

(RE)VELANDO, NAS CAPAS DE REVISTAS, A VIOLÊNCIA MIDIÁTICO-FOTOGRAFICA DA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS.

Alexandre GUIMARÃES
Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo, São Paulo, 01241-001, Brasil

RESUMO

A fotografia é linguagem mais que centenária e que, muitas vezes, registrou momentos importantes da história moderna do homem e de sua sociedade. O presente artigo pretende trabalhar questões que envolvem a fotografia jornalística e sua relação com o registro da violência. Mais à frente, pretende estudar quatro capas de revistas, duas da revista portuguesa *O Século Ilustrado* e duas da revista brasileira *Veja*, publicadas posteriormente a Revolução dos Cravos que ocorreu em abril de 1974 em Portugal. Por fim, intenciona um breve pensar sobre a relação entre a fotografia, a violência e a antropologia visual tendo como mote o evento revolucionário português.

Palavras-Chave: Fotojornalismo; Violência; Revolução dos Cravos; Antropologia Visual; Capa de Revista.

1. INTRODUÇÃO

A fotografia retratou, intensamente, a violência. Sabe-se que em 1855, Roger Fenton, com sua câmera fotográfica, cobriu a Guerra da Criméia, inaugurando, por assim dizer, a possibilidade de informar jornalisticamente por meio da fotografia. Contudo, não se pode dizer que seu intento tenha trazido mais que um retrato parcial do ocorrido, já que a ele haviam sido encomendadas fotografias que não mostrassem os verdadeiros horrores da Guerra. Em contrapartida, Matthew B. Brady, durante entre os anos 1861 e 1865, fotografou, por conta própria, a Guerra de Secessão americana. Suas imagens e as de alguns colaboradores exibem o horror concretamente.

As sucessivas guerras foram se caracterizando como um laboratório do fotojornalismo. Primeiro porque elas rendiam fotografias diferentes e de maior impacto que as tomadas nas ruas. Segundo porque as guerras eram assuntos de interesse permanente da população, ansiosa por acompanhar seus desdobramentos. Assim foi também durante a guerra franco-prussiana, de 1870, e, mais tarde, com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). [1]

Sobre a violência e a fotografia, pode-se constatar em uma das notas de rodapé de *La fotografa. Ilusione o rivelazione?*, o seguinte dizer:

[...] il primo vero libro fotografico della storia è stato *Record of the Deathbed of C. M. W.*, la documentazione fotografica degli ultimi istanti di vita di una donna, Catherine M. Walter, realizzata sempre da Talbot agli inizi Del 1844, alcuni mezzi prima di *The Pencil of Nature*. Si trattava di un piccolo libriccino di 33 pagine, che recava nel frontespizio anche una foto scattata dal primo assistente di Talbot, Nichole Hennerman. [2]

2. FOTOGRAFIA: ENTRE O DISPARO E A REALIDADE

A fotografia nasce na primeira metade do século XIX, época marcada por rápidos e importantes progressos ocorridos nas mais diversas áreas, desde a agricultura até os transportes e a indústria. Apesar de se atribuir o título de criador da fotografia a Niepce, muitos já se empenhavam em estudar os modos de escrever por meio da luz.

Um desses estudiosos contemporâneos, Boris Kossoy inicia seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica* da seguinte maneira:

Desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunha da verdade’ do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de elevado *status* de credibilidade. [3]

Presume-se, pelo raciocínio do pesquisador, que mesmo que a fotografia seja, na maior parte dos casos, aceita como verdade, como prova dos fatos, como um documento histórico, ela pode também ser utilizada com fins questionáveis.

Tomar, contudo, a afirmação superior como norma, indica apenas uma postura radical e distante de uma postura científica. Há de se considerar cada um dos fotogramas, seus contextos e suas utilizações de forma ampla e multidisciplinar.

O mesmo Kossoy [4], em *Fotografia e história*, afirma:

O mundo tornou-se de certa forma ‘familiar’ após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com o advento da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizagem do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual direta dos hábitos e fatos dos povos distantes. Micro aspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua cópia ou

representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*.

Kossoy [5] propõe que a fotografia seja tratada como os demais documentos, contextualizando-a em seus desdobramentos sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais que envolvem o tempo e o espaço do registro.

Para Philippe Dubois [6], o qual apresenta no primeiro capítulo de seu livro, escrito em colaboração com Geneviève Van Cauwenberge, *O ato fotográfico*, três posições epistemológicas diferentes relacionadas ao realismo fotográfico e ao valor documental da fotografia. Na primeira posição, a fotografia é tomada como uma reprodução mimética do real, sendo concebida, por conseguinte, como espelho do mundo, como um ícone (representação por semelhança) no sentido Peirciano. Na segunda posição, a fotografia não pode representar o real empírico, sendo analisada como um conjunto de códigos, como uma *interpretação-transformação do real*, como um símbolo (representação por convenção geral) Peirciano. E na terceira posição, mais favorável pela ótica do autor, a imagem fotográfica torna-se inseparável do ato em que ela se institui. Portanto, “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência”, daí ela é primeiramente índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente), depois pode tornar-se ícone (parecida) e símbolo (adquirir sentido).

Baseado em Ch. S. Peirce, assim como Kossoy, Dubois não se desvencilha do contexto e, citando seu suporte teórico, escreve:

Não é com certeza um mérito menor de Ch. S. Peirce ter conseguido analisar, já em 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico, superando a concepção primária e ofuscante da foto como mimese, ou seja, rejeitando esse verdadeiro obstáculo *epistemológico* da semelhança entre imagem e seu referente. E, se ele conseguiu rejeitar esse obstáculo, foi porque levou em consideração não apenas a mensagem como tal, mas também e principalmente o próprio *modo de produção* do signo. Com Peirce, percebemos que não é possível definir o signo fotográfico fora de suas ‘circunstâncias’: *não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática*.

A questão da fotografia tomada como real, portanto, se esvai, e o autor ainda sublinha a mudança de ponto de vista imposta por Peirce que se debruça sobre o nascimento da fotografia e não apenas sobre o resultado:

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção

(relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo *todo* o campo da referência. Nesse sentido, a fotografia é *a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático*. [8]

Para Barbosa e Cunha [9], sob o ponto de vista da antropologia visual, é por meio de signos que a comunicação se estabelece e estes mesmos signos vão se transformar culturalmente em significações que têm como manifestações exteriores as representações sendo que esta representação “não é uma realidade observável, mas um conjunto abstrato que só conhecemos por certas manifestações exteriores que reconstruímos mediante relatos, imagens e narrativas”.

3. FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA E VIOLÊNCIA

A documentação fotográfica pode revelar o passado da mesma forma que outras formas imagéticas já o fizeram, no entanto, alguns pontos devem ser resgatados na utilização da fotografia, no caso específico, a de imprensa.

O repórter fotográfico exerce a função de jornalista, com a diferença de que ele escreve por imagens. Existe uma discussão acadêmica, tratada por Boni [10], que encara a fotografia jornalística sob dois ângulos: um julga que “toda e qualquer fotografia publicada num veículo de comunicação é considerada ‘fotografia de imprensa’, sendo, portanto, caracterizada como trabalho jornalístico”. Outro, atribui este caráter “apenas as fotografias que estejam diretamente atreladas à informação, denúncia, reportagem, excluindo, portanto, desta modalidade as sociais, reproduções e registros meramente ilustrativos.” Os repórteres fotográficos, aqueles que exercem a profissão, em sua grande maioria, compactuam com a segunda vertente.

O fotojornalista, em verdade, enquanto jornalista, assume o dever de informar o leitor e, pelo menos utopicamente, de comprometer-se com a verdade. Usando o raciocínio de Sérgio Sade, fotógrafo que lhe concedeu entrevista, Boni [11] considera:

Sade ressalta o compromisso do fotojornalismo com a verdade, sobretudo na cobertura de realidades do cotidiano que envolvam informação de interesse público, informações que possam, inclusive, influenciar o leitor a assumir postura favorável ou contrária a determinado fato ou pessoa fotografada. Contudo, em algumas situações, desde que o compromisso com a verdade permaneça, destaca que a interferência consentida pode ser aceita e, por vezes, até muito bem vinda na fotografia.

Existe, portanto, como já discutido anteriormente, uma intencionalidade na grafia dos fotógrafos:

A intencionalidade de comunicação é parte inerente do trabalho do repórter fotográfico. Por assumir a função de um jornalista, inclusive do ponto de vista legal, ele sai à rua em busca de

informações visuais. A finalidade de seu trabalho é informar ao leitor os acontecimentos de maior e menor relevância do cotidiano. Ao fotografar, é como se estivesse escrevendo um texto da forma e com a linguagem que lhe é peculiar, a fotográfica. [12]

Todavia, Alinovi e Marra iniciam o “capítulo primo” de seu livro com o seguinte fragmento de Duane Michals, autor de *Real Dreams*: “La gente crede nella realtà della fotografia, ma non in quella della pittura; il che dà un enorme vantaggio ai fotografi. Sfortunatamente, però, anche i fotografi credono nella realtà della fotografia”. [13]

Deve-se trazer à memória o fato de que muitas vezes e, principalmente em casos de manifestações, revoluções, confrontos e guerras, o fotojornalismo recorre às imagens violentas, que, na visão de alguns teóricos, contribui para a sua banalização, transformando-as em uma normalidade que habita o cotidiano do leitor [14].

Seguindo este prisma, Eugênio Bucci define notícia: “É bom lembrar que, a despeito de qualquer outra definição, notícia é aquilo que atrai a atenção do público. Uma informação pode ser crucial: se ninguém ligar para ela, não será notícia”. [15] Sob este arrimo, busca-se Ramos:

É também nesse campo que devemos situar a discussão da utilização da imagem intensa/traumática pela mídia contemporânea. Pois essa intensidade vem constituir um espaço de fruição do espectador que deve ser tematizado em seu aspecto ético. [...] Digamos que há toda uma parcela da mídia nacional e internacional que se dedica a explorar o gosto pelo estampar da intensidade com tonalidades macabras, constelada nas formas da imagem-câmera como sensacionalismo. [16]

Manifesto é que:

Quando se fala da imprensa jornalística, fala-se de um amplo aparato multidimensional englobando fatos que vêm antes, depois ou fora da notícia, tais como a infraestrutura de produção, equipamentos, tecnologia de aparelhos informacionais, redações, financiamentos, anunciantes, contexto político-social, reações dos eleitores, crítica, etc. O jornal é apenas uma parte nisso tudo e nele a fotografia, que acompanha a notícia, é apenas um fragmento, um subproduto, constituído a partir de uma determinada montagem, na qual pode-se identificar seu caráter jornalístico ou pertencente ao discurso referencial. Entretanto, este caráter fragmentário não desqualifica seu papel e sua importância como registro documental e meio de comunicação. [17]

E esta, obviamente, encontra um paralelo entre seu público:

O consumidor, cada vez mais exigente, quer que o que lhe é oferecido seja cada vez melhor. Esta premissa do mundo capitalista vale para produtos e serviços. Vale também, é claro, para

o fotojornalismo. A concorrência entre jornais e revistas pela preferência do consumidor exige que, a cada dia, eles ofereçam serviços mais especializados e produtos mais bem acabados. Na esteira desse processo, o fotojornalismo pode, tanto quanto outros aspectos do jornalismo, ser um importante diferencial. [18]

Todavia, em virtude da controvérsia da presença ou não da violência no fotojornalismo, a *World Press Photo Foundation* chegou a um consenso a respeito do assunto.

O mote da discussão foi o debate de se dever ou não publicar a fotografia do monge que, em protesto à perseguição dos budistas em Saigon, ateou fogo a suas vestes. O editor do *The New York Times* recusou-se a publicá-la, pois acreditou que a imagem não “fosse apropriada para os olhos dos norte-americanos às suas mesas no café da manhã”. [19] Ampliada a discussão para a Sociedade Americana de Editores de Jornais, um editor de Syracuse “disse que um editor que não usasse aquela imagem não teria publicado uma fotografia de Jesus crucificado”. [20]

Em Angrimani descobre-se um caminho explicativo para esta polêmica:

O veículo informativo comum – é preciso deixar claro – só adota o sensacionalismo em casos excepcionais, quando há interesse do *publisher* em dar uma conotação “emocional” a um acontecimento [...] a linguagem signica demarca um distanciamento entre o sujeito e o objeto. Os meios de comunicação não-sensacionalistas utilizam principalmente a linguagem signica para passar seu conteúdo informativo, podendo ocorrer em alguns casos isolados “derrapagens” que conduzem a “contaminações” pelo clichê. Já o veículo sensacionalista opera principalmente com a linguagem-clichê e é esta a característica primordial que o distingue do informativo comum. [21]

Entretanto, é ainda o consumidor que pode delimitar estas “derrapagens”, pois:

Hoje não se estampa simplesmente a imagem *obscena*. De *per se*, em sua gratuidade, ela incomoda. Embora o gosto popular assimile sem traumas, a boa consciência de classe média progressista desenvolve algo como um colchão para amaciar o choque de sua cruzeza. Choque duplo, no entanto, de difícil e instável elaboração, que lida simultaneamente com a justificativa do fator mercado (essa imagem, antes de tudo, vende bem e, portanto, realiza o valor de mercadoria do jornal) e a justificativa ética do traço grotesco-*obsceno*. Justificativa tão necessária quanto o fato de que, por sua intensidade, essa imagem pode provocar reações também instáveis no público a que se destina. No ponto máximo de intensidade, o ponto de insignificância traumática a que se referia Barthes, o espectador é deslocado de sua posição espectral e atingido em sua posição de fruição

da imagem, retirando-se do campo do princípio do prazer em que está imerso. [22]

Embora muito conhecido, e talvez não tanto pelo espírito jornalístico, Sebastião Salgado assim declara “Jornalismo”, quando a revista *Bravo* [23] comentou a chegada de sua mostra fotográfica *Êxodos* à cidade de São Paulo, já que “Se há algum mérito em seu trabalho, diz, é pelo valor documental dele”.

4. FACES DA VIOLÊNCIA

Muitos pensadores dedicaram-se e dedicam-se ao estudo da violência, entretanto, quando se anseia buscar, entre suas pesquisas, uma definição de violência, o que se encontra é um longo corpus cheios de disposições e óticas distintas sobre o tema.

Alguns a tratam sob um prisma social, outros, pelo político, abrindo-se, assim, um leque de possibilidades que aponta a esfera institucional, histórica, filosófica, militar, terrorista, educacional, entre tantos outros haveres.

Como se pode perceber a definição da violência coloca sérios problemas, pois se trata de algo que não se pode medir exatamente, que não é regulado ou proibido por nenhuma legislação, nem de direito nacional, nem de direito internacional. [24]

Como definir o que não tem regularidade nem estabilidade, um estado inconcebível no qual, a todo momento, tudo (ou qualquer coisa) pode acontecer? [25]

Mesmo diante da problemática, os pesquisadores acabam remetendo-se a uma definição e, grosso modo, o que se apreende delas é que a violência pode se expressar através do ataque ou da defesa, e, em geral, mas não sempre, alicerçada pelo emprego da força, que ou impõe ou vai contra uma pressão, um excesso calcado na ausência – contrária à razão e à justiça – da liberdade, gerando danos, os quais podem ser físicos e/ou morais, que se representem nas posses ou nos planos simbólicos e culturais de um homem, de um grupo, de uma sociedade, de uma ou várias nações.

Mesmo sendo possível almejar uma definição, faz-se oportuno buscar a diferença entre o ato e o estado de violência. Thiebant [26] conceitua ato como o resultado de um processo realizado por um agente ou ator com possibilidade para tal. Compreende-se, portanto, sob esta ótica, o ato de violência como uma manifestação de algo maior que seria o estado de violência. Todavia, este último não encontra uma definição sagaz, já que não é pontual, determinado, e, em vista disso, mais preocupante do que o ato.

Em um primeiro momento, observando os limites da violência na sociedade contemporânea, há a possibilidade de não se distinguir um ato violento de um ato natural [27], porém, ao perceber o ato violento, crê-se estar diante de algo mais forte e crítico, justamente em virtude deste poder ser visto e definido. Mas o ato é produto de um estado, assim, mesmo que o primeiro chame mais atenção, o segundo é sua gênese.

Um fragmento que pontua claramente esta divisão encontra-se em Dalto Caram:

A violência como ato pode caracterizar a violência direta e por isso pode ser identificada, determinada, reconhecida e julgada sem muita dificuldade, porém a violência como estado caracteriza sobretudo a violência indireta. [...] que se pode sentir, perceber, mas não se pode determinar, identificar ou julgar especificamente; devido à multiplicidade de seus fatores, complexidade e dilemas que lhe são implícitos, dificilmente se poderia responsabilizar uma só pessoa ou causa como preponderante. Como ato poderia ser definida como o emprego de meios de ação que atentasse contra a integridade física, psíquica e moral da pessoa. Como estado é mais um clima em que se vive e se respira, clima pleno de incertezas, inseguranças, terror, etc. Por não estar ligado diretamente a um único objeto ou pessoa, não adianta simplesmente revoltar-se, o que seria fazer o jogo da própria violência direta. O que está em jogo não seriam as próprias instituições que geram esse estado? Dificilmente poder-se-ia delimitar sua legitimidade e ilegitimidade porque o próprio estado de violência torna ambígua a definição do ato de violência. Dentro de um estado de violência ela é usada pelos setores dominantes como pelos setores dominados. [28]

Assim, tanto o ato quanto o estado de violência podem ser julgados a partir de óticas diferentes, o que remete a violência a um contexto, a um conjunto de circunstâncias que possibilitam o seu surgimento.

A história, em seu curso, não pode ser simplificada em épocas em que vigorou o bem e épocas em que vigorou o mal. Pode-se pensar, sim, em períodos mais violentos do que outros, entretanto esta análise necessita embasar-se nos costumes, nas tradições, nas leis de uma dada sociedade em um determinado tempo, pois a violência ganha contornos divergentes em sociedades distintas.

5. A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS NAS CAPAS DE REVISTAS

À meia-noite do dia 25 de abril de 1974, com a música de Zeca Afonso, *Grândula, Vila Morena*, surgiu a senha na rádio Renascença para o início da Revolução dos Cravos em Portugal.

Sob o regime ditatorial desde 1926, Antônio de Oliveira Salazar, em 1932, tornou-se primeiro-ministro das finanças do país, onde, inspirado no Fascismo, instalou um regime em que a liberdade de expressão, de reunião e de organização foi suprida a partir da Constituição de 1933.

Em 1968, Salazar, acometido por um derrame cerebral, foi substituído por Marcelo Caetano. A essa época, envolto em problemas de ordem econômica e nas questões de libertação das colônias africanas, Portugal convivia com o descontentamento de sua população e de suas Forças Armadas, que incitou o surgimento de um movimento contrário à ditadura.

Em busca do reestabelecimento da democracia e das transformações sociais do país, eclodiu, em abril de 1974, a Revolução dos Cravos assim nomeada pelo fato da saída da população portuguesa às ruas distribuindo cravos aos soldados rebeldes como forma de comemoração e agradecimento.

Esse evento foi registrado jornalisticamente em várias mídias, dentre elas, a revista portuguesa *O Século Ilustrado* (de 27 de abril e 4 de maio) e a revista brasileira *Veja* (de 01 e 08 de maio).

Para Fátima Ali,

Os mais brilhantes poetas, escritores, artistas, jornalistas, fotógrafos e cientistas têm usado as páginas das revistas para transmitir ideias, opiniões, interpretações, protestos, denúncias, beleza e diversão, formando assim o pensamento e o estilo de vida das sociedades. [29]

A revista portuguesa apresentou as seguintes capas:



Para a mesma Fátima Ali,

Uma revista tem cinco segundos para atrair a atenção do leitor na banca. Nessa fração de tempo, a capa tem de transmitir a identidade e o conteúdo da publicação, deter o leitor, levá-lo a pegar o exemplar, abri-lo e comprá-lo. [30]

Vê-se que a mídia portuguesa, na publicação do dia 27 de abril, valeu-se fotograficamente do retrato, sem crédito para o autor, da Junta de Salvação Nacional, com destaque para seu presidente, o General António Spínola que garante a imagem da institucionalização do novo poder.

Na edição subsequente, a de 4 de maio, também sem crédito para o autor da fotografia, a imagem é composta pela multidão que tomou as ruas portuguesas, hasteando bandeiras pátrias e faixas. Diferentemente da capa da edição anterior, essa imagem fotojornalística já é marcada por uma forte diagonal criando um ponto de fuga no pequeno espaço que resta do horizonte.

Em ambas as capas não estão registrados atos de violência, mas estados posteriores ao ato do dia 25 de abril, consequências do estado gerado pela ditadura que Portugal enfrentou por quarenta e oito anos.

Na revista brasileira, fato semelhante ocorre:



Nas duas edições não há a presença do ato de violência, mas a comemoração, tal qual a segunda capa da revista *O Século Ilustrado*, pelo fim do regime ditatorial.

A capa da revista *Veja* de 01 de maio é similar em composição com a capa da revista portuguesa do dia 04 de maio, já que é estruturada em linhas diagonais que geram um ponto de fuga no pequeno fragmento do horizonte.

Para Arnheim [31]

A orientação oblíqua é provavelmente o recurso mais elementar e efetivo para se obter tensão dirigida. Percebe-se a obliquidade espontaneamente como uma dinâmica que se afasta, ou em direção da estrutura espacial básica da vertical e horizontal, ou para longe da mesma.

Já a capa da revista *Veja* de 08 de maio é, também, similar em composição com a capa da revista portuguesa do dia 04 de maio, porém pela questão temática, uma vez que retrata o grupo de manifestantes portando faixas nas ruas.

A capa dessa edição é significativamente mais tensa que as demais, tendo em vista a composição formada por linhas que dirigem o olhar para variadas direções e pelo fato da ausência total de horizonte.

6. CONCLUSÃO

A capa de revista, para Ali [32], é

um anúncio que, quando competente, faz o leitor comprar o exemplar da revista; é o elemento isolado mais importante para estabelecer a sua imagem; é provavelmente a primeira e a melhor oportunidade de atrair o leitor na banca, fazer o assinante abri-la no meio da correspondência, ou despertar o interesse de um novo anunciante; tem um papel importante no lucro da publicação, porque boa parte da compra de revistas acontece por impulso.

A empresa jornalística, mesmo comprometida com a divulgação das notícias, mesmo comprometida com a verdade, tem interesse e necessidades comerciais, assim, a capa de uma revista é de extrema importância.

Sabe-se que o desenvolvimento das linguagem fotográfica ocorreu paralelamente à construção dos métodos antropológicos clássicos. Sabe-se, também que a antropologia valeu-se e vale-se das imagens e da fotografia de forma colaborativa. Entretanto,

Se é verdade que a antropologia sempre teve grande interesse pelo visual, é também evidente sua dificuldade quanto à maneira de lidar com ele na prática antropológica, o que se expressa na própria dificuldade de definir um estatuto claro para esse campo. [33]

De qualquer forma, seguindo o raciocínio dos mesmos autores, em função do caráter polissêmico da imagem,

a problematização dos modos de ver impõe-se como uma tarefa que possibilita a expansão do olhar e a delimitação de novos problemas, permitindo a passagem de um exercício de construção de conhecimento baseado na imagem como objeto para outro, em que as imagens podem ser pensadas como modos de ver, olhar e pensar, ampliando as possibilidades de análise dos domínios do visível. [34]

As quatro fotografias jornalísticas escolhidas para representar a Revolução dos Cravos nas capas das revistas selecionadas atraem a atenção do público leitor e passam a mensagem sintetizada do momento posterior ao final da ditadura portuguesa que rompeu um estado de violência sem a propagação de atos de violência.

Referências

- [1] P. C. Boni. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. P.202-3.
- [2] F. Alinovi e C. Marra. **La fotografia. Illusione o rivelazione?** Bologna: Società editrice il Mulino, 1981. P.16.
- [3] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. P.19.
- [4] B. Kossoy. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989. P.15.
- [5] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. P.22.
- [6] P. Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994. P.53.
- [7] P. Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- [8] P. Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994. P.66.
- [9] A. Barbosa e E. T. da Cunha. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P.59.
- [10] P. C. Boni. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- [11] P. C. Boni. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. P.257.
- [12] P. C. Boni. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado) –

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. P.263.

- [13] F. Alinovi e C. Marra. **La fotografia. Illusione o rivelazione?** Bologna: Società editrice il Mulino, 1981. P.15.
- [14] Y. Michaud. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.
- [15] E. Bucci. O fator Leo Minosa ou uma das possibilidades de violência nos meios de comunicação. **Imagens**, Campinas, ano 1, n. 2, 1994. P.67.
- [16] F. P. Ramos Imagem traumática e sensacionalismo: a intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética. **Imagens**, Campinas, ano 1, n. 2, 1994. P.22.
- [17] A. J. Severino. O campo do conhecimento pedagógico e a interdisciplinaridade. **INTER-AÇÃO – Revista da Faculdade de Educação**, Vol. 21, n.1/2, jan./dez.1997. P.11-2.
- [18] P. C. Boni. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p.246.
- [19] H. Evans. Testemunha ocular: as fotos que fizeram história. In: **Testemunha ocular: 25 anos através das melhores fotos jornalísticas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. P.7-8.
- [20] H. Evans. Testemunha ocular: as fotos que fizeram história. In: **Testemunha ocular: 25 anos através das melhores fotos jornalísticas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. P.8.
- [21] D. Angrimani. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995. P.152.
- [22] F. P. Ramos Imagem traumática e sensacionalismo: a intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética. **Imagens**, Campinas, ano 1, n. 2, 1994. P.23.
- [23] N. Beirão. O estrangeiro. **Bravo**, São Paulo, ano 3, n. 31, abr. 2000.
- [24] D. Caram. **Violência na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978. P.91.
- [25] Y. Michaud. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989. P.12.
- [26] C. Thiebaut. **Conceptos fundamentales de Filosofía**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- [27] N. Odalia. **O que é violência**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- [28] D. Caram. **Violência na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978. P.94.
- [29] F. Ali. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009. P.17.
- [30] F. Ali. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009. P.67.
- [31] R. Arnheim. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2000. P.417.
- [32] F. Ali. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009. P.68.
- [33] A. Barbosa e E. T. da Cunha. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P.49.
- [34] A. Barbosa e E. T. da Cunha. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P.59.