
*“Sexta-Feira Sangrenta” nas lentes do Jornal do Brasil: as representações dos personagens pelas fotochoques**

*“Bloody Friday” in the lenses of Jornal do Brasil:
the representations of the characters by the photo-shocks*

*Fabiana Aline Alves**

Resumo: A “Sexta-Feira Sangrenta” ficou conhecida como um dos atos mais repressivos do Regime Civil-Militar contra o movimento estudantil. Contudo, nessa ocasião, especialmente os jovens contaram com o apoio da população contra a força policial. Assim, o objetivo deste estudo é refletir sobre as representações dos estudantes, dos civis e dos policiais envolvidos nesse acontecimento. Para tanto, debruça-se sobre a edição de 22 de junho de 1968 do *Jornal do Brasil*. Discute-se, então, a estética de horror presente no fotojornalismo brasileiro durante esse regime por meio de fotochoques, trazendo a narrativa visual acerca desse evento e historiando a atividade fotojornalística brasileira.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Fotochoque. Representação.

Abstract: The “Bloody Friday” stayed known as one of the most repressive acts of the military regime against the student movement. However, on this occasion especially, the young people had the support of the population against the police force. Thus, the purpose of this study is to reflect on the representations of the students, civilians and police involved in this event. To do so, it deals with the edition of June 22, 1968, *Jornal do Brasil*. It discusses the aesthetics of horror present in Brazilian photojournalism during the military regime through the photo-shock, bringing the visual narrative about this event and historicizing Brazilian photojournalistic activity.

Keywords: Photojournalism. Photoshock. Representation.

* Trabalho apresentado, com alterações, no V Congresso Internacional de História – Novas Epistemes e Narrativas Contemporâneas, em Jataí – GO, em setembro de 2016. Pertence também, em parte, ao texto de doutoramento da autora.

** Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Assis – SP (Unesp/Assis). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo e em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Professora de Fotografia e Comunicação Social – Jornalismo da Universidade do Oeste Paulista (Unoeste). *E-mail:* falves.cs@gmail.com.

Introdução

Quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmera para um fato, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, não imaginavam que essas seriam as primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo. “Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, ambicionavam substituir-se ao leitor, sob o mandato, na leitura visual do mundo”. (SOUSA, 2000, p. 27). Segundo Jorge Pedro Sousa (2000), a introdução da fotografia na imprensa abre a primeira janela visual midiática para um mundo que se torna menor, caminhando para a *familiaridade* da *aldeia global*.

Desde o início e com intenção testemunhal, a atividade fotojornalística permitia-se – e, por vezes, ainda permite – mostrar fatos desagradáveis e brutais, em nome do realismo e do dever de registrar. Susan Sontag (2003, p. 24) ressalta que, desde o início da prática fotográfica, a fotografia flertou com a morte, já que superava “qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram”. No jornalismo, “a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa”. (SONTAG, 2003, p. 25). A autora complementa que a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem, na qual os padecimentos considerados dignos de serem representados são aqueles tidos como frutos da ira, tanto divina como humana. “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus”. (SONTAG, 2003, p. 38).

Referindo-se ao conceito de fotochoque, Margarita Ledo Andión (1998, p. 99-100, grifos da autora) define-a como “a imagem ‘que suspende a linguagem e bloqueia a significação’, a imagem que, desde o ponto de vista antropológico, nos concede às leis da proximidade psicoafetiva, em relação à ideia de morte e como crença determinista de submissão às forças da natureza”.¹ A fotochoque, conforme a autora, mostra o traumático de fatos e processos, abrangendo toda a iconografia da violência colhida “ao vivo”, dos resultados de uma catástrofe comum ou individual. Faz parte das rotinas na política informativa dos meios de massa, não necessariamente relacionadas com os critérios de noticiabilidade imperantes, mas com as fontes que controlam a oferta de notícias, com a mecânica produtiva dos próprios meios de comunicação e com a prática de cada profissional. (ANDIÓN, 1998).

Nesse sentido, o objetivo deste estudo é refletir sobre as representações² dos estudantes, dos civis e dos policiais, construídas no *Jornal do Brasil*, na edição de 22 de junho de 1968, pela ocorrência da conhecida “Sexta-Feira Sangrenta”, no Rio de Janeiro. Desse modo, pensa-se sobre a estética de horror presente no fotojornalismo brasileiro no decorrer do Regime Civil-Militar por meio da fotochoque. Há, ainda, a intenção de historiar a atividade fotojornalística brasileira, brevemente, em relação à fotografia geral e trazer à tona a narrativa visual acerca de um ato importante dentro do movimento estudantil daquele período.

Estudos visuais, história e fotojornalismo

Antes, porém, de se adentrar ao cerne da discussão deste texto, é importante destacar a conjuntura da visualidade nos estudos históricos, afinal, conforme Paulo Knauss (2006, p. 102), a renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea; “ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais”. Para o autor, com um novo objeto de investigação sendo a cultura visual, a problemática contemporânea, unida à interrogação sobre a imagem, resultou na construção de novo campo interdisciplinar de pesquisa: os estudos visuais.

Knauss (2006) defende que desprezar as imagens como fontes da história pode deixar de lado um registro abundante, mais antigo do que a escrita, que pode reconhecer várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serviria, de acordo com esse estudioso (2006, p. 100), para estabelecer um contraponto a uma teoria social “que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única”.

Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de

textos de qualquer natureza – verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais (KNAUSS, 2006, p. 100).

Nesse mesmo cenário e por conta da predominância do sentido da visão na modernidade, “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como “coisas” que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” se mostra, conforme Ulpiano Meneses (2003, p. 14), uma proposta pertinente às demandas atuais para dos estudos históricos que envolvam a imagem.

Meneses (2003, p. 30-31) propõe três focos que mereceriam esforços acadêmicos para o enriquecimento da História Visual³ desde que não sejam tratados de forma isoladas. O primeiro é o visual, “que engloba a ‘iconosfera’ e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.” O visível é o segundo, trata da “esfera do poder aos sistemas de controle, à ‘ditadura do olho’, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.” O terceiro se refere à visão, aos instrumentos e técnicas de observação, aos papéis do observador, aos modelos e modalidades do *olhar*.

Martin Jay (2003, 2004, p. 15), por sua vez, acredita que, embora a visão sugira percepção visual como operação física e a visualidade, a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como natureza e cultura. Assim, “a visão também é social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique”. Entretanto, o autor ressalta que as duas não são idênticas, havendo diferença no interior do visual, sobretudo no modo como os indivíduos veem, como são capazes, autorizados ou levados a ver, e como veem esse ver e o não visto dentro dele. As reflexões de Jay o levam a questionar o papel do visual e como esse se relaciona com a cultura.

Knauss (2006, p. 113) elucida que os modos de ver, primeiramente, podem ser demarcados em um “sentido sociológico geral, pois se trata de sublinhar que as convenções oculares permitem articular a dimensão visual das relações sociais”. Existe, então, consoante o autor, uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida. No caso da fotografia, especificamente, Arlindo Machado (1979, p. 11) destaca que, “desde

os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como ‘espelho do mundo’, só que um espelho dotado de memória”. Na visão do autor, uma tecnologia produtora de imagem figurativa vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada, a fim de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível. Por “automática”, Machado (1979, p. 10) entende como “livre das codificações particulares e das estilizações pessoais de cada usuário”. A fotografia, então, segundo o autor, “reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade de seus procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo”. A imagem processada tecnicamente se impõe como entidade *objetiva e transparente*, dispensando, assim, o receptor do esforço de decodificação e deciframento, “fazendo passar por ‘natural’ e ‘universal’ o que não passa de uma construção particular e convencional”. (MACHADO, 1979, p. 11).

Para Lorenzo Vilches (1987, s/p.), toda fotografia produz uma “impressão de realidade” que se traduz, na conjuntura da imprensa, em “impressão de verdade”, pois a fotografia jornalística, mais intimamente do que o texto escrito, aparece com uma grande força de objetividade. “Se uma informação escrita pode omitir a verdade de um fato, a foto aparece como o testemunho fidedigno e transparente do acontecimento ou do gesto de um personagem público”.⁴ De acordo com o autor, a imagem, contudo, apresenta-se como um conjunto de proposições implícitas, que se atualiza quando o leitor recorre à sua própria enciclopédia cognitiva.

Por seu lado, o fotógrafo de imprensa também lida com seus conhecimentos e experiências para compor suas imagens. Nesse sentido, é importante a apropriação ainda da ideia de fotografia-expressão, de André Rouillé (2009). Trata-se de uma fotografia-documento que compreende uma expressão; assim, interpreta o acontecimento e não o representa. Na lição desse autor, a passagem do documento-designação para documento-expressão repercute na fotografia de forma que essa trate da “passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação”. (ROUILLE, 2009, p. 137). Assim, o real se estende para além de corpos, coisas e estado das coisas a acontecimentos que estão na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos). Em suma, as imagens na fotografia-expressão exprimem mais do que descrevem, apontam mais do que indicam, conotam mais do que denotam.

Nesse norte, Rouillé (2009, p. 184) defende a reportagem dialógica ao fotojornalismo. Essa não procuraria “representar, registrar, capturar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível”. O autor acredita que o dialogismo sucede o monologismo da fotografia-documento, ao extrapolar o ato pontual e quando o *outro* deixa de ser um objeto, assumindo-o como um sujeito, um ator, um parceiro. Assim, o fotógrafo sairia da solidão e do distanciamento do mundo impostos pelo dispositivo documental. A forma de testemunhar muda, ao invés de reproduzir o visível, a ideia é tornar visível; inventar novas maneiras de acesso a novas realidades; inventar procedimentos para transformar os regimes do visível e do invisível; “não fotografar ‘as’ coisas ou ‘as’ pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas”. (ROUILLÉ, 2009, p. 128).

Entendendo, brevemente, onde os estudos das imagens se encontram nas pesquisas históricas, e como a visão, o visível e o visual são objetos da área, pensar o fotojornalismo como um processo sociocultural é importante, sobretudo em meados dos anos 1960, no Brasil.

A fotografia e o fotojornalismo nos anos 1960

A instabilidade política, que marcou a década de 1960, teve a imprensa como importante ator político no desenrolar dos acontecimentos, fazendo, segundo Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca (2006, p. 94), previsões alarmistas e se posicionando contra o governo de João Goulart. “O argumento de que o presidente preparava um golpe foi mobilizado diversas vezes na imprensa, especialmente depois que Goulart solicitou ao Congresso a decretação do estado de sítio (outubro de 1963), pedido retirado antes de ir à votação diante da oposição da esquerda e da direita”. (2006). Conforme as autoras, a reunião de forças que atuaram na deposição do governante não tardou a demonstrar fissuras.

Durante o período do Regime Civil-Militar brasileiro, houve a diminuição do número de grandes jornais em circulação no Brasil, devido, segundo Martins e Luca (2006), a um conjunto variado de causas como: o aumento vertiginoso do preço do papel; problemas administrativos; e má-gestão financeira. “Tais circunstâncias desfavoráveis foram, em vários casos, ainda mais agravadas pelas pressões e constrangimentos de ordem política.” (2006, p. 110). Por outro lado, as pesquisadoras apontam que foi nesse momento que os grandes jornais se modernizaram,

importando máquinas e equipamentos, construindo sedes, em grande parte com recursos oficiais em vista da “grande quantidade de publicidade, isenções fiscais, financiamentos e favores”, enquanto o governo censurava os conteúdos.

No fotojornalismo, a década de 1960 foi considerada por Sousa (2000) o momento da segunda revolução do fotojornalismo.⁵ Nesse momento, a concorrência aumentou na comunicação social, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista de que ainda se notavam indícios. “Tal terá provocado, gradualmente, o abandono da função sociointegradora que os *media* historicamente possuíam, em privilégio da especulação e dramatização da informação a que hoje se assiste”. (SOUSA, 2000, p. 153). No fotojornalismo, especificamente, a mudança fortaleceu a “captura do acontecimento sensacional” e a “industrialização” da atividade sem, necessariamente, refletir sobre os temas, as novas tecnologias e, tampouco, sobre as pessoas envolvidas no ato fotográfico.

Sousa (2000) arrola alguns traços característicos desse momento. Entre eles estava o desaparecimento de algumas “revistas-dinossauros” da imprensa ilustrada, como *Life* e *Look*, devido ao interesse da população pela televisão e aos problemas econômicos ligados ao custeio desses periódicos. Destaca-se, também, o aumento da prática de aquisição de fotografias tomadas por amadores e, sobretudo, pelas agências fotográficas, que se fortaleciam e ampliavam seu leque de trabalho mundialmente, em especial as francesas que demonstravam uma reação à dominação estadunidense. A fotografia entrou nos museus, no mercado das artes e no Ensino Superior, aumentando o interesse pelo seu estudo teórico. A televisão passou a influenciar no fotojornalismo e, a partir dos anos 1970, evidenciou-se uma produção fotojornalística com características industriais, levando à diminuição o *freelancing*, à estabilização os *staffs* de fotojornalistas nas empresas e à maior convencionalização e rotinização da atividade. (SOUSA, 2000, p. 152-156).

A Guerra do Vietnã foi, na visão de Sousa (2004), o marco desse período do fotojornalismo mundial, pois, devido ao *livre-acesso*, talvez tenha sido a última ocasião de glória da atividade devido à grande procura por imagens, impulsionada pela televisão.⁶ Assim, o confronto alavancou o papel ativo e mobilizador da fotografia de imprensa, uma vez que os profissionais se empenharam a mostrar o que queriam mudar, “tornando notórias as suas intenções pessoais ao fotografar e promovendo a fotografia

de autor no campo jornalístico. Por outro lado, porém, degradaram-se substancialmente as relações entre imprensa, militares e políticos”. (2004, p. 169). Os editores, por sua vez, conforme Sousa, pediam cada vez mais mortos, fazendo com que a utilização das fotochoques fosse mais frequente.

A banalização da violência, do choque, que, na fotografia, remete unicamente para o campo fotográfico, pode promover a neutralização da afetiva, pode insensibilizar, pode passivizar, independentemente do efeito profundo, visceral, que num instante passageiro, uma fotochoque pode ter. (SOUSA, 2004, p. 170).

A autoridade conquistada pela fotografia no Vietnã, para Sousa (2004, p. 172), propiciou uma reflexão sobre a insanidade e a insensatez da devastação. Nesse viés, as imagens fotográficas, pós-Vietnã de conflitos, foram, em geral, representadas em termos de violência sensacional. “Os grandes temas contemporâneos tenderam a ser desprezados, para que aumentasse o charco de sangue, a fotonecrosfilia, ou, no ponto oposto, o *glamour*, as fotos de *beautiful people* e o institucional”. De acordo com o autor, no decorrer dos anos, as imagens de *stars* e *startelles* passam a pesar mais do que as *news photos*,⁷ muito mais do que assuntos como as transformações ou os problemas sociais do País e até mesmo da humanidade do que é fotografável.

No que tange à história do fotojornalismo no Brasil, Oswaldo Munteal e Larissa Grandi (2005, p. 115) frisam o surgimento de revistas e jornais que, nos anos 1960, utilizavam as imagens jornalísticas como componente fundamental na sua concepção de notícia. As reformas na imprensa nacional, que começaram ainda na década anterior, consolidaram inovações importantes à fotografia, com a criação da primeira editoria de fotografia, cuja responsabilidade pela seleção das páginas cabia ao editor, e não, ao diagramador apenas. Responsável por essa mudança, Alberto Dines conduzia o *Jornal do Brasil*, periódico de referência nas transformações e na consolidação das principais inovações jornalísticas da época. Com isso, a imagem jornalística passou a ser valorizada, sobretudo, na primeira e última páginas dos impressos diários, demonstrando uma preocupação com o lado humano dos acontecimentos e tornando comum a utilização das páginas gráficas, com pouco texto e legendas de suporte.

Entretanto, as diretrizes do novo regime teriam um grande impacto na imprensa, em especial pelos Atos Institucionais (AIs) – particularmente o AI-2, que permitiu ao presidente violar a liberdade de imprensa, e o AI-5, que fechou o Congresso Nacional, determinou a censura e suspendeu o direito a *habeas corpus* para crimes de natureza política. (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p. 118). Instrumentos reguladores, como a “Lei de Imprensa”, classificação etárias e a proibição de “atentado à moral e aos bons costumes” possibilitaram a existência de mecanismos censórios – que contavam, ainda, com o benefício da legitimação que largas parcelas da população concediam, considerando-os *naturais*. Assim, a censura exercida sobre a imprensa estaria inserida no projeto dos militares, mesmo que não institucionalizada.

Angela Magalhães e Nadja Fônsca Peregrino lembram que a criação do “Prêmio Esso de Fotografia”, em 1961, consagrou o repórter fotográfico brasileiro e a fotografia jornalística de flagrante, pela “captação da cena em pleno calor dos acontecimentos”. Os anos 1960, contudo, foram frutíferos para a fotografia em outros âmbitos que não só na imprensa. As autoras destacam que a influência dos fotoclubes ainda era visível no cenário fotográfico brasileiro, em especial no artístico. “Embora os ares de renovação estética tenham se tornado ali cada vez mais raros, o fotoclubismo como movimento corporativo crescia em espiral, fortalecendo a base de uma ação que não foi apenas coletiva, mas também incisiva na valorização da fotografia como meio de expressão”. (2004, p. 65). Conforme Magalhães e Peregrino, acontece também a integração da fotografia ao processo educacional, tanto nas disciplinas tradicionais quanto como uma área de estudo própria, com implantação de cursos técnicos e de disciplinas em graduações. Todavia, possivelmente, o destaque da área fotográfica, nesse período, foi “a permanente inquietação pelo reconhecimento artístico da fotografia [que] impulsionava os fotógrafos brasileiros a conquistarem os espaços tradicionalmente consagrados às artes plásticas”. (2004, p. 68). Nesse tempo, a fotografia passa a desenvolver novas nuances que, para as autoras, retomam a nova figuração e apontam, entre outros elementos, ao uso recorrente das imagens fotográficas nas mais diversas e variadas interpretações, ressaltando, inclusive, os contextos social e político brasileiros.

1968: os sentidos contraditórios e ambíguos de um ano marcado pela ruptura

O ano de 1968 foi marcado como uma época de transformações sociais e culturais devido às ideologias e utopias que emergiram no decorrer de seus dias. Foi um período de recusa violenta por parte do *establishment*, que explodiu quase simultaneamente em vários países do mundo, como ruptura, e logo se dissolveu diante da força dos poderes econômico, político, militar e da própria sociedade.⁸ Foi o momento da reforma universitária e das mobilizações estudantis, dos festivais de música popular, do surgimento da *Tropicália*, das produções dos teatros *Oficina* e *Arena*, do início da luta armada e das manifestações contra o sistema político vigente. O ano que aparentava ser o pontapé para a retomada da liberdade, acabou sendo, no Brasil, o início do “fechamento” do regime, o marco da institucionalização do autoritarismo militar.

Apesar das especificidades dos acontecimentos brasileiros, Irene Cardoso (1988, p. 236) lista fatos que ecoavam pelo País e que marcariam aquele ano no mundo inteiro: “A revolta dos estudantes europeus, em especial o ‘maio de 68’ francês; as revoltas estudantis e a revolta dos negros nos Estados Unidos, os guardas vermelhos na China; a luta dos vietnamitas [...]; a Primavera de Praga”. Ecoava, ainda, – e de modo forte – a imagem de Che Guevara, morto na Bolívia, em 1967. Maria Francisca Pinheiro Coelho e Vítor Leal Santana ressaltam que existia um ambiente favorável à organização de movimentos de esquerda revolucionários, dispostos a questionar a ordem sócio-política. Segundo os autores, a divisão do mundo em duas superpotências: Estados Unidos e União Soviética, unidas às guerras de libertação existentes, fortalecia as ideologias de esquerda que defendiam o socialismo como modelo alternativo ao capitalismo. As aspirações por um mundo melhor, o desejo de mudanças profundas na sociedade e o comportamento subversivo revestiram a “geração 68” de uma imagem heroica, pois se vivia em uma época de grandes rupturas, transformações sociais e políticas. (2010, p. 287).

Tanto Cardoso como Coelho e Santana remontam ao início dos anos 1960 para compreender os feitos de 1968, pois seria impossível não estabelecer conexões com os acontecimentos do início da década, nos quais as aspirações revolucionárias tomavam conta das manifestações reivindicatórias. A década em questão teria sido, de acordo com Coelho e Santana (2010), um simulacro de revolução que levou a reformas sociais

que seriam percebidas apenas no longo prazo. “O questionamento do *status quo* e a ênfase na defesa dos direitos civis se constituíram no elo de união entre os movimentos sociais naquele momento. Tinham como traço característico a transgressão de padrões e valores estabelecidos”. (COELHO; SANTANA, 2010, p. 286). No Brasil, as manifestações, ao longo dos anos 1960, se expressavam, especialmente, no movimento estudantil, mas abarcavam os meios cultural, intelectual e artístico. Cardoso (2005, p. 101) explica que os movimentos foram marcados por uma característica que pode ser considerada inédita em relação à geração precedente: “Sua irrupção quase simultânea no plano internacional. Embora guardassem as especificidades de suas realizações singulares, tiveram, sem dúvida, os traços de uma contestação do poder nas suas diversas manifestações”.

Segundo Reis Filho (1998), o ano de 1968 foi curto, durando apenas o primeiro semestre. Em fins de junho e início de julho, concentraram-se as grandes manifestações estudantis ocorridas no Rio de Janeiro – a dos Cem e dos Cinquenta Mil.

Passeatas, ocupações, protestos, comícios, lutas de rua, em todo país, e sobretudo nas capitais dos Estados, mas não apenas nelas, também em cidades médias e pequenas, uma explosão de inconformismo e ousadia, apoiada por uma imensa corrente de simpatia e solidariedade nas cidades, amplificada pela mídia descontente com o governo. Ao mesmo tempo, e paralelamente, o início das ações armadas: expropriações, bombas, o fantasma de uma guerrilha rural anunciada, embora nunca realizada. (REIS FILHO, 1998, p.33).

No segundo semestre, conforme Reis Filho (1998, p. 34), ainda houve movimento, porém já dominado pela espiral de “repressão-protesto-mais repressão-ainda protestos”. “A curva decrescente de um movimento colhido pelo impasse. A curva ascendente de uma repressão que já não provoca mais indignação e ira, mas intimidação e medo.”

Reis Filho (1998) afirma que a repercussão midiática⁹ foi desproporcional aos acontecimentos durante todo o ano. Parte dos grandes jornais, que haviam participado intensa e ativamente da derrubada do regime constitucional de João Goulart, posicionou-se contra o regime imposto e os projetos modernizantes, especialmente em relação ao comando direto do processo e aos militares governassem por tempo indeterminado. “Brechas e mais brechas na frente heterogênea,

favorecendo o desenvolvimento das oposições. Ao ecoar grandiosamente na mídia, uma pequena ação puxava outras, estimulando tendências, despertando coragens.” (REIS FILHO, 1998, p. 31).

Cardoso (2005) argumenta que os escritos sobre a geração de jovens dos anos de 1960 têm se caracterizado por apontar à profunda mutação cultural produzida pelos diversos movimentos daquela época, ao mesmo tempo em acentua os efeitos dessas mudanças sobre as gerações seguintes. No entanto, ao se congelar, em uma unidade imaginária, – a “geração anos 60” ou “geração 68” – preserva-se o que seria seu menor denominador comum, perdendo sua historicidade. “Esse processo constrói a identidade heroica de uma geração, cujo peso para as gerações posteriores tem sido considerável, senão desmedido.” Expor os grandes traços dos movimentos de jovens dos anos de 1960 – a busca pela transformação social – envolve o risco de torná-los uma geração caricaturada.

A complexidade de 1968 e de seu tempo histórico, de acordo com Cardoso (1998, p. 10), passa por sentidos contraditórios e ambíguos, que impossibilitam uma reconstrução identitária do acontecimento:

Sua simultaneidade que lhe dá o caráter de internacional, as singularidades históricas de cada país em que irrompeu, a surpresa que suscitou, a incongruência em relação às teorias e doutrinas que davam conta da nossa sociedade, a sua dimensão revolucionária que condensava signos de outros momentos revolucionários do passado, as suas orientações revolucionárias distintas que representavam estratégias diversas para a revolução, o seu caráter apenas reivindicativo – na ótica de uma ampliação de benefícios sociais, políticos ou econômicos –, o seu caráter de resistência, a sua dimensão de “crise da civilização”, o seu caráter de contestação do poder burocrático ou tecnocrático, a crítica da unidimensionalidade mais existencialista, libertária ou anarquista, a sua dimensão de desdobramento do surrealismo. (CARDOSO, 1998, p. 10).

Para Cardoso (1998, p. 11), os sentidos dos fatos de 1968 que vieram para o presente, “seja através do retorno midiático, são a expressão ou do processo de normalização que se segue ao acontecimento, ou das apropriações ideológicas que dele foram feitas”.

“Sexta-Feira Sangrenta” no *Jornal do Brasil*: a valorização do fotojornalismo

Uma batalha a balas, cassetetes e pedras entre estudantes e a Polícia, com a participação também de milhares de pessoas das janelas dos edifícios, paralisou o Centro da Cidade ao meio-dia de ontem e só terminou seis horas depois, com um policial morto e, presumidamente, dois civis, cêrca de 80 feridos e mais de mil presos. (JORNAL DO BRASIL, 1968, cad. 1, capa).

Era dia 21 de junho de 1968, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a violência no confronto entre estudantes e Polícia Militar deixou a data marcada conhecida como “Sexta-Feira Sangrenta”. De acordo com Maria Ribeiro do Valle (2008, p. 110-111), os estudantes tinham ido até a sede do Ministério da Educação e Cultura (MEC) atendendo à solicitação do ministro da Educação, Tarso Dutra, que propunha um *diálogo* entre as partes. Contudo, o ato era apoiado e rechaçado por grupos dentro do movimento. Os estudantes, por seu lado, foram até lá na forma de protesto, que foi violentamente reprimido pela polícia. Porém, dessa vez, a população da região apoiou os jovens, fazendo com que o conflito tomasse proporções ainda maiores. Conforme Valle (2008), expressões como “batalha campal”, “guerrilha urbana”, “escalada”, “insurreição popular” foram utilizados com frequência nos relatos jornalísticos que buscavam transmitir a dimensão atingida pelas cenas de violência, bem como “espontaneidade” e “imprevisibilidade” referentes à participação popular.

Ao fim de quase dez horas, o resultado da ação que começou depois de alguns comícios de líderes estudantis e tiros vindos da polícia posicionada perto da Embaixada dos Estados Unidos, conforme Zuenir Ventura (2008, p. 122), houve o registro de “23 pessoas baleadas, 4 mortas, 35 soldados feridos a pau e pedra, 6 intoxicados e 15 espancados pela polícia. No DOPS, à noite, amontoavam-se cerca de mil presos”. O evento, jornalisticamente falando, rendeu uma intensa cobertura nos principais periódicos do País. Os profissionais do *Jornal do Brasil* (JB), devido à localização do prédio do jornal na Avenida Rio Branco, realizaram uma grande cobertura sobre o acontecimento, inclusive fotográfica.

A edição número 63, do ano 78, do JB destinou dez páginas à cobertura da “Sexta-Feira Sangrenta”, com 36 fotografias diretamente relacionadas ao fato, duas referentes às manifestações estudantis internacionais e uma com o governador da Guanabara, Negrão de Lima, e o Coronel Alcir Rocha, chefe da Casa Militar, indo para uma reunião sobre a situação no Rio. Das imagens diretamente relacionadas ao acontecimento, pode-se separá-las em socorro aos feridos, ataque dos policiais tanto aos estudantes como aos jornalistas e à população, o confronto entre os envolvidos, vandalismo por parte dos jovens e manifestação de apoio da população vizinha a eles. A semelhança com essas imagens é a abordagem estética comum às fotografias de guerra, valorizando a violência do ato e chocando pela presença de corpos agonizantes de dor.

De acordo com Sontag (2003, p. 87, grifo do autor), há duas ideias muito disseminadas sobre o impacto da fotografia que podem ser retomadas em relação à fotochoque: a primeira é que “a atenção pública é guiada pelas atenções da mídia – ou seja, de forma mais categórica, pelas imagens. Quando há fotos, uma guerra se torna ‘real’”. Demonstrase, assim, a influência determinante da fotografia para definir com o que o público se importa e quais juízos são atribuídos aos confrontos. Mesmo parecendo ser o oposto da anterior, a segunda ideia acredita que, em um mundo hipersaturado de imagens, “aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornam-se invisíveis. No fim, tais imagens apenas nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter a nossa consciência instigada”. (SONTAG, 2003, p. 88).

No contexto das coberturas fotojornalísticas dos anos 1960, em especial a da Guerra do Vietnã, é possível pensar no hipersaturamento de imagens violentas que acabaram dessensibilizando e desumanizando o olhar do público. Contudo, a escolha do JB em noticiar com tamanho espaço, valorizando os recursos visuais – há, por exemplo, na página 3, um infográfico delimitando as ruas na capital carioca tomadas pelo confronto –, parece se aproximar mais da primeira ideia de impacto da imagem apontada por Sontag: voltar à atenção pública ao caso, destacando a “guerra real” entre estudantes, população e militares. Para aprofundar tal ideia e discutir as representações acerca dos manifestantes, dos civis e dos policiais, construída pelo JB na “Sexta-Feira Sangrenta”, por uma questão de recortes, neste artigo, optou-se por um debruçamento apenas na primeira página do periódico e na fotorreportagem¹⁰ presente nas páginas de abertura do Caderno B, somando 17 fotografias.

Em relação às notícias, a primeira página foi completamente destinada ao confronto. São quatro imagens, uma ocupando, aproximadamente, o terço superior da capa (Figura 1); no segundo terço, há uma imagem (Figura 2) e existem duas, no terço inferior (Figuras 3 e 4). Textualmente, além de legendas e chapéus¹¹ das imagens, foram utilizados apenas a manchete – *Luta domina Rio e os estudantes vão continuar* – e o texto de chamada, evidenciando a importância da cobertura fotográfica do acontecimento. A primeira imagem apresenta dois civis feridos, um sendo socorrido, e outro caído sem atendimento no cruzamento da Rua Sete de Setembro com a Avenida Rio Branco; já na segunda, mostra a barricada montada pelos estudantes, e os militares caminhando em sua direção; a terceira, possivelmente uma das imagens mais repercutidas sobre o dia no decorrer dos anos, exhibe o tombo de um estudante em decorrência de fuga do espancamento promovido pelos oficiais; por fim, a quarta expõe os policiais atirando para cima enquanto se protegem embaixo das marquises dos objetos atirados pelos moradores dos edifícios.

Figura 1 – O asfalto selvagem



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 1, capa.

Figura 2 – Momento de choque



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 1, capa.

Figura 3 – Dois objetos e um objetivo



Fotografia: Evandro Teixeira.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 1, capa.

Figura 4 – Defesa e ataque



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 1, capa

A edição dessa capa do JB não mostra, de fato, o confronto entre os envolvidos, mas colabora com a construção das ideias sobre cada um deles. Acerca dos estudantes, a primeira imagem (Figura 1) apresenta dualidade na postura dos jovens, pois, ao mesmo tempo que socorrem, também abandonam os feridos em meio ao caos do conflito. Abrir o jornal com tal imagem também ajuda a ressaltar a violência do acontecimento, afinal, além de uma perceptível desordem entre os jovens que caminham cada um para um lado, enquanto outros observam, há dois corpos na fotografia que não deixam claro se estão vivos ou mortos. A repressão abusiva sofrida pelos estudantes, já que não há oficiais enquadrados, foi fortalecida pelo chapéu “o asfalto selvagem”.

Ainda a respeito dos estudantes, a segunda imagem da página (Figura 2) apresenta a barricada montada por eles e a chegada da força policial. Não exhibe o confronto de fato, mas já se nota os jovens arremessando pedras contra os oficiais, nesse momento, aparentemente, em menor número. Assim, há novamente dualidade na representação dos jovens, pois, apesar de tentarem se proteger dos policiais visivelmente armados, há a necessidade de vandalizar para montar a barricada e um possível início de confronto por conta das pedras investidas. Por outro lado, pode-se acreditar que as fotografias da capa se atenham mais à representação dos policiais. Por exemplo, na Figura 3,¹² embora haja a presença de um estudante que corre e cai, a ação violenta dos oficiais – que correm com os cassetetes em punho – é o que se destaca na imagem,

bem como o tiro disparado para cima por um deles, na imagem seguinte (Figura 4), enquanto os outros se protegem dos objetos atirados pelas pessoas de prédios ao redor.

Ainda sobre os policiais, nas páginas de abertura do Caderno B, a violência promovida continuou em destaque. Em duas das três fotografias que os retratam, eles estão atacando *indistintamente* as pessoas que passam pelas ruas (Figura 5), como é o caso do funcionário da Justiça do Estado de 41 anos de idade, João Rui Carvalho Soares, que teria sido espancado (Figura 12). Apesar de terem tamanhos diferentes, ambas estão no topo de suas páginas, demonstrando a importância desses registros para o periódico. A truculência da ação policial continua a ser evidenciada nas imagens mesmo sem que eles sejam retratados diretamente nas composições, uma vez que, das 13 fotografias publicadas, 8 apresentam civis feridos durante os confrontos daquele dia, entre estudantes (Figuras 6, 10, 11, 14 e 15), transeuntes (Figuras 5, 7, 8 e 12) e uma jornalista¹³ (Figura 9).

Figura 5 – Ataque indistintamente



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 6 – Ataque a estudante



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 7 – Intoxicação de transeunte



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

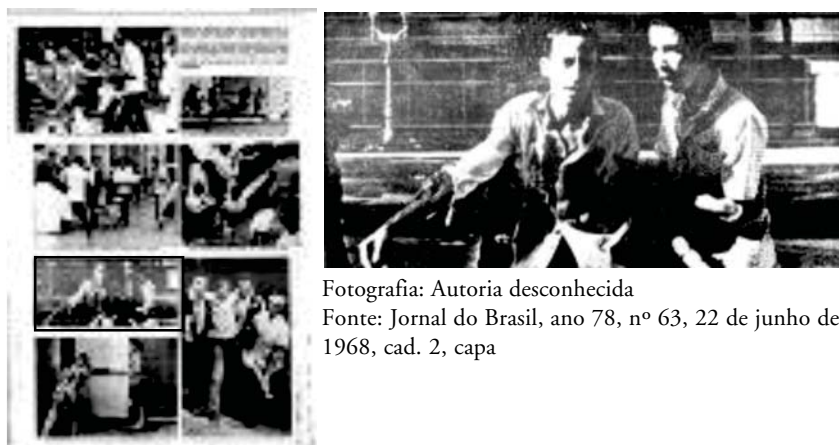
Figura 8 – População socorre ferido



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 9 – Agressão a jornalista



Fotografia: Autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, nº 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa

Figura 10 – Socorro a estudante baleada



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 11 – Manifestante é acudido



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

A força policial ainda foi demonstrada na Figura 16, que mostra a Cavalaria utilizada no confronto, porém a representação da população também passa a ser construída. A legenda exemplifica: “A carga: cada vez que os cavalarianos passaram pela Rio Branco, receberam verdadeira chuva de pedras, tinteiros, cinzeiros, sacos de água. O soldado caiu em pleno desespero.” Na imagem seguinte (Figura 17), essas pessoas são retratadas “no alto” de seus edifícios, aplaudindo, com “palmas solidárias” contra a ação da Polícia Militar. Algumas, contudo, “descem” e ajudam os estudantes feridos (Figuras 5, 7, 8, 10, 11, 14 e 15). Por fim, ainda há uma fotografia que volta a valorizar o aspecto de vandalismo causado pelos estudantes (Figura 13).

Figura 12 – Espancamento de funcionário da Justiça do Estado



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 13 – Vandalismo promovido por estudante



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 14 – Estudante agredida



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 15 – Estudante ferida



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 16 – Tombo na cavalaria



Fotografia: Autoria desconhecida.

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Figura 17 – Aplausos aos manifestantes



Fotografia: Autoria desconhecida

Fonte: Jornal do Brasil, ano 78, n. 63, 22 de junho de 1968, cad. 2, capa.

Considerações finais

A representação, conforme Chartier (2002), conduz a uma figuração que pode ser apropriada pelos leitores, dando a ver e a pensar o real, algo também comum à prática fotojornalista. O JB representou os envolvidos, na “Sexta-Feira Sangrenta”, de diferentes formas: os violentos, os apoiadores e os instigadores. Vale lembrar que este trabalho se ateve à primeira página e à capa do Caderno B, destacando a cobertura visual do evento, pois há pouco texto nesses espaços.

A dualidade da representação dos estudantes, então, pode se dar justamente pelas duas frentes tomadas por eles: como instigadores – e não responsáveis – pelos acontecimentos e como violentados. Ora cuidam uns dos outros, ora deixam os feridos; ora atiram pedras, montam barricadas e vandalizam a cidade, ora são agredidos. Por outro lado, as imagens com policiais sempre são mostradas e relacionadas à violência, tanto pelo poderio bélico como pelas relações de espancamento, correria e tiros contra manifestantes e apoiadores. Esses, os moradores, são apresentados como envolvidos no processo, porém de modo indireto, na forma de apoio aos manifestantes, socorrendo-os e os aplaudindo.

Dessa maneira o jornal acaba por fomentar, embora haja dualidade, a representação positiva dos manifestantes.

De maneira geral, a representação do acontecimento é conduzida pela violência. A truculência do evento, que deu ao apelido o adjetivo de “sangrenta”, faz lembrar as fotografias de guerra comuns na década de 1960. A fotochoque, por conta do realismo e do aspecto de realidade comum à imagem fotográfica, teve espaço no fotojornalismo por mostrar fatos e processos traumáticos, valorizando catástrofes comuns e individuais do período. A imagem norteadada pelo horror, guiada pelas fontes de informação, pode naturalizar os efeitos da devastação como também pode – como se acredita ser o caso da cobertura do JB – chamar a atenção do público e da mídia para o acontecimento, mesmo que a dimensão da violência registrada seja minimizada aos olhos do espectador. Faz, porém, com que as representações, convivendo e buscando um espaço de ação e consolidação, moldem os significados do mundo de quem delas se apropria, construindo ou mesmo criticando a cultura visual de uma época e de uma atividade. Nesse sentido, o estudo das imagens pela história se fortifica acerca do entendimento dos significados como construção cultural, como elementos importantes nas disputas simbólicas e sociais, merecendo uma “olhada” dos historiadores.

Notas

¹ Tradução livre do original: “la imagen ‘que suspende el lenguaje y bloquea la significación’, la imagen que, desde punto de vista antropológico, nos conduce a las leyes de proximidad psicoafectiva, en relación a la idea de la muerte y como creencia determinista de sumisión a las fuerzas de la naturaleza”.

² Entende-se, neste trabalho, como representação o entendimento das formas e dos motivos: as representações do mundo social. Para Roger Chartier (2002, p. 19), as representações, “à revelia dos atores sociais, traduzem suas posições e seus interesses objetivamente confrontados e, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. Conforme o autor, a representação permite articular três modalidades da relação com o mundo social: a classificação e delimitação que produzem as configurações intelectuais múltiplas; as práticas que reconhecem uma identidade social, significando simbolicamente um estatuto e uma posição; e as formas já institucionalizadas e objetivadas que marcam, de forma visível e perpetuada, a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (2002, p. 23). Para o autor, a problemática do “mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real”. (2002, p. 24).

³ Meneses (2003, p. 27-28, grifos do autor) alerta sobre a diversificação e a

flexibilização indefinidas do campo da História Visual, que a leva “ao ponto de estilhaçamento, pelo foco na heterogeneidade dos suportes de representações visuais (fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginário popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral, etc.) e as densas tramas de questões tecidas em torno dessas referências”. Nesse campo, segundo o autor, também há formulação de *problemas históricos* para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. “Assim, a expressão ‘História Visual’ só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade.” Vale destacar que o estudo em questão não se alinha prioritariamente à História Visual, mas à Nova História Política.

⁴ Tradução livre do original: “Si una información escrita puede omitir la verdad de un hecho, la foto aparece como el testimonio fidedigno y transparente del acontecimiento o del gesto de un personaje público.”

⁵ Conforme Sousa (2000), a primeira revolução se dá na consolidação do fotojornalismo moderno; a segunda, por conta da “livre-produção”, como forma de expressão, marcada, especialmente, durante a Guerra do Vietnã; e a terceira

acontece com o desenvolvimento da tecnologia digital.

⁶ Na Guerra do Vietnã “se descobriu que a televisão nem em tudo dava o mesmo que a fotografia poderia dar: a TV não se demorava sobre os acontecimentos tanto quanto um fotógrafo poderia fazer; conseqüentemente, a contextualização pela multiplicação de pontos de vista que a fotografia permite tornava-se difícil para a televisão (envolveria mais meios técnicos e humanos e mais dinheiro; envolveria a multiplicação de equipamentos significativamente menos dotados de potencial de mobilidade do que uma máquina fotográfica; implicaria correr o risco de se enfadar o telespectador). Além disso, a observação de uma fotografia é (pode ser) determinada pelo observador, enquanto a observação de um documental de comentário televisivo é determinada pelo ‘emissor’, podendo acarretar problemas ao nível de geração de sentidos por parte do observador”. (SOUSA, 2004, p. 169).

⁷ A fotografia da Guerra do Vietnã teria sido, conforme Les Barry, uma escola dos *New War Photographers*, à semelhança do Novo Jornalismo para os repórteres de texto. (SOUSA, 2004, p. 170).

⁸ Irene Cardoso (1998, p. 7) afirma que mais do que a construção de uma nova ordem, os acontecimentos de 1968 podem ser chamados de “desordem nova”, conforme assinalou Lefort. Afinal, a rápida dissolução pode ser identificada como uma normalização da sociedade, da política ou da economia, caracterizada pela recusa violenta do acontecimento. A autora elenca alguns fatos que exemplificam essa normalização: a vitória de De Gaulle nas eleições francesas; a eleição de Nixon nos Estados Unidos,

precedida pelos assassinatos de Martin Luther King e de Robert Kennedy; a realização da Olimpíada na Cidade do México após a morte de centenas de pessoas no massacre da Praça das Três Culturas; e a repressão à Primavera de Praga, na Tchecoslováquia. No Brasil, a normalização tomou forma com o “milagre econômico dos anos 70”, da “distensão lenta, gradual e segura”, da “abertura”, da anistia submetida ao veto militar, “marcada pela interdição de investigação do passado, de fortes prerrogativas militares institucionais, da mais longa transição, que concorre com o esquecimento ou diluição da memória coletiva, do terror implantado pela ditadura militar”.

⁹ Segundo Reis Filho (1998, p. 31), o papel dos meios de comunicação nunca poderá ser subestimado na análise de 1968, sobretudo o da televisão. “Com as imagens, nacionais e internacionais, informando, sensibilizando, despertando. O planeta tornava-se uma *aldeia global*: os tiros dos soldados norte-americanos nas selvas do Vietnã ecoavam nas salas de jantar das cidades brasileiras, assim como as mulheres norte-americanas queimando sutiãs, e os negros queimando cidades, e os protestos dos estudantes franceses contra a repressão sexual, e as pernas das garotas londrinas com suas ousadas mini-saias, e os Beatles cabeludos com sua irreverência (hoje, face ao *hard rock*, como parecem tão bem comportados!) e os guardinhas vermelhos, no outro lado do mundo, agitando o livrinho vermelho do grande timoneiro.”

¹⁰ Trata-se de uma produção para situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar uma situação real e as pessoas que a vivem, a partir de uma série de

imagens fotográficas que buscam constituir um relato compreensivo e desenvolvido de um tema, mostrando suas diversas facetas. Apoia-se em fotolegendas ou pequenos textos que servem para orientar a leitura das fotografias, complementando-as. (SOUSA, 2004).

¹¹ Também pode ser conhecido como retranca ou cartola. Trata-se de uma palavra, nome ou expressão utilizada acima do título para caracterizar o assunto ou personagem da notícia.

¹² Acerca dessa imagem, o fotógrafo responsável Evandro Teixeira relata: “Quando cheguei à Cinelândia [vindo da Embaixada dos Estados Unidos, primeiro local do conflito] eu ainda fotografei aquele estudante de medicina caindo. Ele bateu a cabeça no meio fio, em frente ao Teatro Municipal, deu um berro horroroso e morreu ali mesmo. E os policiais atrás de mim, mas não me pegaram não, eu corria muito mesmo, era bem magrelo. Veja que coisa: correndo da polícia, sem tempo de preparar a câmera para nada, consegui fazer uma

fotografia que virou um símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil”, (TEIXEIRA, 2012, p. 239).

¹³ A repressão aos jornalistas na “Sexta-Feira Sangrenta” é abordada da própria edição do JB, destinando praticamente toda a página 7 ao assunto. Além da Figura 9, há ainda duas fotografias que retratam a abordagem a repórter, tomando seus filmes e papéis, e ainda os policiais quebrando uma máquina fotográfica a coronhadas de fuzil. “Cumprindo uma rotina iniciada no dia da morte do jovem Edson Luis, a Polícia procurou ontem evitar a documentação de seus atos, com a agressão de repórteres e fotógrafos e a destruição de máquinas de alto custo. A ABI [Associação Brasileira de Imprensa] protestou junto ao Governador Negrão de Lima, quase ao mesmo tempo em que o Ministro Gama e Silva pedía a colaboração dos editores de jornais do Rio e representantes de Sucursais dos jornais paulistas, alegando que a veiculação de notícias alarmantes não ajudaria a Cidade a voltar à calma”. (JORNAL DO BRASIL, 1968, cad.1, p. 7).

Referências

- ANDIÓN, Marguerita Ledo. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- CARDOSO, Irene. 68: a comemoração impossível. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n.2, p.1-12, out. 1998.
- _____. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v.17, n.2, p. 93-107, nov. 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão, 2002.
- COELHO, Maria Francisca Pinheiro, SANTANA, Vitor Leal. A geração 68 no Congresso Nacional: ideologia e comportamento legislativo. *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, n. 2, p. 285-307, maio/ago; 2010,
- JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. Trad. de Myrian Ávila. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, v. 10/11, p. 14-29, 2003/2004.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano 78, n. 63, 22 de jun. de 1968.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Edunesp, 2006.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: PUCRio; Desiderata, 2005.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968: o curto ano de todos os desejos. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 2, n. 10, p. 25-35, out. 1998.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- _____. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- TEIXEIRA, Evandro. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 8, n. 12, p. 217-252, jan./jun. 2012.
- VALLE, Maria Ribeiro. *1968: o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós; Ibérica, 1987.