

ARTHUR SOUSA COSTA

**A IMAGÉTICA DA RESISTÊNCIA: O REGISTRO DA REPRESSÃO CIVIL-
MILITAR NO BRASIL PELAS LENTES DE EVANDRO TEIXEIRA (1964-1968).**

Brasília, 2019.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE DIREITO

**A IMAGÉTICA DA RESISTÊNCIA: O REGISTRO DA REPRESSÃO CIVIL-
MILITAR NO BRASIL PELAS LENTES DE EVANDRO TEIXEIRA (1964-1968).**

Monografia-final de curso apresentada à banca examinadora da Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do grau de bacharel em Direito.

Orientando: Arthur Sousa Costa

Orientador: Prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro

Brasília, 2019.

RESUMO

O trabalho consiste na análise do acervo fotográfico do fotojornalista Evandro Teixeira no período da Ditadura Militar no Brasil nos anos de 1964 a 1968, a partir do pressuposto de que as fotografias possam servir como artefatos simbólicos de resistência democrática em períodos repressivos. Os marcos temporais foram definidos a partir da Tomada do Forte de Copacabana, em 1964, até a Passeata dos Cem Mil, em 1968, ambos no Rio de Janeiro. Para realizar a análise do acervo fotográfico, optou-se por uma estratégia de localização da imagem no campo teórico da imagem e da fotografia, bem como da contextualização do acervo no tempo histórico, expondo-se, assim, a conjuntura de repressão ideológica e censura às manifestações contrárias ao discurso oficial do Estado Militar. Espera-se, desta forma, que o leitor seja despertado ao potencial epistemológico da fotografia na tradução visual da realidade e no fornecimento de um acervo visual do mundo, processo pelo qual edifica símbolos de memória e resistência, com implicações nos campos da linguagem, da história, da arte e do direito.

Palavras-chave: imagem; fotografia; análise de fotografias; fotojornalismo; censura; ditadura militar; Evandro Teixeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modelo de Câmara Escura, autor desconhecido	9
Figura 2 – Tomada do Forte de Copacabana, 1964.....	47
Figura 3 – Motocilista da FAB, 1965	49
Figura 4 – Exposição de armas da Guerra do Paraguai, 1966.....	51
Figura 5 – Cavalaria em disparada durante a missa de 7º dia para o estudante Edson Luis, 1968.....	53
Figura 6 – Cavalaria cercando participantes da missa de 7º dia para o estudante Edson Luis, 1968.....	53
Figura 7 – Policial da cavalaria com sabre erguido, 1968.....	54
Figura 8 – Estudante derrubado pela polícia durante manifestação, 1968	55
Figura 9 – Manifestantes fugindo da polícia, 1968	56
Figura 10 – Manifestante sendo socorrido durante confrontos em manifestação no Rio de Janeiro, 1968.....	57
Figura 11 – Grupo de policiais cercando e agredindo manifestante desarmado durante manifestação, 1968	57
Figura 12 – Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, 1968	58
Figura 13 – Manifestantes carregando a faixa “Abaixo a ditadura, povo no poder”, 1968	59
Figura 14 – Pintura de Tarsila do Amaral, “Os Operários”.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. A imagem fotográfica como ponto de partida teórico.....	8
1.1 O surgimento e o impacto da fotografia no campo das imagens.....	8
1.2 A frente semiótica de abordagem da análise de imagens fotográficas	14
1.3 Iconografia e iconologia como perspectivas metodológicas da análise imagética	19
1.4 O giro pictórico e cultura visual: uma perspectiva de estudo das imagens no século XXI.....	21
2. A relação entre a história, o direito e as imagens fotográficas	26
2.1 O silêncio como palavra de ordem: a censura no contexto histórico-político da Ditadura Militar no Brasil	26
2.2 A imagem fotográfica como artefato da memória: o poder simbólico na construção de resistências	33
2.3 O papel de síntese do fotojornalismo: a imagem na arena pública	39
3. A análise do acervo fotográfico de Evandro Teixeira	44
3.1 Evandro Teixeira, um operador de <i>punctum</i>	44
3.2 Tipologia de seleção para a análise fotográfica.....	45
3.3 Análise do acervo fotográfico.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO

O anseio de documentação do mundo e da realidade do homem é algo que o acompanha desde os primórdios de sua existência. A necessidade da criação visual de um registro de seu cotidiano e da sua história atravessa as eras, podendo ser constatada desde as pinturas rupestres até as contemporâneas técnicas de registro e inscrição visual desenvolvidas no século XXI. A humanidade, desta forma, vem vivenciando na história os processos de representação da realidade através do uso de tecnologias, as quais propiciam a criação de vestígios imagéticos de determinados recortes temporais e espaciais específicos.

A fotografia integra, nesse sentido, o rol de ferramentas das quais dispõe o homem ao fim de documentar sua existência. Se surgida inicialmente sob a perspectiva limitada de suporte ao exercício científico e artístico do início do século XIX, hoje ela é compreendida como objeto autônomo de estudo, configurando, nesse sentido, uma epistemologia de compreensão própria.

Ocorrendo em paralelo aos estudos imagéticos em geral, a investigação científico-histórica da fotografia permite inseri-la dentro de um contexto que compreende a percepção e a apreensão do mundo através de imagens, podendo-se afirmar, dessa forma, que o entendimento da história do homem a partir do século XX perpassa, necessariamente, o estudo de seu exercício fotográfico.

O presente trabalho, nesse sentido, busca investigar o papel da fotografia enquanto instrumento de compreensão da repressão e da censura exercida durante o Regime Militar no Brasil. No cumprimento deste objetivo, deu-se enfoque a uma parte do acervo fotográfico produzido por Evandro Teixeira entre os anos de 1964 a 1968, datas que marcam a Tomada do Forte de Copacabana e a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro.

Fotógrafo de imprensa no *Jornal do Brasil*, Teixeira tornou-se referência de sua profissão, em grande medida graças ao trabalho desenvolvido na documentação da Ditadura Militar. Seu acervo imagético serve aqui de objeto de estudo a fim de projetar a apresentação da fotografia a partir de seu potencial uso como ferramenta de documentação historiográfica do tempo, criando, nessa conjuntura, artefatos simbólicos de resistência coletiva.

A fim de cumprir a tarefa proposta, toma-se, pois, como ponto de partida teórico, a imagem fotográfica como objeto de estudo. No primeiro capítulo, analisa-se o

desenvolvimento epistemológico da fotografia no tempo, expondo, nesse ínterim, quais as metodologias de análise da fotografia serão examinadas no trabalho.

No segundo capítulo, a partir da contextualização epistemológica da fotografia e de seus instrumentos de análise, busca-se investigar as relações possíveis de serem traçadas entre a imagem fotográfica, a história e o direito. A fotografia, como se buscará expor, inserida numa conjuntura repressiva, ganha novas dimensões simbólicas a partir dos movimentos interpretativos de seus leitores visuais. Para tanto, expôs-se o contexto ditatorial que implementou a censura no Brasil entre 1964 e 1985, e o papel da imagem fotográfica nas relações de resistência à repressão.

Por fim, no terceiro capítulo, passa-se à análise das fotografias selecionadas dentro do acervo de Evandro Teixeira durante o período de 1964 a 1968, a partir de uma tipologia de seleção determinada em critérios temporais, objetivos e subjetivos.

Para a análise, lança-se mão das metodologias semióticas, iconográfica e iconológicas da imagem, conforme exposto no primeiro capítulo. Procurou-se dar, portanto, ênfase aos elementos contextuais que envolvem a fotografia, e como estes se relacionavam ao momento histórico do clique e aos caracteres internos da imagem fotográfica em análise, as quais, a partir disto, ganham dimensão de significação simbólica.

As fotografias e o trabalho de Evandro Teixeira, dessa forma, servem aqui de pretexto e de objeto: ao mesmo tempo expor e investigar uma realidade histórica de repressão e censura vivenciada durante o período do Regime Militar no Brasil e, ainda, identificar seu papel na edificação de resistências simbólicas a partir de sua produção, exposição e circulação.

CAPÍTULO 1

1. A imagem fotográfica como ponto de partida teórico

A fotografia, fruto do alvorecer tecnológico do século XIX e XX, serviu de testemunha dos principais acontecimentos que marcaram o curso da história recente da humanidade.

Desde o seu surgimento, a partir da evolução das técnicas de visualização da imagem através da *câmera escura*, até a sua democratização por meio das eficientes e compactas câmeras digitais, a fotografia pôde florescer e vigorar enquanto campo autônomo de estudo, sendo objeto de inquirições científicas das mais diversas ordens do conhecimento.

Assumindo o papel chave que carrega a fotografia, juntamente com a importância da análise de imagens como forma de investigação da formação cultural e social do ser humano moderno, toma-se a imagem fotográfica, no presente trabalho, como ponto de partida teórico para o estudo de seu impacto e de seu papel de documentarista da realidade.

Nesta tarefa, opta-se por uma estratégia de contextualização histórica do surgimento da fotografia neste capítulo inicial, ressaltando-se, neste percurso, as principais teorias de abordagem da mídia fotográfica, bem como as formas pelas quais essa nova tecnologia passou a dialogar com as ferramentas de análise da imagem, da linguagem e das artes durante os séculos XIX e XX.

1.1 O surgimento e o impacto da fotografia no campo das imagens

Após o advento da fotografia no século XIX, e com a sua definitiva consolidação, notadamente após os anos 1860 e no século XX, o mundo, paulatinamente, passou a ser conhecido através das lentes, tornando-se, nesse sentido, nas palavras de Boris Kossoy, portátil e ilustrado (KOSSOY, 1989).

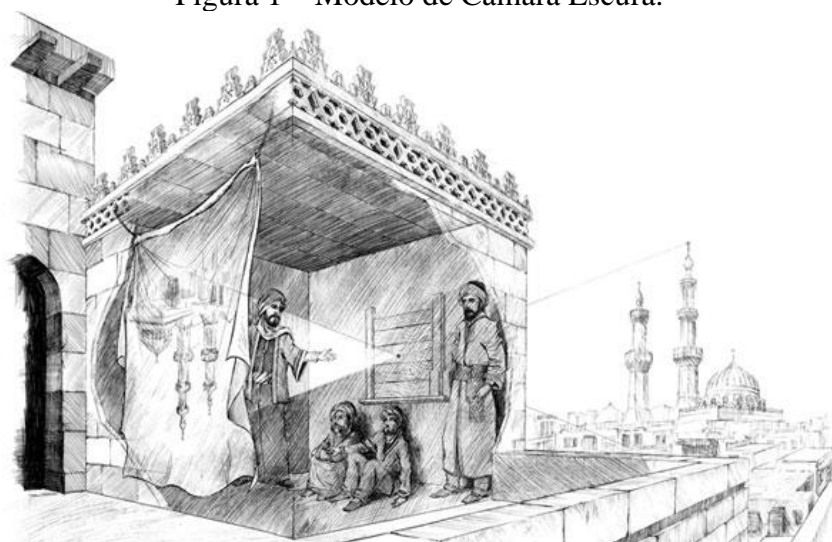
Filha de seu tempo, a fotografia revela-se um dos mais notáveis produtos da Revolução Industrial, momento em que se verificou um vasto desenvolvimento das ciências em seus mais diversos campos. Nesse contexto, ela passa a desempenhar um papel fundamental como instrumento de potencialização do acesso ao conhecimento e de apoio à pesquisa (KOSSOY, 1989).

Inicialmente, esse apoio instrumental se dava de modo restrito ao campo das artes plásticas, de modo que, invariavelmente, os primeiros debates teórico-conceituais a respeito da fotografia viram-se condicionados à acomodação (muitas vezes conservadoras e conflituosas) da fotografia com o estudo artístico.

Essa associação instrumental da fotografia com o campo das artes pode ser explicada pela pré-história da imagem fotográfica, cuja invenção é resultado direto da conjugação de duas invenções preliminares de caráter distintos: uma, de qualidade ótica, e a outra, essencialmente química (DUBOIS, 1993).

A primeira diz respeito à técnica de captação da imagem possibilitada pela *câmara escura*, que funcionava como um instrumento de projeção de imagens sob uma tela para que se pudesse realizar um verdadeiro decalque da imagem, isto é, “realizar uma transposição direta do referente para a tela-suporte” (DUBOIS, 1993, p. 129).

Figura 1 – Modelo de Câmara Escura.



Fonte: Autor desconhecido [sem data].

Este e outros dispositivos semelhantes de captação representam a ala ótica que precede a fotografia. Nesses instrumentos, já era possível a percepção de um importante atributo que viria acompanhar a fotografia: o dispositivo ótico como recorte do real; assim explicado por Philippe Dubois:

Pois qual é o interesse para o desenhista de olhar por seu pequeno dispositivo o que ele poderia ver diretamente tão bem quanto e até melhor — o que está ali diante de seus olhos —, senão precisamente porque a intermediação do dispositivo lhe fornece um *quadro*, ou seja, um espaço de representação, eixos e relações, uma *composição*? (...) Em suma, ao lado do valor *indiciário de traço*, de impressão, de testemunho do real, ao lado também da possibilidade de *reprodutibilidade técnica* da obra (cf. Benjamin), a função de *recorte* e de *enquadramento* do real constitui

provavelmente uma terceira característica principal da fotografia (...) (DUBOIS, 1993, p. 132).

De outro lado, não seria a fotografia o que é sem a possibilidade de marcação automática da imagem no material fotossensível, isto é, sem a inscrição automática da imagem na superfície à mingua da intervenção humana. Uma vez disparado o obturador, quer queira o fotógrafo ou não, a mecânica do aparato fotográfico realizará a captura da imagem, sem a necessidade de que intervenha o operador para tal marcação.

Essa característica fundamental só é possível por meio do atributo químico da fotografia, que é garantida após a descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata, juntamente com o desenvolvimento de técnicas de conservação das impressões luminosas nos materiais fotossensíveis (DUBOIS, 1993).

Conglomerados ambos os fundamentos essenciais para o surgimento da fotografia, percebe-se que ela surge diretamente da evolução das técnicas voltadas a tornarem mais eficientes os registros artísticos. Essa associação, juntamente com a qualidade eminentemente técnica desta nova ferramenta ótica (captura e fixação da imagem sem a intervenção humana no processo), levou a crer a primeira onda teórica da fotografia que se tratava a fotografia de um processo absolutamente objetivo, e nesta medida, não artístico.

Philippe Dubois denomina esse primeiro tempo teórico da fotografia como a perspectiva de um “espelho do real”, referenciando-se ao discurso da mimese. Para esta corrente inicial, a fotografia é considerada a imitação mais perfeita da realidade, relegando-a, nessa medida, a um caráter meramente instrumental em relação às ciências e às artes. Não se poderia falar, nessa medida, em arte fotográfica ou arte na fotografia, mas tão somente em um ato fotográfico como condição de auxiliar da memória (DUBOIS, 1993).

O discurso mimético surge como uma forma de marcar a separação absoluta entre a arte e a técnica fotográfica. A *mimesis*, palavra grega que remete à “imitação”, guarda em seu âmago o sentido sinonímico com a noção de “analogia”, criando assim uma perspectiva de semelhança “absoluta” com a realidade (AUMONT, 2010), o que seria destacado pela ausência de intervenção humana no processo de captura da imagem.

Essa noção mimética da fotografia rapidamente se instala, criando defensores mais ou menos radicais, mas todos unidos pela separação brutal entre arte e fotografia, variando, além da intensidade do discurso, na perspectiva otimista ou pessimista dessa divisão, cabendo destaque à dura (e conservadora) crítica de Baudelaire (1859):

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como aliás todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). Disso

decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a *confusão funções* impede que cada uma delas seja bem realizada (...).

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É, portanto, necessário que ela volte a *seu verdadeiro dever*, que é o de *servir* ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. (BAUDELAIRE, 1859 apud DUBOIS, 1993, p. 27).

Apesar de surgida no século XIX, esta noção absolutista cria raízes que se estendem para além do século XX, sendo um dos mais referenciados difusores dessa perspectiva — a qual, no entanto, é posta com ares atualizados e indicativos de teorias mais sofisticadas — André Bazin, em seu clássico “Ontologia da imagem fotográfica” (1945).

Para Bazin, prevalece uma perspectiva mais positiva a respeito da objetividade fotográfica, que passa servir à missão de libertar as artes plásticas da cruzada psicológica de substituir o mundo exterior pelo seu duplo, uma necessidade que a devora desde as experimentações com a câmara escura, na tentativa de reproduzir mecanicamente a realidade. E isso, segundo Bazin, é garantido pela própria objetividade técnica da fotografia:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN, 1991, p. 22).

Por este motivo, Bazin considera a fotografia o acontecimento mais importante da história das artes plásticas, visualizando nela o mérito da libertação, que garantiria que a pintura ocidental se livrasse de maneira definitiva de uma obsessão realista e, assim, pudesse reencontrar sua autonomia estética (BAZIN, 1991), ficando claro, mais uma vez, o suposto caráter absolutamente objetivo da fotografia.

O próximo momento teórico descrito por Dubois, denominado como o de “transformação do real”, surge como um movimento contra-ontológico da fotografia no século XX. Trata-se de uma reação contra o discurso do mimetismo expresso no

surgimento da fotografia, de caráter filosófico essencialmente estruturalista e baseado nos estudos semiológicos em voga na época (DUBOIS, 1993).

Sob esta perspectiva, a atribuição mimética e transparente da fotografia é substituída por uma noção que a coloca como uma conjunção de códigos essencialmente ideológicos. Na descrição de Philippe Dubois, nesta concepção “a caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1993, p. 40).

Para Dubois, o grande problema dessa concepção seria o caráter absoluto que a envolve. Se a mimética fotográfica da primeira onda possuía um caráter absoluto na semelhança entre a fotografia e a realidade, a segunda onda tão somente reduziria a imagem a um conjunto de códigos, ou seja, a um símbolo a ser codificado a partir de uma convenção específica (DUBOIS, 1993).

A questão pode ser bem sintetizada a partir teoria peirceana dos signos. Para Charles Sander Peirce, estudioso com relevantes contribuições ao campo da semiótica ainda no século XIX, os signos podem ser destrinchados em três categorias: do ícone, do símbolo, e do índice.

A noção de verossimilhança localizada na teoria que entende a fotografia como uma reprodução mimética do real, seria, segundo a teoria peirceana, tipicamente o que se entende por *ícone*; enquanto na segunda concepção, que retrata a imagem a partir de uma análise de interpretação-transformação do real, contextualizada a partir de uma formação arbitrária, cultural, ideológica (em síntese, codificada), a imagem fotográfica ganha contornos do que Peirce denomina por *símbolo*, isto é, um conjunto de códigos (DUBOIS, 1993).

Desta forma, o terceiro momento descrito por Dubois, da fotografia como “traço de um real”, sintetiza o que Peirce denominaria como o signo procedente da ordem do *índice*. Sob esta concepção, parte-se do pressuposto que ocorre uma contiguidade física do signo com o seu referente, criando o que Dubois chama da inscrição da fotografia no meio de uma pragmática irreduzível:

A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela pode tornar-se parecida (*ícone*) e adquirir sentido (*símbolo*). (DUBOIS, 1993, p. 53).

Pragmática, pois, a partir da noção de índice, a imagem fotográfica somente assume relevo simbólico dentro de uma externalidade que escapa a fotografia per se. Elas não têm significação intrínseca, de modo que seus sentidos somente lhes são atribuídos pela relação efetiva entre o objeto referenciado e a situação de enunciação (DUBOIS, 1993).

Desta forma, o caráter do real ganha novamente espaço dentro da teoria fotográfica, mas desta vez sem a obsessão mimética experimentada no século XIX. Trata-se, pois, não da realidade em si na imagem fotográfica, mas de uma manifestação insidiosa de que o que se vê na fotografia de fato estava lá. É a conexão, portanto, indicial do referente com a fotografia.

É o que leva Roland Barthes a afirmar, em sua canônica obra “A câmara clara”:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (BARTHES, 1984, p. 118).

Para Dubois, no entanto, Barthes cai na armadilha da absolutização da “transferência de realidade” no restante de sua obra, criticando-o pela insistência ao chamado culto da “referência pela referência.” Para o autor, portanto, Barthes se limita em seu discurso, ao passo que entende que a teoria peircena pode ser melhor aproveitada se evidenciada sob a análise da condição da imagem fotográfica (DUBOIS, 1993).

Tal condição da imagem é explorada por Boris Kossoy, fotógrafo historiador, que em seus trabalhos evidencia o que chama de binômio indivisível da fotografia, que parece melhor sintetizar a questão indicial no campo fotográfico. Para Kossoy, a fotografia é perpassada por um duplo testemunho: “por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu ator” (KOSSOY, 1989, p. 33).

Assim, Kossoy (2002), estendendo a teoria peircena, subdivide a questão da condição da imagem fotográfica em *índice* (como a contiguidade física de existência do objeto, isto é, a marca luminosa do referente — “*Isso foi*” exposto por Barthes), e *ícone* (a comprovação documental da aparência do assunto em relação à imagem fixada) (KOSSOY, 2002).

Desta forma, em posição diametralmente oposta à primeira mimética fotográfica de absoluta objetividade técnica da captura da imagem, Kossoy, assim como Dubois, eleva o operador à condição de sujeito chave na produção fotográfica. A dupla ontologia fotográfica reside, portanto, na relação entre a realidade indicial e a sua correspondência representativa, que cruza, necessariamente, com o filtro cultural-ideológico do fotógrafo. É, portanto, concomitante, o real e a representação do real; é o registro e o seu processo de construção de significado.

Esse duplo sentido ontológico amalgamado na fotografia se dá, segundo a teoria de Kossoy, num processo de transposição de uma primeira realidade para uma segunda: a primeira, eminentemente indicial, conferida no “*instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro*”, isto é, no momento em que se registra a imagem a partir da reflexão da luz; e a segunda, em que o documento se torna a face externa, aparente e visível, isto é, a *realidade exterior da imagem* (KOSSOY, 2002).

É, pois, a transposição ontológica do real, capturado em seu tempo e espaço, para a sua consolidação numa nova realidade representativa, que vive agora no documento fotográfico: “*um novo real, necessariamente interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado. É óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica*” (KOSSOY, 2002, p. 43).

Trata-se, pois, do que Dubois cunhou como o traço do real, que ocorre na exata fração de segundos entre o momento anterior ao disparo do obturador — que é manipulado pelo fotógrafo de forma técnica, estética e ideológica (KOSSOY, 1989) —, e posterior do disparo — cujas escolhas de ordem cultural são repetidas nos processos de revelação e de tiragem da fotografia (DUBOIS, 1993).

É nesse instantâneo, em que a intervenção humana é zero, que age tão somente a natureza através da inscrição do real no material fotossensível, mas que, imediatamente após o disparo do obturador, tem sua realidade preenchida abundantemente pelos códigos que transpõem a realidade do índice à realidade de sua representação, criando o produto fotográfico: cultural e polissêmico.

1.2 A frente semiótica de abordagem da análise de imagens fotográficas

A semiótica propõe-se à complicada tarefa de ser a ciência de toda e qualquer linguagem. A etimologia da palavra, por sua vez, revela o objeto de estudo do campo semiótico: de origem na raiz grega *semeion*, em referência ao “signo”, a semiótica, na

missão de abraçar a linguagem como um todo, se reporta como a ciência dos signos. (SANTAELLA, 1983).

Diversas definições de signo podem ser encontradas através dos escritos de Charles Sanders Peirce, que é hoje considerado um dos pais fundadores da semiótica. No entanto, é possível sintetizar a visão do autor pela noção de que “*o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele.*” (SANTAELLA, 1983, p. 12).

Assim, o signo, para a teoria semiótica, assume necessariamente um papel de representação — dotada de significado — a partir de sua colocação no lugar do objeto representado, o que se dá através de uma relação de interpretação estabelecida entre o intérprete e o próprio signo. Para Lúcia Santaella e Winfried Nöth, a representação, dessa forma, se estende na teoria semiótica para além do próprio signo, atingindo também a noção de significação, referenciação, veiculação e o próprio campo da representação imagética como um todo (SANTAELLA e NÖTH, 1998).

Nesse sentido, a partir da dedução sêmica do mundo, torna-se possível estabelecer uma intrincada relação de interpretações pelas quais os signos, os quais já representam algum objeto, são traduzidos e interpretados por outros signos. É o que se estabelece dentro da noção de interpretante, que para Santaella:

Não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente do intérprete. A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). Portanto, o significado de um signo é outro signo — seja este uma imagem mental ou palpável, uma ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento de alegria, raiva... uma ideia, ou seja lá o que for — porque esse seja lá o que for, que é criado na mente pelo signo, é um outro signo (tradução do primeiro). (SANTAELLA, 1983, p. 12).

Deste modo, é possível concluir que os signos não são estáticos, assumindo, em contrário, diversos papéis dentro de um complexo de relações entre objetos representados e suas variáveis interpretações, a partir de diversos níveis de observação.

Esta lógica relacional dos signos revela-se, por sua vez, imbricada na produção imagética, que segue um processo de infinitas regressões e progressões, em constante criação de novos significados ou de novos signos (FÁVARO, 2009), tornando, neste passo, a semiótica das imagens bastante singular.

Fundamentado essencialmente sobre uma filosofia fenomenológica, Peirce elenca três categoria de pensamento da natureza, as quais dividiu em *Primeiridade*, *Secundidade*

e *Terceiridade*, identificando, através delas, uma verdadeira regra lógica de apreensão e tradução dos fenômenos do mundo. (SANTAELLA, 1983)

A primeiridade seria, nesse sentido, o nível inicial e mais superficial de apreensão do fenômeno, “*iniciante, original, espontâneo e livre*”. Precedente de qualquer associação ou representação, Santaella traduz a primariedade como o mundo para uma criança de pouca idade, antes dela ter estabelecido quaisquer distinções, ou sequer tenha tomado consciência da sua existência. Trata-se do campo da qualidade e do sentimento (SANTAELLA, 1983).

A secundidade, por sua vez, localiza-se na corporificação material, confirmando um “existir”, que a faz diferenciar-se da primeiridade, pois, enquanto a condição daquela é majoritariamente qualitativa — não reside num objeto material, “*é puro sentir*” —, nesta há matéria em caráter factual (SANTAELLA, 1983).

Por fim, a *terceiridade* atua quase como uma síntese intelectual do primeiro e do segundo, correspondendo não mais a qualidade, ou uma matéria em si, mas à inteligibilidade de interpretação do fenômeno, isto é, a sua elaboração cognitiva (SANTAELLA, 1983).

Como dito, a relação entre esses níveis categóricos se dá em constante regressão e progressão. Os signos e seus níveis de compreensão se sustentam a partir de outros signos e outros níveis de compreensão. Nessa complexa rede de relações, há uma sobreposição de camadas e de objetos sígnicos. Sobre este processo de ver e interpretar o mundo, Lúcia Santaella sintetiza da seguinte forma:

Em síntese: compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*.

O significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente. O significado de um pensamento ou signo é um outro pensamento. Por exemplo: para esclarecer o significado de qualquer palavra, temos que recorrer a uma outra palavra que, em alguns traços, possa substituir a anterior. Basta folhear um dicionário para que se veja como isto, de fato, é assim. (SANTAELLA, 1983, p. 11).

É, pois, neste processo de infinitas remissões que se estendem as possibilidades interpretativas dos signos fotográficos. As imagens fotográficas são, nesse sentido, compreendidas a partir de um acervo mental localizado no ser interpretante, de modo que, ao nos depararmos com uma fotografia, somos remetidos imediatamente a outras imagens

que compõem o nosso léxico imagético, seja ele imaginário ou real. As imagens, portanto, voltam-se a outras imagens para a sua compreensão, e de maneira geral, a outros signos.

Peirce, a partir deste processo de categorização dos fenômenos, estabelece uma rede de classificações triádicas da tipologia dos signos a partir da observação dos processos relacionais entre eles, chegando ao produto de 10 tricotomias, isto é: “*10 divisões triádicas do signo, de cuja combinatória resultam 64 classes de signos e a possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos.*” (SANTAELLA, 1983, p. 13).

Para a análise dos signos fotográficos aqui proposta, dentro de uma concepção semiótica da imagem, satisfaz-nos somente o estudo acerca da tricotomia que serve de base à terceira fase da teoria fotográfica defendida por Dubois, exposta no início deste capítulo, a qual se firma sobre os estudos peirceanos a respeito das categorias *ícone*, *índice* e *símbolo*.

Para Peirce, o signo fotográfico é regido e caracterizado pela sua relação com o objeto da representação a partir de dois níveis concomitantes: ícone e índice. Ícones pois há uma relação de proximidade de aparência do objeto fotográfico com o seu referente, e índice pois a relação que se estabelece entre eles é caracterizada por ser física, criando assim um atributo de “indexicalidade” nas imagens fotográficas (SANTAELLA e NÖTH, 1998), o que fora igualmente destacado por Roland Barthes em “A câmara clara”.

Há, pois, uma verdadeira ligação ontológica que faz a categoria *índice* diferenciar-se das demais categorias *sígnicas*, inclusive em relação ao *ícone*, já que este reporta-se completamente autônomo e independente, não requerendo uma existência física de amparo da sua significação, podendo, por exemplo, haver uma remissão icônica a um objeto não existente fora do campo mental (DUBOIS, 1993).

O ícone, nesse sentido, se comporta a partir de uma relação de possibilidade referencial, trabalhando um caráter qualitativo do signo que indica tão somente a potencialidade do efeito de impressão que ele pode causar ao interpretante (SANTAELLA, 1983).

Santaella clarifica o entendimento da seguinte forma:

[...] Porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones têm um alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem, por isso, condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ele se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem. Daí que os ícones sejam capazes de produzir em nossa mente as mais imponderáveis relações de comparação. (SANTAELLA, 1983, p. 14)

Desta forma, pela tricotomia peirceana de observação dos fenômenos, o ícone seria da ordem da primeiridade, pois essencialmente qualitativo, enquanto o índice, indiciando uma contiguidade física do referente, seria da ordem da secundidade.

Por fim, fechando a cadeia tricotômica, o *símbolo* é caracterizado pela sua base convencional, em que ocorre uma associação de ideias gerais que determinam a interpretação do signo simbólico em relação ao referente. O símbolo, nesse sentido, de maneira semelhante ao ícone, não está ligado à existência real do objeto em referência, aproximando-se deste pelo seu caráter de signo “mental” e “geral”, conforme descrito por Charles S. Peirce (DUBOIS, 1993).

Diferenciam-se, no entanto, pelo fato de um atuar com a semelhança e a similaridade (*ícone*), enquanto o outro (*símbolo*) na convenção e na arbitrariedade.

Ocorre, assim, na dimensão simbólica:

[...] uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Essa associação de ideias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como algo representativo de algo diferente dele” (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 63)

Desta forma, a imagem fotográfica tem a possibilidade fluir por dentre as três categorias sógnicas da imagem propostas por Charles S. Peirce, de acordo com a relação de interpretação e percepção que se faz sobre o objeto.

Podemos ver uma imagem e simplesmente mantermo-nos a um nível puramente contemplativo, num processo de abstração do ícone fotográfico (*primeiridade*); podemos, igualmente, tão somente constatar a materialidade e contiguidade física do referente na fotografia através do índice, que indexa a foto a uma emanção do real que outrora existiu (*secundidade*); ou, por fim, podemos associar os signos simbólicos da fotografia ao nosso léxico imagético, ideologicamente selecionado, interceptando mensagens a partir de níveis convencionais e gerais da linguagem (*terceiridade*) (SANTAELLA, 1983).

O momento decisivo fotográfico capturado pelas lentes do fotógrafo, desta forma, se expande de maneira virtuosa a uma observação fenomenológica deste resultado. No ato do clique se constrói uma nova realidade representativa, significativa por si própria e conformadora de novas narrativas sógnicas.

Sobre esta fotografia, na captura do real e na paralisação do tempo, entrecruzam-se diversos níveis de compreensão (ou de pura contemplação), sendo este, pois, o campo no qual a proposta de investigação deste trabalho se dá: de uma análise fotográfica concebida

dentro de uma semiótica da imagem compreendida a partir dos signos da imagem proposta por Charles Sanders Peirce.

Neste objetivo, somam-se também os esforços de uma compreensão metodológica da imagem a partir de técnicas iconográficas e iconológicas de investigação imagética, as quais se darão em complementação teórica à compreensão semiótica do fenômeno fotográfico.

1.3 Iconografia e iconologia como perspectivas metodológicas da análise imagética

Compreendido o trajeto histórico percorrido pela fotografia, do rompimento da relação de subserviência outrora mantido com o campo das artes, dos amadurecimentos teóricos de compreensão da imagem fotográfica e da possibilidade dialógica da semiótica como uma metodologia de abordagem e análise dos signos das imagens fotográficas, faz-se pertinente a exposição da possibilidade de uso metodológico da iconografia e da iconologia para o estudo dos temas e das mensagens fotográficas.

A partir da superação da noção teórica inicial de absoluta separação entre o campo das artes e o da fotografia, abriu-se o leque para uma série de expressões de ordens artísticas por meio da fotografia, como por exemplo, a corrente pictorialista, que já no final do século XIX, criou um movimento artístico de manipulação das imagens fotográficas, em evidente reação à noção mimética da fotografia (DUBOIS, 1993).

De toda forma, com a abertura para a percepção das expressões fotográficas enquanto categorias artísticas, estabeleceu-se um espaço para a aplicação de metodologias de análise dos temas e significados das fotografias típicas do estudo das obras de arte: a iconografia e a iconologia.

Ainda que eventualmente não se considerem tais expressões imagéticas como arte per se, cujo debate foge ao escopo deste trabalho, há de se reconhecer que essas técnicas de resgate de significados estabelecidas no campo visual artístico podem ser de muita utilidade para a pretensão de análise das fotografias.

Erwin Panofsky, historiador da arte alemão, em sua obra “Significado nas artes visuais”, de 1955, trabalha muito bem a questão da iconografia e da iconologia como formas de resgate dos temas e das formas para uma análise completa de uma obra de arte.

Iconografia, segundo o autor, remete ao método puramente descritivo de classificação das imagens, ao fim de obter informações a respeito de quando e onde

determinados temas específicos surgiram, e por quais motivos, servindo, pois, de grande auxílio para ulteriores interpretações da obra. Requer, nesta medida, uma familiaridade com o tema e um resgate contextual de sua elaboração (PANOFSKY, 1991).

Já a iconologia revela-se como o método pelo qual a iconografia torna-se interpretativa, através da ampliação da noção estatística típica da iconografia. Para o autor, trata-se mais de uma síntese do que de uma análise, o que se torna possível por meio dos dados coletados pela iconografia, criando-se, desta forma, um significado simbólico a partir das informações iconográficas (PANOFSKY, 1991).

Fica claro que ambos os métodos acontecem de maneira complementar, em momentos distintos da análise, noção que pode ser reforçada pelas próprias etimologias das palavras. Enquanto a “iconografia” deriva do verbo grego *graphein*, “escrever”, o termo “iconologia” deriva de *logos*, significando “pensamento” e “razão”. Dessa forma, para Panofsky, a “grafia” denota algo necessariamente descritivo, enquanto a “logia” revela um pensamento interpretativo a respeito do que fora grafado (PANOFSKY, 1991).

Os ensinamentos de Panofsky tornam-se muito valiosos para a proposta de análise dos significados fotográficos, principalmente quando postos sobre o que o autor descreve como os três níveis temáticos da análise:

I- Tema primário ou natural, em que ocorre a coleta de dados puros a respeito da obra, os seus traços elementares. Para Panofsky, trata-se de uma fase pré-iconográfica da análise;

II- Tema secundário ou convencional, em que há a ligação dos motivos artísticos e as suas combinações (composições) com os assuntos e conceitos. Trata-se, efetivamente, da fase iconográfica de identificação das imagens; e

III- Significado intrínseco ou conteúdo, em que ocorre a inscrição dos valores de uma sociedade, num determinado contexto, em determinada época, na obra. Trata-se, pois, da iconologia, que em oposição à iconografia, se vale da interpretação dos valores simbólicos coletados (PANOFSKY, 1991).

Boris Kossoy nos fornece um bom exemplo da aplicação das metodologias iconográficas e iconológicas para o campo da fotografia. De acordo com o autor, em seu já clássico “Fotografia e história” (1989), é necessário que ocorra uma recuperação das informações a partir da análise de fontes fotográficas, as quais servirão de uma iconografia histórica de um país em um dado momento histórico (KOSSOY, 1989).

Para o autor, em convergência com Panofsky, trata-se a iconografia de uma verdadeira arqueologia da fotografia, que ocorre com o intuito de decupar (fragmentar e

reorganizar), inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos essenciais por meio de uma descrição literal, mas que, no entanto, faz-se necessária uma superação do iconográfico em direção ao iconológico, pois a reconstituição através da fotografia não se esgota na competente análise iconográfica (KOSSOY, 1989).

A iconologia, desta forma, permite ir além da iconografia, isto é, para além do mero resgate contextual de formatação da imagem. Uma se sustenta na outra, mas é com a iconologia que a leitura das “entrelinhas” da imagem se torna possível. O subtexto, que se lê somente de forma indireta na escrita, se dá de maneira semelhante na imagem.

Kossoy dispense seus esforços em traçar uma metodologia confiável que garanta não somente uma análise documental adequada da fotografia, mas também com a fotografia. Para isso, alerta a respeito da ambiguidade do signo e da polissemia atrelada à sua interpretação, de modo que a afirmação de qualquer “verdade” da fotografia incorre num invariável equívoco conceitual. Afirma, nesse sentido, que é impossível que os ícones e índices sejam analisados desvinculados do processo de construção da representação (KOSSOY, 1989).

Desta forma, as metodologias iconográficas e iconológicas de Panofsky, expandidas especificamente para os intentos de decodificação dos signos fotográficos, conforme leciona Kossoy, servirão de base para a análise dos conteúdos imagéticos para os quais se propõe este trabalho, no objetivo final de alcançar o indizível através do invisível fotográfico.

1.4 O giro pictórico e cultura visual: uma perspectiva de estudo das imagens no século XXI

A fim de situar ainda mais a discussão proposta neste trabalho, cumpre a localização dos estudos do campo das imagens na contemporaneidade a partir dos “Estudos Visuais”, conforme teorizado por W. J. T. Mitchell.

De acordo com o professor norte-americano, o campo dos estudos visuais possui como objeto de estudo a chamada “Cultura Visual”, que engloba, de maneira interdisciplinar, o tangenciamento dos estudos visuais a partir de uma distinção metodológica entre os estudos da história da arte e das mídias em geral (MITCHELL, 2002).

Nesse sentido, as imagens são o produto fundamental dos estudos visuais, organizados pelo interesse em entender a forma pela qual elas são produzidas, circulam e

são consumidas na sociedade, questionando-se, neste ínterim, a forma pelas quais as *práticas de ver* têm transformado o modo pelo qual se organiza o nosso universo de compreensão simbólica (PEGORARO, 2011).

De acordo com o catedrático, diante do caráter emergente do campo e de sua abrangência, o estudo da cultura visual apresenta uma aparente dificuldade de delimitação sistemática, ao passo que a cultura visual está relacionada, de maneira geral, ao exercício desta referida visualidade, podendo ser identificada não somente na história da arte ou no estudo das estéticas, mas na investigação técnico-científica da imagética, das mídias digitais — aí incluídos filme e televisão — bem como as incursões filosóficas da linguagem, como a epistemologia da visão, estudos semióticos das imagens e dos signos visuais, antropologia visual, etc., sem que, com tudo, com estes se confunda (MITCHELL, 2002).

De toda forma, o estudo da cultura visual cruza necessariamente com a suspensão da imagem a um patamar de questionamento científico e deslocamento de seu lugar-comum de análise (MITCHELL, 2002), tendo como um caminho investigativo recorrente o estudo do conceito da cultura visual através da ênfase no campo social da visualidade, isto é, no processo diário de *ver* e *ser visto* (MITCHELL, 1996). Para o professor, a cultura visual emprega papel essencial na formação e na forma em que os arranjos sociais são organizados.¹

Segundo o autor, existe uma reciprocidade entre o campo visual e a realidade social, de modo que esta é ativamente constituída por aquela, não sendo uma meramente um produto da outra (MITCHELL, 1996).

Dessa forma, as práticas relacionadas à imagem são elevadas ao centro do palco da discussão teórico-científica pelos estudiosos da cultura visual, sob o pressuposto de que não somente elas ou as mídias, mas toda a prática de *ver* e *ser visto* opera na sociedade moldando as categorias sociais pelas quais a cultura se organiza, engendrando, inclusive, as relações de poder e dominação.

Tal pressuposto da construção social a partir da cultura visual revela-se essencial para o entendimento de outro conceito chave dentro do campo das imagens teorizado por Mitchell: o da virada pictórica.

De acordo com o autor, muito embora vivamos rodeados e abarrotados de imagens, no que se convém chamar de “sociedade do espetáculo”, carecemos de uma teoria

¹ *It is not just that we see the way we do because we are social animals, but also that our social arrangements take the forms they do because we are seeing animals.* (MITCHELL, 2002), p. 171.

satisfatória a respeito delas, uma que possa suprir um espaço aparentemente deixado pela semiótica, pelos estudos do cinema, das mídias de massa e das investigações filosóficas e históricas a respeito da arte (MITCHELL, 1995).

Para o autor, a ausência de uma teoria das imagens que contemple as reais problemáticas ao redor do campo das imagens pode ser explicada pela tentativa dos estudos centrados no campo da imagem se darem predominantemente sob uma lógica textual. Conforme ressalta, há uma tentativa de dominação do campo da representação visual através de um discurso verbal, revelando, ainda que implicitamente, a imposição de uma hierarquia sedimentada entre o texto e a imagem (MITCHELL, 1995).

Nesse vácuo, surge a teoria do giro pictórico, utilizando-se da ideia de “virada linguística” teorizada por Richard Rorty, de que os modelos de textualidade experimentados pela linguística, semiótica, retórica, entre outros, ocupam o estágio final de uma história da filosofia que seria marcada por diversos “giros”, sendo o texto, a partir do giro linguístico, o desencadeador de críticas e reflexões às artes, mídia e formas culturais, criando uma “sociedade do texto” (MITCHELL, 1995).

Para Mitchell, no entanto, o texto não encerra o desenvolvimento de giros teorizado por Rorty, uma vez que a textualidade, por si só, não tem sido suficiente para suprir as lacunas científico-metodológicas associadas à visualidade, a qual revela particularidades somente verificadas no campo das imagens.

Deste modo, para o autor, o giro pictórico começa a ser notado a partir de mudanças que alteram a complexidade e as relações de algumas das disciplinas das ciências humanas e na esfera pública da cultura, podendo ser percebido, por exemplo, em explorações a respeito de convenções e sistemas de símbolos não linguísticos, que deslocam a centralidade do texto para sua análise, tal como realiza Charles Peirce em seus estudos semióticos e Nelson Goodman com as “linguagens da arte” (MITCHELL, 1995).

Em contraste, Mitchell caracteriza o giro pictórico como a redescoberta pós-semiótica da imagem como um aparato complexo de visualidade, com instituições, discursos, figuralidades e corpos próprios, pautadas na relação de ação entre o espectador — práticas de observação — com as várias formas possíveis de leitura da imagem: interpretação, decodificação, deciframento, etc. (MITCHELL, 1995).

A noção pós-semiótica, entretanto, não pode vir descaracterizada pelo tolhimento dos pressupostos semióticos. Conforme destacam Jessica Evans e Stuart Hall, pode-se perceber um certo privilégio do modelo linguístico no estudo da representação, de modo que “não se pode pensar na experiência social como existindo em um domínio pré-

linguístico, abstraído dos sistemas de significado os quais de fato a estruturaram”. (EVANS; HALL, 1999 apud PEGORARO, 2011, p. 45).

A emergência do campo da cultura visual, dessa forma, invariavelmente esbarra em disciplinas tradicionalmente estabelecidas sobre os estudos imagéticos, com destaque para a história da arte e os estudos sobre mídias, gerando diversos atritos de ordem da acomodação dos objetos de estudo.

Anna María Guasch, catedrática da História da Arte na Universidade de Barcelona, serve de exemplo de uma abordagem mais resistente dos estudos visuais propostos pela Cultura Visual.

Para a historiadora, ainda há uma relação bastante estreita entre a Semiótica e os Estudos Visuais, no sentido em que o exame do papel da imagem na vida da cultura não procede somente de características intrínsecas e imanentes, mas igualmente da percepção do significado da obra em análise (GUASCH, 2003 apud PEGORARO, 2011).

Em convergência, postula o teórico do cinema Jacques Aumont, que descreve que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa pois por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam?” (AUMONT, 2010, p. 78).

Para o autor francês, são dignas de destaque três funções principais da imagem ao longo da história, todas propriamente humanas, voltadas ao estabelecimento de uma relação com o mundo, sendo elas: de caráter simbólico, sendo possível a remissão, nesse sentido, ao que ressalta Guasch, na medida em que se denota a necessidade de percepção de um significado; de caráter epistêmico, relativa às informações (visuais) a respeito do conhecimento; e, por fim, de caráter estético, cujo objetivo é o de oferecer sensações específicas no receptor (AUMONT, 2010).

Em que pese o valor didático da divisão, ela acaba por incorrer numa demasiada simplificação que não comporta a complexidade da relação entre as imagens dentro de um contexto de formatação de visualidade contemporâneo, ao menos dentro da proposta da Cultura Visual exposta por Mitchell, em que as imagens são verdadeiras constituintes dos arranjos sociais do modo como os temos, o que é bem evidenciado pelo giro pictórico.

Contrariamente a simplificações do campo, Mitchell ressalta, discorrendo sobre a pergunta hipotética “o que querem as imagens?”:

This complex field of visual reciprocity is not merely a by-product of social reality but actively constitutive of it. Vision is as important as

language in mediating social relations, and it is not reducible to language, to the "sign," or to discourse. Pictures want equal rights with language, not to be turned into language. They want neither to be leveled into a "history of images" nor elevated into a "history of art" but to be seen as complex individuals occupying multiple subject positions and identities. (MITCHELL, 1996, p. 82).

Ressalta-se, nessa toada, o caráter autônomo que possuem as imagens diante dos textos, as quais, constituindo suas próprias narrativas, são alongadas, comunicando-se não somente com o texto — servindo-o de pressuposto de ratificação ou de retificação —, mas também para longe dele, em um caminho próprio, junto de outras imagens, sejam elas físicas ou mentais, criando assim um emaranhado visual que se espalha entre as mensagens ditas e escritas.

A despeito das acomodações disciplinares aqui expostas, o que a Cultura Visual em seus Estudos Visuais, em especial em relação a marcação do giro pictórico cunhado por W. J. T. Mitchell, de mais valioso tem a nos oferecer nesse momento é a percepção de que a imagem vem, enquanto objeto de análise, continuamente tomando lugar de destaque nas investigações científico-filosóficas, e que o giro pictórico, nesse sentido, assume a função de marcação dessa mudança de percepção a respeito do papel da imagem, sem que, com isso, assumam-se uma centralização em algum dos giros na tentativa acomodar toda a realidade, o que representaria uma inocuidade científica (MITCHELL, 2002).

Dessa forma, o século XX vira palco do movimento catalisador que redescobre a imagem como figura central das discussões teóricas da visualidade, isto graças a uma série de inovações tecnológicas que pautam as relações humanas, sociais e culturais a partir de elementos visuais, fortalecendo a posição e a circulação de imagens, com destaque para a invenção da fotografia no século XIX.

Assim, uma vez localizada o campo da fotografia e o campo das imagens dentro do contexto científico-metodológico da cultura visual, das artes, e da linguagem, parte-se para as investigações das possíveis relações entre a imagética, o direito e a história.

CAPÍTULO 2

2. A relação entre a história, o direito e as imagens fotográficas

Uma vez acomodado o campo das imagens e dos estudos visuais dentro do espectro teórico da imagem fotográfica, da semiótica das imagens e das metodologias de análise iconográfica e iconológica para estudo da fotografia, cumpre contextualizar a conjuntura política da Ditadura Militar no Brasil, a fim de que, desta forma, sejam fornecidos os elementos necessários para uma análise mais aprofundada do acervo fotográfico de Evandro Teixeira.

Localizar, portanto, a fotografia não somente enquanto objeto de estudo no tempo epistemológico de sua investigação, mas também no tempo dos fatos de sua concepção. A fotografia de Evandro é um produto de seu tempo, e como tal, contextualizá-la revela-se igualmente essencial para sua adequada análise.

A partir da exposição da conjuntura histórica que envolveu a produção imagética posta em exame, será possível o estabelecimento de algumas relações entre o campo das imagens e do direito, através do estudo do poder simbólico das imagens e seu papel na construção de narrativas de resistências e de luta por direitos.

É objetivo deste segundo capítulo, pois, o estudo cruzado da imagem fotográfica a partir de sua compreensão como um objeto de relevância para a mobilização para a luta por direitos dentro de um contexto histórico de repressão e censura.

2.1 O silêncio como palavra de ordem: a censura no contexto histórico-político da Ditadura Militar no Brasil

A primeira metade do século XX marca o que o historiador Hobsbawm chama de a “Era da Catástrofe”. Experimentamos, em um intervalo de 31 anos, os piores conflitos em número de mortos da história das guerras, colocando o tecido social global e a sua capacidade de manter-se coeso à toda prova. As duas grandes guerras, diferentes de quaisquer outras já vivenciadas no planeta, assumiram uma escala global que infectava o planeta como um todo (HOBSBAWM, 1997).

Essa contaminação persiste com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, que polariza o mundo a partir dos campos político-econômicos dos dois principais vencedores, fazendo persistir uma sensação de continuação do conflito, que se

instalava sob a ameaça constante de uma destruição nuclear mútua. Mesmo que hoje se saiba que não existia um perigo iminente de guerra mundial (HOBSBAWM, 1997), a retórica apocalíptica estabeleceu as condições necessárias para que uma guerra indireta de disputa de influências entre os Estados Unidos e a União Soviética se consolidasse no globo.

O Golpe Civil-Militar de 1964 dado no Brasil está inserido diretamente dentro desse contexto de disputa de influências reflexa de uma guerra permanente, colocando de um lado a chamada “democracia ocidental e cristã”, e do outro a ameaça de uma “subversão comunista” (FICO, 2004). A contextualização da geopolítica global do golpe, no entanto, não exclui da análise as particularidades e razões internas que motivaram a ruptura institucional, sob pena de grave reducionismo histórico.

Carlos Fico ressalta o panorama que se desenhava dentro das fronteiras do golpe da seguinte maneira:

As transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo de João Goulart, a propaganda política do Ipes, a índole golpista dos conspiradores, especialmente dos militares — todas são causas, macroestruturais ou micrológicas, que devem ser levadas em conta, não havendo nenhuma fragilidade teórica em considerarmos como razões do golpe tanto os condicionantes estruturais quanto os processos conjunturais ou os episódios imediatos. (FICO, 2004, p. 56).

Assim, fervendo dentro dessa caldeira de motivações, estabeleceu-se de forma duradoura no país um regime ditatorial militar que seguia a lógica da busca implacável pela aniquilação do inimigo político e cultural, este bem estabelecido pelo contexto geopolítico global em sua convivência constante com a dita “ameaça comunista.”

Diante deste panorama de defesa e contra-ataque, o movimento golpista recebeu, de início, uma grande parcela de apoiadores, inclusive na mídia, pela concepção de que a atuação dos militares serviria a uma necessária intervenção a fim de garantir a proteção necessária contra essa ameaça de dominação internacional.

Editoriais de jornais como *O Jornal do Brasil* e *O Globo* exaltavam, já no dia seguinte ao golpe, a atuação das Forças Armadas contra uma ameaça de anarquia e comunismo encarnadas na figura de João Goulart (FERREIRA e GOMES, 2014 apud PAIXÃO e CARVALHO, 2016), sem se dar conta, talvez, da ameaça que era oferecida pelos próprios supostos agentes da liberação.

Esta relação de cumplicidade pode ser explicada, para além do alinhamento ideológico, pela falsa compreensão de transitoriedade do golpe. De acordo com Alfred

Stepan (STEPAN apud FICO, 2004), até 1964 ocorria no Brasil um padrão de relacionamento dos militares na política que ele descreve como de ordem “moderadora”, isto é, os militares eram convocados como agentes reorganizadores do poder através da deposição e transferência para outro grupo de políticos civis, mas nunca mantendo para si mesmo este poder.

Esta situação é alterada, no entanto, a partir da manutenção de continuidade dos militares no governo, e da efetiva percepção deste regime como uma Ditadura Militar a partir de 1968 e 1969, período que marca o início do recrudescimento da repressão com a publicação do infame Ato Institucional nº 5.

A partir de então, a ditadura que, nos termos de Elio Gaspari, era envergonhada, passa a ser escancarada, muito embora não possam haver dúvidas de que o aparato repressivo já estava montado desde 1964, com a subida ao poder de um projeto de “utopia autoritária” de extirpação da subversão comunista e da corrupção civil. Não é correta, portanto, a afirmação de que o anseio punitivo surge somente em 1968 (FICO, 2004). Havia, de modo contrário, a gestação de um sistema de repressão desde o início do golpe, que por dentre outros aparatos, contava com a censura como uma de suas principais armas.

Esta, por sua vez, funcionava como um mecanismo de proteção aos fundamentos constituintes da repressão autoritária que concebia, de acordo com uma Doutrina de Segurança Nacional, a arena pública da comunicação como um verdadeiro campo de batalha, sendo necessárias diversas estratégias a fim de formar e direcionar a opinião pública para garantir a manutenção do projeto de poder eclodido em 1964 (CARVALHO, 2014).

Calcada sob a noção de conflito permanente da Guerra Fria, a Doutrina de Segurança Nacional pautava a ideologia militar como sistema de orientação política, visando a integração das forças nacionais contra as forças inimigas. (CARVALHO, 2014). Censurar os meios de comunicação e determinadas expressões culturais funcionavam, portanto, como engrenagens de um eficiente sistema binário sob a lógica do “eles contra nós”.

Esta guerra, antes de chegar à repressão física aos militantes opositores, era uma guerra essencialmente psicológica, pois travada no campo das ideias e da cultura. (MARCONI apud CARVALHO, 2014). Para Fico, trata-se *“de uma paranoia que se manifestava, constantemente, como delírio persecutório, gerador de uma suspeição universal.”*

O autor continua:

Uma pichação poderia conter ameaças à ‘segurança nacional’. A visita de um professor universitário a um militante de esquerda poderia significar um passo na ‘escalada do movimento comunista internacional’. Uma greve seria um ‘óbice’ ao futuro do país. Essas interpretações dos escalões inferiores da comunidade de informações faziam surgir aquilo que podemos chamar de ‘técnicas de suspeição’, isto é, as maneiras encontradas pelos agentes para ‘provar’ que alguém era culpado de ‘subversão’. [...] Na menor reunião de operários, na menor reclamação dos trabalhadores, na crítica de qualquer instituição encontra-se a presença do comunismo internacional. [...] o resultado é que a mistificação comanda o jogo. É a paranoia escolhida como método de governo. (FICO, 2012 apud CARVALHO, 2014, p. 83).

Essa suspeição universal, resultado do método paranoico de governo — típica de uma mentalidade binária da Guerra Fria —, serve de pedra de chave para pautar não só a censura no Brasil durante o regime militar, mas todo um estado de crise que permite a criação de um estado policial de controle e de restrição das liberdades a partir de procedimentos arbitrários (BORGES, 2012 apud CARVALHO, 2014).

Dentro desse projeto de repressão, pode-se dizer que a censura durante a ditadura operava sob dois campos de institucionalidade distintas: de um lado, a preocupação em restringir as expressões culturais e midiáticas tidas como indicadoras de uma decadência moral — institucionalmente estabelecida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) —; e de outro, a censura política com enfoque nas atividades jornalísticas que dissidiam da unidade política do regime.

Esta segunda modalidade, diferentemente daquela de ordem moral, operava sob uma legalidade ambígua, de fronteiras imprecisas, ao menos até a ratificação da censura pelo Supremo Tribunal Federal na década de 1970 (CARVALHO, 2014).

Conforme ressaltam Cristiano Paixão e Cláudia Paiva Carvalho, as fronteiras entre o “político e o “cultural” são tênues. Quando se discute o Golpe de 1964, por exemplo, não se aplica um critério rigoroso de diferenciação entre os campos, pois eles estão imiscuídos um no outro. A cultura é política, e a política é cultural, principalmente se levadas em consideração os graus de intervenção do regime militar através da censura (PAIXÃO e CARVALHO, 2016).

Para Carlos Fico, no entanto, embora autores como Kushnir falem da censura de maneira ampla como um ato político, a distinção entre a censura moral e política torna-se possível pelos tipos de institucionalidade aplicadas durante a Ditadura Militar, a depender do tipo de censura. Assim, enquanto a censura de caráter moral era legalizada, a de ordem política possuía fundamentação de legitimação “revolucionária”.

Fico ainda esclarece que o uso político da censura de diversões públicas era tratado de maneira sigilosa, chegando a causar desconforto entre os censores, que comumente assumiam orgulhosamente a censura moral realizada na DCDP (FICO, 2002).

Para Paixão e Paiva Carvalho, havia uma forte preocupação em manter a aparência de normalidade institucional e de legitimidade por conta do discurso de defesa da legalidade e da democracia. Desta forma, tornava-se essencial perseguir uma postura de aparente defesa da liberdade de imprensa e de manifestação (PAIXÃO e CARVALHO, 2016), pelo menos até 1968, momento que marca a perda de “vergonha” da ditadura.

Os autores ainda destacam que, nos anos seguintes à instauração do golpe, a censura política operava de forma desorganizada, requerendo algum tempo até a definição de uma estrutura elaborada e com linhas de atuação mais sofisticadas, (PAIXÃO e CARVALHO, 2016), o que, no entanto, conforme ressalta Carlos Fico, não significa dizer que não havia censura da imprensa nos quatro anos posteriores ao golpe.

Havia, conforme ressaltado antes, uma impressão de que a intervenção seria breve — o que angariou expressivo apoio da sociedade civil e da grande imprensa nos primeiros anos —, de modo que a censura, durante este período, não se fez tão demandada. No entanto, ainda é possível indicar alguma intervenção na imprensa, mesmo que de maneira episódica (FICO, 2002).

A partir de 1968, no entanto, “*a censura da imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder*”. (FICO, 2002, p. 253).

Do ponto de vista interno, portanto, a censura política prévia, durante a ditadura, compunha mais uma engrenagem do arsenal repressivo do regime militar para efetivação de uma “utopia autoritária” que encontrava legitimidade dentro do poder “revolucionário”, sendo implanta através de diretrizes sigilosas, tal como ocorrera com a instituição do “Sistema CODI-DOI” de perseguição aos inimigos internos (FICO, 2002).

Lucas Borges de Carvalho dissecou a operacionalização dessa sistematização da censura política de três maneiras: através da presença de um censor na redação do jornal; por meio do envio de matérias para análise pela polícia federal de seu conteúdo antes da publicação; e por ordens emitidas através de meios informais, tais como bilhetinhos, telegramas e telefonemas, sugerindo o sigilo das operações (CARVALHO, 2014).

Desta forma, enquanto a censura moral, na esfera das diversões públicas, ocorria por meio de manifestações formais expedidas por um corpo burocrático vinculado à DCDP, a censura política se dava por práticas extraoficiais, o que não implica dizer, no entanto,

que não havia uma organização centralizada que gerenciasse tais operações (CARVALHO, 2014).

A falta de uma oficialidade institucional mascarava um procedimento que nada tinha de aleatório ou acéfalo. Havia, segundo Anne-Marie Smith, um padrão rígido a ser seguido para garantir a efetividade das ordens de censura. Estas eram levadas a cada órgão de imprensa por oficiais uniformizados, e nunca eram deixadas com o destinatário, bem como não era possível fotocopiá-las. O conteúdo deveria ser copiado por um representante da publicação, que era obrigado a assinar um formulário para indicar que havia recebido a proibição (SMITH, 2000, apud CARVALHO, 2014).

Essa estruturação burocrática e oficiosa garantia a operabilidade da censura política, muito embora pudesse servir de indicação de uma contradição em relação à face legalista do regime militar (CARVALHO, 2014).

As tentativas de mascaramento das ações fundamentadas no espírito “revolucionário” do golpe ficavam ainda mais evidentes ainda quando comparadas com a censura prévia das diversões públicas, que sempre havia existido, de modo que o regime militar, inclusive, utilizava-se do mesmo formato instituído em 1946, fazendo apenas adaptações para incluir novas formas de controle, reguladas pelo Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Este mencionava a possibilidade de censurar “publicações”, mas não incluía a proibição de temas políticos nos órgãos de imprensa (FICO, 2002), relegando a censura política a um campo de legalidade questionável.

A previsão da censura à imprensa, porém, ocorria de maneira específica na Constituição de 1967 somente na hipótese de estado de sítio, que, no entanto, nunca foi formalmente instituído durante a Ditadura Militar.

Uma outra hipótese legal de imposição desse tipo de censura ocorreria com o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que autorizava uma censura executiva do Presidente da República, se necessária à defesa da revolução (CARVALHO, 2014).

No entanto, muito embora prevista expressamente a possibilidade de censura presidencial (que ocorria cotidianamente), não havia, de maneira formal, nenhum ato decisório do Presidente da República com autorização da prática (CARVALHO, 2014).

Como dito, havia, ainda uma necessidade de preservação de uma aparência de legalidade, muito embora, a partir do AI-5, se escancarasse o aparato legal para fazer valer a censura aos meios de imprensa.

De acordo com Paixão, o Golpe de 1964 é caracterizado por uma incessante tentativa de revestimento das medidas de exceção com uma capa de legalidade e

juridicidade. É a chamada legalidade autoritária, nos termos de Anthony Pereira. Para Paixão, o fato do Congresso Nacional não ter sido fechado, os partidos políticos não terem sido extintos, de haver uma intensa atividade legislativa posterior à tomada do poder e dos tribunais terem continuado funcionando, indica que havia uma preocupação do regime militar com relação ao discurso de legitimidade, especialmente a médio prazo, para justificar o afastamento de um presidente democraticamente eleito (PAIXÃO, 2014).

Como se denota, o *ethos* geral do discurso, ainda que por pura conveniência, manteve-se até a década 70 para manter a censura à imprensa dentro de uma oficiosidade questionável.

Para Lucas de Borges Carvalho, a oficiosidade funcionava como uma proteção da imagem pública do regime, de modo que destaca que:

[...] formalizar a censura à imprensa implicaria admitir e tornar pública a sua existência, seja pela instituição do estado de sítio, seja por um ato do Presidente da República em defesa da “Revolução”, como exigia o AI-5. E a publicidade, ainda que restrita, sempre traz algum grau de risco, ao qual as autoridades públicas, à época, não pareciam dispostas a se submeter, ao menos não sem que fossem provocadas a tanto. (CARVALHO, 2014, p. 90)

Essa provocação ocorreria efetivamente a partir do questionamento judicial pelo jornal *Opinião* no Tribunal Federal de Recursos, que questionava a ausência de conteúdo de moralidade na censura realizada ao jornal, suscitando a declaração de inconstitucionalidade do Decreto nº 1.077/1970, por meio do Mandado de Segurança nº 72.836/DF, julgado em 19/06/1973 (CARVALHO, 2014).

Conforme expõe Carvalho, a inconstitucionalidade do decreto sequer fora apreciada, sendo a partir de um argumento de natureza estritamente formal (ausência do cumprimento dos trâmites previstos no AI-5), que o TFR considerou ilegal a imposição de censura política no caso, gerando um rápido movimento reativo do regime a fim de legalizar a prática repressiva e evitar um efeito dominó judicial que invalidasse toda e qualquer censura realizada pelo governo (CARVALHO, 2014).

Este movimento reativo se deu, já no dia seguinte, através da publicação da Exposição de Motivos nº GM 229-B, por meio da qual o Presidente Médici autorizava expressamente a imposição de censura ao jornal recorrente e supria, portanto, os requisitos formais de imposição da medida (CARVALHO, 2014).

Havia, desta forma, a partir deste momento, uma clara legalização da censura política no Brasil, que fora, inclusive, continuamente ratificada pelas decisões do Supremo

Tribunal Federal posteriores à superação do preenchimento dos requisitos formais necessários.

Essas decisões eram fundamentadas pelo art. 11 do Ato Institucional nº 5, que afastava da apreciação judicial os atos praticados em concordância com Atos Institucionais e seus Atos Complementares. Criava-se, na prática, uma anomalia jurídica de superproteção judicial aos atos do regime militar fundamentados nos Atos Institucionais, tais como a censura.

O regime militar, desta forma, através de um aparato repressivo bem estruturado e com a complacência do poder judiciário, ampliava a censura no país na tentativa de pautar o debate público, escrevendo mais um capítulo de uma história da paranoia como política pública. A partir desta guerra ideológica, moral, física e psicológica, o governo realizava a perseguição implacável das vozes dissidentes do regime, revelando a censura, nessa medida, uma estratégia essencial de manutenção do corpo político no poder.

Ela representava, em última medida, a tentativa de controle da memória através da repressão, significando dizer, em outras palavras, que o controle do fluxo e do teor da informação através da censura funcionava como estratégia política de preservação da imagem de um governo golpista que lutava, ao mesmo tempo, tanto pela sua manutenção através da disputa de consciências, quanto pela preservação de sua legitimidade histórica.

Nesse sentido, prossegue-se à análise da relação que a imagem fotográfica tem com o exercício da memória e suas formas de controle, revelando na interpretação fotográfica um processo de investigação dialética e de disputa narrativa.

2.2 A imagem fotográfica como artefato da memória: o poder simbólico na construção de resistências

A fotografia, por meio de sua característica indicial, revela-se marca de uma ruptura. Para Kossoy, trata-se da combinação, no mesmo ato, de duas realidades com características distintas. Dois tempos em uma só fotografia.

Há o tempo da criação, que se diz ocorrido numa primeira realidade — é a gênese da fotografia a partir da ruptura temporal num determinado recorte espacial —, e há o tempo da representação, que é transmutado para uma segunda realidade, a partir de uma codificação formal e cultural (KOSSOY, 2007).

A imagem fotográfica, nesse sentido, torna-se o “*produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos*”. (KOSSOY, 1989, p. 22) Estes

tempos podem, para o autor, se dilatarem ou se exaurirem rapidamente, a depender sobre quais das realidades da fotografia esteja o observador se referindo.

Efêmero o tempo, pois, se considerado o instante de sua criação; potencialmente perpétuo se considerado o tempo de sua realidade representativa (KOSSOY, 2007), dimensão em que se firmam os símbolos de uma era.

É nesta segunda dimensão que se estabelecem as memórias, verdadeiros resgates arqueológicos de um tempo capturado pelo instante fotográfico que engatilha um processo de constante mutação interpretativa por aqueles que se relacionam com a imagem fotográfica.

O caráter arqueológico da investigação da memória é destacado por Walter Benjamin, que a considera não um “instrumento” para a exploração do passado, mas sim um “meio”, significando dizer que a memória é o próprio espaço de investigação, tal como “*o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas*”. (BENJAMIN, 1995 apud OLIVEIRA, 2009, p. 87).

Desta forma, colocando-se o observador no objetivo de escavar esta cidade soterrada, é necessário que ele tome diante da fotografia uma atitude arqueológica, revelando seu passado por meio de camadas. Nesse contexto, a memória indicial da fotografia torna-se o meio de exploração de ruínas sobre as quais não há um conhecimento integral (OLIVEIRA, 2009).

A investigação das memórias por meio das fotografias, portanto, se dá através de um diálogo com o signo simbólico da fotografia, isto é, por meio de convenções gerais e arbitrarias que permitem extrair significados de um determinado assunto fotográfico, conforme apontado pela teoria semiótica de Charles S. Peirce.

Por ser a fotografia uma constante no tempo, perpétua em sua natureza representativa de codificação formal e cultural, pode-se considerar que a investigação histórica se dá sob uma tônica dialética entre a fotografia e o intérprete. Por não ser a memória estanque no curso do tempo, há uma oscilação de seu significado conforme o espectador que com ela se relacione e o momento desta relação.

Significa dizer que há uma reconstrução constante da memória resultante da dialética entre as informações de um índice que está no passado, emanção do referente naquele tempo em que o efêmero se concretiza, mas que é, todavia, interpretado a partir do tempo presente do sujeito investigador. Da dialética de construção de novos e constantes significados, portanto, emerge um símbolo fotográfico em caráter de constante atualização (OLIVEIRA, 2009).

Recordar, desta forma, é se relacionar diretamente com o passado pelos olhos do presente. Essa relação dialética é intensificada na fotografia, vez que a imagem fotográfica carrega uma indicialidade visual de algo que definitivamente existiu e que se pôs diante das lentes. Pelo caráter perpétuo da fotografia, portanto, constroem-se novos e constantes movimentos interpretativos a partir da emanção de um traço do real.

Para Kossoy, a fotografia, em sua bidimensionalidade do real, fornece um fragmento congelado de uma realidade passada a partir da motivação e do desejo de um indivíduo em capturá-la, em determinada época e lugar (KOSSOY, 1989). Essa motivação, no entanto, não condiciona os olhares interpretantes que se seguem à sua captura.

O fotógrafo atua de maneira parcial, ideológica e cultural sobre o assunto pelo qual se motiva fotografar, realizando um recorte espacial de uma realidade a partir de sua interpretação técnica e visual do instante. Na realidade diária do fotojornalismo, por exemplo, essa escolha muitas vezes é feita em frações de segundos, no objetivo de capturar adequadamente o momento decisivo que se desvela sobre o operador da câmera.

Posteriormente, novas escolhas, igualmente parciais, ideológicas e culturais são realizadas sobre o produto fotográfico, de modo que, na publicação, distribuição e editoração daquela fotografia, novos olhares interpretantes e dialógicos com a imagens são realizados. O fotógrafo, pois, não possui o monopólio interpretativo de sua fotografia.

Sobre a leitura de imagens, José de Souza Martins sintetiza adequadamente dizendo que *“o leitor da fotografia pratica um confisco visual da imagem, remontando-a, a partir de suas insuficiências, no seu próprio código de leitura que é também o manual sintético de suas experiências e das experiências do seu ver”*. (MARTINS, 2013, p. 46).

Quando se fala, por outro lado, de fotografias pessoais, o caráter memorialístico ganha contornos associados a uma subjetividade sentimental do visualizador. Paula Fernandes Repezza destaca que a própria materialidade física destas fotografias e o seu manuseio tornam-se convites ao exercício da memória, de modo que a fotografia e a rememoração assumem conceitos entrelaçados. Há, pois, uma transmissão nostálgica ao referente por meio de um transporte temporal, típica da compreensão de imagens desse gênero (REPEZZA, 2016).

A imagem fotográfica, dentro desse contexto, ganha dois possíveis usos sociais, servindo ao mesmo tempo de suporte para a recordação ao observador pessoal, e como veículo de memória para um grupo identitário, étnico ou comunitário (CATELA, 2012, apud REPEZZA, 2016).

É o que ocorre com frequência na experiência das ditaduras latino-americanas, em que a fotografia combina os dois usos sociais da imagem fotográfica, servindo ao mesmo tempo de suporte para a recordação e de veículo para a memória.

Da primeira categoria fazem parte as fotografias pessoais, de família, deflagradores da memória do sofrimento de quem viveu a repressão política, imagens que resistem numa época de extrema repressão, numa realidade marcada por um elaborado processo de apagamento por parte do poder institucional. Essas mesmas fotografias, num contexto sócio-político, assumem força de veículo de memória, que constitui a identidade (bem como a tentativa de apagamento da mesma) da comunidade vítima dos regimes autoritários. As mesmas fotos que retratavam filhos, amantes, familiares e amigos nos álbuns de família, se transmutam em retratos de arquétipos no pós-ditadura: o desaparecido, o assassinado, o exilado, o torturador, numa dissolução de barreiras entre pessoal e político, privado e público, memória íntima e memória coletiva. (REPEZZA, 2016, p. 66).

Desta forma, pode a imagem fotográfica assumir significação simbólica tanto a nível pessoal quanto coletivo, servindo de instrumento para reconstrução de uma memória suprimida pela repressão. No caso das imagens de familiares perseguidos e desaparecidos pela Ditadura Militar, incide uma ressignificação da imagem que a faz escapar do âmbito familiar de nostalgia sentimental para assumir um caráter simbólico de resistência a nível coletivo.

Nesse sentido, Douglas Pinheiro ressalta a existência de um certo déficit de memória na redemocratização da América Latina provocado pelo ocultamento sistemático das violações de direitos humanos praticadas pelos militares e colaboradores durante os regimes ditatoriais (PINHEIRO, 2009).

Dialogando com Pollak, o autor destaca que há um movimento de clandestinização das memórias, que têm sua existência negada coercitivamente pelo Estado. Nesse contexto, insurgentemente, essas memórias “*transmitem-se cuidadosamente nas redes capilares de comunicação, esperando a redistribuição das cartas políticas e ideológicas para que possam regressar ao espaço público e passar do não dito à contestação e à reivindicação*” (PINHEIRO, 2009, p. 93). As imagens desta forma, rompem com o silêncio que outrora lhes foram impostas, assumindo as fotografias, nesse contexto, o papel representativo de reivindicação de resistência e de luta por direitos.

A simbologia fotográfica, entrelaçadamente às investigações das memórias individuais e coletivas, revela um espaço não só de dialeticidade entre passado e presente, assunto, fotógrafo e intérpretes; mas também de uma disputa de narrativas sobre um momento vivenciado coletivamente.

Essas narrativas visuais, como dito, não são estanques. Assumem significados e são ressignificadas constantemente. Na história das tradições visuais, há uma variação do significado simbólico das imagens, a depender do tempo e lugar em que sejam vistas. Judith Resnik e Dennis E. Curtis demonstram isso com bastante eficiência ao realizarem a iconografia da imagem atribuída ao símbolo da Justiça.

Os autores, em sua investigação, indicam que, de maneira bastante geral, há uma percepção coletiva dos símbolos atribuídos à Justiça, de modo que a sua imagem se tornou parte da cultura jurídica e popular da sociedade em muitas partes do mundo. Isso ocorre, segundo aos autores, pelo caráter pedagógico envolvido na leitura de imagens.

Demonstram os autores, por meio de suas investigações iconográficas, que a imagem da Justiça foi utilizada politicamente ao longo da história como um reforço visual-argumentativo que buscava associar a legitimidade de certos atores públicos ao uso do símbolo da Justiça, servindo esta como uma representação dessa legitimidade (RESNIK e CURTIS, 2007).

Ocorre, no entanto, ao longo da história, um movimento de filtragem do uso deste símbolo dentro de todo o seu potencial significado. Havia, antes, uma noção mais violenta e implacável da Justiça, mais facilmente localizada na figura de autoridade do poder. Essa significação, no entanto, é suavizada para melhor representar os anseios dos líderes políticos que buscavam associar suas próprias imagens ao símbolo de Justiça (RESNIK e CURTIS, 2007).

Além disso, ocorre uma separação da Justiça — cujo uso simbólico revolve até à Grécia antiga e Roma —, das outras três virtudes cardeais, que durante a Idade Média, eram sempre retratadas em conjunto, sendo elas a Justiça, a Fortitude, a Prudência e a Temperança. Para os autores, a apresentação moderna (e recorrente) da Justiça separada das outras virtudes pode ser explicado pela deliberada escolha política de uso da imagem da Justiça na história, servindo ao fim de legitimação do poder. Criou-se, dessa forma, um maior acolhimento visual do símbolo da Justiça a partir de uma escolha política deliberada (RESNIK e CURTIS, 2007).

Dessa investigação iconográfica realizada em torno do símbolo da Justiça, podemos traçar duas conclusões que são úteis para a compreensão do uso simbólico da imagem fotográfica na história e na disputa de narrativas em determinados contextos políticos:

I) Há uma expectativa mais ou menos geral de compreensão dos símbolos fotográficos a partir de convenções arbitradas historicamente, que são pedagogicamente repassadas de geração em geração. Dessa forma, espera-se de um ser humano socializado

o entendimento do significado de determinados símbolos, tal como o da Justiça, pois pressupõe-se que esses símbolos são aprendidos e ensinados; e,

II) A compreensão simbólica dessas imagens é cambiável, podendo ser realizadas através de deliberações políticas mais ou menos conscientes ao longo da história. Dessa forma, a compreensão simbólica da Justiça foi alterada desde seu primeiro uso até a sua compreensão contemporânea como resultado de uma escolha política daqueles que a apresentavam como ferramenta de sua própria legitimação. Isso pode indicar, no mais, a existência de uma disputa pela significação desses símbolos, significando dizer, em última medida, que há uma disputa narrativa.

Exemplificando este movimento na história, percebemos que as fotografias podem assumir, como o foram pelo regime militar brasileiro, um caráter persecutório e desumanizador. Conforme expõe Douglas Pinheiro, eram utilizados os registros fotográficos dos militantes no objetivo de viabilizar uma perseguição política e policial, caracterizando-os sob a pecha de “terroristas procurados”. Em outras ocasiões, a fotografia era utilizada como instrumento de falseamento da realidade através da manipulação dos elementos da imagem com o objetivo de divulgar e estabelecer determinada narrativa (PINHEIRO, 2009).

Este era o caso de alguns laudos necroscópicos cujos registros fotográficos que a eles eram anexados desmentiam as versões oficialmente divulgadas. A imagem, dessa forma, servia de plataforma para uma disputa de sentido.

Questionava-se, através do exercício de interpretação visual, o caráter desumanizador dessas imagens, atribuído pelos militares durante a ditadura, a partir de uma composição de uma narrativa própria. Havia, assim, uma oposição indicial em relação ao discurso, de modo que o falseamento e a manipulação dos elementos da imagem tornavam-se perceptíveis diante de uma análise mais atenta.

Essa disputa de narrativas se dá, pois, no embate de valores dentro de um determinado contexto histórico, o que é bem denotado pela produção e divulgação imagética durante a Ditadura Militar, momento em que a fotografia assume uma dimensão de resistência e de luta por democracia.

A história que se conta, a memória que vive ou que se mata, é objeto, portanto, de uma disputa entre aqueles que dão fins distintos às imagens, podendo ainda representar a disputa pela própria existência destas, como se dá nos contextos ditatoriais em que se procura domar a opinião pública através da censura. Desta forma, o controle é exercido não

só sobre o que se vê, mas também sobre o que faz significar. É, antes de tudo, uma disputa de sentidos.

Uma vez exposto o contexto da memória e da simbologia da imagem na construção de resistências, passa-se à análise do fotojornalismo como plataforma e mecanismo de inserção na arena pública de um determinado acervo imagético. Propicia-se, dessa forma, a elaboração de uma narrativa particular sobre os fatos experimentados pela coletividade, especialmente em contextos de repressão e censura.

2.3 O papel de síntese do fotojornalismo: a imagem na arena pública

Dentro da gama de possíveis ramificações pelas quais que se pode destringir a fotografia, o fotojornalismo revela-se como sendo um dos mais notáveis graças ao seu potencial de sintetizar imagetivamente a contemporaneidade do clique. A narrativa fotojornalística, incumbida da tarefa de traduzir visualmente a notícia, tem o condão de levar à arena pública a discussão de um determinado acontecimento através dos signos imagéticos da fotografia.

Exerce, nesse sentido, o papel de metonímia sintética do presente, direcionando, por meio das escolhas envolvidas no processo de criação, não só a atenção dos observadores aos pontos de relevância daquilo que se busca noticiar, mas também a memória coletiva do grupo de pessoas que se relacionam com a imagem fotográfica jornalística.

Sob a perspectiva comunicacional, trata-se da expansão do acervo imagético desses indivíduos, o que leva a um efeito de familiarização em relação àquilo que não necessariamente se vê pessoalmente. Para Freund, a introdução da foto na imprensa permitiu que o homem, que antes só podia visualizar os acontecimentos ocorridos dentro de uma área limitada, passasse a enxergar o mundo através de uma janela muito mais ampla, permitindo a expansão do espectro informacional da população e o reconhecimento de acontecimentos sob uma perspectiva mais familiar (FREUND, 2006 apud FAVARO, 2009).

Reputa-se como marco dessa mudança o início da ilustração por meio de fotografias nos jornais impressos, o que viria a ocorrer somente em 1904, com o jornal britânico *London Daily Mirror*, o primeiro a ser ilustrado exclusivamente com fotos. Embora o uso das fotografias já tivesse ocorrido antes em outros veículos de comunicação, era a primeira vez que o uso ilustrativo das fotografias era realizado de forma consistente, o que era

garantido a partir da superação das limitações tecnológicas que envolviam o processo fotográfico (FÁVARO, 2009).

Historicamente, verifica-se também a prática do fotojornalismo associada à cobertura de guerras, tendo sido a primeira delas a Guerra da Criméia (1854-1855). Destacou-se, nesta ocasião, o deliberado uso da fotografia como propaganda de suavização das condições do conflito, tendo sido a campanha fotográfica encomendada pelo governo inglês como uma forma de ressaltar o ideário do heroísmo e patriotismo dos combatentes, deliberadamente excluindo do registro os horrores da batalha (FÁVARO, 2009).

Essa potencial ocultação do real trazido pelo fotojornalismo contrasta com a noção oitocentista da fotografia que a concebia como um espelho fidedigno do real, concepção que leva Mathew Brady, responsável pela cobertura fotográfica da Guerra Civil norte-americana, referindo-se à câmera fotográfica, cunhar a expressão o “olho da história”. (MAUAD, 2005).

Acreditava-se, assim, que o fotojornalismo funcionava como reflexo de uma prova irrefutável, de suporte ao modelo de objetividade e exatidão que era perseguido pelo jornalismo impresso, o que implicava em profundas alterações na forma que os leitores se relacionavam com a notícia (FÁVARO, 2009).

Transmitia-se, pois, a crença de que a fotografia na imprensa exercia o papel de resguardo da imparcialidade e objetividade na prática de revelar o mundo através de suas lentes. Essa noção, contudo, se atualiza a partir dos anos 1930 com a proliferação das agências internacionais, que ajudam a alterar a forma de conceber e mercadologizar o fotojornalismo, de modo que se pode atribuir ao seu surgimento a possibilidade de que o século XX fosse plenamente retratado através da fotografia (MAUAD, 2005).

De acordo com Mauad, ainda:

A geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930 atuou num momento em que a imprensa era o meio por excelência para se ter acesso ao mundo e aos acontecimentos. A imagem desta geração de fotógrafos exerceu uma forte influência na forma como a história passou a ser contada. As *concerned photographs*, fotografias de forte apelo social, produzidas a partir do estreito contato com a diversidade social, conformaram o gênero também denominado de documentação social. (MAUAD, 2005, p. 52).

Ressalta-se como um dos principais fatores da contribuição dessa expansão, a partir da atualização da imprensa, o surgimento da figura do editor, que passa a integrar o processo de concepção do fotojornalismo dentro das cadeias de criação e interpretação da

imagem. Para Mauad, trata-se do início da valorização do potencial narrativo da fotografia (MAUAD, 2005).

É do editor o encargo de fornecer um sentido à imagem a partir da articulação das fotografias com o texto, este exibido na forma de legendas, títulos e das próprias reportagens em si. Subsiste, dessa forma, um diálogo entre os dois elementos da notícia, bem como uma disposição sistemática entre eles com o objetivo de favorecer a transmissão da história (MAUAD, 2005).

Com a proliferação das agências internacionais de fotografia no período entre as guerras, ocorre a definitiva confirmação do fotojornalismo como plataforma e mecanismo de divulgação das notícias. Consolidam-se, igualmente, os conflitos como terreno sobre o qual estes profissionais travavam suas narrativas embatidas. Há, nesse momento, o efetivo sepultamento de uma noção inicial de mera transmissão objetiva da realidade por meio da fotografia.

Em sentido contrário a esta concepção, a partir das narrativas fotográficas veiculadas conscientemente sob determinada ordem sistemática, por intermédio dos editores, o fotojornalismo passa a assumir o condão não somente de registrar passivamente o desvelar de uma história, mas sim de mover e mobilizar a opinião pública a partir de uma ação positiva (MAUAD, 2005).

A fotografia de imprensa, dessa forma, assume uma natureza feroz e ideológica de exposição visceral da realidade a partir de um enfoque culturalmente determinado. O fotógrafo, nesse sentido:

Torna-se um mediador entre o processo histórico, as demandas sociais e sua elaboração através das fotografias, recriando nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que materializa em imagens os anseios e expectativas de um projeto social. (MAUAD, 2005, p. 60)

Um exemplo bastante elucidativo do papel do fotojornalismo na construção de realidades a partir da exposição de protesto pôde ser vista durante a Guerra do Vietnã. Reforça-se, nesse exemplo, mais uma vez o papel da guerra como palco de florescimento da fotografia, e nesse caso, diferentemente da experiência pasteurizada da fotografia encomendada na Guerra da Criméia, o registro do conflito no Vietnã ocupou-se em expor de maneira independente as nuances da guerra, encontrando, por este motivo, forte repercussão na sociedade (FÁVARO, 2009).

A evolução da potencialidade da fotografia de imprensa a um caráter de reivindicação torna-se possível, principalmente, pela existência de uma comunidade

interpretativa que dá significação aos eventos do mundo, entendendo-os passíveis e relevantes ao esforço da documentação. Há nesse ato, pois, necessariamente, um critério de inclusão que seleciona determinados eventos e fatos em detrimento de outros.

Esses movimentos de exclusão, que podem se dar tanto na microesfera de ação do fotojornalista a partir de sua técnica de manuseio do equipamento e de sua percepção cultural do mundo, quanto na macroesfera de seleção das pautas para publicação e das fotografias que a compõem, bem como na própria editoração da reportagem, são ideologicamente orientados pelos atores envolvidos nesse processo.

Nesse sentido, Kossoy ressalta a possibilidade que tem a imagem de ser esvaziada ou ter seu significado ampliado através de um movimento de dramatização da cena:

[...] Fatos corriqueiros, situações que poderiam passar despercebidas pela sua monotonia, podem se transformar em imagens de impacto, acontecimento da maior 'importância', dependendo de como são elaborados antes, durante e após a produção do registro fotográfico. O contrário também é verdadeiro, fatos que denunciam toda uma situação dramática de sofrimento, miséria, dor e crueldade podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o ângulo da tomada, descontextualizados de seu entorno, 'amenizados' em seus detalhes e, finalmente, esvaziados nas manchetes, legendas e textos que os acompanham. (KOSSOY, 2007, p. 105).

Ressalta o autor, em conclusão, que apesar de as imagens possuírem função insubstituível de registro dos fatos, elas têm potencial de servirem a usos interesseiros, voltados a um fim ideologicamente determinado. Essas realidades, criadas pela necessária intervenção humana no processo fotográfico, são, nessa medida, as fôrmas pelas quais as memórias coletivas são moldadas, ressaltando o autor à existência de impérios da informação que monopolizam a produção e distribuição dessas imagens, bem como do descarte das fotografias excluídas por não interessarem à narrativa que se constrói em uma determinada reportagem (KOSSOY, 2007).

Desta forma, no seio dessas intervenções, o fotógrafo expressa sua discursividade através de uma busca no imaginário social de referências para a sua elaboração, influenciando, ao mesmo tempo, o imaginário através de novas construções. Tudo se volta, portanto, a eficácia da mensagem através do discurso visual (FÁVARO, 2009).

Essa mensagem nunca é pura e simplesmente objetiva. A realidade é moldada constantemente, e a fotografia é, necessariamente, uma intervenção sobre o assunto que se fotografa. A existência de uma editoração, de uma pauta e de um texto são, dessa forma, variáveis que se somam ao processo de interferência e criação de novas realidades interpretativas da imagem.

Na censura, por outro lado, essa intervenção se dá tão somente pelo silenciamento e pela supressão da informação através de um agente externo à cadeia produtiva, impedindo que a divulgação da imagem ocorra e atinja a arena público de discussão, negando, assim, o atributo sintético do fotojornalismo, a fim de realizar a defesa de um discurso oficial de Estado.

Nesse aspecto, a imagem em contextos ditatoriais, tal como fora experimentado nas ditaduras latino-americanas do século passado, assume uma vantagem sobre o texto escrito por exigir uma leitura da narrativa visual por ela declarada. Dessa forma, a fotografia exige uma interpretação de seus símbolos que não passa pela simples proibição de determinados termos e expressões, tal como ocorria com a censura prévia de textos (SOUZA, 2015).

Essa situação, muitas vezes, favorecia uma flexibilização do fazer jornalístico através de imagens, fazendo com que os fotógrafos preenchessem o vácuo interpretativo dos censores com suas próprias narrativas de inconformismo.

Assim, o exercício do fotojornalismo cruza necessariamente com compreensão que o seu papel assume na elevação à arena pública de discussão dos fatos do presente, a partir da revelação, inconformada ou não, da realidade, sob um critério interpretativo pessoal. O operador da câmera, nesse sentido, encarna a responsabilidade de operá-la, pois, ao fazê-lo, ocupa um espaço privilegiado da construção da narrativa do mundo, podendo assim, quem sabe, ajudar a mudá-lo.

CAPÍTULO 3

3. A análise do acervo fotográfico de Evandro Teixeira

Carlos Drummond de Andrade, em seus versos *Diante das fotos de Evandro Teixeira*, sintetiza a inabilidade humana para, por somente através de seus olhos, “*captar o que se oculta no rápido florir de um gesto*”. É, então, somente através das lentes, que reputa o poeta serem mágicas, que a visão humana se enriquece, e assim, “*do real de cada coisa, um mais seco real se extraia, para que penetremos fundo no puro enigma das imagens*”.²

Colocando-se diante da imagética de Teixeira, Drummond não hesita em caracterizar a fotografia como um meio de edificações de permanências. O poeta define, dessa forma, a virtude fotográfica do fotógrafo pela sua habilidade em operar sua câmera e transformá-la num instrumento de busca por justiça.

Nesse contexto, passa-se à análise do acervo fotográfico de Evandro Teixeira a partir de sua edificação temporal de resistências durante a Ditadura Militar no Brasil. Evidencia-se, neste estudo, a apresentação do fotógrafo e a tipologia utilizada para a seleção das imagens.

3.1 Evandro Teixeira, um operador de *punctum*

Roland Barthes, em seu ensaio “A câmara clara”, alerta que a sua avaliação sobre a fotografia se dá sob uma perspectiva distante do processo de criação do produto fotográfico. O autor destaca que a relação com a foto pode ser dada através de três práticas distintas, definidas a partir da emoção e intenção que possua com ela o indivíduo: a de fazer, de suportar, ou a de olhar.

Barthes, assim, denomina como *operator* o fotógrafo, *spectator* qualquer um que com a fotografia se relacione, e *spectrum* o referente da fotografia, isto é, o assunto. Sua perspectiva, portanto, é gravada como a do sujeito que olha o produto fotográfico e é fotografado, mas não a do que fotografa. Revela sua condição geral de *spectator*, portanto. (BARTHES, 1984)

² “Diante das fotos de Evandro Teixeira”, poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado inicialmente em *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*, 1985.

Sob essa perspectiva de observador, o autor aprofunda a relação com fotografia por meio de duas ordens de investimento na imagem: o *studium* e o *punctum*. Trata-se o primeiro, de acordo com o semiólogo francês, de uma aplicação geral à foto, por meio da qual se identifica seus elementos principais, as figuras, os gestos, cenários e ações. Dessa forma, o repertório cultural do qual se vale o observador ao se relacionar com a imagem ajuda-o a contextualizar a fotografia e dela extrair significados.

O *punctum*, no entanto, vai além. Este traduz-se como a pungência que se estabelece, a mortificação do *spectator* pelo detalhe da imagem que nele desperta uma ferida incurável, o qual, uma vez descoberto, não pode mais ser desvisto na imagem. É, pois, um investimento psicológico mais profundo com a fotografia. É a picada.

Pode-se dizer, aproveitando-se dos escritos bartheasianos, que Evandro Teixeira, fotógrafo por 47 anos no Jornal do Brasil, tornou-se um profissional de excelência dos *punctums*. Sua fotografia incisiva e pungente é responsável por uma manifestação hipnótica do leitor da imagem. O *studium* de seu trabalho, por sua vez, é medido historicamente pelas suas imagens arrebatadoras, com grande destaque para seu trabalho durante a Ditadura Militar, de modo que sobre elas é possível traçar a historiografia de uma época e de um conflito.

Muitas vezes colocando sua própria vida em risco, Teixeira se fez presente em alguns dos momentos mais paradigmáticos do contexto histórico-político brasileiro, provendo um registro aventuroso e cirúrgico do estabelecimento e da repressão no regime militar, desde seus primeiros momentos até a sua queda.

São sobre esses fragmentos que o estudo do acervo imagético de Evandro Teixeira irá se pautar.

3.2 Tipologia de seleção para a análise fotográfica

Com a finalidade de filtrar a análise proposta no presente trabalho, definiu-se uma tipologia das fotografias para seleção dentre as presentes no vasto acervo de Evandro Teixeira. Evidenciou-se, dessa forma, três critérios de inclusão, ressaltando-se o caráter temporal, objetivo e subjetivo das imagens.

Optou-se para análise, sob o critério temporal, as fotografias produzidas do início da Ditadura Militar no Brasil em 1964, até a Passeata dos Cem Mil em 1968, momento em que se realizaram alguns dos registros mais icônicos da carreira de Evandro Teixeira e da repressão militar no país.

Definiu-se, ademais, como critério objetivo, o ponto focal de interesse da análise nas fotografias que registraram a presença e a violência policial em manifestações públicas, bem como a resistência democrática por parte da sociedade civil. O espaço público, nesse sentido, emerge como arena política máxima de disputa da narrativa de um determinado tempo e espaço.

O fotógrafo tipicamente faz da rua seu ambiente natural de trabalho, e é nela que ocorre o definitivo encontro dos corpos dos atores sociais na disputa política da história. Sobre este encontro, dá-se a captura da atenção e dos registros fragmentários do fotografo.

Por fim, seguindo um critério de análise subjetiva, definiu-se que o estudo das fotografias seria focado na investigação destes corpos, representações das fronteiras da disputa da narrativa. De um lado, os dos militantes, reunidos ou isolados pelas forças policiais, na iminência ou efetivamente em situações de perigo físico, servindo de vocalização política de uma insatisfação e de uma resistência democrática contra a repressão.

Em contraposição, destacam-se os corpos dos militares e suas representações simbólicas, muitas vezes flagrados em situação de violência, enunciando assim a representação visual de um Estado que agride e usa da violência institucional perpetradas por seus agentes policiais como barreira de proteção da ditadura.

Revela-se, pelo acervo proposto, um fragmento visual do embate de signos vocalizados através do choque de corpos dos agentes históricos na disputa da escrita da história. Ocorre, pois, a partir desse choque visual, simbólico, e muitas vezes, físico, a investigação dos elementos fotográficos e dos possíveis significados que deles se extraem.

Evandro assume, inserido nesse panorama conjuntural, o papel de espectador privilegiado de uma disputa simbólica e histórica a partir de sua condição de *operator* fotográfico. Sobre ela, avalia:

Sou um homem manejando uma câmera. Quando bem operada, é um fósforo aceso na escuridão. Ilumina fatos nem sempre muito compreensíveis. Oferece lampejos, revela dores do impasse do mundo. E desperta nos homens o desejo de destruir este impasse.

Dirijo minha energia à perseguição deste objetivo: captar a aventura de cada um, desvendando, através da imagem, seus pequenos mistérios. Gosto de ter absoluta visão da rua, meu ambiente, lugar onde os homens lançam desejos e sofrem destinos. Na rua, me esforço para atender ao mundo, e reproduzir o meio físico através da minha maneira particular de olhar a vida. (TEIXEIRA, 1988).

Tomando seu acervo como objeto de estudo, parte-se, então, efetivamente à análise desses lampejos, registros fragmentários de uma disputa de dois projetos de Brasil, cuja representação visual ocorre no embate público destes atores sociais.

3.3 Análise do acervo fotográfico

Eclodia, em 31 de março de 1964, o Golpe Civil-Militar no Brasil. Na sequência da tomada do poder das mãos do então presidente João Goulart, o movimento militar precisava reafirmar seu apoio na sociedade civil e dentro das fileiras militares.

Para o sucesso da operação, era essencial um alinhamento irrestrito dos comandantes militares nas tomadas das posições estratégicas, nas ruas e nos quartéis brasileiros, fazendo uma demonstração de forças e evitando que qualquer centelha de resistência insurgisse dentro e fora das Forças Armadas. Havia a necessidade de passar a clara mensagem de que, naquele momento, o governo brasileiro era administrado pelos militares.

A Tomada do Forte de Copacabana, em 1964, representou um desses momentos de afirmação do poder no início das movimentações golpistas. Evandro Teixeira, diante do contexto de eclosão do golpe, tornou-se o único fotojornalista a conseguir um registro da movimentação de dentro dos bastidores da tomada do Forte, no Rio de Janeiro.

Figura 2 – Tomada do Forte de Copacabana, 1964.



Fonte: Teixeira (1964)

O fotógrafo conta, através de entrevista ao também fotógrafo Paulo Boni (2012), que conseguira acesso ao local através da dica de um amigo seu, militar, que estava se dirigindo ao local.

No dia do golpe, ele me ligou e disse que o pau estava comendo feio, que os militares estavam tomando o Forte de Copacabana, que ele havia sido chamado para lá e, que se eu quisesse, eu poderia acompanhá-lo. Topei na hora. Ele me alertou que ele entraria sem problemas porque todos o conheciam, mas que eu poderia ser barrado. E se fosse, ele não poderia fazer nada. Decidi arriscar. Na entrada do forte, o sentinela bateu continência e o Lemos respondeu batendo continência e eu o imitei. Entramos. Nesse exato momento estava chegando o general Castelo Branco. O Castelo Branco estava chegando para passar o comando. Ele chegou com todo seu estado maior e eu comecei a fotografar. Os militares, inclusive o comandante do forte, achavam que eu o fotógrafo do Forte de Copacabana e me deixaram trabalhar. Chegaram até a fazer pose e me chamar para uma fotografia aqui, outra ali. E eu só fotografando, morrendo de medo, mas fotografando. Passados uns cinco minutos, o Lemos se aproximou de mim e falou: “Some daqui antes que eles nos descubram.” E eu sumi o mais rápido que pude. Na realidade, fui o único jornalista brasileiro a fotografar o golpe pelo lado de dentro. (TEIXEIRA apud BONI, 2012, p. 237).

Desprovido de qualquer autorização, Evandro Teixeira presencia, no dia do rompimento do golpe, a chegada do general Humberto Castelo Branco ao Forte de Copacabana. Sua astúcia permitiu-lhe realizar o registro do início dos movimentos golpistas de dentro das fronteiras do golpe, marcando na imagética do período esta icônica fotografia.

A preferência pelo uso da lente grande-angular permitiu a inclusão de diversos elementos na cena. As condições chuvosas e a escolha do posicionamento à contraluz favoreceram o destaque do reflexo da luz no chão e sua iluminação nos pingos da chuva. A presença marcante das silhuetas, resultado da contraluz, acabaram por criar uma estética bastante particular, que resgata os filmes *noir* norte-americanos da década de 1950.

A atmosfera militar torna-se a tônica da fotografia. Esses elementos são facilmente identificáveis, independentemente de qualquer remissão textual, graças à presença do material bélico e dos uniformes na cena.

O canhão, localizado no canto inferior direito da imagem, revolve a ideia de conflito, podendo servir tanto ao ataque quanto à defesa, convergindo ao discurso histórico proferido pelos militares de defesa da segurança nacional à uma ameaça internacional de dominação comunista.

A autointitulada “Revolução de 1964” ganha um retrato fiel, que contrasta com as antigas representações a óleo do século XVIII, em cujas telas as revoluções eram retratadas

de modo a destacar o heroísmo e a glória de seus personagens. Aqui, na imagem da Tomada do Forte, em sentido oposto, há tão somente uma representação simbólica de um movimento silenciosamente articulado, engatilhado a partir de agentes não identificáveis, como se uma máscara de luz e sombra escondesse a identidade dos personagens sob a monocromia da imagem.

No centro da fotografia, um único soldado, na chuva, encara o vazio da noite com uma arma ao seu ombro. Preserva-se um sentimento de isolamento na imagem, fornecendo-lhe uma atmosfera melancólica, quase sorumbática, que vai em sentido oposto à sugestão gloriosa de seu título. A fotografia, dessa forma, funciona adequadamente como uma representação simbólica de um personagem que encara o vazio do desconhecido: o porvir de um golpe, que passou a dar lugar a um regime no Brasil.

Esta relação de administração do Estado pelos militares ganharia uma irônica representação pelas lentes de Teixeira.

Figura 3 – Motociclista da FAB, 1965.



Fonte: Teixeira (1965)

Na imagem, é possível ver um cabo da Força Aérea Brasileira, motociclista batedor, que caiu de sua moto, enquanto esta, sozinha, segue inertemente seu percurso. Carina Caldas, jornalista e filha do fotógrafo, ressalta em entrevista ao documentário “Instantâneos da Realidade” (2002), que a fotografia ganhava ares, na época, de uma afronta irônica ao governo militar. O contexto satírico é ressaltado também pelo título que recebe a fotografia na publicação no Jornal do Brasil: “A liberdade da motocicleta”. (FÁVARO, 2009, p. 145).

Mais do que a captura do momento decisivo, e mais ainda do que a plasticidade estética da imagem, a fotografia jornalística tem o potencial de assumir, como o faz nesse caso, contornos simbólicos que, uma vez na arena pública da discussão, oferecem significados e diferentes alternativas de narrativas a partir de novos pontos de vista.

Na fotografia em questão, a queda do militar tinha a chance de representar uma mensagem de oposição ao avanço do Regime Militar. O movimento interrompido do homem, ironicamente, não impede, na foto, que a máquina siga seu curso.

A queda ganha contornos cômicos dentro de um contexto policial de ordem e controle, podendo servir o tombo como a representação simbólica da quebra do controle e a ruptura de um movimento ordeiro.

Essa relação de significação e de exposição da imagem ocorria, como exposto no segundo capítulo, numa conjuntura de repressão e censura. Ainda que inicialmente o apoio jornalístico ao golpe tenha sido grande, inclusive por parte do Jornal do Brasil, veículo em que Evandro trabalhava, a relação entre o que e como se podia mostrar a notícia era bastante conflituosa, encontrando, incontáveis vezes, resistência por parte dos censores.

Dentro desse espaço, cabia aos fotógrafos exercerem a sua criatividade como forma de burlar a censura, aproveitando-se, em muitas ocasiões, da falta de habilidade dos censores para realizar a leitura da imagem e identificar possíveis elementos “subversivos” nas fotografias (TEIXEIRA apud BONI, 2012).

Inserido na cadeia produtiva da fotografia de imprensa, o editor, como visto anteriormente, assume papel de extrema relevância na montagem e construção da narrativa da notícia. Tanto quanto os fotógrafos, esses personagens recebem, sob um contexto de censura, o fardo de adequar os interesses jornalísticos da fotografia e o cerco realizado pela repressão e perseguição militar.

Como no caso da fotografia do motociclista da FAB caindo de sua motocicleta, momento decisivo capturado pelo fotógrafo, muitas vezes as escolhas editoriais da fotografia também podem vir carregadas de ironia e pretensões simbólicas que vão de encontro aos interesses do regime militar. Foi o caso, por exemplo, das fotos das libélulas sobre as baionetas, de 1966.

Figura 4 – Exposição de armas da Guerra do Paraguai, 1966.



Fonte: Teixeira (1966)

Essa fotografia, de extrema delicadeza, perspicácia e habilidade técnica, fala tanto pelo que mostrou como pelo que deixou de mostrar. Tirada durante um evento de exposição de armas da Guerra do Paraguai, no Rio de Janeiro, inaugurado pelo presidente Costa e Silva, foi publicada em tamanho grande na primeira página, enquanto a do Chefe de Estado, cumprindo suas funções protocolares na ocasião, ganhou somente um pequeno espaço interno, fato que desagradou o presidente militar (TEIXEIRA apud BONI, 2012).

Esses tipos de pequenas subversões acumulam-se aos muitos durante a ditadura. A foto foi tirada com uma grande abertura de diafragma, o que permite o desfoque do fundo, gerando, no entanto, uma grande dificuldade, mesmo para os mais habilidosos dos fotógrafos, para focar um objeto tão pequeno quanto uma libélula. Dessa delicadeza, de dois pequenos animais sobre um armamento militar, sobressai-se um significado simbólico: o das sutilezas sobre às brutalidades, ainda que percebidas nos pequenos atos.

A respeito dessa brutalidade, o regime militar brasileiro, ainda que de forma mais amena que nos outros exemplos latino-americanos de ditaduras comandadas por cúpulas militares, foi responsável por um período marcado pela brutalidade policial, ausência de transparência, censura midiática de caráter político e de ferrenha perseguição ideológica ao

seus opositores, resultando em um número confirmado de 434 vítimas, sendo 210 delas consideradas desaparecidas políticas.³

Um exemplo marcante da política institucional de violência do Estado brasileira na época pode ser percebido nos eventos que se desvelaram a partir do ano de 1968, que é marcado, ao seu final, pela publicação do Ato Institucional nº 5, responsável por fazer cair as máscaras da Ditadura Militar no Brasil.

Em 28 de março daquele ano, era assassinado a tiros, no Rio de Janeiro, o estudante Edson Luis, após uma invasão pela polícia ao restaurante Calabouço, onde jantavam e se preparavam alguns estudantes para uma passeata. A morte, conforme relembra o jornalista Fritz Utzeri, em artigo para o livro “1968 destino 2008: passeata dos 100 mil”, de Evandro Teixeira (2007), gerou grande comoção da sociedade civil, que passou a se organizar em uma série de manifestações públicas em oposição à ditadura naquele ano (UTZERI; TEIXEIRA, 2007).

Os protestos que se seguiam, como resgata o jornalista, eram duramente repreendidos pela polícia, chegando a ocorrer novas mortes durante os eventos relacionados às comemorações do golpe, em abril daquele ano. Na missa de 7º dia do estudante assassinado, novos protestos, com piquete de cavalaria ocupando o centro do Rio de Janeiro.

De acordo com o jornalista:

Pela manhã, a polícia já havia espancado brutalmente os que assistiam à missa, com golpes de cassetete e sabre, jogando seus cavalos sobre mulheres e crianças, num ato de pura selvageria. O fotógrafo do JB Alberto Jacó foi brutalmente agredido. Um grande aparato militar, constituído de fuzileiros navais e tropas do Exército, armados com metralhadoras e em roupas de combate, ocupava as ruas. [...]

No fim do dia, havia mais de 600 presos, levados para o Dops e até para a sinistra Fortaleza de Santa Cruz, em Niterói. Dezenas de feridos foram atendidos no Hospital Souza Aguiar. A censura à imprensa manifestou-se de forma frontal: às 17:30 os cristais dos transmissores da *Rádio Jornal do Brasil* foram retirados por funcionário do Contel a mando do governo, enquadrando a emissora no artigo 63, “por estar incitando o povo contra o regime, dando voz a estudantes e subversivos. (UTZERI; TEIXEIRA, 2007, p. 34).

Abaixo, fotografias de Evandro Teixeira durante a repressão na missa para o estudante assassinado pelo governo militar, Edson Luis.

³ Dados da Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>> Acesso em: 25 de nov. 2019.

Figura 5 – Cavalaria em disparada durante a missa de 7º dia para o estudante Edson Luis, assassinado pela polícia em 28 de março de 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

Figura 6 – Estudantes são acucados contra os portões da Igreja da Candelária, na missa de 7º dia para Edson Luis, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

As fotografias, dessa vez, nos apresentam uma visão distanciada dos eventos, o que é permitido tanto pelo ângulo de cima para baixo, no primeiro caso, quanto pelo uso da lente teleobjetiva, no segundo, favorecendo uma perspectiva em *close* dos eventos. A violência policial, nas imagens, se desvela como num filme em movimento a partir das escolhas do fotógrafo.

O distanciamento e a escolha de lentes na ocasião favorecem a apreensão da perspectiva de um observador externo aos eventos. É possível perceber a superioridade

bélica dos policiais, que se encontram em disparada em direção aos manifestantes, cercando-os. A presença de cavalos na cena remonta um cenário épico de batalha.

De sabres erguidos, montados a cavalo, a tropa policial espreme os manifestantes contra os portões da igreja, provando que a “batalha” é desbalanceada. O choque de dois poderes tradicionais é captado na imagem. No dia, e nos eventos da ditadura de maneira geral, a Igreja representou um importante centro de apoio à sociedade civil que se opunha à ditadura.

Figura 7 – Em outra cena, dessa vez no plano do assunto. Os sabres erguidos, em manifestação de poder e controle sobre os manifestantes. 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

Destaca-se nas fotografias a concentração espremida dos manifestantes, que se amontoam, numa fuga desesperada à violência policial que se ameaça ocorrer e se efetiva logo em seguida. As fotografias permitem a captura de um flagrante que se perpetua na história, de um movimento, naquele momento, acuado e reprimido.

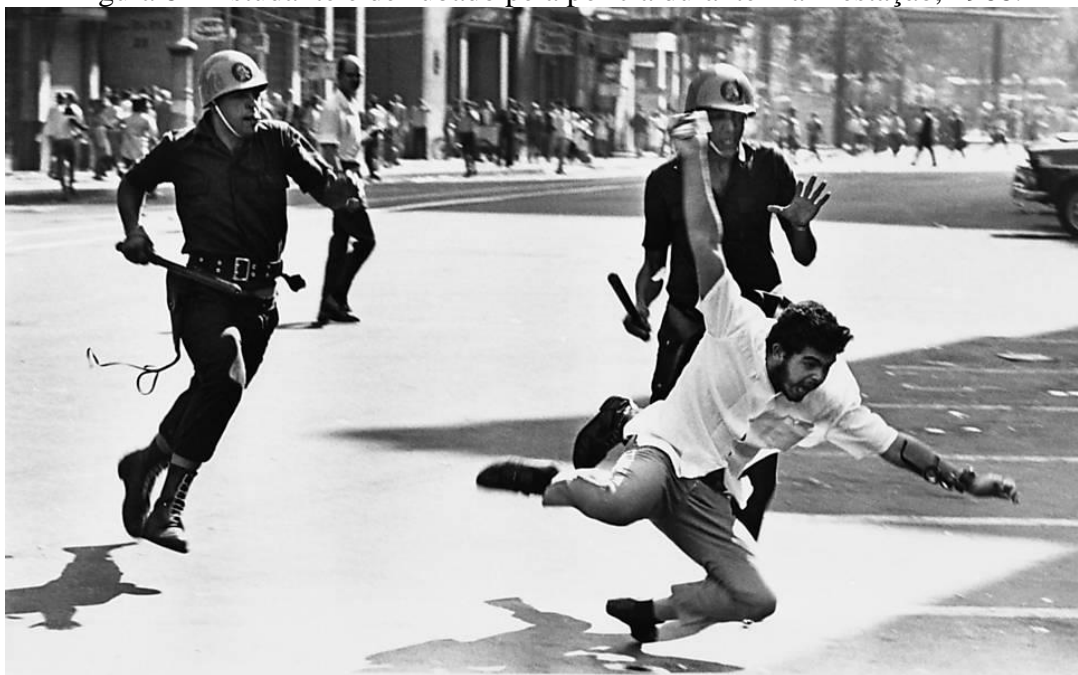
Os eventos que se seguiriam naquele ano, resultantes do exponencial aumento de insatisfação da população com a repressão e mortes do regime militar, encontrariam seu ápice de violência nos confrontos entre manifestantes e policiais na chamada “Sexta-feira Sangrenta”, e, em seguida, na manifestação de força democrática pela passeata dos Cem Mil, ambas em junho.

Foram nesses dois eventos que se produziram, através das lentes de Evandro Teixeira, importantes artefatos imagéticos de resistência simbólica dos opositores ao Regime Militar, como é o caso da fotografia do jovem em queda após ser cercado por dois policiais, prestes a atingir o chão.

É possível notar a feição de desespero que se desenha em seu rosto. Os óculos já não mais sobre seus olhos, lançam-se a frente de seu corpo, que se encontra ainda suspenso no ar quando Evandro realiza o clique.

É notável também o contraste da imagem. Os dois policiais, num segundo plano, vestindo fardas escuras, em movimento em direção ao jovem perseguido, enquanto o estudante veste uma camisa branca e é lançado em direção contrária aos seus alzozes. Isso ajuda a construir uma planificação na imagem da oposição que se efetiva naquele instante.

Figura 8 – Estudante é derrubado pela polícia durante manifestação, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

O choque dos corpos, na fotografia, é literal. A composição contrapõe os três personagens: dois militares de um lado, em perseguição, e o estudante, em queda e em direção ao chão, do outro.

O ato fotográfico, mais uma vez, ocorre em suspensão do tempo. Os militares aqui atuam na tentativa de interromper o deslocamento, que é sucedido com a queda do estudante. O momento decisivo é capturado em seu ápice: ainda no ar, antes do corpo do estudante encontrar o chão. As mãos dos policiais se estendem, na tentativa de agarrá-lo, inutilmente.

Enquanto um quarto observador testemunha de longe a cena, temos, graças à fotografia, uma visão frontal do acontecimento. A imagem, neste caso, transforma-se na testemunha privilegiada da cena.

Utilizando-se de um obturador em alta velocidade, Evandro é capaz de congelar no tempo o ocorrido, perpetuando-o na história. A natureza representativa do documento ganha caráter simbólicos que permitem que o movimento interrompido na cena encontre vida e movimento fora da fotografia.

Publicada na capa do Jornal do Brasil, a imagem rapidamente torna-se um símbolo da resistência e de denúncia à brutalidade policial. A expressão do estudante, prestes a encontrar o chão, resume a de muitos outros homens e mulheres não capturadas pelas lentes. A imagem, dessa forma, funciona significativamente como a síntese do confronto de projetos, em que a agressão institucional do Estado ganha símbolo visual através da expressão de terror do jovem e da obstinação dos militares em produzir a queda.

Outras imagens de Teixeira na Sexta-feira sangrenta ajudam a compor o acervo imagético do evento e a recontar a história de batalha que se estendeu naquele dia.

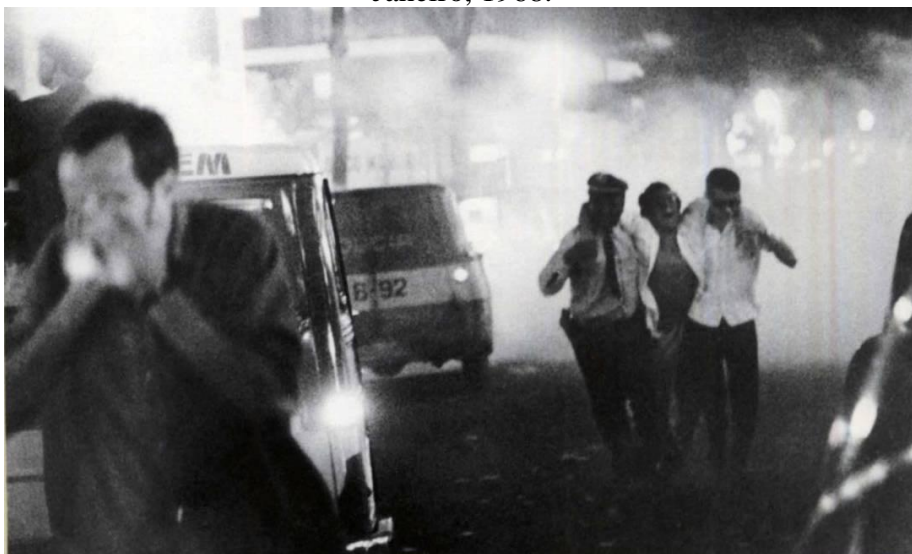
Figura 9 – Manifestantes fogem da polícia, 1968.

Na imagem, o único assunto congelado é o policial, enquanto os demais aparecem borrados, indicando movimento, que ocorre, no caso, irradiando-se pelo centro da imagem.



Fonte: Teixeira (1968)

Figura 10 – Manifestante é socorrido durante confrontos em manifestação no Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

Figura 11 – Grupo de policiais cercam e agredem manifestante desarmado durante manifestação, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

Estima-se que terminaram mortas naquele dia, ao todo, 28 pessoas, centenas de feridos e mais de mil presos.⁴

O jornalista Fritz Utzeri mais uma vez nos fornece um panorama dos ocorridos e do desenrolar dos atos:

⁴Informações coletadas pelo Memorial da Democracia. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/sexta-feira-sangrenta-28-mortos-nas-ruas>>. Acesso em: 25 de nov. 2019.

Os estudantes não lutaram sozinhos; o povo do Centro da cidade, desde os mais humildes, como contínuos e trabalhadores de obras, resolveu ficar do lado dos universitários e secundários. O conflito generalizou-se. A polícia foi à rua com força letal e ordem de matar, mas a população resistiu durante todo o dia. Foi uma batalha campal, que durou pelo menos dez horas, e o povo enfrentou a polícia com paus e pedras. Do alto dos edifícios, foram jogados cinzeiros, garrafas, cadeiras, vasos de flores, sacos de cimento e até uma máquina de escrever.

A classe média acompanha o conflito bastante emocionada, porque seus filhos estavam envolvidos e correndo grande perigo. Nasciam ali as condições de uma grande manifestação de protesto de repúdio à ditadura. (UTZERI; TEIXEIRA, 2007, p. 35).

A grande manifestação de protesto e repúdio à ditadura a que se refere Utzeri viria na quarta-feira de 26 de junho de 1968, conseguindo conglomerar em suas fileiras muitos daqueles que antes viam-se inertes diante do Regime Militar. Formava-se uma frente ampla de apoio aos estudantes e em repúdio às ações violentas da polícia. O mesmo local que há dias havia servido de palco para a batalha campal na Sexta-feira Sangrenta, agora dava espaço ao revide através da Passeata dos Cem Mil (UTZERI; TEIXEIRA, 2008).

Figura 12 – Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro. Manifestantes carregam cartazes contra a ditadura. Em um deles, a imagem do corpo do estudante Edson Luis, assassinado pela polícia, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

A fotografia, durante a Passeata dos Cem Mil, assume em sua dimensão primária a função de registro de uma manifestação de força coletiva. Toma-se como exemplo a imagem acima, em que se denota seu interessante uso como artefato simbólico de resistência. É possível identificar, no cartaz dos manifestantes ao lado direito, o uso de fotografias tiradas na batalha com a polícia na Sexta-Feira Sangrenta, bem como a fotografia do estudante Edson Luis assassinado, junto aos dizeres “eis aqui o diálogo”.

Percebe-se, dessa forma, que o fazer fotográfico ganha contornos de denúncia e é simbolicamente significado como um instrumento de resistência.

Figura 13 – Passeata dos Cem Mil, 1968.



Fonte: Teixeira (1968)

O poder sintético da fotografia é amplificado aqui ao seu máximo por meio do olhar treinado do fotógrafo. Através de um único clique, Evandro Teixeira consegue resumir o movimento que compunha a passeata, como se num grande retrato coletivo.

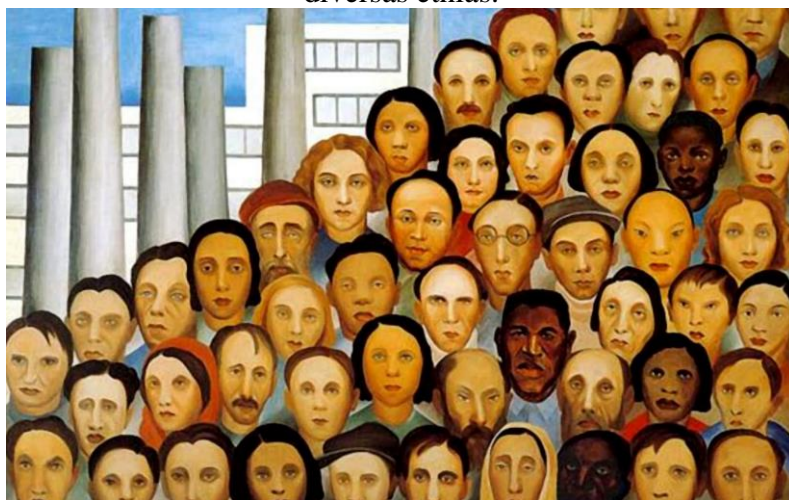
Diferentemente da fotografia da Tomada do Forte de Copacabana em 1964, em que não se podia verificar quem eram os agentes do golpe, aqui a imagem ganha um forte caráter identitário. Todos ali presentes, compondo uma grande massa estudantil de resistência, são identificáveis. A imagem transforma-se num grande bloco visual de um momento da história.

Dada a verticalização da imagem, em que sequer se enxerga o chão, cria-se a impressão de que estão todos amontoados, um em cima dos outros, de modo que é possível o estabelecimento de um paralelo visual à pintura “Os Operários”, de Tarsila do Amaral.

Assemelham-se também pela composição de total preenchimento do quadro, destacando-se em ambos o caráter coletivo da imagem. Nos dois, há indicações do contexto da narrativa que permeiam suas criações através de um signo imagético no lado superior

esquerdo da imagem: da fotografia, a faixa em oposição à ditadura, e na tela o ambiente urbano e operário.

Figura 14 – “Os Operários”, de Tarsila do Amaral. A pintura é verticalizada, da mesma forma que na fotografia de Evandro Teixeira. Ocorre na tela, no entanto, a retratação de diversas etnias.



Fonte: Amaral (1933)

Diferentemente do quadro da artista, como ressalta Marcos Sá Corrêa, editor e jornalista, em depoimento ao documentário “Instantâneos da Realidade”, há, na fotografia, a presença de uma classe média estudantil majoritariamente branca, muito embora a faixa que cruze a imagem anuncie o povo no poder. Para o jornalista, trata-se de uma ausência capturada de maneira contundente, fornecendo elementos para a historiografia da resistência de rua no Brasil por meio do movimento estudantil.

Ocorre, no fotojornalismo, uma disposição sequencial de eventos que, muitas vezes, não permite a preparação adequada para o registro das cenas. Os momentos decisivos ocorrem numa fração de segundos, revelando, nesse sentido, o mérito do fotógrafo de imprensa que é capaz de criar um enunciado sintético de um momento histórico através da fotografia.

Por meio de seu caráter indicial, ela serve de prova incontestável de um tempo que vive congelado na imagem. Se há uma interrupção do movimento através do uso da força policial durante essas manifestações, a fotografia é capaz de colocá-lo novamente em curso, preenchendo-o de caráter simbólico de resistência.

Nesse contexto, as metodologias de estudo da imagem, através da semiótica e da iconografia/iconologia da imagem, permitem a estruturação de um pensamento que favorece uma abordagem mais sofisticada dos elementos da fotografia e suas representações.

A fotografia de Evandro, no entanto, vai além de uma contemplação primária de sua estética, seus elementos qualitativos, ou de prova documental-historiográfica. Não somente. Ela ganha também conotação simbólica como artefato de resistência perpetuado no tempo histórico brasileiro.

A partir de suas reproduções, passa a compor um repertório coletivo de imagens a respeito de um passado que não deve ser esquecido, para o qual a fotografia fornece elementos visuais para garantir que assim não o sejam.

A análise do *studium* de seu trabalho permite a decomposição da fotografia em seus signos históricos e a exposição da narrativa de seus personagens. Mas Teixeira, em seu fazer fotográfico, vai além: é capaz de tocar aquele que se relaciona com a sua fotografia através do *punctum*, do detalhe pungente que instiga a superação de paradigmas internos no leitor da imagem, cultivando a percepção de que, na fotografia, o tempo flutua no ar, inerte e congelado, à espera de seu redescobrimto simbólico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de contextos de repressão e supressão de opiniões públicas, tal como experimentado durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), a fotografia pode assumir o condão de servir de contraponto de resistência democrática à repressão institucional do Estado.

No caso do Brasil, estabeleceu-se, a partir de 1964, uma conjuntura de sistemático controle político e ideológico das dissidências de opiniões na esfera pública através da censura prévia aos veículos de comunicação. A ideia de controle florescia dentro de um Estado policial sob o pretexto de uma guerra permanente contra a ameaça subversiva do comunismo internacional.

Nesse contexto, o fotojornalismo destacava-se pelo seu atributo metonímico de representação de um recorte da realidade, levando à arena pública um conjunto imagético que, muitas vezes, fluindo entre os tentáculos da censura, era capaz de fornecer um registro sintético da historiografia de um tempo. Como o controle censor era realizado através da ação de agentes encarregados à leitura e deliberação a respeito do potencial subversivo de determinada notícia, muitas vezes a imagem fotojornalística passava incólume por este trabalho.

A sutileza da mensagem fotográfica, em muitas ocasiões, era a responsável por garantir a sua travessia através da censura, fazendo com que o fato de interesse jornalístico chegasse até o seu agente destinatário: o leitor da imagem. Dessa forma, a narrativa fotográfica poderia ser transmitida, ainda que sob o silêncio do texto.

Sobre essas fotografias, e sobre o próprio ato fotográfico em si, conforme buscou-se demonstrar pelo presente trabalho, admite-se a existência de um confronto de narrativas que ocorre no percurso simbólico de sua interpretação. A imagem nunca está dada, tampouco é limitada pelas intenções dos agentes participantes de sua cadeia produtiva.

Assume-se, dessa forma, a intencionalidade interpretativa e ideológica de que dispõem os fotógrafos, e também, no caso do fotojornalismo, os editores, de veicularem as imagens. A fotografia, nesse sentido, engendra uma discussão que ocorre na dimensão da realidade representativa da fotografia, a partir da qual admite-se a possibilidade de uma disputa simbólica a respeito de suas inúmeras possibilidades interpretativas.

Este trabalho surge, pois, pelo interesse em investigar e estudar os níveis simbólicos de representação que podem ser admitidos pela fotografia, com enfoque de sua apreensão durante períodos de censura e repressão, tais como vivenciados durante o Regime Militar.

Para tanto, seguiu-se uma estratégia de construção do trabalho através de um percurso calcado na exposição de uma trilogia temática de relações entrecruzadas: inicialmente, a investigação da imagem fotográfica e suas metodologias de análise, contextualizadas sob os Estudos Visuais da Cultura visual; em seguida, a história, que revelava no Brasil da segunda metade do século XX, a partir de 1964, um contexto de supressão sistemática de direitos, arbitrariedades e perseguição ideológica com o golpe civil-militar; e, por fim, do acervo fotojornalístico de Evandro Teixeira, personagem histórico da fotografia de imprensa brasileira, responsável pela criação de um repertório imagético de forte representatividade historiográfica do período ditatorial no Brasil.

Buscou-se, dessa forma, estabelecer as condições que possibilitassem uma análise adequada do caráter simbólico das fotografias através de sua localização epistemológica e histórica. A exposição conjuntural do período de censura política, nesse sentido, fez-se necessária para a adequada contextualização histórico-social da fotografia no Brasil.

Absorvendo as informações a respeito das metodologias semióticas, iconográfica e iconológicas da análise de imagens, em complementação com as contribuições dos Estudos Visuais da Cultura Visual, foi possível evidenciar uma apreensão da fotografia em autonomia científica e sob uma dimensão interpretativa, concluindo-se que as imagens podem admitir um campo de representação e significação, cujos signos representativos são destacados a partir da teoria de Charles Peirce. É, pois, nesse nível interpretativo da imagem fotográfica que se dão suas análises.

Diante dessa teoria da visualidade e da interpretação significativa da imagem, buscou-se investigar de que maneira as imagens fotográficas poderiam ser capazes de operar na sociedade, e nessa medida, que efeitos elas poderiam implicar sobre aqueles que com elas se relacionassem. Concebeu-se, nessa medida, o potencial relacional entre a fotografia e o direito, sob perspectivas de censura e repressão ideológica.

Trata-se, em última medida, da disputa de narrativa que ocorre através dos interesses políticos daqueles que se relacionam com a imagem. Ao Estado ditatorial militar, o interesse nas imagens poderia vir tanto como pressuposto de ratificação de um discurso oficial, ou, pelo oposto, através da supressão e do silenciamento de imagens que poderiam colocar esse *ethos* político em risco.

A fotografia, por sua vez, conseguia, muitas vezes, correr e transmitir-se pelos espaços não preenchidos da censura. Esta dimensão significativa poderia se dar, por exemplo, sob evidência pessoal, de alcance restrito, fazendo, dessa forma, ressignificar determinadas imagens familiares como artefatos simbólicos de resistência democrática e

memorial. Assume-se, a partir daí, um atributo de representação coletiva de oposição a uma institucionalidade dominante.

Quando não a nível pessoal, a dimensão representativa da fotografia poderia ocorrer de imediato sob um caráter coletivo. O clique fotojornalístico, nesses casos, poderia ser perpetuado no tempo através de uma dimensão simbólica de interpretação coletiva das imagens fotográficas no espaço público de discussão.

Entende-se, como se procurou demonstrar, ser este o caso do acervo fotográfico de Evandro Teixeira. Para o presente trabalho, definiu-se como recorte temporal dois momentos distintos que marcam importantes pontos do percurso da Ditadura Militar no Brasil.

Inicialmente, um momento representativo da deflagração do golpe, através da Tomada do Forte de Copacabana, em 1964, e por fim, a Passeata dos Cem Mil, que ocorreria em 1968, de enorme movimentação social e coletiva no Rio de Janeiro.

Estes quatro anos iniciais do Regime Militar, que marcam, sob denominação do jornalista Elio Gaspari, a “Ditadura Envergonhada” no Brasil, ganham contornos imagéticos através do exercício fotográfico de Evandro Teixeira.

Dessa forma, procurou-se demonstrar possíveis delineações interpretativas de seu discurso fotográfico, contextualizando-o sob a teoria da imagem e da fotografia expostas no primeiro capítulo, bem como sob o contexto histórico e a noção simbólica da imagem em espaços de disputa de narrativa e construção de memórias, conforme exposto no segundo capítulo.

Assim, foi a proposta deste trabalho evidenciar os contextos simbólicos da imagética fotográfica de Evandro Teixeira sob a conjuntura de censura política, que poderia se dar tanto em seu exercício *in loco*, isto é, na rua, com a danificação de equipamentos e agressões, como antes da publicação e depois do clique, como foi o caso da icônica fotografia da Passeata dos Cem Mil (fig. 13), cuja publicação, conforme relata Evandro Teixeira, foi expressamente proibida pelo censor encarregado do *Jornal do Brasil*.

De toda forma, são desde as representações significativas do silêncio da Tomada do Forte de Copacabana, em 1964, passando pela sutileza das libélulas sobre baionetas, de 1966, até, enfim, da grande massa coletiva registrada na Passeata dos Cem Mil, em 1968, que se buscou, pois, traçar um panorama historiográfico de um momento do Brasil que permanece suspenso, congelado no tempo através do exercício fotográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Tarsila. **Os operários**. 1932. Disponível em: <https://2.bp.blogspot.com/_6XbYrcEAd4E/TQFAAnn4yAI/AAAAAAAAAB_E/ANyqW4YUdNY/s1600/operarios_tarsila_do_amaral.jpg> Acesso em: 20 de nov. 2019.
- AUMONT, J. **A imagem**. 15ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- BARTHES, R. **A câmara clara. Notas sobre a fotografia**. 9ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. **O cinema. Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.
- BONI, P. C. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, jan/jun 2012. 218-250.
- CÂMARA escura. s/d. Disponível em: <<https://www.famouspsychologists.org/alhazen/>>. Acesso em: 05 de nov. de 2019. Fig. 1.
- CARVALHO, L. B. D. A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias. **Revista da Faculdade de Direito - UFPR**, Curitiba, PR, v. 59, 2014. 79-100.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FÁVARO, A. **O fotojornalismo durante o regime militar: imagens de evandro teixeira**. Dissertação de Mestrado - PUC-SP. São Paulo. 2009.
- FICO, C. **"Prezada censura"**: cartas ao regime militar. Rio de Janeiro: [s.n.], 2002. p. 251-286.
- _____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, 2004. p. 29-60.
- HOBBSAWM, E. **Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991**. 2ª. ed. São Paulo, SP: Editora Schwarcz, 1997.
- INSTANTÂNEOS da Realidade. Direção: Paulo Fontenelle. (76 min). 2003.
- JORNAL do Brasil. **Passeata dos 100 mil: 'Glorioso e pacífico momento histórico', diz Evandro Teixeira**. 2018. (2m10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ax8LP6k4rTI>>. Acesso em: 20 de nov. de 2019.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Os tempos da fotografia**. 2ª. ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MARTINS, J. D. S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2ª. ed. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2013.

MAUAD, A. M. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **História**, São Paulo, SP, v. 24, n. 2, 2005. p. 41-78.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____. **Picture theory: Essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

_____. What do pictures "really" want? **October**, Summer, v. 77, 1996. 71-82.

_____. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, v. 1(2), 2002. 165-181.

OLIVEIRA, E. A. D. **A fotografia como ruína**. Dissertação de Mestrado - UFPE. Recife, PE. 2009.

PAIXÃO, C. Autonomia, democracia e poder constituinte: disputas conceituais na experiência constitucional brasileira (1964-2014). In: _____. **Quaderni fiorentini. Per la storia del pensiero giuridico moderno. Autonomia, unità e pluralità nel sapere giuridico fra Otto e Novecento**. [S.l.]: Giuffrè Editore, v. Tomo I, 2014. p. 415-458.

PAIXÃO, C.; CARVALHO, C. P. Cultura, política e moral: as diversas faces da censura na ditadura militar brasileira. In: _____. **O direito achado na rua: Introdução crítica à comunicação e à informação**. Brasília: FAC - UNB, v. v. 8, 2016. p. 336-348.

PANOFSKY, E. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3ª. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1991. p. 47-87.

PEGORARO, É. Estudos visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, maio 2011. 41-52.

PINHEIRO, D. A. R. Blow-up - Depois daquele golpe: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, v. 2, 2009. 90-109.

REPEZZA, P. F. **A fotografia como possível suporte reflexivo dos direitos humanos em contexto pós-ditatoriais: um estudo do caso argentino**. Dissertação de Mestrado - UFG. Goiânia. 2016.

RESNIK, J.; CURTIS, D. E. Representing justice: from renaissance iconography to twenty-first-century courthouses. **Proceedings of The American Philosophical Society**, 2007. 139-183.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **A imagem. Cognição, semótica, mídia.** São Paulo, SP: Editora Iluminuras, 1998.

SOUZA, V. G. P. Jornalismo de Resistência - a ditadura em preto e branco. **Revista Ibero-Americana para Comunicação e Cultura Contra-Hegemônicas**, São Paulo, v. 3, 2015. 1-15.

TEIXEIRA, E. **Fotojornalismo.** 2ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1988. p/b. Fig. 2; 3; 4; 10; 11.

_____. **1968 destinos 2008. Passeata dos 100 mil.** Rio de Janeiro, RJ: Textual, 2007. p/b. Fig. 5; 6; 8; 12; 14.

_____. **Policial montado a cavalo com sabre erguido.** Rio de Janeiro, RJ. 1968. p/b. Fig. 7. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/05/14/fotografia-utopia-distopia>> Acesso em: 20 de nov. de 2019.

_____. **Manifestantes fugindo da polícia durante manifestação.** Rio de Janeiro, RJ. 1968. p/b. Fig. 9. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/22/album/1542923865_871951.html> Acesso em: 20 de nov. de 2019.