes, no dia 31 de janeiro de 1961, momento da posse de João Goulart como vice-presidente. Sangrada em duas páginas, como era padrão no semanário, a fotografia apresenta Juscelino com a faixa que simboliza o cargo executivo máximo do Brasil ao lado de Jânio Quadros, que, ao estar com a mão levantada e no ponto de ouro da imagem, mostra-se com mais destaque do que o governante, afinal momentos depois tomaria posse como presidente.

Neste sentido, a narrativa visual corrobora o questionamento textual: “Conseguirão unir-se os líderes políticos que se encontram no ostracismo?”. Afinal, ao unir os três mandatários, a fotografia coloca em foco dois ex-presidentes que

geraram instabilidade política nos anos 1960. As incertezas do período são representadas pelos últimos presidentes civis já que a figura do militarismo está no canto esquerdo da imagem, separado, distante, evidenciando o afastamento entre eles. Soma-se ainda a expressão facial dos retratados, uma vez que o soldado aparenta seriedade, enquanto os políticos estão felizes e sorridentes, como se comemorassem estar no poder e a posição lhes desse tranquilidade. Vale destacar que a fotografia foi tomada em *contra-plongée*, o que conota a superioridade dessas personalidades, mesmo em relação ao militar que, além de estar no canto, mostra-se abaixo dos políticos em posição e em tamanho.

Ressalte-se ainda que a figura de Carlos Lacerda, considerado líder da Frente Ampla, não está na imagem de abertura – até porque não há motivo para a sua presença na fotografia da posse em questão –, o que pode ser entendido como o distanciamento dele do projeto, ao menos como condutor da iniciativa, na visão construída pela *Manchete*. Como a edição da revista recorreu a imagens antigas, a equipe poderia ter selecionado algum com o ex-governador da Guanabara. Lacerda é publicado apenas em uma fotografia menor ao lado de Jânio (Figura 86), mostrando que intencionalmente a revista valoriza sua ausência e a presença de JK e Jango. O texto lhe atribui os méritos da criação do documento, contudo, visualmente, o líder do movimento é publicado apenas em uma fotografia menor, no rodapé e na página esquerda. Lacerda aparece lateralmente, assim a atenção fica em Jânio que está registrado de forma frontal e como sujeito ativo na ação uma vez que, aparentemente, ao cumprimentar o colega age como se o contivesse. No entanto, é perceptível que não se trata de um confronto, pois a expressão facial dos dois é calma, até mesmo com um esboço de sorriso. Tal fotografia é um elemento a mais na interpretação de afastamento de Lacerda da posição de liderança da iniciativa, que pode ser aproximada de Jango e JK por serem ex-presidentes que remetem ao contexto anterior a 1964.

Manchete, por sua postura histórica, coloca JK no comando, afinal o ex-presidente está nas duas maiores fotografias no topo da página, ora com Brizola ora com Jânio. Em ambas está sentado no sofá como se recebesse a convidados, pois parece ser o mesmo acento e pelo ambiente descontraído em que encontrava, de conversa com o primeiro e fumo com o segundo. Com Brizola, JK está à vontade no sofá enquanto o político está sentado na ponta do móvel e olha para o chão no momento. Por sua vez, Juscelino o encara como se esperasse a sua resposta. Na

outra, Jânio, gentilmente, acende o seu cigarro como se servisse ao outro ex-governante. Neste sentido, as duas imagens colaboram para que a figura de JK seja entendida como protagonista da Frente Ampla, pois talvez, para a revista, ele fosse a pessoa ideal para conduzir a iniciativa (Figura 86).

Figura 86: Ideia surgiu enquanto Lacerda depunha para uma comissão parlamentar



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Manchete, 19/10/1966, p. 18-19

Kubitschek é apontado pela revista, então, como líder da iniciativa da Frente Ampla, acompanhado, na visão de *Manchete*, por Jânio Quadros e Leonel Brizola. O ex-presidente aparece desde a fotografia da cobertura da reportagem sobre o tema, seguido por duas exposições, bem como ocorreu com o político sul-rio-grandense. As imagens dos dois são publicadas novamente na página seguinte, agora acompanhados pelo marechal Henrique Teixeira Lott. Nos textos, remete-se a situações do passado entre eles e como estavam naquela época. Com Jânio, o último encontro foi antes da eleição de 1960 e a sua já esperada eleição, na qual derrotou o militar em uma campanha cordial e amistosa, segundo a publicação. Por sua vez, ao lado de Brizola, ressalta-se que Lott só não era o governador da Guanabara porque sua candidatura não foi deferida por não ser aquele Estado o seu domicílio eleitoral. No final do texto, a revista volta a mencionar a participação de

Lacerda na iniciativa e aponta o posicionamento de Lott sobre o fato: “Quer dizer que desta vez vamos caçar lado a lado com o leão. Vá lá. O importante é ficar de olho para que ele não nos coma”. A composição fotográfica talvez queira, inclusive, recordar que os políticos civis envolvidos com o projeto já foram próximos aos militares. Além disso, é possível pensar que a veiculação de personalidades civis, inclusive de Jânio que não faz parte da Frente Ampla, faz os leitores se lembrarem da instabilidade política dos anos anteriores promovida pela política civil, que, em tese, teria levado à imposição do governo militar.

Fotograficamente, Lacerda continua ausente (Figura 87). Já Jânio, nesta lauda, é apresentado com seriedade ao lado do marechal, com braços cruzados, olhar ao longe, e no contra-*plongée*, atribuindo-lhe aspectos de superioridade junto aos políticos. Por sua vez, Brizola e Lott aparecem sentados, lado a lado, trocando um olhar de cumplicidade de com ares de tranquilidade, em um ângulo linear que pretende conotar igualdade a eles. Entretanto, nem Brizola e tampouco Jânio tomariam a dianteira do movimento, mas a iniciativa, como sugere a cobertura fotográfica, conseguiria lideranças políticas pré-1964. A Frente conseguiu agrupar quase todas as correntes políticas atuantes no período democrático, inclusive os comunistas, conforme Schwarcz e Starling (2015). Houve, de fato, duas exceções: Leonel Brizola – exilado no Uruguai – e Miguel Araes – principal governador nordestino, preso pela ditadura e exilado na Argélia. Ambos se recusaram a encontrar com Lacerda. Segundo Schwarcz e Starling (2015, p.455), se o objetivo era selecionar um candidato à Presidência, o principal beneficiário era Lacerda, já que Jango estava exilado e JK teve seu mandato cassado e direitos políticos suspensos por 10 anos.

Quem conduziria, posteriormente, o movimento foi Lacerda, JK e João Goulart. Jango estava no material fotojornalístico, elaborado pela *Manchete*, que antecipava a elaboração do manifesto. O presidente que tinha perdido o posto para os militares é publicado na segunda e terceira páginas da reportagem fotográfica (Figuras 86 e 87). Na primeira, estava ao lado de Brizola, sorridente e em um cumprimento cordial e animado entre eles. Na segunda inserção, ironicamente, o político está ladeado pelo seu dispositivo militar no período em que foi presidente, que contava com o apoio de Osvaldo Ferreira Alves, no I Exército; Amaury Kruehl, no II; Jair Dantas, no III; e Albino Silva, na Casa Militar. Na imagem, nenhum dos retratados interage, sequer se observam, demonstrando, possivelmente, a relação

conflituosa e de desunião entre eles ainda durante o governo janguista. Textualmente, ressalta-se que, naquele momento, todos os fotografados estavam cassados ou reformados e que Carlos Lacerda teria escrito de forma excelente a primeira parte do manifesto, mas o segundo trecho seria alvo de restrição dos envolvidos para se tornar um texto com mais objetividade e projeção a longo prazo. Há também a menção à publicação da redação final do documento sairia antes da eleição de Costa e Silva.

Figura 87: Manifesto seria divulgado antes da eleição de Costa e Silva



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Manchete, 1º/10/1966, p.21

Conforme Sérgio Lamarão (2017), a Frente Ampla foi finalmente lançada em 28 de outubro de 1966, por meio de um manifesto dirigido ao povo brasileiro e publicado na íntegra no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, de propriedade de Lacerda. Como uma conjuntura política bastante tumultuada, o texto foi assinado sob a responsabilidade exclusiva do ex-governador da Guanabara, pois Kubitschek e Goulart se recusaram a assiná-lo. O documento discutia quatro questões centrais: a redemocratização do país pelas eleições livres e diretas, a reforma partidária e institucional, a retomada do desenvolvimento econômico e a adoção de uma política externa soberana. “Apesar de não ter sido firmado pelos dois ex-presidentes, o

manifesto confirmava amplamente as negociações entabuladas anteriormente entre eles e Lacerda” (LAMARÃO, 2017). Assim, em uma viagem a Lisboa, acompanhado por Renato Archer, que já tinha intermediado algumas conversas entre os dois políticos, Lacerda se encontrou com o ex-presidente JK. Juntos, em 19 de novembro de 1966, emitiram uma nota conjunta, a *Declaração de Lisboa*. Nela afirmavam ter colocado de lado suas divergências passadas e estarem dispostos a trabalhar juntos em uma ampla frente de oposição ao governo militar.

Formalizada a aliança entre Lacerda e Kubitschek, Lamarão (2017) afirma que faltava para o sucesso da causa a obtenção de um compromisso efetivo de Goulart, pois o movimento não ganharia amplitude sem a inclusão da componente popular representada pelo trabalhismo (PTB) e pelos sindicatos, liderados pelo presidente deposto. Apesar de inúmeros contratemplos no desenrolar da iniciativa, os contatos com João Goulart, intermediados pelo deputado Osvaldo Lima Filho, do antigo PTB, mostravam bons resultados. Para o autor, o “ex-presidente aconselhara seus seguidores a integrarem a frente, que, segundo seu ponto de vista, era a única alternativa válida naquele momento”. Após uma viagem do ex-governador da Guanabara a Montevideú, os dois firmaram uma nota conjunta caracterizando a Frente Ampla como uma ferramenta capaz de atender “ao anseio popular pela restauração das liberdades públicas e individuais, pela participação de todos os brasileiros na formação dos órgãos de poder e na definição dos princípios constitucionais que regerão a vida nacional” (LAMARÃO, 2017).

Com Jango, as condições para promover dois grandes comícios populares estavam conquistadas. Segundo Lamarão (2017), em dezembro de 1967, ocorreu o primeiro comício, na cidade de Santo André, no ABC paulista, e o segundo comício foi em Maringá, no norte do Paraná, no início de abril de 1968. O autor, contudo, destaca que a conjuntura nacional em 1968 era de grande tensão, motivada pela repercussão da morte do estudante Edson Luís Lima Souto, que tinha sido alvejado por policiais no restaurante do Calabouço, no Rio de Janeiro. “Sua morte desencadeou uma onda de protestos estudantis em todo o país, que conseguiu mobilizar parte da opinião pública contra o regime militar” (LAMARÃO, 2017). Assim, no dia 5 de abril de 1968, pela Portaria nº 177 do Ministério da Justiça, Gama e Silva proibiu todas as atividades da Frente Ampla (manifestações, reuniões, comícios, passeatas) e ordenou à Polícia Federal que detivesse aqueles que violassem a proibição. Na sequência, com a implantação do AI-5, entre muitos outros casos, os

direitos políticos de Carlos Lacerda e do secretário-geral da extinta Frente Ampla, Renato Archer, foram cassados.

Setores das classes médias, que antes apoiaram a tomada do poder, neste momento, também se demonstravam contrários ao progressivo fechamento político, associado à recessão econômica entre 1964 e 1968. “Essa situação, somada às denúncias de desrespeito aos direitos humanos de opositores presos, levou a maior parte da Igreja Católica a retirar seu apoio ao regime, passando a constituir, nos anos seguintes, um dos principais focos de oposição” (RIDENTI, 2014, p.35). A instituição, contudo, manteve o diálogo com as autoridades. No decorrer dos anos, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) defenderam posições variadas entre a colaboração e a resistência.

A ambiguidade explica-se, em parte, porque a modernização exigia profissionais capacitados, muitos deles de oposição. A indústria cultural, por exemplo, amadureceu sob uma ditadura que de um lado incentivava a cultura e de outro a censurava seletivamente. Alguns professores incômodos eram afastados, mas a pesquisa e a tecnologia foram financiadas até o meio universitário mais avesso ao regime (RIDENTI, 2014, p.40).

Outros movimentos sociais, na segunda metade dos anos 1970, buscavam expressão na cena política, manifestando a insatisfação e o desejo de participação de organizações de bairro, favela, donas de casa, negros, mães e mulheres. Articulado com as comunidades eclesiais católicas, aparece o “novo sindicalismo”. Neste sentido, conforme Ridenti (2014, p.40), o movimento estudantil – rearticulado em 1979, depois de extinto 10 anos antes – passa a ser coadjuvante no cenário político de oposição que vai a ser protagonizado pelas greves operárias, a partir de 1978. “A crise do milagre econômico, o arrocho salarial, a crescente concentração de riquezas, a insatisfação com as medidas repressivas, as mudanças na conjuntura política, entre outros fatores, levaram à politização de parte da classe trabalhadora” (RIDENTI, 2014, p.41).

3.3.1 A saga não fotografada de Ulysses Guimarães, o anticandidato

Possivelmente o movimento mais marcante da oposição institucionalizada foi a candidatura do deputado federal emedebista Ulysses Guimarães à Presidência da República em 1973. Ao lançar-se candidato contra Geisel, o presidente do MDB se tornou um símbolo nacional de resistência ao regime militar, segundo Dulce Pandolfi

(2017). Para a autora, Guimarães sabia que a disputa no Colégio Eleitoral era um jogo de cartas marcadas, cujo placar estava previamente decidido. “Mas sua pretensão era, através de uma campanha simbólica, percorrer o território nacional para denunciar os crimes da ditadura. Por isso, declarou-se o ‘anticandidato’”, frisa Pandolfi (2017, s./p.).

Tendo como vice o jornalista Alexandre José Barbosa Lima Sobrinho, Ulysses Guimarães foi indicado candidato à Presidência da República na Convenção Nacional do MDB realizada no dia 22 de setembro de 1973. Em seu discurso, publicado integralmente pelo *Jornal do Brasil*, Guimarães afirmava que “O paradoxo é o signo da presente sucessão presidencial. Na situação, o anunciado como candidato, em verdade é o presidente; não aguarda a eleição e sim a posse” (GUIMARÃES, 1973, p.14, 1º caderno). Ele destacou que mesmo na oposição não haveria candidato, pois não poderia existir candidato a lugar já ocupado.

A inviabilidade da candidatura oposicionista testemunhará perante a Nação e perante o mundo que o sistema não é democrático, de vez que tanto dure este, a atual situação sempre será Governo, perenidade impossível quando o poder é consentido pelo escrutínio direito, universal e secreto, em que a alternativa de Partidos é a regra, consoante ocorre nos países civilizados (GUIMARÃES, 1973, p.14, 1º caderno).

Assim, Guimarães (1973, p.14, 1º caderno) logo se lançou não como candidato, mas como anticandidato. Objetivava denunciar a anti-eleição, imposta pela anti-constituição abrigada pelo AI-5, tornando “inaudíveis as vozes discordantes, porque ensurdece a Nação pela censura à imprensa, ao rádio e à televisão, ao teatro e ao cinema”.

Conforme Pandolfi (2017, s./p.), “adotando o lema ‘navegar é preciso, viver não é preciso’, o anticandidato, em caravana, percorreu o país de norte a sul. Durante a campanha, criava fatos políticos e conseguia espaço na mídia”. Contudo, embora tenha conquistado espaço nos periódicos estudados, a predominância das notícias era textual e não fotográfica. Na edição de 23 de setembro de 1973, o *JB*, por exemplo, além de dedicar uma página inteira ao discurso de Guimarães e outra para o de Barbosa Lima Sobrinho, destinou um topo de página à notícia da homologação da candidatura oposicionista. Foram três páginas sem nenhuma fotografia, algo incomum às edições do diário. A única imagem sobre o assunto naquele dia ocupa, por seu lado, a manchete da edição (Figura 88).

Figura 88: “Convenção do MDB homologa nomes de Ulisses e Barbosa”



Fotografia: autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, 23/09/1973, primeira página

A fotografia apresenta Ulysses Guimarães lendo o discurso daquele dia, com correligionários, que se mostram atentos à fala do candidato. A expressão facial corrobora a ideia de que se trata de um discurso forte, assim como a disposição da mão. A postura do político evidencia como deveria se portar no pleito que estava por vir. A folha na mão do candidato demarcada pela leitura do discurso previamente escrito, mostrando que se trata de uma ação estratégica da oposição e não improvisada ou impulsiva. Fomentam-se assim os aspectos de seriedade e organização que deveriam envolver o ato e de um relativo apoio. Embora seja sabido que Ulysses não aceitou rapidamente a ideia da campanha anticandidatura.

Naquele mesmo dia, a edição de *O Estado de S. Paulo* também veicula uma imagem da convenção do MBD (Figura 89) e apresenta outra no interior da edição, acompanhando o texto da notícia. A fotografia é muito parecida com a do *JB*, mas apresenta um retrato isolado do político, eliminando do enquadramento os seus correligionários e o papel em que sua fala estava escrita. Desta forma, é como se o opositor estivesse sozinho no pleito e na candidatura à Presidência. Contudo, a postura de Guimarães fomenta a ideia de força do político e do ato em si, por conta da expressão do político. Outros dois pontos da imagem merecem destaque: a mão indicando à frente e o olhar direcionado para baixo. Se a posição da mão do candidato indica para o futuro, é como se a sua visão não a acompanhasse, já que observa para baixo. Sabe-se, pela imagem anterior, que ele lê seu discurso, mas na fotografia em questão a ausência do olhar do personagem retratado não gera uma conexão com o leitor, deixando a expressão facial menos intensa.

Figura 89: “Ulisses Guimarães declara-se o anticandidato, da antieleição”



Fotografia: Telefoto Estado/ Ricardo Penna

Fonte: O Estado de S. Paulo, 23/09/1973, primeira página

Segundo Sousa (2002, p.97), a expressão facial é muito importante no retrato porque é uma das primeiras formas de comunicação humana. Para o autor, o retrato fotojornalístico existe, sobretudo, porque os leitores gostam de saber como são as pessoas que aparecem nas histórias. “A difícil tarefa do fotojornalista ao retratar alguém consiste em procurar não apenas mostrar a faceta física exterior da pessoa ou do grupo em causa mas também em evidenciar um traço de sua personalidade”, explana Sousa (2002, p.97).

Nilton Hernandez classifica o retrato como uma fotografia de registro e seriam as imagens fotográficas mais comuns encontradas na mídia impressa, sendo as que mais se aproximam do mero papel “ancorador” da fotografia nos textos: “serve para mostrar o deputado de quem se fala na parte escrita da matéria ou o jogador que fez determinado gol, ou ainda como ficou o carro destruído em um acidente” (HERNANDES, 2006, p.218). Para o autor, é utilizado para “decorar” a página, buscar o olhar do leitor, tendo valor na estratégia de fazer crer na objetividade da informação por ser de fácil decodificação. Desta forma, muitas vezes, essas imagens deslizam de um valor informativo para um de ilustração.

De acordo com Dulcília Buitoni (2011, p.95), o retrato de personagens em matérias jornalísticas exerce, geralmente, a função de ilustração ou mesmo de gancho, atraindo para o material disponível nas páginas internas. No entanto, a autora reforça que existem ainda os retratos que expressam o potencial criativo do fotógrafo, particularmente, para capturar traços da personalidade enfocada. Estes

são denominados por Buitoni (2011) de retratos “psicológicos”. Na concepção da autora há ainda os “contextualizados”, feitos em planos maiores, que trazem detalhes da vida ou da profissão da pessoa.

Sousa (2002) defende a divisão entre retratos ambientais e não-ambientais. Este último tem a categoria *mug shot* que se prolifera pela imprensa e corresponde a pequenas fotografias do rosto e dos ombros da pessoa. Neste caso, segundo o autor, a ideia pode ser vedetizar determinados personagens, realçando um traço da personalidade que esteja estampada facialmente para não ser apenas uma fotografia de uma pessoa sorridente. Já os retratos ambientais apresentam a personalidade por meio de objetos e o meio que rodeiam a pessoa. Tal diferenciação pode ser percebida nos retratos de Guimarães nas primeiras páginas dos jornais citados.

A cobertura fotográfica acerca da anticandidatura do MDB é feita basicamente de retratos. Para fundamentar este debate, este estudo se apoia nas imagens publicadas na revista *Veja*, pois se tratam de imagens mais expressivas do que registros com preocupações somente ilustrativas como acontece majoritariamente na cobertura dos outros veículos de imprensa. De setembro de 1973 a janeiro de 1974, os periódicos estudados, por exemplo, veicularam cerca de cinco imagens dos envolvidos na anticandidatura daquele pleito eleitoral. A revista, assim como os dois jornais diários apresentados anteriormente, publica um retrato de Guimarães no momento do seu discurso na convenção do partido, composto pela expressão facial de oratória e pelos papéis de apoio à sua fala. A fotografia de abertura da matéria é, porém, do deputado sendo cumprimentado por um homem pelas suas costas (Figura 90). A imagem mostra o candidato impassível ao cumprimento, talvez pela surpresa da abordagem pouco convencional – não sendo pela frente do emedebista. Sua feição traz os olhos do presidenciável de forma semicerrada, como se não fixasse o olhar ao homem e tampouco lhe desse atenção. A pouca importância do cumprimento também é perceptível pela ausência de expressões labiais em Guimarães, que não esboça um sorriso e nem mesmo gestos de fala.

Figura 90: “Uma necessidade nacional”



Fotografia: Luís Humberto
 Fonte: Veja, 26/09/1973, p.22

Algo que chama atenção na fotografia é o apoio representado pelo aperto de mão recebido pelo deputado, entretanto o cumprimento, visivelmente, não se encaixa adequadamente e não parece firme. Assim, além da falta de ânimo de Guimarães, é como se a ajuda recebida não fosse fundamentada. A ideia de falta de adesão à anticandidatura é fomentada pela figura irreconhecível que estende a mão ao político, pois mostra que o apoio recebido não poderia ser claro e direto, mas sim pelas sombras, conotando que quem fosse contra a eleição de Geisel não tinha a liberdade de manifestação de seu posicionamento. Assim, a fotografia se torna emblemática justamente por valorizar o aspecto de que a candidatura de Guimarães já era perdida, que a animação acerca do ato era infundada pela já certa eleição do militar gaúcho.

A falta de ânimo com a situação é mostrada pela terceira fotografia da página, que veicula a imagem de um garoto deitado no chão durante o discurso, aparentemente, de Barbosa Lima Neto na convenção emedebista (Figura 91). É justamente esta fotografia que foi publicada nas páginas internas do *OESP* por ocasião do lançamento da campanha. Ademais do inusitado, uma criança em um evento como uma convenção partidária pode demonstrar tanto a banalidade do ato como o fato de estar aberto e receptivo a todos, assim como afirma a legenda da imagem. Outro texto importante da página e para compreensão da construção significativa das imagens é o título: “Uma necessidade nacional”. Sem verbo, o enunciado não alude à ação, mas enfatiza a conveniência tanto da anticandidatura

como da oposição se organizar e demarcar os empecilhos para a prática política democrática do país.

Figura 91: “Uma convenção aberta a todos”

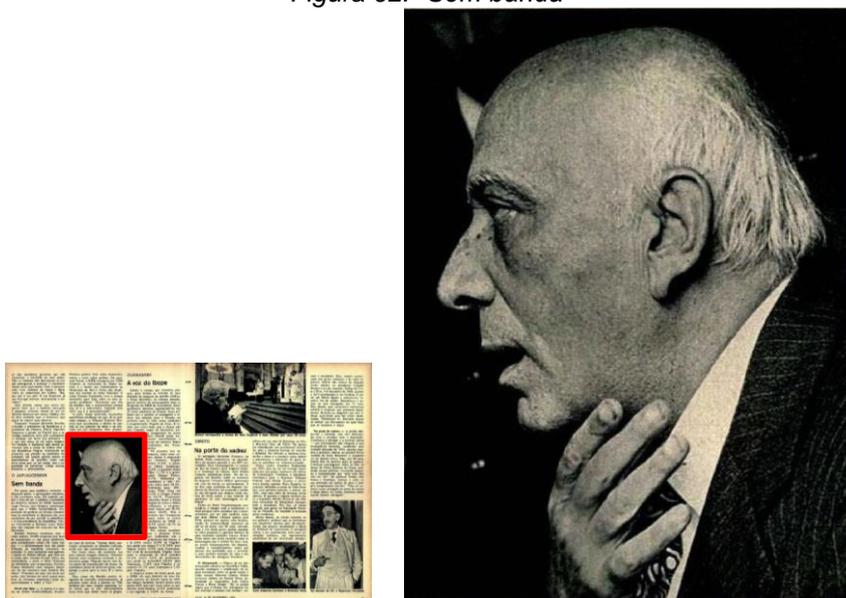


Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 26/09/1973, p.23

Retomando os retratos de Ulysses Guimarães, a edição de 14 de novembro de 1973, veicula uma fotografia do deputado com a mão na garganta, como se tivesse incomodado com algo no local (Figura 92). Apesar de estar em meio à caravana, visitando Belo Horizonte, o retrato apresenta apenas o anticandidato e não faz nenhuma referência à capital mineira e mesmo aos lugares onde passou. A alusão provocada pela legenda é outra: “Guimarães: de porta em porta, como um grego”. Neste sentido, tanto a fotografia como o texto conotam a ideia de que o presidenciável falava e não era ouvido, por este motivo sua garganta estaria esgotada e precisando do apoio de sua mão. Novamente, a expressão facial não oferece demonstrações intensas de sentimentos, a não ser a de cansaço. A principal referência da imagem é com as campanhas eleitorais da Grécia antiga. De acordo com a matéria textual, Guimarães afirmou: “Estamos fazendo uma campanha imitando a democracia grega. Naquela época, não havia meios de comunicação de massa. Os candidatos saíam de porta em porta, chamando o povo para as ruas. É o

nosso caso”. A referência se dá porque, naquele momento, estava tramitando pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE) o reconhecimento do direito do partido ao uso gratuito do rádio e da televisão em sua campanha. Contudo, o MDB já esperava uma resposta negativa à solicitação.

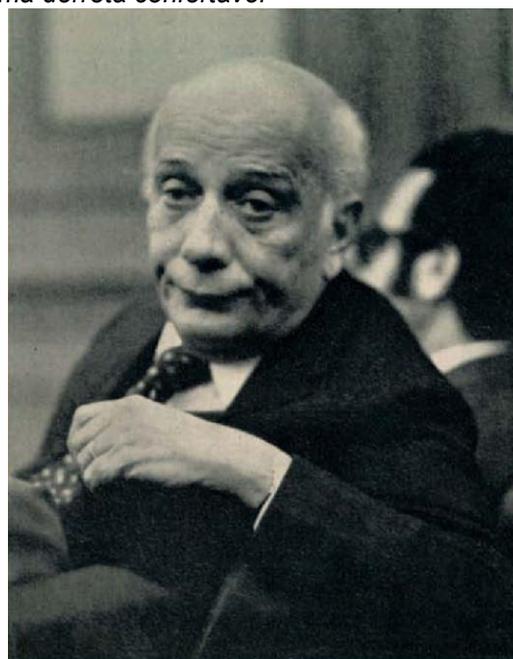
Figura 92: “Sem banda”



Fotografia: Sergio Sade
Fonte: Veja, 14/11/1973 p.20

Na edição do dia 28 de novembro, a *Veja* trata a deliberação do TSE, a partir do título da matéria, como “uma derrota confortável”. O tribunal entendeu que em eleições indiretas não se aplicava a obrigatoriedade do horário gratuito nos meios de comunicação, assim a anticampanha foi impedida de utilizar o rádio e a televisão gratuitamente. A legenda do novo retrato, “Guimarães: vencido mas não convencido”, é o tom da reportagem textual sobre a decisão, pois, embora a derrota fosse esperada, ela não teria convencido o MDB. Na imagem que acompanha a matéria (Figura 93), o retrato de Guimarães o traz como uma careta com ares de descaço, que pode ser entendido em relação à deliberação. Contudo, os olhos semicerrados e a boca lembrando a forma do bico de um pato podem levar a uma depreciação do próprio emedebista e não em relação à decisão devido à careta que compõe – como já foi discutido neste trabalho no item sobre fotografias que registram pessoas de autoridade em posições vexatórias.

Figura 93: “Uma derrota confortável”



Fotografia: Luís Humberto
Fonte: *Veja*, 28/11/1973

Novamente Guimarães é retratado “pelas costas” (Figura 93). É perceptível que o fotógrafo, Luiz Humberto, está posicionado atrás do anticandidato e espera que ele olhe para alguém para registrá-lo. A noção de não fotografá-lo pela frente, valorizando o lado incomum, pode conotar tanto o fato de ele ser a oposição ao estabelecido como também certo menosprezo pela sua figura. De qualquer forma, na prática fotojornalística a imagem de costas é um elemento que tira o leitor da sua zona de conforto, uma vez que não é uma abordagem comum aos retratos jornalísticos. No caso de Guimarães, porém, é um enfoque que volta a acontecer na *Veja*.

Antes, porém, mais um retrato ainda merece atenção, o veiculado pelo semanário no dia 16 de janeiro de 1974, um dia após a eleição no Colégio Eleitoral, na qual, conforme o previsto, a chapa governista, composta pelos generais Geisel e Adalberto Pereira dos Santos, saiu vitoriosa. Além de estar no rodapé da página, área menos nobre da lauda, e à esquerda, o lado menos valorizado também dentro dos parâmetros do planejamento visual no jornalismo, mais uma vez Guimarães é apresentado com uma careta – embora diferente das demais já que se trata de um retrato ambientado, que alinha a informação do local com a expressão do fotografado (Figura 94). O novo trejeito facial do deputado o apresenta de boca aberta e tombado na poltrona, porém ele estaria em uma situação oficial, visto que

está ladeado pelo candidato a vice-presidente e por vários homens ao fundo. A seriedade da situação é corroborada pela expressão de Barbosa e pelos braços cruzados ostentados pelas pessoas que estão atrás da chapa oposicionista, que dão, inclusive, uma dureza para a imagem, que é quebrada pela posição insólita de Guimarães, único a, supostamente, não respeitar a etiqueta do momento.

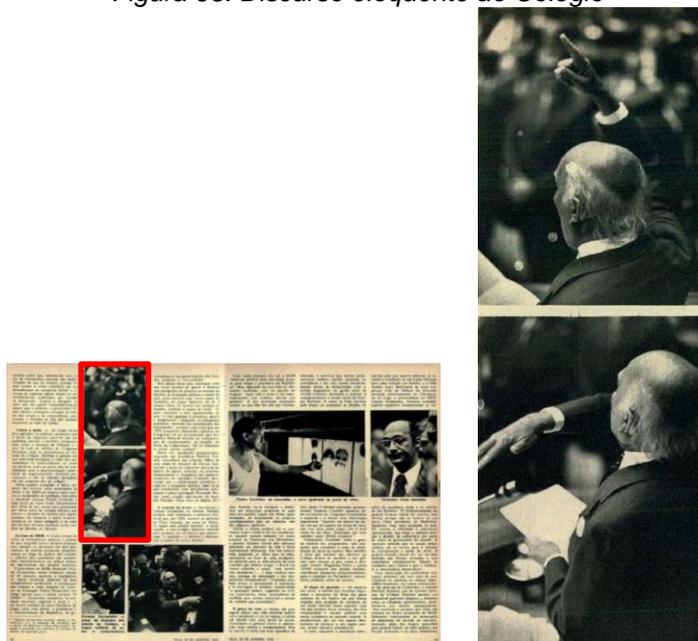
Figura 94: “A antiderrota”



Fotografia: Celio Apolinário
Fonte: *Veja*, 16/01/1974, p.20

Diferentemente dos retratos tradicionais do jornalismo, a *Veja*, no período da anticampanha, de setembro de 1973 a janeiro de 1974, tratou a figura de Ulysses Guimarães de forma incomum devido aos retratos com expressões faciais plenas de trejeitos. Retomando a ideia de retratar pelas costas, na edição de 23 de janeiro de 1974, a revista publica duas imagens do emedebista de costas e no *plongée* – de cima para baixo, achatando a sua figura, além de posicioná-la na página da esquerda (Figura 95). Todavia, mesmo que com o fundo bastante desfocado, é perceptível que ele fala na tribuna da Câmara pela presença de pessoas atrás dele. Embora o enquadramento fotográfico possa ser considerado incomum aos padrões jornalísticos da época, a construção da imagem do deputado remonta a postura de um maestro, como se ele regesse a oposição naquela situação por conta de suas mãos. Mesmo que fotografado por trás sem mostrar sua expressão facial, a força do discurso de Guimarães é percebida pela postura do deputado. Nota-se, assim, que o retrato não necessita ser meramente ilustração e registro, podendo galgar a técnica como sua forma de se manifestar.

Figura 95: Discurso eloquente ao Colégio



Fotografia: Luis Humberto
Fonte: Veja, 23/01/1974, p. 18

Figura 96: Magra colheita de votos e cumprimentos



Fotografia: Luis Humberto
Fonte: Veja, 23/01/1974, p. 18

As imagens do rodapé da página (Figura 96) tratam a figura de Guimarães da forma mais tradicional recebendo o cumprimento dos presentes na votação. Com baixa votação até dos emedebistas, a anticandidatura recebeu 76 votos contra 400 de Geisel e seu vice. “Dos *autênticos*⁶¹, 23 deputados se abstiveram. Em seu manifesto anunciaram que estavam devolvendo os votos ao grande ausente: o povo

⁶¹ Conforme Corrêa (2011, p.23-24, grifos da autora), sob a Presidência de Guimarães, o MDB foi dividido em dois grupos: *autênticos* e *moderados*. Os primeiros defendiam uma postura agressiva, de protesto contra as ilegalidades e atos arbitrários do governo, já os segundos seguiam uma linha de cautela, minimizando possíveis pretextos para novos abusos do poder. “Os moderados consideravam os autênticos muito impiedosos, e os autênticos achavam que os moderados eram oportunistas sem princípios. A categoria integradora no partido era a luta contra a ditadura e pela redemocratização”.

brasileiro. O objetivo era achar o papel adequado do partido em um regime repressivo”, explicou Ingrid da Silva Mendonça Corrêa (2011, p.49, grifos da autora).

Quando Guimarães assumiu, em fevereiro de 1971, a presidência do MDB a situação do partido era muito difícil. Segundo Pandolfi (2017, s./p.), o regime militar vivia sua fase de maior fechamento e a oposição estava bastante cerceada. “Em 1966, para requerer seu registro original, o MDB havia apresentado a adesão de 21 senadores e 140 deputados. Agora estava reduzido a sete senadores e 87 deputados”, retoma Pandolfi (2017, s./p.), que ainda ressalta que, com menos de um terço dos parlamentares, o MDB não conseguiria aprovar nenhum projeto nem impor qualquer derrota à Arena.

Depois das derrotas nas eleições em 1970 e 1972, a combinação dos efeitos da repressão, a elevação do nível de vida da classe média e a persistência da campanha pela anulação de votos foram os elementos que, conforme Corrêa (2011, p.35), enfraqueceram o único partido legal de oposição. O debate interno levou a três possibilidades: “1. autodissolução como derradeiro protesto; 2. firme posicionamento oposicionista, centrado na exigência do fim da repressão e de melhor distribuição de renda; 3. negociações com o novo governo de liberalização controlada” (CORRÊA, 2011, p.35).

Apesar de derrotado, em novembro de 1974, as consequências indiretas da anticandidatura de Ulysses Guimarães para o MDB foram percebidas. O deputado elegeu-se, pela sétima vez, à câmara federal por São Paulo, com sua maior votação: 115.956 votos. “As eleições para o Senado tiveram um caráter plebiscitário e o MDB obteve uma consagrada vitória. A oposição elegeu 15 senadores nas 21 vagas em disputa e 165 entre os 364 deputados federais”, afirma Pandolfi (2017, s./p.), que ainda destaca que o número de diretórios da legenda oposicionista também cresceu em todo o país.

Além das caretas de Ulysses Guimarães, outro aspecto que se destaca na cobertura da anticampanha é a ausência de imagens do movimento, particularmente, as da caravana. Embora tenha ganhado algum espaço textual nas páginas dos periódicos da época, não há praticamente fotografias dos anticandidatos nas ruas ou mesmo em comícios. O mais próximo que se chega é por meio de duas fotografias veiculadas pelo *OESP* em 20 de outubro de 1973, únicas imagens da caravana. Na primeira página da edição, o emedebista aparece ao lado de seu vice, Barbosa Lima Neto, em caminhada por Niterói acenando para

os presentes (Figura 97) antes da concentração na Avenida do Estado do Rio (Figura 98).

Figura 97: “Em campanha”



Fotografia: Telefoto Estado

Fonte: O Estado de S. Paulo, 20/10/1973, primeira página

Figura 98: “Centenas de pessoas foram à Assembleia fluminense ouvir Ulisses”



Fotografia: Telefoto Sucursal do Rio

Fonte: O Estado de S. Paulo, 20/10/1973, p.4

Figura 99: “Passeata não parou o trânsito”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Jornal do Brasil, 20/10/1973, p.3

As imagens do jornal paulista mostram o líder emedebista ladeado por seus apoiadores, tanto os correligionários como a população em geral. A mesma passeata também foi retratada pelo *JB*, porém conquistou apenas uma fotografia e, por conta do plano de tomada aberto e ângulo escolhido, evidencia o número escasso de participante na caminhada (Figura 99). O diário corrobora esta ideia ao narrar a “indiferença” com que as pessoas assistiam à caminhada. Embora correndo o país em caravana, poucas fotografias ganharam as páginas dos jornais estudados com a situação, a cobertura da anticandidatura se centra nos retratos. A campanha de Geisel, por sua vez, ganha inúmeras imagens fotográficas e não só de retratos, mas mostrando sua campanha pelo país, o apoio das populações locais e tudo que, visualmente, condiz em geral com uma cobertura fotojornalística.

3.4 Sobre aquilo que não se fala: as ausências fotográficas

Embora atuantes em diversos momentos do regime militar – com menor participação na década de 1970, por conta da ostensiva repressão –, os agentes de oposição, sobremaneira os “subversivos/terroristas”, não estavam presentes nos confrontos entre os opositores institucionais e da esquerda armada, embora suas ações ocupassem várias páginas e ganhassem inúmeras imagens no período estudado. Possivelmente isto ocorreu pelo poder da fotografia – já discutido no

capítulo anterior. Conforme Cora Garmanik (2016, p.122), pode-se entender a complexidade da fotografia ao ser lida e analisada como parte e produto dos processos históricos, sociais e tecnológicos que a fizeram possível e, ao mesmo tempo, dão-lhe sentido.

Há algo intrínseco à imagem que a torna poderosa. Nenhum meio se quer privar de uma imagem com esta capacidade de impacto. A imprensa amplificou a denúncia e diferentes atores sociais somaram sua voz, pedindo para esclarecer e investigar o que aconteceu. Assim, o fotógrafo acabou por ser um elo importante na cadeia de eventos que, por sua vez, derivaram em outras reações políticas e sociais, que ocorreram após a publicação⁶² (GAMARNIK, 2016, p.121).

Garmanik se refere às fotografias produzidas durante a ditadura argentina, porém no Brasil, as imagens de violência publicadas, sobretudo em relação à oposição, têm um papel parecido: permitiram que esta faceta da repressão pública se tornasse visível no país e no exterior. A *Veja*, por sua vez, veicula uma imagem com um quadro de “subversivo”, no entanto não destaca seus nomes e rostos (Figura 100), quando veicula uma matéria em que explica quais teriam sido as providências da Organização Político-Militar (OPM), de Minas Gerais, para praticamente acabar com o terror no Estado. Para não dar mais noticiabilidade e empatia aos “terroristas”, limitava-se a veiculação da imagem de seus líderes pela imprensa e ainda de forma controlada, como aconteceu com Carlos Marighella. Assim, é possível pensar que os profissionais do jornalismo acreditavam ser mais recomendado não veicular a imagem de determinadas pessoas e determinados assuntos. Como defende Abreu (2000), quando se trata da análise jornalística de um período conturbado como o da cobertura da luta armada, mais importante do que analisar o que está escrito, é buscar enxergar o que está oculto, o “não dito”.

⁶² Tradução livre do original: “Hay en la imagen algo intrínseco que la vuelve poderosa. Ningún medio se quiere privar de una imagen con esta capacidad de impacto. La prensa amplificó la denuncia y distintos actores sociales sumaron su voz, pidiendo esclarecer e investigar lo sucedido. De esta forma, el fotógrafo resultó ser un eslabón clave en una cadena de hechos que a su vez derivó en otras reacciones políticas y sociales, que se sucedieron luego de su publicación”.

Figura 100: Quadro de terroristas



Fotografia: O Estado de S. Paulo
Fonte: Veja, 04/06/1969, p.23

Uma estratégia a fim de encobrir a importância de alguns assuntos da política nacional, é dar mais espaço à editoria internacional, algo que ocorre em todos os veículos explorados neste estudo. Retomando o assassinato de Marighella, por exemplo, o *JB*, que cobriu todo o acontecimento e forneceu imagens para diversos veículos, publicou em seus dois primeiros clichês a imagem de Nixon em sua mesa lendo telegramas (Figura 101), ao invés de logo na primeira impressão estampar a fotografia do guerrilheiro. A fotografia do presidente estadunidense em uma atividade corriqueira também foi capa do *OESP*, naquele dia.

Figura 101: Nixon lê telegramas de apoio



Fotografia: autoria desconhecida
Fonte: Jornal do Brasil, 05/11/1969, primeira página (1º e 2º clichês)

Inúmeras são as ocasiões em que se percebe a preferência por noticiar imagetivamente assuntos internacionais mesmo com acontecimentos importantes acontecendo no Brasil. Para a *Manchete*, esta é uma prática comum. O semanário não publica imagens da “Sexta-feira Sangrenta” e tampouco da Passeata dos Cem Mil, que aconteceram, respectivamente, em 21 e 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro. Por sua vez, a revista opta por veicular, na edição seguinte às manifestações estudantis que agitaram a capital carioca, o movimento estudantil francês. Contudo, apesar de imagens chocantes e de horror serem comuns em suas páginas, em especial devido à cobertura realizada sobre a Guerra do Vietnã e mesmo dos protestos europeus, a edição apresenta os estudantes parisienses relacionados à moda e não diretamente às questões políticas (Figuras 102, 103 e 104).

Figura 102: “Os guerrilheiros da Sorbonne”



Fotografia: Gamma, VIP e RA
 Fonte: Manchete, 29/06/1968, p. 12-13

Figura 103: "Os catanguenses transformaram um setor da Sorbonne na mais imunda e promíscua hospedaria"



Fotografia: Gamma, VIP e RA
Fonte: Manchete, 29/06/1968, p.14-15

Figura 104: Desocupação da Sorbonne foi iniciada pelos estudantes



Fotografia: Gamma, VIP e RA
Fonte: Manchete, 29/06/1968, p.16-17

Embora na figura 102 apareçam correntes, capacetes e cassetetes, amparados pelo retrato de Fidel Castro, a postura dos envolvidos está mais para pose do que engajamento, assim é possível entender que eles estariam mais ligados a questões de comportamento do que à política das ações estudantis parisienses. A agressividade está presente na página seguinte (Figura 103), porém de forma menor e menos impactante do que a pose e sorrisos dos três retratados da página ímpar – que, estando à direita, torna-se a lauda mais importante da notícia, uma vez que seria a primeira a ser vista pelo leitor. Apenas na figura 104 é que a ação policial e a prisão de manifestantes – comuns na cobertura dos jornais diários brasileiros e mesmo na *Veja* – seria veiculada, evidenciando o menosprezo da revista por este aspecto dos protestos franceses.

Com o fortalecimento das agências de notícias internacionais, a exploração de imagens jornalísticas de acontecimentos de outros países foi sendo ampliada no Brasil, principalmente no jornalismo impresso. Mário Erbolato (2003, p.230) afirma que o noticiário internacional consegue destaque por quatro motivos. Primeiro porque, sendo fornecido por agências e cobrindo o que de mais importante acontece mundialmente, dispensa a manutenção de correspondentes. O segundo se refere ao custo que é relativamente baixo se considerado a quantidade de conteúdo disponibilizado diariamente. Como terceiro motivo o autor aponta que muitas notícias de fora do Brasil interessam ao público do país. Para finalizar, a quarta explicação se dá pela existência de muitos estrangeiros em busca de informações de suas terras de origem.

Além destas justificativas, Erbolato (2003, p.17) argumenta que, por vezes, as pessoas se interessam mais facilmente pelo que se passa em nações distantes, permanecendo alheias ao que acontece em sua cidade e nas suas vizinhanças, uma vez que os meios de comunicação de massa, “com a tendência ou simples ambição de se tornarem regionais ou nacionais, vão abandonando as informações locais, por considerá-las ‘sem’ interesse para a maioria, e passam a difundir as que se referem a lugares longínquos”. Em 1968, por exemplo, a revista *Manchete*, ao veicular as fotografias marcantes do ano, não publicou na seção nenhuma imagem de caráter nacional. Destaque-se que 1968 foi um dos anos – se não o ano – mais conturbados em relação aos protestos e ações da oposição do período do militarismo brasileiro. No final do ano seguinte, o semanário faria novamente a seção de melhores imagens, contudo acrescentaria o adjetivo internacional ao material fotográfico

jornalístico veiculado. Todavia, em nenhum dos anos de publicação do periódico estudado houve a veiculação de tal seção com fotografias brasileiras.

A considerável veiculação de fotografias internacionais pode ser entendida também devido a uma característica ontológica da atividade fotojornalística, que começou no século XIX: os fotógrafos se aventuram buscando mostrar aos seus leitores o exótico e o diferente. Além disso, a proliferação de agências de notícias que disponibilizavam serviços fotográficos facilitava esse tipo de noticiário. No entanto, a ausência de conteúdo referente aos acontecimentos brasileiros chama a atenção, especialmente pelo momento vivido pelo país. Por quais motivos tais imagens não eram veiculadas por esses periódicos?

Vale lembrar que, amparada pela ideia de credível e verdadeira e devido a seu compromisso com a realidade, a fotografia ganhou uma grande força na imprensa como representante do real. Assim, tornou-se palco de lutas simbólicas e ideológicas pelo poder, não podendo ser menosprezada nos interesses de vários grupos. Possivelmente, por isto, durante o regime militar brasileiro, a utilização de imagens jornalísticas necessitava de atenção, pois poderia mostrar ao público mais do que se desejava. Talvez, por este motivo, fotografias de opositores institucionais eram tão difíceis de serem veiculadas, quando, raramente, apareciam eram de reuniões genéricas ou apenas um retrato dos envolvidos. Por outro lado, nos textos, as personalidades contrárias eram comuns às reportagens, possivelmente pelo impacto menor que causariam – inclusive aos censores, pois a imagem poderia chamar a atenção para determinado assunto – e, desta forma, os veículos de imprensa não deixariam de abordar a oposição do período. Logo, noticiar os fatos nacionais poderia ser complicado para o veículo, para o jornalista e para o empresário em relação à esfera política.

Para Paolo Marconi, as proibições impostas à imprensa serviram mais para encobrir o caráter sanguinário e as mazelas do regime, anestesiar a opinião pública a respeito do “milagre econômico” e garantir a sua sobrevivência do que defender a “segurança nacional”. Nadine Habert (1994) explica que, frente a este contexto de fissuras, para a viabilização do projeto ditatorial, foi preciso uma complexa e ampla máquina de repressão política, eufemisticamente denominada “comunidade de informação”, encabeçada e centralizada pelo SNI. Desde o início, visava-se impedir e desarticular qualquer manifestação de oposição ao regime, tendo como alvo principal as organizações de esquerda. “O chamado ‘combate à subversão’ passou

a justificar a total liberdade de ação desta máquina repressiva, espalhando o terror sobre a sociedade” (HABERT, 1994, p.27).

A “comunidade” se amparava, de acordo com Carlos Fico, em pilares básicos de qualquer ditadura: a espionagem, a polícia política e a censura. “Subsidiariamente, contaram também com a propaganda política, realizada por militares moderados que, não obstante, forneceram suporte ideológico para suas ações.” (FICO, 2007, p.175). O autor esclarece que não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar, pois ela nunca deixou de existir. Segundo Fico (2007, p.187-188), livros, jornais, teatro, música e cinema “sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente”. Instrumentos reguladores, como a Lei de Imprensa⁶³, classificações etárias e proibições de “atentado à moral e aos bons costumes” possibilitaram a existência de mecanismos censórios – que contavam ainda com o benefício da legitimação que largas parcelas da população concediam, considerando-os “naturais”. Assim, a censura exercida sobre a imprensa estaria inserida no projeto dos militares.

As historiadoras Martins e Luca (2006) afirmam que vários estudos têm insistido na complacência recíproca entre regime e empresas jornalísticas, afinal, se os proprietários dos meios de comunicação se opuseram à censura, não se pode garantir que se posicionaram de forma decidida contra os preceitos do regime em si. Para as autoras, esta convivência pode ser atestada pelo fato de o governo não haver criado seus próprios veículos de comunicação, além da grande modernização por qual passaram os grandes jornais do país. Segundo Martins e Luca (2006), a grande

⁶³ Os atos de exceção editados ao longo de dois anos retalharam a Constituição e conduziram à necessidade de uma reestruturação constitucional, sendo uma delas a criação da Lei de Imprensa, que tinha o objetivo de regular vários aspectos concernentes ao tema. Contudo, segundo Antonio Costella (2011) sempre houve outros elementos que legislaram contra a imprensa, como diversos dispositivos constitucionais, atos institucionais e até a Lei de Segurança Nacional. A Lei de Imprensa, que entrou em vigor em 14 de março de 1967, passou a reger vários “abusos” de imprensa: divulgação de notícias falsas capazes de por em perigo o nome, a autoridade e crédito ou prestígio do Brasil; ofensa à honra do presidente de qualquer dos poderes da União; incitação à guerra ou à subversão da ordem político-social, à desobediência coletiva às leis, à animosidade entre as forças armadas, à luta entre as classes sociais, à paralisação dos serviços públicos, ao ódio ou à discriminação racial; propaganda subversiva; incitamento à prática de crimes contra a segurança nacional. Costella (2011) aponta que o julgamento dos delitos era competente ao foro militar. Em 1968, com a implementação do AI-5, a legislação de imprensa sofreu um abalo, especialmente porque o presidente da República conquistou poderes para a imposição de censura prévia sobre os meios de comunicação. Bastava, para tanto, que julgasse o ato “necessário à defesa da Revolução”. No ano seguinte, acrescentou-se não serem toleráveis também “as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”. “Por tais e tantos artifícios, a liberdade de imprensa, ainda que consagrada no texto constitucional vigente, continuava a ser letra morta no plano da realidade.” (COSTELLA, 2011).

maioria da imprensa submeteu-se à autocensura e foi além, pois frequentemente resvalava para o colaboracionismo “veiculando *notícias* plantadas pela polícia sobre *fugas* ou *atropelamentos* de presos políticos, indiscriminadamente chamados de *terroristas*” (MARTINS; LUCA, 2006, p.110, grifos das autoras).

Já Aquino (1999) aponta que são muitas e variadas as formas de atuação da censura na imprensa escrita. Existe um tipo que se exerce internamente e por ser denominado como empresarial, pois é fruto de pressões econômicas, às quais os órgãos de imprensa cedem devido à parcela significativa de suas receitas serem oriundas da publicidade. Tanto proprietários quanto anunciantes podem se sentir incomodados com a divulgação de determinadas notícias, interferindo na veiculação da informação. “Esse tipo de censura, entretanto, independe do contexto histórico, sendo inerente à estrutura de uma empresa capitalista, obrigada a fazer concessões e a ceder a pressões”, explica Aquino (1999, p.222).

Outro tipo de censura, que vigora em um momento histórico preciso e determinado, atua, conforme Aquino, de forma externa em relação às redações dos periódicos: “trata-se de censura política, exercida pelo Estado que, para proteger seus interesses, interfere na divulgação de informações, determinando o que pode ou não ser veiculado” (AQUINO, 1999, p.222). A censura política à imprensa escrita no Brasil agiu de duas formas: por meio de bilhetes e telefonemas, anônimos ou não, e de acordos fechados com os proprietários de grandes órgãos de comunicação; e por meio da censura prévia, com censores (na maioria, policiais) revisando todo o material a ser divulgado. Para a historiadora, esses acordos têm a finalidade de decidir sobre o que deve ou não ser publicado e sua aceitação implica na contrapartida da autocensura. Aquino (1999, p.222) frisa que a autocensura diz respeito à aceitação, “por parte das direções e de todos aqueles ligados na produção das matérias, das ordens transmitidas pelos organismos governamentais, o que não se pode afirmar com certeza, uma vez que nem sempre era explicitado de onde vinha exatamente a ordem”. A autora completa que a autocensura representa uma capitulação, uma vez que o papel censório é transferido do Estado para a direção da empresa jornalística.

Segundo Bernardo Kucinski (2002), tanto a censura prévia como o confisco de uma edição já impressa provocariam grandes prejuízos aos órgãos de comunicação. Para ele, parte de imprensa encontrou na autocensura a solução para este problema ao anteciparem as represálias, tentando adivinhar as idiosincrasias

do sistema. O autor salienta que a autocensura mina a integridade do ser, pois este aceita a restrição da sua liberdade e se torna, ao mesmo tempo, agente e objeto da repressão. “Ao autocensurar-se, o jornalista assume a responsabilidade adicional de aferir e decidir o que é bom para o leitor e o que não é”, acentua Kucinski (2002, p.538), violando a ética do jornalismo liberal. Hoje, segundo o autor, é natural ao jornalista brasileiro deixar de revelar parte das informações que possui. É a autocensura como estratégia de sobrevivência, em um ambiente redacional autoritário, incorporada ao *ethos* jornalístico na democracia pós-autoritária brasileira.

3.5 O “suicídio” de Herzog: a reviravolta fotográfica

Entre os assuntos proibidos pelas imposições ditatoriais à imprensa, o noticiário da tortura era possivelmente o mais impactante. O assunto só era tratado com burburinhos, os desaparecimentos e mortes não ganhavam as páginas dos jornais, ausência promovida pela censura e, imagetivamente, pela crença na fotografia-documento. Contudo, depois de anos de “calmaria” nas laudas jornalísticas brasileiras, uma fotografia divulgada pelos próprios militares ajudaria a desmascarar as entranhas do regime.

Vladimir Herzog, o Vlado, foi assassinado no dia 25 de outubro de 1975. O então diretor de jornalismo da *TV Cultura* e responsável pelo telejornal *Hora da Notícia* foi procurado na noite anterior, em seu local de trabalho, por dois agentes que pretendiam levá-lo para “prestar depoimento”. A acusação se referia a supostas ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que funcionava na clandestinidade desde o golpe militar, em 1964. Vlado se comprometeu a se apresentar espontaneamente na manhã seguinte no DOI-CODI da rua Tomás Carvalhal, no Bairro do Paraíso, em São Paulo.

Na mesma noite, em nota oficial, o comando do II Exército notificou a morte do jornalista que teria se suicidado para não confessar ser agente infiltrado. Outra versão afirmava que Vlado, em um surto de arrependimento por ter escrito uma confissão que aparecia rasgada no chão de sua cela, teria provocado a sua morte por meio do enforcamento. Entretanto, Vlado morreu por espancamento e, para se esquivarem da responsabilidade pelo crime, os agentes forjaram uma cena de suicídio. Com uma tira de pano, amarraram o corpo pelo pescoço à grade de uma

janela e convocaram um perito do Instituto Médico Legal para fotografar a “prova” de que o preso deu fim à própria vida.

Segundo Ludmila de Sá Freitas (2007, p.87), uma série de fatores desencadeou a prisão do jornalista: primeiro, sua ligação com o PCB; segundo, sua indicação para a diretoria de jornalismo da emissora, entendida pelos órgãos de segurança como a volta dos subversivos à TV e “a insinuação do comprometimento do governo ‘aberturista’ com a subversão da imprensa”. O terceiro motivo teria sido a veiculação, no dia 3 de setembro de 1975, de um documentário de sete minutos sobre o líder comunista Ho Chi Minh, do Vietnã do Norte. A transmissão do material teria repercutido negativamente no dia seguinte e, de acordo com Freitas (2007, p.88), a *TV Cultura* foi acusada de manter infiltrados elementos de esquerda com objetivo de veicular informações tendenciosas.

A morte à época provocou muitos questionamentos. “A incredulidade e indignação de todos começaram a romper as barreiras do medo”, afirma Freitas (2007, p.90). Contrariando as normas para as normas das mortes do DOI, a esposa de Vlado, Clarice Herzog, exigiu a realização de um velório que foi acompanhado por centenas de pessoas. Não acreditando na hipótese de suicídio, a Sociedade Cemitério Israelita nem considerou enterrar o corpo do jornalista na área reservada aos suicidas, como determina a prática religiosa. Por sua vez, o IPM, aberto a mando de Geisel, que se manifestou solidário ao caso, investigava o episódio e continuava defendendo que Vlado teria tirado a própria vida, tratando sua morte como insuspeita. A responsabilidade foi afastada do II Exército, pelo menos na versão oficial. Freitas (2007, p.94), no entanto, destaca que existiam duas versões para o inquérito: a “oficial” e a destinada ao “público interno”, com as contradições que envolviam o episódio.

A investigação sobre o ocorrido ocupou as páginas da imprensa brasileira que acompanhava o caso com atenção. Alguns veículos, de acordo com Freitas, tiveram artigos censurados, outros denunciavam o clima de terror no país e outros se posicionaram como “força auxiliar dos órgãos de repressão”. “Desse modo, as diferentes posições assumidas pela imprensa revelam os ‘limites’ de atuação desses jornais e, sobretudo, as contradições e ambiguidades que marcam o período”, pondera Freitas (2007, p.91-92).

Geralmente, o noticiário impresso sobre o assunto era veiculado sem imagens. No ímpeto de “comprovar” o suicídio do jornalista, a Polícia Civil acabou

divulgando a fotografia feita na cela onde Vlado teria tirado a própria vida. A inquietação, porém, mostrou-se ainda mais pertinente quando a fotografia foi publicada na edição do *JB* de 20 de dezembro de 1975 (Figura 105).

Figura 105: “IPM conclui que morte de Herzog foi suicídio”



Fotografia: Silvaldo Leung Vieira
 Fonte: Jornal do Brasil, 20/12/1975, p.14

Gamarnik (2012, s./p.) explica que nas ditaduras argentina, uruguaia e chilena foi comum a utilização dos grandes jornais para campanhas que silenciavam, ocultavam e impunham uma visão positiva dos governos. “Esses meios não só foram chaves na hora de instalar um novo discurso que justificava os golpes militares, como também foram chave nas campanhas a favor dos respectivos golpes nos meses anteriores”⁶⁴, destaca a autora. Para Gamarnik, o fotojornalismo, inclusive seus arquivos, foi um dos principais recursos utilizados para desenhar as campanhas contra as denúncias dos exilados no exterior. A autora, porém, ressalta que a fotografia de imprensa também foi utilizada como uma arma política de

⁶⁴ Tradução livre do original: “Estos medios no sólo fueron claves a la hora de instalar un nuevo discurso que justificara los golpes militares, sino que también habían sido clave en las campañas a favor de los respectivos golpes en los meses previos”.

contrapoder, a partir da ação de alguns repórteres. Algo parecido aconteceria com a imagem da morte de Herzog.

A fotografia dava mais indícios da farsa já discutida pela sociedade sobre a morte de Vlado. Detalhes como o fato de o jornalista ser mais alto do que a janela com grade onde supostamente teria se enforcado e a fato de ele ter acesso a cintos e cadarços, itens proibidos na rotina de encarceramento justamente por serem entendidos como instrumento que permitiriam o suicídio, evidenciavam a impossibilidade do suicídio. Assim, a prova da morte se tornou a prova da mentira. A imagem descumpriria sua função originária, mas continuaria atribuindo características de prova para os acontecimentos daquela manhã de outubro: escancarando não apenas a encenação promovida pelos agentes do DOI-CODI como, em especial, fortalecendo a evidência da existência de tortura nos porões do regime militar.

Freitas (2007, p.94) destaca que o sentimento de impunidade não permaneceu intacto na sociedade, mas nas edificações do DOI-CODI paulista. Afinal, três meses depois, em 17 de janeiro de 1976, morreu o operário Manuel Fiel Filho em condições parecidas. Embora não tenha causado uma comoção pública, o caso exacerbou a crise no governo. Para Couto (2003), talvez tenha sido o episódio mais marcante da abertura. “O presidente impôs sua autoridade, controle e diretrizes ao aparelho repressivo, fortaleceu sua liderança e enfraqueceu a política e militarmente a linha dura. Venceu a queda-de-braço”, destaca o autor (COUTO, 2003, p.192). Tornou-se notável a desaprovação e a intolerância do presidente à tortura de prisioneiros políticos e outras práticas abusivas dos órgãos de repressão. Conforme Reis Filho (2014, p.110), com a demissão do responsável pelo II Exército, o general Ednardo D’Ávila Mello, Geisel deixou um recado: “para continuar matando, a polícia política precisaria de autorização explícita do presidente da República”.

Quando Geisel assumiu o poder, o Brasil surgia como *potência emergente* (REIS FILHO, 2014, p.96, grifos do autor). Embora considerado um *castellista*, o presidente não cumpria as perspectiva liberal-internacionalista do seu antecessor, mas se propunha a dar andamento à *distensão*. “Em termos militares, uma retirada, ou seja, uma das operações mais complicadas e delicadas”, explica Reis Filho (2014, p.99). Segundo o anúncio de Geisel, em agosto de 1974, a ação deveria ser *lenta, gradativa e segura*. Ele contaria com a ajuda do coronel Golbery do Couto e Silva. Apesar do apoio por parte dos moderados e da oposição, o processo sofreu

resistência de blocos mais radicais, que viam como uma “traição” aos ideais “revolucionários” (REIS FILHO, 2014, p.101). A morte de Herzog e de Fiel Filho estavam no meio dessa fissura, pois os assassinatos contrariavam a conjuntura proposta por Geisel, mas evidenciava que alas governistas não almejavam a abertura do sistema político brasileiro.

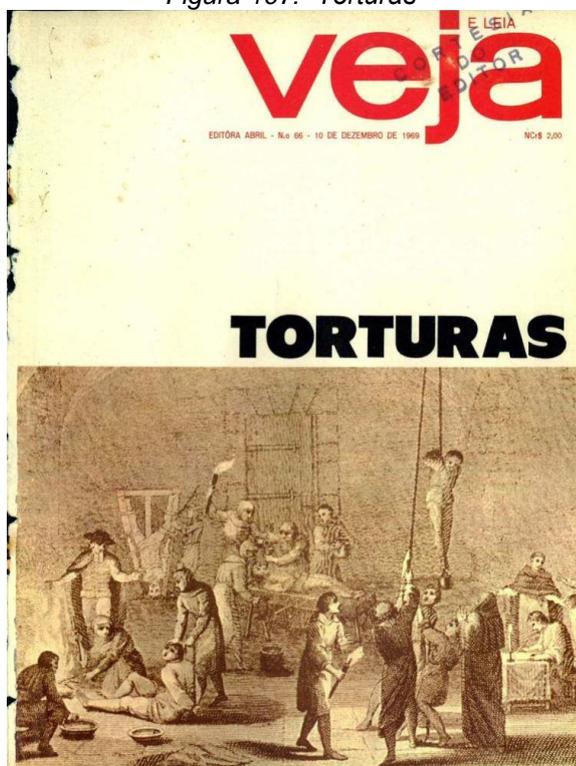
A morte de Herzog, em especial, provocou uma grande manifestação de descontentamento, entendida por Reis Filho como a primeira desde a eleição de 1974, quando o MDB angariou muitos votos. Sob vigilância, o culto ecumênico em homenagem ao jornalista realizado na Catedral da Sé, em São Paulo, reuniu milhares de pessoas com coragem de ir às ruas. Freitas (2007, p.93) afirma que os órgãos de censura impediram que o culto e as manifestações pró-direitos humanos fossem divulgados pela televisão e rádio. Ninguém falava abertamente da censura, porém a tortura já tinha ganhado duas capas de *Veja* em dezembro de 1969. A primeira (Figura 106), em 3 de dezembro daquele ano, apresenta, na capa, a fotografia de um pai com duas crianças brincando na estátua da Justiça, em Brasília. A imagem, porém, recorta a figura da estátua e aplica um fundo vermelho sobre toda a primeira página e mancheta: “O presidente não admite torturas”. Acima a uma tarja que chama: “A justiça sem violência”. Nas páginas internas, além de retratos, exibe-se Médici participando de um funeral. Na segunda, de 10 de dezembro de 1969 (Figura 107), a revista trazia uma ilustração sobre torturas medievais na capa e no miolo. Para ilustrar a matéria sobre o significado histórico da tortura, suas histórias mais dramáticas e o significado da violência para o homem comum, além das ilustrações, a revista veicula a cena do filme “O caso dos irmãos Naves”, que se baseia na história verídica dos irmãos que, sob tortura, confessaram um crime que nunca ocorreu.

Figura 106: “O presidente não admite torturas”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 03/12/1969, capa

Figura 107: “Torturas”



Fotografia: autoria desconhecida
 Fonte: Veja, 10/12/1969, capa

Possivelmente, a ideia de um elemento com relação indiscutível com o real fez com que a edição da revista optasse por não trabalhar com fotografias para demonstrar as práticas de torturas, mesmo que fossem imagens ilustrativas⁶⁵. As fotografias se limitam a retratos dos entrevistados, a fim de dar rostos às histórias, e ao registro dos locais onde aconteceriam as torturas. Conforme Machado (1979, p.11), a imagem processada tecnicamente se imporia como entidade “objetiva” e “transparente” – a ilusão especular –, dispensando, assim, o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, “fazendo passar por ‘natural’ e ‘universal’ o que não passa de uma construção particular e convencional” (MACHADO, 1979, p.11).

Para Lorenzo Vilches (1987), toda fotografia produz uma “impressão de realidade” que se traduz, na conjuntura da imprensa, em “impressão de verdade”, pois a fotografia jornalística, mais intimamente do que o texto escrito, aparece com uma grande força de objetividade. “Se uma informação escrita pode omitir a verdade de um fato, a foto aparece como o testemunho fidedigno e transparente do acontecimento ou do gesto de um personagem público”⁶⁶, aponta Vilches. De acordo com o autor, a imagem se apresenta como um conjunto de proposições implícitas, que se atualizam quando o leitor recorre a sua própria enciclopédia cognitiva.

A substituição da realidade pelas imagens, como discutido por Machado, Wolff, Sousa e outros autores, fomenta a noção de fotografia-documento. Rouillé ressalta que a fotografia tem um valor documental, variável segundo as circunstâncias, por este motivo defende a crise da “verdade fotográfica” e a valorização da fotografia-expressão.

Enquanto a fotografia-documento se apoia na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p.19).

Assim, a verdade do documento não é a verdade da expressão, para Rouillé (2009, p.19), uma vez que entre o real e a fotografia sempre há a interposição de uma série infinita de outras imagens, “invisíveis porém operantes, que se constituem

⁶⁵ Baeza defende a ideia de foto-ilustração dentro da fotografia de imprensa. Sucintamente, esta seria toda imagem composta de fotografias ou de fotografias combinadas com outros elementos gráficos, que cumpriria a função de ilustração com a finalidade de melhor compreensão de um objeto, de um feito, de uma ideia, representando de forma mimética ou interpretando visualmente traços essenciais para a sua compreensão.

⁶⁶ Tradução livre do original: “Si una información escrita puede omitir la verdad de un hecho, la foto aparece como el testimonio fidedigno y transparente del acontecimiento o del gesto de un personaje público.”

em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticas”. Para o autor, o fotógrafo não está mais próximo do real do que um pintor trabalhando em sua tela. Soulages destaca que a fotografia não dá a realidade. “Quando um receptor toma consciência disso, pode fazer outra coisa a não ser questionar a fotografia, a pretensa realidade e a relação que ele mantém com ela”, acentua o autor (SOULAGES, 2010, p.76).

Neste sentido, conforme Paulo Knauss (2006, p.102), a renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea. “Ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais”. Para o autor, com um novo objeto de investigação sendo a cultura visual, a problemática contemporânea unida à interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa: os estudos visuais.

Knauss defende que desprezar as imagens como fontes da História pode deixar de lado um registro abundante, mais antigo do que a escrita, que pode reconhecer várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serviria, de acordo com Knauss (2006, p.100), para estabelecer um contraponto a uma teoria social “que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única”.

Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza – verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais (KNAUSS, 2006, p.100).

Neste mesmo sentido e por conta da predominância do sentido da visão na modernidade, “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” se mostra, conforme Ulpiano Menezes (2003, p.14), uma proposta pertinente às demandas atuais para os estudos históricos que envolvam a imagem.

Menezes (2003, p.30-31) propõe três focos que mereceriam esforços acadêmicos para o enriquecimento da História Visual desde que não sejam tratados de forma isolados. O primeiro é o visual, “que engloba a ‘iconosfera’ e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.”. O visível é o segundo, trata da “esfera do poder, aos sistemas de controle, à ‘ditadura do olho’, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.” O terceiro se refere à visão, aos instrumentos e técnicas de observação, aos papéis do observador, aos modelos e modalidades do “olhar”.

Martin Jay (2003/2004, p.15), por sua vez, acredita que, embora a visão sugira percepção visual como operação física e a visualidade a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como natureza e cultura. Assim, “a visão também é social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique”. Entretanto, o autor ressalta que as duas não são idênticas, havendo diferença no interior do visual, sobretudo entre o modo de que vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver e o não-visto dentro dele. As reflexões de Jay o levam a questionar sobre o papel do visual e como este se relaciona com a cultura.

Knauss (2006, p.113) elucida que os modos de ver, primeiramente, podem ser demarcados em um “sentido sociológico geral, pois se trata de sublinhar que as convenções oculares permitem articular a dimensão visual das relações sociais”. Existe, então, segundo o autor, uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida. Neste sentido, a imagem de Vlado morto na cela do DOI-CODI, em 1975, não pode ser tomada somente como prova – tanto no suposto suicídio como de seu assassinato. A fotografia, mesmo com notório valor documental, transcendeu essa abordagem e se tornou, junto com outras imagens, símbolo da luta contra e a favor das políticas do regime militar, a ponto de ser base para inúmeras formas de expressão artística. Assim, a expressão permite o relacionamento com o contexto e, por vezes, valoriza o processo social envolvido na produção da imagem e no de sua veiculação, demarcando posições, relações, interesses, críticas e anuências.

LINEAR: caminhos às considerações finais

Ao pensar em alguns momentos do passado, é comum vir à memória lembranças midiáticas, afinal é a partir dos jornais e revistas que muitas vezes as pessoas conhecem e podem “vivenciar” determinados acontecimentos. A fotografia jornalística, neste cenário, por vezes, torna-se quase sinônimo de eventos específicos. Como se lembrar da Guerra do Vietnã e não pensar em Kim Phuc correndo nua e aos berros, queimada por napalm, por exemplo? Este, em muitos casos, é o poder da fotografia: substituir ao real. Este, geralmente, é o atributo mais valorizado pelos meios de comunicação para a utilização da fotografia: realidade. Este, por muitas vezes, é o motivo dos indivíduos pararem em frente a fotos: ver como foi. Contudo, embora de aspecto documental inegável, assim como os outros documentos, a fotografia é expressão.

Esta tese, por sua vez, compreende como a ideia de documento na fotografia, ligado à captura e substituição do real, estava atuante na prática da atividade jornalística no momento do regime militar, em especial entre os anos de 1966 e 1975. Um dos exemplos é a ausência de fotografias possivelmente por conta do seu poder de transparência. Outro uso foi o feito por parte dos presidentes que a utilizavam para valorizar seu aspecto de verdade, explorando-as como forma propaganda a seu favor. Percebe-se a sua atuação na construção de discursos sobre a oposição e a situação, pleno de ambiguidades, o que faz com seu aspecto de verossimilhança e não de verdade seja evidenciado, bem como a possibilidade de se materializar anseios.

Nota-se, então, de que forma os profissionais da imprensa, tanto da fotografia como da edição, materializavam seus aspirações e posições políticas em imagens fotojornalísticas e construíram interpretações em torno do poder, mesmo que tenha sido por meio da concepção de testemunho, que não deixa de ser carregado de interpretações. Portanto, a prática fotojornalística veiculou significados acerca dos principais atores sociais envolvidos nas tramas políticas nacionais entre os anos de 1966 e 1975, uma vez que o espaço destinado às imagens também era um lugar de debates, podendo ser expressão e, com algum esforço, reportagem dialética, conforme as concepções de Rouillé.

Problematizando a postura documental dos fotógrafos da imprensa brasileira durante os anos de 1966 e 1975, por meio das edições dos veículos estudados, observa-se, contudo, que predominantemente seus profissionais promoviam uma prática da fotojornalística como testemunha que “roubam” a realidade e a transmitem aos leitores, tentando eximir-se da possibilidade de envolvimento e expressão acerca dos acontecimentos e dos sujeitos envolvidos. Neste sentido, a violência que retrata a esquerda armada seria simplesmente o registro da “violência” e não uma construção discursiva. Os retratos, por sua vez, apresentariam quem eram os envolvidos e mais nada. Contudo, ao selecionar imagens de Ulysses Guimarães de costas ou com caretas, por exemplo, a fotografia não é apenas registro e sim posicionamentos sobre o político e mesmo sobre a conjuntura que o envolvia, não cabendo à narrativa fotográfica apenas a função de documento, mas também a de forma de expressão – bem como ao trabalho desenvolvido pelos editores dos periódicos daquele momento. Afinal, a construção da narrativa fotojornalística se dá, possivelmente, muito mais pelo processo de edição do que pela fotografia em si devido ao fato deste ser o processo responsável por selecionar e ajudar a dispor as imagens que estampariam as páginas jornalísticas de cada publicação.

O poderio da fotografia caracterizado pelo aspecto de transparência, que substituiria o real, fez com que a informação fotográfica – documental ou de expressão – fosse temida por trazer, supostamente, a verdade dos fatos. Apesar de não haver verdade e sim verossimilhança, notícias, assuntos e mesmo pessoas eram evitadas de serem veiculadas de forma fotográfica pelos veículos jornalísticos estudados, pois, conforme sistema político vigente, a mensagem fotográfica poderia ser entendida como inquestionável, em especial por ser guiada pelas visualidades jornalísticas forjadas em estética realista. Não era comum, por exemplo, encontrar na imprensa escrita da época fotografias de opositores, institucionalizados ou não, do sistema político vigente.

Observa-se, portanto, que poucos fotógrafos agiram como “respiradouros do regime”, como acredita Munteal e Grandi (2005), pois, apesar de haver posturas de confronto na análise realizada nesta tese, percebe-se que estes momentos são exceções. Um posicionamento mais ameno com relação aos mandos dos governos militares guia as coberturas fotojornalísticas entre 1966 e 1975. A crítica ao regime vigente pode ser encarada por meio das fotografias irônicas; das imagens que mostravam a base governamental e suas incompatibilidades, percebidas

ambiguidades e contradições das reportagens das posses; e das denúncias do uso de violência por parte das polícias contra manifestantes – que, por outro lado, também são apresentados de forma violenta no caso de “terrorismo”, por exemplo. A função de respiradouro e engajamento no fotojornalismo, portanto, aconteceu em determinados episódios comuns ao restante da conjuntura jornalística do período que, de diferentes formas, textual ou fotograficamente, por inúmeras vezes, posicionou-se contra o sistema político daquele momento.

Este trabalho entende ainda a dinâmica da atividade fotojornalística no período de nove anos dedicados ao estudo em revistas semanais – no caso *Manchete* e *Veja* – e em jornais diários – *OESP* e *JB*. Estes últimos veiculam imagens na capa e contracapa prioritariamente, em geral com duas ou três na primeira e entre cinco e oito fotografias na última, que é utilizada somente em ocasiões especiais, promotores de um noticiário diferenciado. Nas páginas internas, o jornal carioca publica cerca de uma imagem por lauda, já o diário paulista ainda não dedica espaço à fotografia em todas as suas páginas. Nos dois casos, o texto é predominante em relação à visualidade fotográfica – característica comum aos jornais impressos diários da época. Quanto à política, muitas páginas são dedicadas ao tema no *OESP* e no *JB*, porém há, em média, entre uma e três imagens sobre o assunto. Já as fotografias políticas de cunho internacional ocupam tanto a capa como o miolo dos periódicos de forma predominante, em parte devido à curiosidade do público e ao trabalho desenvolvido pelas agências fotográficas estrangeiras. As notícias referentes ao cotidiano e, sobretudo, ao esporte – em especial, ao futebol e ao turfe – são as que mais ganham destaque no miolo dos diários.

O Estado de S. Paulo, apesar de fornecer fotografias para todo o Brasil, mesmo antes da criação de sua agência, trata, no período, a imagem ainda muito com função de registro, sem uma narrativa visual mais estruturada por conta do uso excessivo das fotografias únicas. Esta ideia se tornaria recorrente no fotojornalismo dos anos seguintes, quando até as revistas – espaço privilegiado da imagem – sucumbirão à fotografia como síntese do acontecido, logo como registro. Contudo, o *OESP* percebe a importância da imagem nas páginas jornalísticas, tanto pela veiculação ocasional de fotorreportagens como pela criação do *Jornal da Tarde*, em 1966. No entanto, se reconhece a potencialidade da imagem, por que a empresa não a incorpora ao seu principal produto? Possivelmente, porque o texto ainda é

mais importante e a fotografia “menos séria”. Assim, a ideia de mero registro volta à baila das concepções práticas fotojornalísticas.

Por sua vez, o *Jornal do Brasil* dedicava mais espaço à fotografia do que o concorrente paulista. Muitas vezes também, é perceptível a diferença na qualidade das imagens publicadas, devido, em parte, ao reconhecido *staff* de fotógrafos do jornal. Soma-se ainda o fato de o periódico já ter anunciado sua preocupação com as imagens na década anterior. Assim, é difícil não reconhecê-lo como uma escola de fotojornalismo, sobretudo pela qualidade de linguagem e estética fotográfica empregada em seus materiais, composições que estimulam, geralmente, leituras e não apenas a representação do fato. Em muitos momentos e não só em grandes eventos nacionais, o diário realiza fotorreportagens, entendendo a fotografia como linguagem que estipula um discurso. Entretanto, assim como ocorre no *OESP*, o *JB* não se preocupa em dar créditos às imagens, quando o faz se refere às fotografias de agências, citando-as apenas e não fazendo referência ao fotógrafo. A ponto de que somente, anos depois, as fotografias mais emblemáticas seriam acompanhadas pelos seus autores, porém muito mais pelo impacto que causaram, necessitando tal identificação, do que por iniciativa das empresas.

As revistas estudadas, por seu lado, sempre trabalhavam com os devidos créditos à fotografia, menos quando se referiam às agências que também não citavam os autores da imagem. São elas que destinavam espaços à fotografia a ponto de pensar em paridade de informação com o texto. Mesmo a *Veja*, que surge com modelo informativo semanal, ainda valoriza mais a fotografia do que os diários – embora abandone a noção de revista ilustrada. Assim, apesar de conhecer a noção de discurso fotográfico, o magazine já esboça a volta da prioridade textual, sobretudo pelo excesso de retratos, que serviriam em especial para identificação do envolvido na notícia e não como forma de expressão acerca do acontecido e seus sujeitos. Neste sentido, quantidade não é qualidade e a revista explorava o discurso visual com menos propriedade do que sua linha editorial permitiria.

Já a *Manchete*, seguindo o modelo de revista ilustrada que impulsionou a fotografia na imprensa do começo do século, apresentava majoritariamente fotorreportagens em suas edições. Assim, o texto podia ser entendido como apoio à imagem e não o contrário. O magazine, porém, dedicava pouco espaço à seção de política, muitas vezes em duas páginas com uma fotografia sangrada e um pequeno texto-base, assim dava destaque ao registro do político nacional e não às suas

narrativas, valorizando neste aspecto o noticiário internacional. Deixava mais espaço para as fotorreportagens sobre o desenvolvimento nacional e atenção às celebridades, moda, com uma tendência de mostrar o Brasil moderno. Por sua vez, é inegável que a revista reconhecia a importância da fotografia no processo de mediação noticiosa, já que poderia ser utilizada para convencimento ou mesmo para crítica. Por seu lado, afasta-se de episódios “espinhosos” da época, como as manifestações estudantis, e dá importância a outros, como a construir uma proximidade entre seus leitores e os olímpicos presidentes-militares.

Nota-se, então, que a noção de construções discursivas do fotojornalismo acompanharam as demandas comuns dos veículos estudados, respeitando os limites do contexto histórico enfrentado pelo Brasil à época e as implicações do sistema político vigente para a sociedade e, sobretudo, para a fotografia jornalística brasileira. Assim, o fotojornalismo agiu e seus agentes atuaram de maneira consciente, mas a ideia da fotografia como uma máquina de ver também impossibilitou que as coberturas se estendessem ao campo da expressão, já que, consideradas transparentes, sua inferioridade em relação ao texto – com exceção da *Manchete* – e mesmo ausência representaram sua limitação. Da abordagem da *Manchete*, passando pela da *Veja*, do *JB* chegando à do *OESP*, percebe-se uma desvalorização da prática fotojornalística bem como de seus profissionais, quando se refere ao enaltecimento da imagem com seu uso como narrativa e até a atribuição de créditos. Por outro lado, observar as entranhas do discurso fotográfico presentes nas páginas jornalísticas daquele período permite notar que, mesmo com menos espaço do que o texto, a fotografia foi um elemento de construção e disseminação de significados acerca dos agentes e do momento político vigente.

Por fim, acerca das três questões norteadoras, responde-se: 1) como o fotojornalismo tornou visível anseios e reflexões políticas debatidas no período? Os fotógrafos e editores, ao lidarem com a linguagem fotográfica – a escrita, o conteúdo e o dialogismo, de Rouillé – constroem suas narrativas e valorizam o aspecto de autoria de suas obras. Assim, mesmo quando apenas mostram o “registro” do evento, ao criar uma imagem e ao selecioná-la para publicação, já elaboram uma possibilidade de leitura da fotografia, com mais ou menos elementos de significação. Logo, mesmo sendo testemunha, os anseios e reflexões políticas sempre são materializadas pela fotografia, transcendendo o seu valor documental para o de expressão.

2) De que forma as imagens fotojornalísticas retratavam os agentes do poder? Esta tese se debruçou sobre a atuação da fotografia na imprensa escrita brasileira, refletindo, sobretudo, sobre o processo de produção de significados referentes aos agentes políticos apoiadores e contrários ao sistema político vigente entre 1966 e 1975. Os presidentes-militares, como detentores do principal poder da República, eram apresentados com ares de superioridade, equiparando-se entre eles mesmos. Entretanto, os posicionamentos dos veículos acerca dos grupos políticos aos quais pertenciam também eram perceptíveis, vangloriando-os ou não. Quando se criticava os mandatários, era por meio de imagens irônicas, nas quais as personalidades eram ligadas a situações constrangedoras por se tornarem públicas pela mídia. A oposição institucional, quando era retratada, mostrava-se de forma desunida, recorrendo a figuras públicas anteriores a 1964 e geradores de instabilidade. Já os contemporâneos eram retratados com trejeitos, como se fossem inadequados ao cargo. A esquerda armada vivia em um contexto de violência, sofrendo e praticando-a, lembrando cenários de guerra, como a do Vietnã. A mesma abordagem foi adotada para a cobertura dos movimentos estudantis. Todavia, o que se destaca na cobertura fotográfica da subversão é a ausência de imagens sobre os assuntos controversos à situação política do país.

3) Como as fotografias publicadas na imprensa brasileira ajudam a entender a dinâmica histórica do fotojornalismo no que tange a documentação e a expressão? Ao se colocarem como testemunhas da história e o uso excessivo de fotografias-documentos nas coberturas imagéticas, a imprensa brasileira se posiciona como uma área onde a fotografia seria a comprovação dos fatos, a verdade – basta pensar na ausência das imagens, no excesso de retratos e nas fotos-choques. Contudo, os fotógrafos, muitas vezes, iam além e produziam imagens que transcendiam a representação do fato e traziam interpretações sobre ele. Graças a chefes e editores de fotografias que acreditavam no potencial de expressão das imagens, essas fotografias ganharam as páginas dos jornais e fizeram os leitores rirem ou mesmo questionarem o porquê daquela imagem estar lá, naquela matéria. Valorizando, assim, a expressão da imagem fotográfica em meio a um ambiente de predominância meramente documental.

A fotografia presente nas páginas jornalísticas foi, por muito tempo, a responsável por tornar o mundo visível aos homens. A apropriação do seu caráter de verdade e de testemunho fotográfico foram as principais potencialidades

apropriadas pela imprensa para a disseminação de imagens. Isto fez com que, por muito tempo e se não até hoje, as fotografias fossem entendidas como um braço da realidade com o qual não caberia discussão. A própria nomenclatura de técnica, ao defender a ideia de escrita pela luz, força a noção de não medição humana, logo não um produto sociocultural.

A compreensão do fotojornalismo como um lugar de lutas simbólicas pelo poder – como aponta Sousa – começou neste trabalho na organização de seus capítulos, que optou por serem nomeados a partir da linguagem fotográfica a fim de que a noção de discurso fosse apresentada em várias maneiras. Valoriza-se uma discussão comum às teorias da fotografia que a tratam como ponto de vista do fotógrafo, assim a abordagem pode ser aplicada à noção de ângulo da linguagem fotográfica.

As amarras realistas permeiam o ato fotográfico. Contudo, compreendê-lo como algo inquestionável apaga a natureza social da prática fotográfica e, ao fazê-lo, escamoteia uma das suas principais virtudes: o discurso fotográfico. Sem tal noção, a fotografia de forma geral – e especialmente nos estudos históricos – serviria apenas como prova e não como expressão, bem como permaneceria serva do texto na compreensão do mundo visível. Por vezes, tais discussões podem parecer simplórias dados os avanços da visualidade na História e nas Ciências Humanas, contudo, ao observar os anais e as publicações sobre o assunto, nota-se que o campo de estudo ainda merece ampliação.

Neste sentido, “fotojornalismo à força” não remonta apenas a um estudo situado no regime militar brasileiro e às articulações dos profissionais da imprensa para se fazerem “vistos”. Busca também a valorização da imagem não como fonte complementar e comprobatória, mas como um discurso intrincado de nuances políticas, sociais, culturais e econômicas, bem como as diferentes fontes. A ideia é o deslocamento da fotografia de função exclusiva de testemunho para a de conhecimento, de fotografia-documento para fotografia-expressão, do “isto foi” para o “isto foi encenado”.

FONTES E REFERÊNCIAS

Arquivos e instituições pesquisadas

Acervo digital *Jornal do Brasil*

(<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&hl=pt-BR>)

Acervo digital *O Estado de S. Paulo* (<http://acervo.estadao.com.br/>)

Acervo digital *Veja* (<https://acervo.veja.abril.com.br/#>)

Arquivo Público do Estado de São Paulo (São Paulo-SP)

Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Profa. Dra. Anna Maria Martinez Correa (Cedap – Unesp/Assis-SP)

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>)

Periódicos consultados

Jornal do Brasil (jan. 1966 a dez.1975)

Manchete (jan. 1966 a dez.1975)

O Estado de S. Paulo (jan. 1966 a dez.1975)

Veja (set. 1968 a dez.1975)

Periódicos citados

Jornal do Brasil, 18/09/1965

Jornal do Brasil, 23/05/1966

Jornal do Brasil, 16/03/1967

Jornal do Brasil, 22/06/1968

Jornal do Brasil, 14/12/1968

Jornal do Brasil, 05/11/1969

Jornal do Brasil, 23/09/1973

Jornal do Brasil, 16/03/1974

Jornal do Brasil, 20/12/1975

Manchete, 30/07/1966

Manchete, 06/08/1966

Manchete, 1º/10/1966

Manchete, 21/01/1967

Manchete, 23/09/1967

Manchete, 13/01/1968

Manchete, 29/06/1968

Manchete, 04/01/1969

Manchete, 11/01/1969

Manchete, 16/08/1969

Manchete, 04/10/1969

Manchete, 25/10/1969

O Estado de S. Paulo, 16/03/1967

O Estado de S. Paulo, 31/10/1969

O Estado de S. Paulo, 05/11/1969

O Estado de S. Paulo, 23/09/1973

O Estado de S. Paulo, 20/10/1973

O Estado de S. Paulo, 16/03/1974

Veja, 23/10/1968

Veja, 04/06/1969

Veja, 17/09/1969

Veja, 24/09/1969

Veja, 1º/10/1969

Veja, 08/10/1969

Veja, 15/10/1969

Veja, 05/11/1969

Veja, 12/11/1969

Veja, 19/11/1969

Veja, 03/12/1969

Veja, 10/12/1969

Veja, 26/09/1973

Veja, 14/11/1973

Veja, 28/11/1973

Veja, 16/01/1974

Veja, 23/01/1974

Obras de memória

BENEDICTO, Nair. Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.9, n.15, p.243-262, jul./dez. 2013, p.243-262.

BRITO, Orlando. Orlando Brito, hors-concurs do Prêmio Abril, é fascinado por fotografia política. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.11, n.18, p.215-235, jan./jun. 2015, p.215-235.

MARTINS, Juca. “Vivi – e registrei – importantes momentos da luta pela democracia no Brasil”. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.10, n.17, p.209-228, jul./dez. 2014, p.209-228.

SADE, Sérgio. O paranaense que ajudou a escrever a história do fotojornalismo no Brasil, **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n.11, p.235-271, jul./dez. 2011.

TEIXEIRA, Evandro. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.8, n.12, p.217-252, jan./jun. 2012.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. **Os presidentes e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

ABREU, João Batista de. **Manobras da informação**: análise da cobertura jornalística da luta armada no Brasil (1965-1975). Niterói: Eduff, 2000.

ABREU, Alzira Alves de. Jornal do Brasil: uma reforma famosa. In.: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora (Orgs.). **Eles mudaram a imprensa**. Rio de Janeiro: FGV, 2003a. p.68-175.

_____. O Estado de S. Paulo: tradição e modernização. In.: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora (Orgs.). **Eles mudaram a imprensa**. Rio de Janeiro: FGV, 2003b. p.287-343.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de S. Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

_____. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002, p.513-532.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BITTENCOURT NETO, Levy Henrique; PERSICHETTI, Simonetta. Olimpianos pós-modernos: um rápido olhar sobre as fotografias de celebridades. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.6, n.8, p.101-118, jan./jun. 2010.

BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). **Dicionário de política**. Tradução de Carmen C, Varriale et al; coord. trad. João Ferreira; ver. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacais. 13ª ed. 5ª reimpressão. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.13-42

BREMMER, Jan.; ROODENBURG, Herman. (Orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUITONI, Dulcília. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

BURGI, Sergio. O fotojornalismo humanista em *O Cruzeiro*. In.: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre *O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p.31-39.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.

CIVITA, Victor. Carta ao leitor. **Veja**, 11/09/1968.

CORRÊA, Ingrid da Silva Mendonça. Ulysses Guimarães: trajetória política de um liberal-democrata na luta contra a ditadura militar (1971-1984). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

COSTA, Helouise. Entre o local e global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In.: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012a, p.08-31.

_____. A invenção da revista ilustrada. In.: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012b, p.301-323.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTELLA, Antonio. Verbetes: Lei de Imprensa. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2011. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 18 ago. 2011.

COUTINHO, Amélia; GUIDO, Maria Cristina. Verbetes: Ernesto Geisel. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2013. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 21 mar. 2013.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DIAS, Mauricio. Verbetes: Revolução de 1964. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2017. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 19 jun. 2017.

ECO, Umberto. Los Marcos da Libertad Cômica. In: ECO, Umberto et al. **Carnaval!** México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p.9-20.

ERBOLATO, Mario. **Técnicas de codificação em jornalismo**: redação, captação e edição no jornal diário. 5 ed. São Paulo: Ática, 2003.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.167-205.

_____. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. **Humor e Resistência**: as possibilidades políticas do humor nas charges do jornal *O Pasquim*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o caso Vladimir Herzog (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976). 2007. 137 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

GAMARNIK, Cora. La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.14, p.173-197, jan./jun. 2013.

_____. Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Images, mémoires et sons. 10 jun 2012. Disponível: <<http://nuevomundo.revues.org/63127>>. Acesso em: 06 jul 2017.

_____. Una imagen contra la impunidad. **El Cactus, revista de Comunicación**, v.5, n.5, 2016, p.116-123. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/Cactus/article/view/15563/15399>>.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, Ulysses. "Navegar é preciso". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1973.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público**. São Paulo: Contexto, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. (Tradução de Myrian Ávila). **Aletria**, Revista de Estudos de Literatura, volume 10/11, 2003/2004, p.14-29.

JEANNENEY, Jean-Noël. Amídia. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.213-230.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002. p.533-551.

LAMARÃO, Sérgio. Frente Ampla. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2017. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando. Veja: status, informação e influência política. In.: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora (Orgs.). **Eles mudaram a imprensa**. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p.68-175.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p.111-153.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 61-91.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARTINS, Ana Luiza, LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Unesp, 2006.

MARTINS, Lucas de Toledo. **Poesia e automatismo em conflito: um estudo sobre a fotografia e seus sentidos a partir de uma interpretação crítica do Prêmio Esso de**

Fotojornalismo. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

MORIN, Edgar. Os olímpicos. In: **Cultura de massas no século XX**: Neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997. p.105-109.

MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil**: fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Desiderata, 2005.

PANDOLFI, Dulce. Ulysses Guimarães. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2017. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PERSICHETTI, Simonetta. Apresentação. In.: PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (Orgs.). **Hélio Campos Mello**. São Paulo: Senac, 2003, p.07-12.

RAMÍREZ, Hernán. A configuração das alianças golpistas nas ditaduras de Brasil e Argentina: uma perspectiva a partir da imbricação cívico-militar. **Estudos Ibero-Americanos**, PUCRS, v. 38, n. 1, p. 62-80, jan./jun. 2012.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002. p.435-450.

RÉMOND, René. Uma história presente. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p.13-36.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In.: REIS FILHO, Aarão Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.30-47.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz, STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 1. ed. São Paulo, Companhia da Letras, 2015.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução de Milton Camargo Mota. 2.ed. São Paulo: Loyola, 2005.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)**. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Tradução de Lourenço Pereira. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci D. Poletti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo performativo: o serviço de fotonotícia da Agência Lusa de Informação**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Chapecó: Argos, 2002.

STOPPINO, Mario. Poder. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). **Dicionário de política**. Tradução de Carmen C, Varriale et al; coord. trad. João Ferreira; ver. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. 13ª ed. 5ª reimpressão. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. 2.ed. Florianópolis: Insular, 2008.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968, o diálogo é a violência**: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. Campinas: Unicamp, 2008.

VELASQUEZ, Muza Clara Chaves; KUSHNIR, Beatriz. Verbete: Veja. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2016. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 17 ago. 2016.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. Tradução de Karina Jannini. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WOLFF, Francis: Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In.: NOVAES, Aduino (Org.). **Muito além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.