

**Fotojornalismo no Brasil em 1968:
a ditadura e o povo no olhar de
Evandro Teixeira**

Janayna da Silva Ávila

Artigo recebido em: 20/05/2020
Artigo aprovado em: 19/10/2020

DOI 10.5433/1984-7939.2020v16n28p12

Fotojornalismo no Brasil em 1968: a ditadura e o povo no olhar de Evandro Teixeira

Photojournalism in Brazil in 1968:
the dictatorship and the people in the eyes of Evandro Teixeira

Janayna da Silva Ávila*

Resumo: O artigo analisa cinco fotografias de autoria do fotógrafo Evandro Teixeira, publicadas no *Jornal do Brasil*, em 1968. As imagens registram episódios da história política brasileira, ocorridos durante a ditadura civil-militar: o funeral do estudante Edson Luís, sua missa de sétimo dia, a Sexta-feira Sangrenta e a Passeata dos 100 Mil, na cidade do Rio de Janeiro. As imagens analisadas mostram como o corpo político é o elemento central desse importante documento visual.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Ditadura. *Jornal do Brasil*. Memória.

Abstract: The article analyzes five pictures taken by the photographer Evandro Teixeira, published in *Jornal do Brasil*, in 1968. The images register striking moments of the Brazilian political history, which happened during the civil-military dictatorship: the funeral of the student Edson Luís, his seventh day mass, the Bloody Friday and the 100 Thousand Rally, which took place in the city of Rio de Janeiro. The analyzed images show how the political body is the central element of this important visual document.

Keywords: Photojournalism. Dictatorship. *Jornal do Brasil*. Memory.

* Professora efetiva e pesquisadora do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Lidera o grupo de pesquisa Mídia, fotografia e cultura.

Introdução

Quando os primeiros estudantes universitários reuniram-se em Paris, lutando pela reforma no sistema educacional, não haviam previsto que conquistariam, em poucos dias, a adesão expressiva da sociedade, resultante num movimento que mobilizou milhões de pessoas pelo país. O Maio de 68 em Paris transformou-se no estopim de uma série de manifestações, quase sempre lideradas por estudantes, que viriam expor a revolta de parte da população em relação ao sistema – do mecanismo socioeconômico vigente ao posicionamento político dos governos.

Àquele momento, era imprescindível o debate público sobre direitos civis e condições dignas de trabalho não só na França, mas também em outros países europeus, como Portugal e Espanha, cujos governos ditatoriais de Salazar e Franco aproximavam-se do fim. Nos Estados Unidos, 1968 foi também um ano de convulsões sociais, que deixaria marcas ainda hoje em sua história, como os protestos de milhares de estudantes contra a Guerra do Vietnã, em diversas capitais, e o assassinato do ativista político Martin Luther King, tensionando ainda mais o racismo, a luta pelos direitos civis da população negra e seus desdobramentos em território estadunidense.

O Brasil vivia há quatro anos uma ditadura que cassou direitos e perseguia cidadãos. Brasília, a nova capital, recém-inaugurada, ainda estava longe da agitação de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. E foi nas duas cidades que aconteceram os principais e mais violentos embates entre a população e as forças de segurança da ditadura no Brasil.

As tensões de 1968 no Brasil ganham maior força no

dia 28 de março, quando a Polícia Militar entra em conflito com estudantes no Centro do Rio, no Calabouço, como era conhecido o Restaurante Central dos Estudantes, mantido pelo governo federal, com fornecimento de refeições subsidiadas. O conflito com a tropa de choque resultou na morte do jovem estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, que teve seu corpo levado por colegas para o prédio da Assembleia Legislativa, na Cinelândia (hoje, Câmara Municipal do Rio de Janeiro), e colocado numa mesa, necropsiado e velado. A morte mobilizou não apenas estudantes, mas trabalhadores, líderes religiosos e políticos e transformou-se num poderoso estopim para diversos protestos contra a ditadura no Brasil.

Na imprensa, poucos eram os veículos que se manifestavam contra o regime. Os censores acompanhavam passo a passo o conteúdo que viria a público, proibindo que material considerado “subversivo” ganhasse espaço. Sediado no Rio de Janeiro, o Jornal do Brasil (JB)¹, veículo no qual foram publicadas as fotos que serão analisadas no presente artigo, pode ser considerado, pelo teor do material publicado, uma empresa de linha editorial conservadora que, embora não apoiasse a subversão, eventualmente, arriscava-se a criticar a ditadura em seu combate violento às manifestações populares, especialmente em 1968.

Neste artigo, analisamos cinco fotografias de autoria do fotógrafo Evandro Teixeira, que documentam episódios ocorridos em 1968, durante a ditadura civil-militar no Brasil, e publicadas

1 Fundado em 1891 e após mudar de gestão cinco vezes, o JB chega aos anos 60 anunciando a modernização do veículo. Apesar de possuir uma linha editorial conservadora, em alguns momentos publicava matérias contrárias aos atos violentos da ditadura, o que tornava o jornal mais popular, sobretudo a partir de 1968, quando o governo passou a ser mais criticado pela população.

no Jornal do Brasil, objetivando mostrar como o corpo político é o elemento central dessas imagens.

Corpo, política e fotografia

A busca pela imagem que possa chocar está presente na história do fotojornalismo desde a cobertura da Guerra Civil Americana, quando imagens explícitas de pessoas feridas e mortas circularam em jornais à época. Para Sontag (2008, p. 211), “a caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor”. A cada novo conflito fotografado, essa história foi se construindo tomando o registro de tragédias, a exemplo de eventos bélicos e outros episódios de violência, como prioritário entre as pautas das quais o fotojornalismo vem se ocupando desde a segunda metade do século 19.

A fotogenia do sofrimento das pessoas sempre foi parte importante da cultura visual – da pintura à fotografia, em especial o fotojornalismo. “A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana” (SONTAG, 2008, p. 401). Neste sentido, o impacto de imagens que documentam tragédias humanas, em diferentes contextos, tendem a funcionar como símbolos que emanam credibilidade e, também por essa razão, perduram mais que a palavra, como destacou Sontag (2008, p. 885): “As fotos traçam rotas de

referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal”.

Para Pereira, o fato de a fotografia ser, ao mesmo tempo, documento e espetáculo torna-a ainda mais próxima de sua vocação para agir movida pela piedade, propensão que colocará em discussão os limites éticos da fotografia.

Nossa hipótese é que a fotografia moderna ocupou um importante papel na “política da piedade” e isso se deve em parte ao fato de que o imaginário fotográfico estava entrelaçado ao mesmo desejo de real e à mesma vontade de escapar da determinação que configurou a exposição do sofrimento no espaço público. Mas mais do que isso, a fotografia parecia demonstrar que era possível objetivar aquilo de irremediavelmente subjetivo: o sofrimento humano. Não é por acaso que boa parte daquilo que na modernidade colocava a imagem fotográfica nesta posição ideal com relação ao sofrimento será aquilo que, mais tarde, fará com que ela seja alvo das mais duras críticas: a pretensão à verdade, o espetáculo, o sentimentalismo, a distância, a objetificação do sofredor, enfim, dizem-nos algo sobre a imagem, mas certamente, também nos falam sobre o nosso modo de lidar com a dor. (PEREIRA, 2008, p. 58-59).

A ideia defendida por Pereira coaduna com a problematização feita por Sontag sobre imagens que registram atrocidades: a de que essas fotos dizem muito mais sobre como as pessoas, de um modo geral, reagem a cenas de dor.

No Brasil de 1968, os conflitos que são objeto deste artigo envolviam civis motivados pela desordem sociopolítica após a

instauração de um governo militar e, apesar de não resultar em imagens que se parecessem com o horror geralmente visto em campos de guerra, a exemplo de corpos mutilados, registravam cenas de dor, com o espancamento de pessoas pela polícia, o desespero de milhares de cidadãos, as prisões arbitrárias e as mortes causadas pelos confrontos.

Neste sentido, trazemos o conceito de corpo político no sentido apresentado por Safatle (2015), de que passa pelo afeto, e portanto pelo corpo, nossas relações de ordem política:

Não há política sem corpo, dizem, cada um à sua maneira, Rousseau, Hobbes, Spinoza [...] A instauração política aparece assim como a constituição de um corpo dotado de unidade, de vontade consciente, de eu comum [...] Se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de aisthesis. As metáforas do corpo político não descrevem apenas uma procura de coesão social orgânica. Elas também indicam a natureza do regime de afecção que sustenta adesões sociais. (SAFATLE, 2015, p. 19).

Essa corporeidade é indissociável da luta política e ganha, nas fotos de Evandro Teixeira, um protagonismo performático que contribui para fortalecer as narrativas jornalísticas que, àquele momento, denunciavam as injustiças e o atentado à liberdade e registravam a mobilização popular frente à ditadura.

A ditadura e o fotojornalismo

O fotógrafo Evandro Teixeira, funcionário da redação do Jornal do Brasil, de 1962 a 2010, conta da mudança da linha editorial do jornal a partir de 1968, fato determinante para que essas e outras centenas de imagens produzidas por ele fossem publicadas no diário e, décadas depois, passassem a compor um documento iconográfico importante das ditaduras militares na América do Sul.

O Jornal do Brasil cansou de ser preso, de sair em branco. Ele era censuradíssimo; os militares viviam lá dentro, moravam lá. No início, no primeiro momento do golpe, praticamente todos os jornais se manifestaram favoráveis aos militares. Mas depois eles foram mudando de opinião porque o próprio golpe mudou. (TEIXEIRA, 2012, p. 246)

Teixeira havia sido pautado para cobrir o cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, que mobilizou milhares de pessoas e parou a cidade, com a suspensão de aulas, fechamento de órgãos públicos e empresas comerciais. Nessa que é uma das imagens que mais circularam no dia seguinte (fig. 1), o fotógrafo usa o formato retrato para enquadrar a cena. A verticalidade da imagem, de efeito limitador, realça a realidade que se desenrola ali. Tudo é caótico na cena: a porta inclinada onde se vê cartazes e faixas com palavras de ordem; estudantes e outros manifestantes que se amontoam com o intuito de ter uma visão melhor do cortejo; bandeiras; coroas de flores; e, por fim, o caixão de Edson Luís, ocupando a área central da imagem, torto, disposto sobre ombros de alturas diferentes. É, talvez, uma imagem-símbolo de outro caos: o caos político, ideológico e

social vivido no Brasil a partir de 1964 e intensificado em 1968.

Fig. 1 – Cortejo do estudante Edson Luís



Fonte: reprodução de acervo do autor

A circulação dessa imagem (fig. 1) e das outras quatro que compõem o corpus deste artigo, contribuiu, ainda que a ditadura tenha continuado por mais duas décadas, para a composição, a partir do que acontecia no Rio de Janeiro, de uma memória visual do golpe e de seus desdobramentos.

Na semana seguinte ao assassinato de Edson Luís, o fotógrafo foi pautado para cobrir a missa de sétimo dia pela morte do estudante, episódio que também resultou em novos conflitos. Na série de imagens feitas no dia 4 de abril, Teixeira narrou parte do descontrole sociopolítico do país, como na foto em que os manifestantes são agredidos pela cavalaria da Polícia Militar do Rio, na igreja da Candelária, onde foi celebrada a missa (fig. 2).

Fig. 2 – Cavalaria da polícia do RJ avança sobre a população



Fonte: reprodução de acervo do autor

Com um ângulo *plongée*, obtido com o posicionamento do fotógrafo a partir de um prédio vizinho à Igreja da Candelária, a foto é um dos mais importantes documentos visuais dos fatos ocorridos naquele dia. A cavalaria, que ocupa a metade da área da imagem, traz os policiais empunhando sabres, numa cena que se assemelha a batalhas campais, enquanto a população aglomera-se na porta da igreja. Na imagem estão delimitadas “seções” para personagens em conflito: na metade de baixo, a polícia montada representando o Estado; na outra metade, os manifestantes, na calçada da igreja ou deslocando-se para lá. A divisão espacial da imagem reforça a oposição entre os dois grupos.

O ângulo privilegiado é recorrente em muitas imagens dos conflitos registrados por Teixeira em função da localização da sede do JB, na mesma região onde aconteciam as manifestações e a opressão policial. Essa proximidade dos fatos não pode ser ignorada ao analisarmos a cobertura fotojornalística dos fatos, uma vez que ela se torna um fator importante na obtenção de imagens que registraram

o fluxo dos acontecimentos.

Em 1968, a Cinelândia foi o grande palco de manifestações no Rio de Janeiro, especialmente dos estudantes. Era tudo por ali, Cinelândia, Avenida Rio Branco, Candelária. Os estudantes, especialmente, paravam em frente ao prédio do Jornal do Brasil para fazer barricadas e enfrentar a polícia. Eles faziam isso porque contavam com o apoio do jornal. E para fotografar esses confrontos era fácil, dava para fazer tudo da janela, com um ângulo privilegiado de visão. Alguns manifestantes morreram nesses confrontos, pois a disparidade era muito grande: os estudantes enfrentavam a cavalaria com bolinhas de gude, para derrubar os cavalos, e a cavalaria não saía dos quartéis só para intimidar, não, ela descia o sarrafo. Alguns morreram vítimas de baionetas ou de bala mesmo. (TEIXEIRA, 2012, p. 238).

Embora seja sempre aconselhável questionar a credibilidade de toda imagem em relação aos fatos registrados, os episódios captados por Teixeira repetem-se também em muitos outros registros. No entanto, esse conjunto de imagens não é definitivo para o conhecimento dos fatos ocorridos, sobretudo porque toda imagem sempre estará “contaminada” pelas escolhas do autor, como afirma Kossoy:

A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um enfoque da realidade passada: um aspecto determinado. Não é demais enfatizar que este conteúdo é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade primeira, cuja decisão cabe exclusivamente ao fotógrafo, quer esteja ele registrando o mundo para si mesmo, quer a serviço de seu contratante. (KOSSOY, 2001, p. 107).

A subjetividade, inerente ao ato fotográfico, vai resultar sempre em imagens marcadas por formas únicas, autorais, de ver e interpretar o mundo, mesmo quando essa imagem é documental, como é o caso do fotojornalismo. Todo fotógrafo é um filtro cultural, por isso continua válida a afirmação de Kossoy (2001, p. 108), de que “o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente”. Essas interpretações, nem sempre inocentes, ainda segundo Kossoy (2014, p. 108), “compõem a trama do documento”.

Para Hall (1973, p. 178), o fotógrafo, que atua no jornalismo, funciona da mesma forma que pauteiros, chefes de reportagem e editores, como *gatekeepers*, selecionando e hierarquizando as informações a serem publicadas. Essa “filtragem” se dá na própria decisão do que ele irá fotografar e como se dará o enquadramento das cenas. A ausência de imparcialidade no ato de produzir imagens está presente em todas as rotinas produtivas do jornalismo, ainda que permaneça o discurso de que toda imagem produzida no âmbito do fotojornalismo corresponde ao real, sem o atravessamento de subjetividades e filtros:

Motivos ideológicos e mercadológicos sustentam a ideia predominante de que a foto jornalística é um registro do real. E mais: é uma testemunha e uma prova do real. Por mais que ajustem a edição (espaço e lugar na página, cortes, angulações, cores), dificilmente reconhecem que operaram uma “transformação do real”. (BUIIONI, 2010, p. 6),

Em outra foto de Teixeira, do mesmo dia (fig. 3), podemos verificar um outro ângulo da marcha da cavalaria sobre a população:

Fig. 3 – Cavalaria da PM na porta da Igreja da Candelária, no Rio



Fonte: reprodução de acervo do autor

A foto pode ser vista como uma sequência da anterior, quando os policiais chegavam ao local. Na parte central da imagem, uma ação que tornou essa foto uma das mais famosas da cobertura jornalística daquele evento: as pessoas são acuadas contra a porta, sendo algumas delas pisoteadas. É possível ver, entre dois cavalos, o corpo de uma mulher ao chão.

Observe-se que os policiais militares, a força opressora que ali personificou a presença controladora do Estado, não têm seus rostos mostrados na imagem, e são representados como figuras anônimas, sem identidade individual, cujos atos atendem a um comando maior. Embora a comunicação não-verbal sempre possa confundir, está explícita na imagem a subjugação daquelas pessoas pelos policiais, um retrato da opressão vigente à época. Uma prova disso está na recepção, pelos militares, das matérias publicadas sobre os episódios citados pelo *Jornal do Brasil*. Além de ter muitos dos textos e fotos censurados, a emissora de rádio do grupo JB foi suspensa naquele dia, acusada de incitar o povo contra o regime.

Em 1968, à medida em que os acontecimentos vão se

tornando cada vez mais violentos, parte da chamada “grande imprensa”, atingida pela censura, passa a noticiar os fatos com maior ênfase. A Sexta-feira Sangrenta, um dos episódios com participação expressiva da população, teve ampla cobertura jornalística do JB, na qual as imagens ganharam destaque (fig. 4):

Fig. 4 – Capa do Jornal do Brasil, edição de 22/06/1968



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Mudança de linha editorial

A edição do JB no dia seguinte à Sexta-feira Sangrenta coloca o veículo em posição oposta ao governo. Tanto o JB quanto outros jornais foram acusados, a partir do episódio, a incitar a população contra o regime ditatorial, embora de 1964 a 1968 o apoio ao governo tenha sido constante.

A Sexta-Feira Sangrenta trará uma nova característica às cenas violentas já presenciadas nos dias anteriores: a adesão popular de forma inusitada. No discurso do governo, o “movimento geral de subversão” e, agora também, a grande imprensa, que, ao dar “visibilidade” às “cenas de guerra”, se torna responsável pela proporção atingida pelos acontecimentos. O poder da “imagem” é inquestionável: a partir das fotos publicadas pelos jornais, o conflito “aparece”. A população também toma partido, lutando nas ruas contra as forças repressivas. (VALLE, 2008, p. 140).

Antes defensor do golpe militar, o JB passa a denunciar casos de tortura e de violência explícita da polícia contra os manifestantes. A imagem é elemento central nesse processo porque apresentava-se como uma linguagem à qual a maioria dos censores não conseguia acessar com facilidade, ao contrário do conteúdo textual, como contou o fotógrafo Evandro Teixeira:

Acontecia uma coisa curiosa: o pessoal do texto sofria mais do que a gente, porque para os censores era mais fácil entender e mutilar um texto do que ver uma foto numa folha de contato. A gente fazia os contatos meio escuros, assim o censor não conseguia ter uma leitura exata das imagens e acabava deixando passar. No dia seguinte, quando via

publicada, é que vinham p... da vida, ameaçando prender, censurar. Aí, tínhamos que sumir por uns dias. (TEIXEIRA, 2005).

Ciente da importância que o papel do fotojornalismo tinha diante daquela mudança de postura do jornal, Teixeira dedica-se a fazer das imagens para o JB uma ferramenta contra o regime.

Eu era contra o golpe militar. Eu tinha meus ideais políticos. Eu não fui assim um Vladimir Herzog, um João Saldanha, nem estudante eu era à época, para ficar subindo em palanque e gritando, então eu não poderia deixar de documentar tudo aquilo. Foi a minha forma de lutar contra a ditadura. (TEIXEIRA, 2012, p. 236).

Em outra foto (fig. 5), Teixeira faz-nos lembrar de “Morte de um Miliciano”, uma das mais famosas imagens do fotógrafo Robert Capa (1913-1954), na qual um soldado é registrado no momento em que foi alvejado no front, durante a Guerra Civil Espanhola.

Fig. 5 – Policiais perseguem estudante na Sexta-feira Sangrenta, no Rio



Fonte: reprodução de acervo do autor

A foto fora registrada durante um confronto chamado de Sexta-feira Sangrenta, em 21 de junho de 1968, quando trabalhadores aderiram às manifestações lideradas por estudantes e entraram em confronto com a polícia, contra a ditadura, no Centro do Rio. O confronto foi o mais violento do período e resultou na morte de manifestantes², além de dezenas de feridos. Teixeira conta, em entrevista, os bastidores de uma das mais conhecidas imagens do episódio:

Eu corri feito um louco, aliás, naquele tempo eu corria muito. 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).

Conforme Wölfflin (2015, p. 53), o formato paisagem (horizontal) apresenta o referente como uma realidade ilimitada, mesmo que, na foto, a moldura detenha-a. Assim, é possível aferirmos que aquele instante capturado por Teixeira é o fragmento de uma ação, de um gesto enérgico que consiste na perseguição, culmina na queda do manifestante e, para além da foto, daquele milésimo de segundo registrado, terá seus desdobramentos nos instantes

² Não há dados precisos sobre a quantidade de pessoas mortas no conflito. Zuenir Ventura, em *1968 – o ano que não terminou*, diz que os atos resultaram em 23 baleados e quatro mortos, incluindo um soldado da Polícia Militar, mas destaca que nem todos os hospitais informaram o boletim de atendimentos feitos naquele dia (VENTURA, 1968).

seguintes. Como afirma Rouillé (2009, p. 37), ao contrário de outras formas de representação imagética, a relação entre fotografia e tempo demarca uma característica única do processo.

A essa característica soma-se outra especialmente importante, sobretudo para as reflexões trazidas aqui: a de que uma imagem fotojornalística sempre está impregnada/influenciada de/por etapas de captação, edição e circulação.

Uma fotografia-documento nunca está sozinha, e jamais frente a frente com a coisa que ela representa. Está sempre inserida em uma rede regulada por transformações, sempre levada por um fluxo de sinais em movimento. Sozinha não significa nada. Nua, não tem referente ou, o que é a mesma coisa, tem mil, como testemunham esses clichês de imprensa que volta e meia situam legendas abusivas em contextos opostos, alheios ao seu próprio contexto. (ROUILLÉ, 2009, p. 95).

Assim, é fundamental termos sempre em vista que as imagens produzidas por Evandro Teixeira passaram, como toda produção jornalística, por diversas mediações, que acrescentam camadas de significação. Para além dessas mediações, as fotos aqui vistas, quando publicadas no jornal, estiveram acompanhadas de títulos, textos e legendas, que além de complementar a informação visual pode se desdobrar em significados os mais variados, como destaca Joly (1996, p. 141-142):

A complementaridade das imagens e das palavras reside também no fato de elas se alimentarem umas das outras. Não existe qualquer necessidade de uma copresença da imagem e do texto para que este fenômeno se verifique.

As imagens engendram palavras que engendram imagens,
num movimento sem fim.

O mais correto seria afirmarmos, ainda conforme Rouillé (2009, p. 95), que a rede das transformações e das contiguidades fixa uma verdade particular (e contundente) à fotografia-documento, a que se pode chamar de “verdade de rede”.

A imagem-mural

No dia 26 de junho de 1968, apenas cinco dias depois da Sexta-feira Sangrenta, aconteceu no Rio de Janeiro, a manifestação que se tornou conhecida como a Passeata dos 100 Mil. A manifestação surgiu como uma reação (pacata) à violência da sexta-feira. Na rua, Evandro Teixeira subiu no balcão da Assembleia Legislativa, na Cinelândia, e capturou, num ângulo *plongée*, sua mais conhecida foto daqueles episódios (fig. 6). Curiosamente, entre as dezenas de imagens feitas pelo repórter naquele dia, atendendo à pauta, a foto dos 100 mil não foi selecionada para a cobertura publicada no dia seguinte³.

3 A circulação da foto deu-se nos anos seguintes, em jornais, revistas, livros e exposições.

Fig. 6 – Passeata dos 100 Mil, no Rio

Fonte: reprodução de acervo do autor

O posicionamento da câmera de cima para baixo (*plongée*) possibilitou ao fotógrafo obter a imagem de um “mar” de cabeças, como numa pintura mural, o que conferiu ainda mais impacto à foto. As decisões que envolvem a construção da imagem sempre irão impactar a leitura que se faz dela:

“As diversas lentes, luzes, ângulos e artifícios possibilitados pela tecnologia dos equipamentos contemporâneos, que o fotógrafo tem a sua disposição no momento de decidir como representar determinada cena, possibilitam combinações intermináveis na semântica fotográfica”. (CHIODETTO, 2008, p. 93)

O enquadramento (ou recorte, já que não sabemos se a imagem foi “reenquadrada” depois, na ampliação) também é um aspecto significativo nessa composição. Percebe-se claramente que a multidão continua para além do quadro, como aponta Shore ao discutir a atuação passiva das bordas de uma imagem.

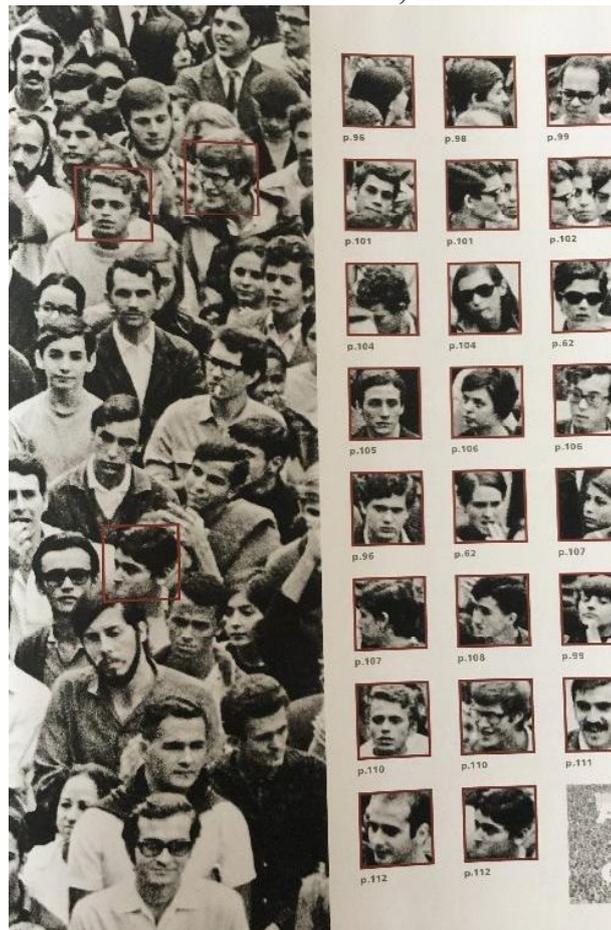
“No caso de algumas fotos, o enquadramento atua

passivamente. Ele vai até onde a imagem termina. A estrutura da fotografia começa no centro da imagem e avança para suas bordas. [...] a estrutura da fotografia implica um mundo que continua além de suas bordas”. (SHORE, 2014, p. 60)

Além dos manifestantes, apenas outro elemento compõe a imagem: uma faixa de protesto, que se configura como uma espécie de legenda interna para a foto. Duas frases curtas resumem o motivo da manifestação e o anseio dos participantes, acrescentando à imagem uma informação descritiva. Pela leitura da faixa é possível deduzir que a manifestação ocorre no Brasil (ou em país de língua portuguesa) e se faz contra um governo ditatorial. Essa informação verbal presente na imagem fotojornalística reforça seu caráter histórico, documental, garantindo a ela um grau de iconicidade nos registros visuais da ditadura civil-militar vivida pelo Brasil na segunda metade do século 20, ainda que isso sempre possa ser questionado.

Em 2007, um ano antes da celebração dos 40 anos da memória dos acontecimentos de 1968, Teixeira lançou o livro *1968 destinos 2008: Passeata dos 100 Mil*. A partir da foto da multidão (fig. 6), foram selecionados 100 rostos de manifestantes que são identificados, fotografados e entrevistados quase quatro décadas depois do ato (fig. 7), a fim de rememorarem o dia do ato e como veem hoje o cenário político brasileiro.

Fig. 7 – Página do livro 1968 destinos 2008, mostrando a seleção de pessoas



Fonte: imagem escaneada do livro

A partir de uma única imagem, fragmentada, desconstruída, elaborou-se uma narrativa que se desdobra em direção ao presente, como um palimpsesto fotográfico. Teixeira reaviva a importância do registro e ressignifica-o, ampliando a relação entre fotografia e história.

Considerações Finais

Embora a fotografia sempre permaneça ligada ao referente, de onde advém parte de sua credibilidade, faz-se necessário ampliar o debate sobre sua presença na memória dos fatos, sobretudo quando

esses dizem respeito à história política e social de um país. O trabalho desenvolvido pela imprensa durante a ditadura no Brasil precisa ser continuamente visto e analisado cientificamente. Depende, em parte, dessa construção, a memória do período, porque é a partir do filtro jornalístico que uma parcela da história foi vista e contada, com todos os aspectos positivos e negativos (fatalmente, em maior grau) que envolvem essas narrativas.

As cinco fotos selecionadas, de autoria do fotógrafo Evandro Teixeira, analisadas neste artigo, evidenciam que o fotojornalismo também se apoia na construção imagética, na (re)construção (ou no delineamento) de realidades. Para enxergar além da aparência, é preciso ultrapassar a primeira camada e penetrar nos aspectos invisíveis da concepção da imagem, tarefa nem sempre fácil. Em cinco imagens, os episódios da morte do estudante Edson Luís (e seus desdobramentos), da Sexta-feira Sangrenta e da Passeata dos 100 Mil são perpetuados e revividos ainda hoje. A efemeridade daqueles atos foi transpassada (pelo menos enquanto penetramos nos registros visuais deles) e a ideia de imaginabilidade da violência do Estado contra o povo, através da força policial, é refutada pela contundência das fotos de Teixeira – o caixão de Edson Luís é uma prova disso. Materializa, sob a forma de um ato irreversível (a morte), que não há acordo possível entre o povo e o governo numa ditadura. Para evitar a violência, somente a obediência e o silenciamento.

Neste sentido, o corpo político afirma-se como elemento central das imagens. Em todas elas, a performance do manifestante é condição essencial para a significação das narrativas jornalísticas. Caminhar, gritar, correr, cantar, lançar objetos contra a polícia, empunhar faixas e bandeiras ou erguer o braço são, portanto, gestos

que o corpo político transforma e traduz. Com seu próprio corpo, o manifestante celebra um pacto com a causa, arriscando a própria vida. Nas manifestações populares que ocupam as ruas, o corpo passa a ser instrumento indissociável da luta.

Numa história cheia de fendas, cabe a nós, como afirmou Kossoy (2014, p. 106), “recuperar o sentido dos fatos passados, resgatar os silêncios propositais da história” para recompor (ou pelo menos, tentá-lo) parte dos hiatos que o jornalismo e a fotografia vão deixando pelo caminho.

Referências

BUITONI, Dulcilia H. Schroeder. O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa. *In: ENCONTRO DA COMPÓS*, 19., 2010, Rio de Janeiro, RJ. **Anais [...]** Rio de Janeiro, RJ: PUC-Rio, 2010.

CHIODETTO, Eder. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. The determination of news photographs. *In: COHEN, Stan; YOUNG, Jock (ed.). The manufacture of news: a reader*. Beverly Hills: Sage, 1973.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus Editora, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

PEREIRA, Carolina Sá Carvalho. **O sofrimento em imagens**: uma história entre a fotografia e a política. 2008. 223 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ROUILLÉ. André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TEIXEIRA, Evandro. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. [Entrevista concedida a] Paulo César Boni. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, p. 217-252, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://srv-009.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11936>. Acesso em: 14 jan. 2020.

TEIXEIRA, Evandro. Meu negócio é fotojornalismo. [Entrevista concedida a] André Teixeira. **Photo Magazine**, São Paulo, 7 out. 2005. Disponível em: http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=3416. Acesso em: 12 abr. 2010.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968**: o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.