

A LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA COMO SUPORTE DO REGISTRO E ANÁLISE DA REVOLUÇÃO DO CRAVOS

Alexandre GUIMARÃES

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

RESUMO

O desenvolvimento técnico da fotografia, somado à percepção individual de cada fotógrafo, ampliou, significativamente, as possibilidades de escrita e de interpretação da linguagem fotográfica. Dentre suas múltiplas variantes, encontra-se a fotografia jornalística que, muitas vezes, principalmente em momentos de conflito, divulga imagens compostas com a presença da violência. O presente artigo trata da fotografia jornalística, à época analógica, que registrou o momento final da Revolução dos Cravos, trazendo à discussão questões que tratam da violência, da própria fotografia, de sua linguagem e das possibilidades de sua leitura.

Palavras-Chave: Fotojornalismo; Violência; Revolução dos Cravos; *O Século Ilustrado*; Revista.

1. INTRODUÇÃO

O século XIX, particularmente, constituiu-se como uma época de grande força e influência das ciências naturais, que, por sua vez, pretendiam extrair leis gerais e, assim, passaram a comparar estruturas e fenômenos análogos.

Comparar é um ato utilizado pelo ser humano com o intuito de se saber a respeito das igualdades e diferenças e não, necessariamente, de buscar-se concluir, visto ser um meio e não um fim, acerca da natureza dos elementos elencados e, por conseguinte, confrontados.

Assim sendo, a relação entre textos não se caracteriza como um processo pacífico, visto ser, em verdade, um processo calcado em conflitos, os quais dialogam tanto entre as estruturas textuais quanto extratextuais.

Todavia, antes do processo da comparação entre textos, sejam eles verbais, sonoros ou visuais, há a necessidade da compreensão do texto, nesse caso específico, imagético.

Alberto Manguel, em *Uma história de leitura* [1], propõe uma profunda discussão a respeito da leitura, recaindo sobre a seguinte pergunta: o que é ler?

Apesar de afirmar que a resposta para essa pergunta ainda está distante, o autor afirma que ler “não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labirinto, comum e, contudo, pessoal” [2].

Manguel amplia a questão, afirmando não ser a leitura um processo que pode ser explicado, utilizando-se de um modelo mecânico e que, para que a leitura exista, talvez ela dependa mais de seus intérpretes de que de seus enunciadores.

O autor retorna a essa questão no capítulo “A primeira página ausente”, quando se vale do pensamento kafkiano, acrescentando a este o de Paul Valéry, afirmando que um texto deve ser inacabado para um leitor, concedendo, dessa forma, espaço para o trabalho desse mesmo leitor.

Em *lendo imagens*: uma história de amor e ódio, o mesmo autor concede mais vulto à discussão da leitura do texto imagético, corroborando a ideia da participação do leitor, que, quanto mais experiências possuir, mais fruirá da imagem. Manguel evidencia que uma imagem, que “existe em algum lugar entre percepções” [3], para permitir “uma leitura iluminadora”, deve “forçar o receptor a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” [4].

O autor dedica, ainda, um capítulo à imagem como teatro e, nele, afirma que toda imagem, seja fotografada, esculpida, pintada, emoldurada, construída é, também, um local de encenação, um palco:

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer [5].

2. A LEITURA DA IMAGEM

Em raciocínio paralelo, Boris Kossoy afirma, tomando como base a fotografia, que há de se considerar cada um dos fotogramas, seus contextos e suas utilizações de forma ampla e multidisciplinar. Em *Fotografia e história*, [6] coloca:

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. Microaspectos 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*.

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.

O estudioso contemporâneo, 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 [7].

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.

Kossoy [8] 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. Consoante sua dissertação, a qual visa a uma fotografia distante da mera ilustração, trata a imagem fotográfica a partir da premissa de que ela tem duas realidades: “a *primeira realidade* e a *segunda realidade*”, como se observa no seguinte quadro [9]:

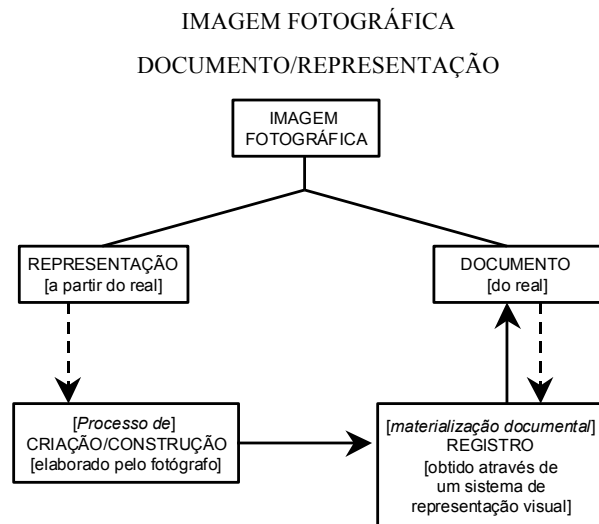


Fig. 1 A primeira realidade e a segunda realidade.

Fonte: Boris Kossoy, *Fotografia e história*.

Por ele, compreende-se que a “*primeira realidade*” é a realidade do assunto fechado no próprio passado, que se soma à ação técnica do fotógrafo no ato e espaço de seu registro; e a “*segunda realidade*” é a realidade documental a partir da descrição da luz.

Essas duas realidades, em verdade, tornam-se múltiplas, pois a realidade fotográfica não existe apenas na aparência e/ou na veracidade histórica; ela está nas múltiplas leituras realizadas pelos seus receptores [10]; desta forma, apesar da fotografia ser um instrumento histórico, não deve ser tomada como uma verdade em si; necessita, sim, ser analisada em seus contextos, fato que poderá gerar inúmeras realidades distintas

Baseado em Charles S. Peirce, assim como em Kossoy, Dubois [11] 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* [12].

Para Barbosa e Cunha, 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” [13].

Alberto Manguel, quando trata da questão das leituras da imagem, afirma que “o espectador, ou leitor, é compelido a participar, completando e interpretando as poucas pistas dadas pelas linhas delimitadoras” [14]. Manguel coloca a questão da possibilidade ou não de um sistema coerente para a leitura da imagem, ao qual se soma o raciocínio de Dondis [15]:

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

[...]

Uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem. As linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações. Sua estrutura, portanto, tem uma lógica que o alfabetismo visual é incapaz de alcançar.

Ao se valer do termo “sintaxe visual”, o autor não o utiliza com as características emprestadas da gramática, mas, sim, como termo que representa a estrutura, a disposição, a construção, o arranjo da composição.

Em *Testemunha ocular: história e imagem*, Peter Burke [16], historiador, afirma:

No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos e insignificantes – incluindo ausências significativas – e usando-os com indícios para informações que os fazedores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou a pressuposição de que eles não tinham ideia que possuíam.

Deve-se lembrar de que todas as linguagens são deficientes, ou seja, encontram limitações nas combinações de seus signos, que obedecem a leis determinantes em relação as suas formas de organização.

Para Arnheim, a fim de se empreender a análise do texto imagético, deve-se primeiro buscar um índice que compactue com a percepção inicial, uma vez que “a imagem é determinada

pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante a nossa vida” [17].

Consequentemente,

a primeira tarefa será: a descrição dos tipos de coisas que se veem e quais os mecanismos perceptivos que se devem levar em consideração para os fatos visuais. Parar ao nível da superfície, contudo, deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassocie daquilo que nos dizem [18].

Ampliando seu raciocínio, Arnheim [19] afirma:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem.

O mesmo autor, em *Intuição e intelecto na arte*, diz:

Num sentido amplo, cada detalhe de informação sobre o conteúdo representativo de um quadro não só aumenta o que já conhecemos, mas modifica o que vemos. É psicologicamente falso supor que nada é visto além do que estimula a retina dos olhos [20].

Arnheim ensina, dessa forma, que, rapidamente, a imagem perceptiva ocorre abaixo do nível de consciência; consequentemente, o observador recebe a imagem como um sistema de forças que, evidentemente, não se desassocia daquilo que dizem. É por isso que a teoria gestaltiana procede do padrão percebido para o significado que este comunica. Corroboramos com essa ideologia o fato de a visão não ser um registro meramente mecânico de elementos, mas a apreensão de padrões culturais significativos.

3. A FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA

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 trabalho do fotógrafo de imprensa mostra-se penoso. À introdução do livro *Periodismo fotográfico*, Hector Mujica comenta:

El diario sucedido no espera. La pose del entrevistado se escapa, dura apenas segundos. El hecho inopinado y violento no se repite en la misma circunstancia. Dialécticos de la naturaleza, los fotógrafos de prensa repiten, con Heráclito, la sabia enseñanza de que jamás nos bañamos en el mismo río. Y se este río de la vida, multiplicado a cada paso, cada paso imborrable de nuestro tránsito por el mundo, el que en definitiva procurará el fotoperiodista, el reportero gráfico, ese compañero de labor diaria que refunfuña a veces semanas enteras, cuando tiene que dedicarse a la pesada, ignominiosa y estéril morralla de la cotidianidad.

Sabedor de que el tiempo no puede detenerse, el reportero gráfico camina con su máquina a cuestas como un iluminado. ¡Y hay que ver los ojos luminosos y visionarios que ponen cuando captan ese momento fugaz maravilloso del sucedido intransferible [21]!

Bresson, que Guran vai buscar no volume 1 da série *The Aperture History of Photography*, comenta:

Para expressarmos o mundo, temos de nos sentir envolvidos com aquilo que descobrimos no visor. Esta atividade exige concentração, disciplina mental, sensibilidade, e senso de equilíbrio geométrico. É pela economia de meios que se chega à simplicidade de expressão. O fotógrafo tem sempre de buscar suas fotos com grande respeito pelo objeto fotografado e por si próprio. Tirar fotos é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É neste instante que apoderar-se de uma imagem torna-se um prazer físico e intelectual [22].

Difícil nortear o papel que cabe ao fotógrafo, tendo em vista que há diferentes modos de ver e de interferir nos acontecimentos, exercício já descoberto por Van Eyck:

No espelho ao fundo do quarto, vemos toda uma cena refletida por trás, e aí, assim parece, também vemos a imagem do pintor e testemunha. Ignoramos se foi o mercador italiano ou o artista nórdico quem concebeu a ideia de fazer tal emprego do novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal

de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha. Mas quem quer que tivesse tido a ideia, por certo havia compreendido rapidamente as tremendas possibilidades existentes na nova maneira de pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra [23].

Acrescente-se a afirmativa de Arlindo Machado:

[...] basta seguir a gênese do efeito de “transparência” da fotografia para ver que os seus meios, as suas técnicas, os seus procedimentos já se encontram codificados segundo exigências de ordem ideológica: a história de seu nascimento e de sua transformação técnica não foi ditada simplesmente por “progressos científicos”, mas sobretudo por tensões ideológicas. Por essa razão, só por inocência ou por má fé se pode ainda falar de uma “neutralidade” ou de um “realismo essencial” a pretexto de seus produtos e menos ainda se pode afirmar que eles possam estar engajados numa prática política libertária, sem que as formas dominantes de enunciação tenham sido profundamente perfuradas [24].

Percebe-se um jogo na utilização da fotografia de imprensa e, por mais bem-intencionado que esteja o fotógrafo, ele faz parte de um veículo que possui um discurso predeterminado, como já explicitado.

O repórter fotográfico exerce a função de jornalista, com a diferença de que ele escreve por imagens. Existe uma discussão acadêmica, tratada por Boni [25], que encara a fotografia jornalística sob dois ângulos: um julga que qualquer fotografia que seja publicada num veículo de comunicação deve ser considerada fotografia de imprensa, caracterizando-a como trabalho jornalístico. Outro, atribui este caráter apenas àquelas fotografias que diretamente estejam vinculadas à informação jornalística excluindo as fotografias sociais, as reproduções e registros com caráter 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, o de comprometer-se com a verdade. Usando o raciocínio de Sérgio Sade, fotógrafo que lhe concedeu entrevista, Boni [26], 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 [27].

Todavia, Alinovi e Marra [28] 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”.

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.

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” [29]. 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 [30].

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 [31].

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 [32].

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” [33]. 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” [34].

As mídias jornalísticas destinam-se à venda e, para tanto, pretendem manter e, se possível, ampliar o seu público consumidor.

Nesse sentido,

[...] Susan Sontag [...] observou também a grande afinidade técnica e operacional que existe entre a câmera fotográfica e o fuzil: ambos têm o mesmo dispositivo de mira, apontam igualmente para o objeto e disparam; só que a fotografia rouba apenas simbolicamente a vida da vítima (SONTAG, 1979, p. 15). [...] Mas o que Sontag esqueceu de dizer é que essa afinidade é mais profunda do que pode parecer à primeira vista: as duas tecnologias são intercambiáveis entre si, dependendo das conveniências. O mesmo aborígine que está sob a mira de minha câmera pode estar sob a mira de meu fuzil; por via das dúvidas, o turista e o desbravador levam consigo os dois aparelhos. É por isso que as imagens fotográficas que proliferam na grande imprensa, mesmo quando

focalizam distúrbios e revoluções, pragas e hecatombes, trazem sempre consigo essa marca de segurança e conforto, sem a qual a comunidade dos leitores médios entraria em pane: afinal, se um fotógrafo da UPI pode furar o cerco inimigo e capturar o referente, por que um fuzileiro americano não poderia fazê-lo? Até o limite em que a segurança das instituições não está em jogo, a classe dominante tira fotos: ultrapassando o limite, ela atira fogos [35].

O consumidor dita aquilo que deseja, ou não, receber, e a violência, em proporções díspares de acordo com o veículo que a alicerça, surge, pois, para ele, há um público que se formou em tempos remotos.

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* cheio 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.

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 por meio 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 representam 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 [36] 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 do 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 [37], 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 [38]:

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.

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.

O público consome a violência; ele a faz proliferar à medida que lhe convém, à medida que considera suportável, pois se uma mídia jornalística atravessar a suave fronteira requerida por seus leitores, estes serão os primeiros a cobrá-lo.

O explícito nem sempre é o mais chocante, assim como o sensacionalismo não é a melhor maneira de se evidenciar a violência. Manguel, falando sobre Modotti, explicita este raciocínio:

As fotos que ela tirou [...] nos mostram uma realidade que contém o seu próprio comentário. Modotti não tem nenhuma necessidade da brutalidade com que certos fotógrafos documentais solicitam a solidariedade do espectador ou “reforçam” uma posição moral. É a serena precisão das observações de Modotti que as faz convincentes, apaixonantes, eloquentes [39].

A banalização pode ser posta de lado; para tanto, um fator é fundamental, a relevância:

Mais de sessenta anos depois que foi pintado (depois da Segunda Guerra Mundial, depois da Coreia, depois do Vietnã, depois da Guerra das Malvinas, depois do Afeganistão, depois de Kosovo), *Guernica* se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra, e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, talvez essencial [40].

Cabe, conseqüentemente, ao público, ao receptor, o papel definitivo.

5. A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS NAS PÁGINAS DAS 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).

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. [41]

A revista portuguesa apresentou as seguintes capas:



Fig. 2 e 3 Capas da revista *O Século Ilustrado*.

Fonte: *O Século Ilustrado*

Ainda, para 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. [42]

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 Antônio 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, conseqüências do estado gerado pela ditadura que Portugal enfrentou por quarenta e oito anos.

A revista portuguesa *O Século Ilustrado* do dia 27 de abril de 1974 foi às bancas com 32 páginas, todas dedicadas à Revolução dos Cravos, e mais de 40 fotografias capturadas por 6 fotógrafos, além daquelas sem atribuição de crédito.

Dentre os temas das fotografias jornalísticas destacam-se, em maior número, imagens compostas pela presença das Forças Armadas, da libertação de presos políticos e da Junta de Salvação, captadas por Abel Fonseca, Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro – este com o maior número de fotografias publicadas –, Fernando Baião, Francisco Ferreira e Novo Ribeiro.

A fotografia de Alfredo Cunha é exemplo da exposição das Formas Armadas em plano fechado. Mesmo com o volume do tanque que, em princípio, alerta para a violência, esta não se faz explícita em seu ato, mas apenas em seu estado.

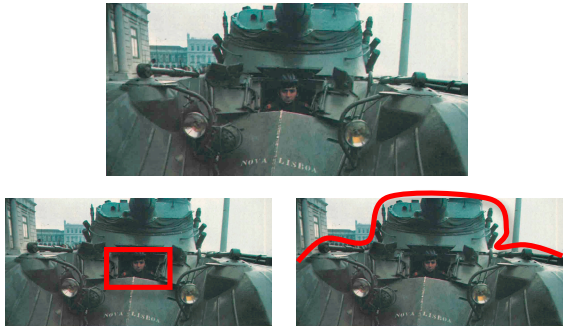


Fig. 4, 5 e 6 Soldado com semblante tranquilo e volume do tanque dominando o espaço fotográfico

Fonte: *O Século Ilustrado*

A violência, à época, era latente, principalmente nas Colônias Portuguesas mantidas na África; mas o ato da Revolução de 25 de abril, registrado fotojornalisticamente, não evidenciou esse traço, fato observado na fotografia que mostra a relação entre as Forças Armadas e a população, captada, por Gageiro, em imagem em que o militar, que há horas estava sem dormir e comer, alimenta-se de pão, cedido por populares e, também, na imagem de Baião, na qual, no terço inferior do centro da imagem, destaca-se um soldado, armado mas passivo, em meio à manifestação popular.



Fig. 7, 8 e 9 Soldado em primeiro plano da imagem alimentado com pães por populares.

Fonte: *O Século Ilustrado*



Fig. 10 e 11 Soldado em meio a manifestantes populares.

Fonte: *O Século Ilustrado*

Pequenos foram os exemplos da violência explícita, dentre eles, destacam-se as seguintes fotografias de Baião e Galeano, nas quais vê-se a ação das Forças Armadas contra elementos suspeitos da D. G. S., Polícia Política do regime ditatorial:



Fig. 12 e 13 Supostos elementos da D. G. S. e elementos da D. G. S. revistado para a retirada de arma.

Fonte: *O Século Ilustrado*

A edição de *O Século Ilustrado* de 04 de maio de 1974 foi composta por 64 páginas, todas dedicadas, também, à Revolução dos Cravos, com mais de 50 fotografias capturadas por 4 fotógrafos, Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro – novamente com a maioria das fotografias –, Fernando Baião, Julio Marquesi, mais as fotografias sem crédito.

Dentre os principais temas fotografados, encontram-se a manifestação popular capturada tanto em plano aberto quanto em plano fechado, a presença do cravo entre os populares e os soldados, as Forças Armadas, a Junta de Salvação e a libertação de presos políticos em um espaço que, diferentemente da edição anterior, já é composto por anúncios publicitários.

A presença do cravo, registrado por mais de um fotógrafo, é constante nessa edição. A flor que deu nome à Revolução está presente em vários momentos dessa edição da revista:



Fig. 14 e 15 Portuguesas de diferentes idades, fotografadas por Eduardo Galeano, que ocupam a base da página 2, portam o cravo em Primeiro de Maio.

Fonte: *O Século Ilustrado*

A fotografia, em plano fechado superior, de Baião, registra a alegria do povo português com destaque para o “V” de vitória, a bandeira portuguesa e o cravo preso nas bocas das mulheres que ocupam a maior parte do fotograma:



Fig. 16 “V” de vitória.

Fonte: *O Século Ilustrado*

A fotografia de Galeano, retrato captado com a câmera fotográfica pouco abaixo da linha dos olhos do idoso, é composta, além da informação, por forte tom poético, destacado pelo rosto emocionado do ancião português que tem em sua mão direita flores e a bandeira branca. É relevante o jogo existente entre o primeiro e o segundo plano da fotografia, os quais são compostos, em ordem, pelo senhor anônimo da população e, ao fundo, por elementos das Forças Armadas:



Fig. 17 Ancião com flores e policial com arma.

Fonte: *O Século Ilustrado*

Provavelmente, as mais icônicas fotografias da Revolução dos Cravos tenham sido compostas por Eduardo Galeano e estejam fixadas em página inteira nessa edição de *O Século Ilustrado*. Soldados armados em defesa da liberdade vestem o cravo, símbolo da paz e da esperança de um novo futuro:



Fig. 18 e 19 Fotografias que ocupam inteiramente as páginas 12 e 61.

Fonte: *O Século Ilustrado*

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao visitar o passado, aprende-se o próprio mundo, compreende-se o presente, identifica-se a história, as tradições, a cultura e busca-se a memória.

Um texto é produto representante de uma época, um discurso de época; consequentemente, pode ser intitulado como um produto, um discurso histórico-social.

Os textos imagéticos têm, como base do contexto de sua produção, o objetivo de reforçar a ideologia do produtor da imagem ou da mídia que a veicula.

Peter Burke [43] trata a questão da seguinte maneira:

O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma

série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas [...] bem como os interesses do artista e do patrocinador inicial ou do cliente, e a função que a imagem pretende passar.

No contexto dos meses de abril e maio de 1974, as mídias portuguesa e brasileira noticiaram a Revolução dos Cravos, sendo que na primeira, por meio da revista *O Século Ilustrado*, percebe-se uma riqueza de informações fotográficas composta, inclusive, por imagens que se transformaram em ícones do movimento; na segunda, por meio da revista *Veja*, por sua vez, observa-se um noticiário fotográfico genérico e pouco engajado.

REFERÊNCIAS

- [1] A. Manguel. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [2] A. Manguel. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [3] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [4] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [5] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [6] B. Kossoy. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.
- [7] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- [8] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- [9] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- [10] B. Kossoy. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- [11] P. Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- [12] P. Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- [13] A. Barbosa e E. T. da Cunha. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- [14] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [15] D. A. Dondis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- [16] P. Burke. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2003.
- [17] R. Arnheim. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2000.
- [18] R. Arnheim. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2000.

- [19] R. Arnheim. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000.
- [20] R. Arnheim. **O poder do centro**: um estudo da composição nas artes visuais Trad. de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
- [21] J. A. M. Ponzuela. **Periodismo fotográfico**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959.
- [22] M. Guran. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- [23] E. H. Gombrich. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- [24] A. Machado. **Ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [25] 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.
- [26] 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.
- [27] 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.
- [28] F. Alinovi e C. Marra. **La fotografia. Illusione o rivelazione?** Bologna: Società editrice il Mulino, 1981.
- [29] E. Bucci. O fator Leo Minosa ou uma das possibilidades de violência nos meios de comunicação. **Imagens**, Campinas, ano 1, n. 2, 1994.
- [30] 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.
- [31] 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.
- [32] 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.
- [33] 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.
- [34] 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.
- [35] A. Machado. **Ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [36] C. Thiebaut. **Conceptos fundamentales de Filosofía**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- [37] N. Odalia. **O que é violência**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- [38] D. Caram. **Violência na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- [39] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [40] A. Manguel. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [41] F. Ali. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009.
- [42] F. Ali. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009.
- [43] P. Burke. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2003.