

## RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo será disponibilizado somente a partir de 15/08/2019.

**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.

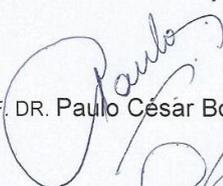
CDD 981.08

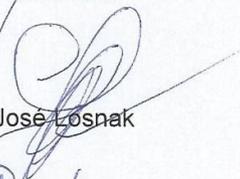


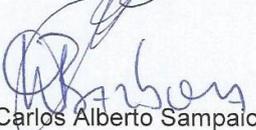
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE **FABIANA ALINE ALVES**, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS.

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

<b>ENQUADRAMENTO:</b> .....	11
introdução à pesquisa .....	11
<b>1 PLANO GERAL: O FOTOJORNALISMO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970</b> .....	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
<b>2 CONTRA-PLONGÉE: A IMAGEM DOS PODEROSOS</b> .....	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
<b>3 PLONGÉE: A IMAGEM DA SUBVERSÃO</b> .....	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
<b>LINEAR:</b> .....	198
caminhos às considerações finais.....	198
<b>FONTES E REFERÊNCIAS</b> .....	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 chapéu<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>



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 Fenton<sup>3</sup>. 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-

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 paulista<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> 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 microfimes 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”<sup>5</sup> (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 representação<sup>6</sup>; o efêmero e o perpétuo<sup>7</sup>. 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

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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 Visual<sup>9</sup> 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

---

<sup>9</sup> 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.

## **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 Cacaís. 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 olímpianos. 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/cpdoc/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.