

JORNALISMO DE RESISTÊNCIA - A ditadura em preto e branco¹

Vinicius Souza²

Resumo: O artigo analisa, por meio das Teorias do Jornalismo, duas fotografias-chave na representação imagética da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e da Revolução dos Cravos (1974) na imprensa de Brasil e Portugal. O principal foco é a análise da fotografia de um manifestante correndo da polícia em uma manifestação contra a ditadura publicada na primeira página do Jornal do Brasil de 22 de junho de 1968. De autoria do fotojornalista Evandro Teixeira, a imagem é uma das mais conhecidas e reproduzidas até hoje sobre aquele período. Em seguida, o artigo traça paralelos entre a fotografia de Teixeira e uma foto de 1974 do francês Henri Bureau, premiada no World Press Photo, retratando a prisão de um suposto agente da PIDE, a polícia política da ditadura portuguesa, por soldados do Movimento das Forças Armadas – MFA. Ambas cumpriram os ritos dos processos jornalísticos para sua primeira publicação, mas sua capacidade de narrar imageticamente, e dramaticamente, os eventos garantiu sua sobrevivência no tempo e sua inserção no imaginário coletivo, de modo que seguem sendo reproduzidas tanto nas mídias tradicionais como nas digitais e nas sociais.

Palavras-Chave: Fotojornalismo. Teorias do Jornalismo. Narrativa visual. Ditadura no Brasil. Revolução dos Cravos.

Abstract: The article analyzes, through the Theories of Journalism, two key photos in the imagery representation of the Brazilian civic-military dictatorship (1964-1985) and the Carnation Revolution (1974) in the press of both Brazil and Portugal. The main focus is the analysis of the photo of a student running from the police in a demonstration against the dictatorship, published in the first page of Jornal do Brasil in June 22nd, 1968. The picture by photojournalist Evandro Teixeira is one of the best known and most reproduced photographs even to this day about that period. After that, the article traces parallels between Teixeira's photograph and a photo of 1974 by the French Henri Bureau, prizewinning in the World Press Photo, portraying the arrest of a supposed PIDE (the political police of the Portuguese dictatorship) agent, by soldiers of the Armed Forces Movement (MFA). Both fulfilled the rites of the journalistic processes for their first publication. But their capacity of narrating imagetically, and dramatically, the events granted their survival through time and their insertion in the collective imagination, in such a way that they keep being reproduced as much in the traditional medias as in the digital and social ones.

Keywords: Photojournalism, Theories of Journalism, Visual narrative, Dictatorship in Brazil, Carnation Revolution.

1 Trabalho apresentado na Divisão Temática Ibercom 12 (DTI 12 - História da Comunicação e dos Meios) do XIV Congresso Internacional IBERCOM, na Universidade de São Paulo, São Paulo, de 29 de março a 02 de abril de 2015.

2 Vinicius Guedes Pereira de Souza. Jornalista (1992), mestre em Comunicação pela Unip (2010); doutorando em Comunicação pela Universidade Paulista – Unip – São Paulo Brasil, e bolsista Capes (processo 99999.006350/2014-03) na Universidade Fernando Pessoa – Porto – Portugal. E-mail: vgpsouza@uol.com.br.

Cobertura de conflitos e o ponto de vista dos jornalistas

A história da imprensa escrita e dos meios de comunicação em geral mostra que o tal “jornalismo isento” é um mito. Nascido opinativo, o jornalismo, de acordo com Marcondes Filho (2009), só começa a reclamar para si a área de objetividade pura com as revoluções burguesas, a partir de 1830, para consolidar esse mito, através do marketing, com a criação as grandes empresas jornalísticas voltadas ao lucro, por volta do ano 1875, e com a dependência cada vez maior dos anunciantes depois da virada do século. Em regimes ditatoriais que permitem uma imprensa externa à máquina do governo, em geral os meios de comunicação são censurados e/ou fazem parte do complexo de apoio ideológico do sistema político vigente, do contrário, sofrem o risco de serem “empastelados”. A censura prévia de textos escritos, no entanto, é muito mais simples de ser realizada por burocratas, que recebem listas de palavras e temas proibidos, do que as narrativas visuais. Assim, por meio, por exemplo, de fotografias, os jornalistas têm uma flexibilidade maior de fazer um jornalismo de resistência em regimes de força e mostrar fatos importantes do cotidiano que de outra forma ficariam longe dos olhos da população.

O contexto dos conflitos nos anos 1960 e 1970 e a força das fotografias

Nas décadas de 1960 e 1970, no auge da Guerra Fria, com a consolidação do regime comunista em Cuba, a crise dos mísseis russos, os golpes militares na América Latina, as guerras coloniais na África, o Maio de 1968 na França e a Primavera de Praga, o mundo estava em plena ebulição. A televisão ainda não havia se tornado o meio onipresente que seria a partir do final dos anos 1970 e a maior parte dos agentes políticos (para não falar do público em geral) tinham nos veículos impressos talvez sua principal fonte de informação. Ora, as fotos de violência, especialmente de conflitos, guerras, golpes e revoluções, são certamente algumas das que ganham mais atenção do público³ e têm um

3 Sousa (1997) analisando as imagens premiadas como “foto do ano” no concurso internacional World Press Photo entre 1956 e 1996, observa que com exceção de uma única fotografia, todas as outras se referem direta ou indiretamente à violência, sendo que 37,5% retratam contextos de conflitos bélicos. O tema da violência nas fotos, aliás, também se faz presente em obras como Diante da Dor dos Outros, de Susan Sontag (Editora Schwarcz, 2008), The Cruel Radiance, de Susie Linfield (The University of Chicago Press, 2010) e About to die: How news images move the public (Oxford University Press, 2010), entre outras.

enorme poder de construir uma narrativa visual, e portanto emotiva e até mesmo dramática, dos grandes acontecimentos, induzindo a opinião pública a compreender os fatos de acordo com uma determinada perspectiva, que pode ser, inclusive, diferente da do poder dominante.

Como muito do texto que acompanha as fotos não é processado pelo leitor, é lícito e razoável assumir que as fotografias por vezes podem ser uma das principais representações que alguns observadores têm dos acontecimentos que ocorrem no mundo e que as fotos na imprensa têm efeitos de *agenda-setting*⁴, isto é, influência na construção do temário da agenda do público (Sousa, 2000, p.4).

O golpe no Brasil, a censura e a sexta-feira sangrenta

Um exemplo claro disso é a fotografia de um estudante correndo da polícia em uma manifestação contra a ditadura civil-militar no Brasil, publicada na primeira página do Jornal do Brasil de 22 de junho de 1968 (figura 1). De autoria do fotojornalista Evandro Teixeira, a imagem é uma das mais conhecidas e reproduzidas, até hoje e inclusive nas mídias sociais, sobre aquele período histórico que tantas semelhanças têm com o atual momento da política e das manifestações no País e no mundo. A Anistia Internacional, por exemplo, usou essa imagem em 2014, quando se completaram 50 anos do golpe, numa

4 Sousa (1999) analisa as várias teorias do jornalismo, incluindo o *agenda-setting*, ou agendamento, que seria a capacidade que a imprensa tem de pautar, de maneira não intencional, os temas em discussão na sociedade. Elaborada dessa forma por McCombs e Shaw (1972), a teoria, segundo Sousa, foi discutida em outros estudos anteriores e posteriores. Atualmente, entende-se que a imprensa usa também intencionalmente esse poder, mas não controla totalmente os resultados e efeitos desse agendamento. Os temas podem ser pautados pela imprensa, mas não necessariamente as opiniões sobre esses temas. Afinal, os estudos de recepção posteriores mostraram que as populações têm a capacidade de usar as informações dos meios de comunicação em massa de formas e com objetivos diferentes dos propostos pela imprensa.

campanha (figura 2) pela responsabilização penal dos agentes do Estado que, conforme a Comissão da Verdade concluiu no mesmo ano, teriam participado de crimes contra como tortura, assassinato, ocultamento de cadáveres, etc, e jamais foram julgados.

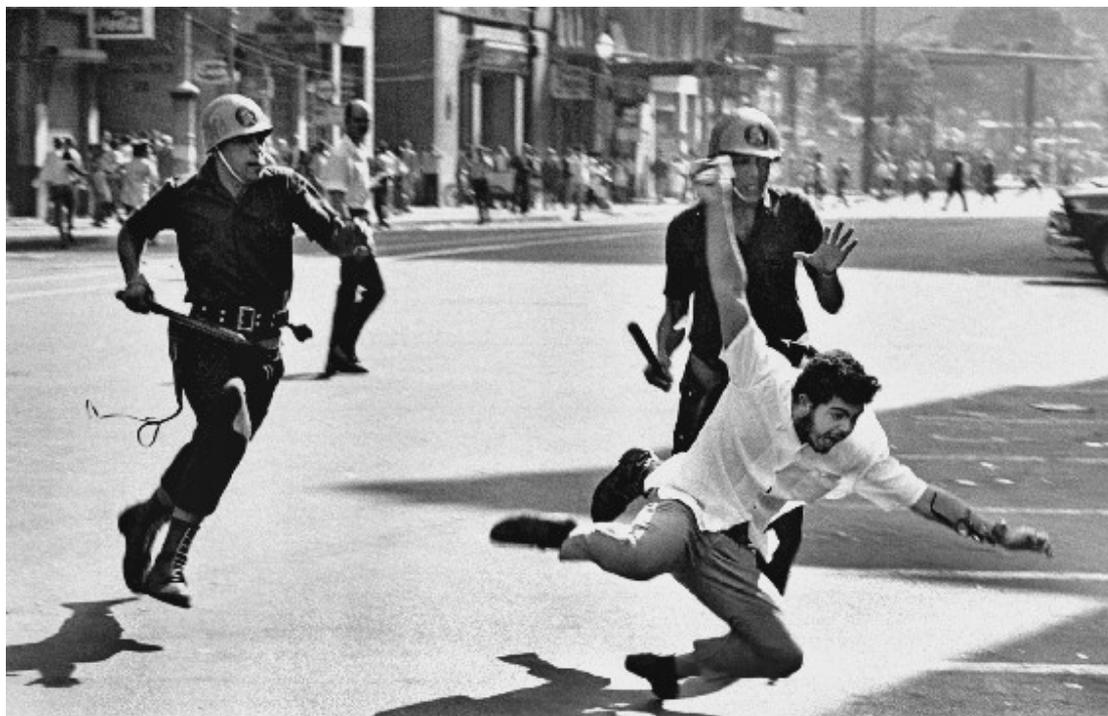


Figura 1. Sexta-feira sangrenta na cidade. Evandro Teixeira, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1968.

O golpe militar de 31 de março de 1964 que depôs o presidente João Goulart teve grande apoio editorial e cobertura favorável da maior parte dos jornais brasileiros⁵. Teixeira trabalhava desde 1962 no *Jornal do Brasil* (que passou a fazer oposição mais aberta ao golpe em 1968 e deixou de ser impresso em 2010) e havia produzido as primeiras imagens das ações militares, ao fotografar um soldado sob a chuva na contraluz durante a tomada do Forte de Copacabana, em 31 de março de 1964⁶. Em 1968, com a publicação do Ato Institucional nº 5 – AI5⁷, que endureceu de vez a ditadura, o aumento na organização dos

5 A esse respeito, vale a pena ler o artigo do jornalista Altamiro Borges, diretor do Centro de Estudos da Mídia Alternativa Barão de Itararé em <http://altamiroborges.blogspot.com.br/2011/03/midia-e-o-golpe-militar-de-1964.html> (acesso em 20/03/2015) mostrando trechos dos editoriais de apoio ao golpe, incluindo vários do jornal *O Globo* (que daria origem durante a ditadura ao maior império midiático do país até hoje) e também do *Jornal do Brasil*, chamando de “revolução democrática” a deposição de um presidente legitimamente eleito.

6 A foto pode ser visualizada em <http://www.iphotoeditora.com.br/photochannel/wp-content/uploads/2012/06/1964-evandro-teixeira-golpe-forte-copacabana-1024x678.jpg> . Acesso em 20/03/2015.

7 O AI5 vigorou por dez anos e teve como uma de suas primeiras consequências o fechamento do Congresso Nacional, escancarando de vez a ditadura. Veja mais em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>.

grupos de resistência ao regime e a rápida escalada na repressão⁸, o fotógrafo já havia tido vários entrevistos com o governo.



Figura 2. Campanha online da Anistia Internacional usa slideshow com fotos jornalísticas do período da ditadura, sendo várias de Evandro Teixeira, para pedir a condenação de torturadores do regime. Fonte: <http://ativismo.anistia.org.br/50dias>. Acesso em 7 de abril de 2014.

Ele chegou a ser preso e apanhou várias vezes, mas nunca teve fotos apreendidas e nem o equipamento quebrado, entre outras coisas porque “corria muito” (Boni, 2005). Uma de suas detenções aconteceu por ter tirado, com a Leica escondida sob a roupa, fotos de um general que era também censor do Jornal do Brasil. O militar estava de pijama, na cama, esperando um jornalista colega de Teixeira por quem tinha, aparentemente, uma “quedinha”. Em outra ocasião foi repreendido pelo próprio presidente, o General Costa e Silva, devido à opção do editor em usar na capa do jornal uma foto de duas libélulas⁹ pairando sobre baionetas ao invés de um retrato do presidente militar, mesmo Teixeira

Acesso em 20/03/2015.

- 8 Há uma antiga discussão entre políticos e historiadores sobre qual lado foi o responsável pela escalada da violência. Atualmente a visão mais aceita é de que a formação de grupos guerrilheiros para uma eventual luta armada contra o regime só começou a partir do aumento das prisões, torturas e assassinatos de estudantes, políticos e outros atores sociais que se manifestavam pacificamente contra a ditadura.
- 9 A foto pode ser visualizada em <http://cleaacia.com.br/o-olhar-de-ge/ditadura-pelas-lentes-de-evandro-teixeira/#lightbox/3/>. Acesso em 20/03/2015.

tendo entregue as duas: a “oficial” do evento e a outra metafórica da leveza sobre a força bruta que ele havia observado na fileira dos soldados em continência.

“O senhor não me respeita, não é mesmo?” Eu levei o maior susto, e perguntei: “Senhor presidente, o que foi que eu fiz?” E ele: “Como é que você publica uns besourinhos na primeira página e a fotografia do presidente lá dentro, pequenininha?” Eu pedi desculpa e tentei justificar dizendo que era uma questão de edição, ao que ele prontamente respondeu: “Edição é o raio que o parta. Isso foi safadeza mesmo.” E ordenou ao chefe de serviço que tirasse “esse moleque da minha frente”. (Boni, 2005, p.240).

Como se pode ver, Teixeira sabia na prática, e na teoria, o poder de narrativa das imagens para burlar a censura da imprensa. No documentário Evandro Teixeira: Instantâneos da realidade (2002), ele descreve em detalhes como os militares cortavam e destruíam tudo de ruim que pudesse ser publicada a respeito do governo e da repressão. As fotografias, contudo, muitas vezes eram poupadas:

A fotografia superava isso porque os militares não sabiam fazer a leitura visual das imagens. E a gente conseguia mostrar aquilo que o pessoal do texto não conseguia porque eram mutilados. No dia seguinte, aí eles esbravejavam, reclamavam, e você era obrigado a desaparecer do cenário por pelo menos uma semana. Mas foi uma época gloriosa para a fotografia brasileira. (Evandro... 2003, 19:22 a 20:00 min).

Logo na sequência, Teixeira conta como foi a chamada “sexta-feira sangrenta” e o momento da foto famosa:

Tudo começou na embaixada americana, na Rua México. Começaram a atirar na gente. Aí corremos para a Cinelândia e eu fiz aquela foto do estudante caindo, que era um estudante de medicina. E ele ali ficou morto, deu um berro, uma coisa horrorosa, e ficou estirado morto ali no chão. [...] Realmente foi uma guerra. [...] Aquele dia foi realmente uma sexta-feira sangrenta. (Evandro... 2003, 20:00 a 21:20 min).

Como quase toda foto de ação, a imagem em alta velocidade do obturador captura um momento muito breve, congelando no ar o estudante e o soldado à esquerda do quadro. Os óculos lançados longe do rosto estão fixos na altura do braço esquerdo do jovem enquanto a outra mão ainda aperta uma pedra. Teixeira contou com o forte sol carioca a iluminar a cena, marcando firme as sombras no asfalto e garantindo uma pequena abertura do diafragma para o foco a meia distância. Os cassetetes em riste confirmam a violência do ato sob o olhar quase incrédulo de um transeunte no segundo plano, o único que parece não correr.

Teorias do jornalismo, ideologia e a ação dos jornalistas

Sousa (1999, p. 3), afirma que “existe uma acção ideológica que se faz sentir sobre as notícias; estas, além do mais, segundo me parece, têm efeitos ideológicos”. Sob o ponto de vista das ações que motivam as notícias, a foto de Teixeira, se enquadraria no terceiro nível (Acção Ideológica), em interação com o sexto (Acção Histórica), por estar dentro do contexto dos conflitos em Paris e Praga. Apesar de salientar que “os estudos mais

recentes parecem indicar factores ‘ambientais’, ‘ecossistemáticos’, como *deadlines*, o espaço e as políticas [...] como o factor crítico para a construção da notícia” (Sousa, 1999, p. 25), ele lembra, que o próprio criador da metáfora do gatekeeper¹⁰, White (1950), em estudos mais antigos já apontava o papel decisivo dos repórteres, incluindo os fotojornalistas, e editores na construção das notícias. Para Sousa, “os jornalistas são, provavelmente, o elo mais relevante [no processo como a notícia é construída]” (ibidem p.30) e “um fotojornalista “participativo”, contrariamente a um que se imagina “neutro” diante dos fatos, “poderá procurar deliberadamente um ponto de vista, usando outros ângulos como o ‘picado’ (tendencialmente desvalorizante do motivo) ou o ‘contrapicado’ (tendencialmente valorizante do motivo)” (ibidem p. 27), e conhecendo bem os ‘ecossistemas’ e gatekeepers do veículo, teria mais chance de emplacar uma ou mais fotos na primeira página. Me parece ser essa exatamente a ação de Teixeira durante a “sexta-feira sangrenta”: “Você tinha de mostrar, senão a coisa ia ficar perdida, você não ia saber de nada. O Jornal do Brasil às vezes saía sem nada. Saía em branco porque era totalmente censurado. Uma loucura!” (Evandro... 2002, 21:20 a 21:41 min).

Na entrevista dada ao pesquisador Paulo Boni, da Universidade Estadual de Londrina, para a revista *Discursos Fotográficos*, Teixeira explicita ainda mais esse seu lado ativista e a importância do fotojornalismo para o registro da história:

Paulo Boni – Em termos de criatividade, de produto, de resultado, de ousadia, você acha que o Golpe Militar de 1964 e o AI-5 foram bons para os fotojornalismo?

Evandro Teixeira – Para o fotojornalismo, foram maravilhosos [...], primeiro, instigaram a criatividade, a busca de brechas para não só os repórteres fotográficos, mas todos os jornalistas, manifestarem subliminarmente seu inconformismo com o regime militar; segundo porque tivemos oportunidade de registrar um período conturbado da história do Brasil e deixar um legado para a sociedade, para essa garotada alienada que está aí estudando. [...] Ou seja, a fotografia tem esse papel fundamental, pois ela é um registro, um documento de época. O Arquivo Nacional acabou de fazer uma mostra fotográfica

10 A teoria pela qual a informação jornalística é selecionada por “porteiros” que escolhem o que é e o que não é relevante para ser publicado de acordo com a qualidade do material e as políticas internas dos veículos, seus processos de produção e ainda pressões externas como o Estado ou os anunciantes.

sobre o Brasil. Para essa mostra, recuperou coisas importantes de jornais que estavam presas, escondidas. (Boni, 2005, p.248).

A imprensa em Portugal nos anos 1970, os correspondentes estrangeiros e o World Press Photo

Se a imprensa no Brasil em meados dos anos 1960 era, em geral, apoiadora do regime, em Portugal, na primeira metade da década de 1970, ela era quase que totalmente cooptada por uma ditadura que já durava décadas. Sousa (1999, p.15) define a imprensa portuguesa da época como seguindo o Modelo Autoritário de Jornalismo, ou seja, sujeita ao controle direto do Estado e tendo os correspondentes estrangeiros como ameaça.

Em 1975, os meios de comunicação social de impacto nacional, tanto ao nível de chefias como ao nível de redactores, encontravam-se fortemente comprometidos com o jogo político e ideológico, o que contribuiu para a acentuada má qualidade dos produtos jornalísticos. (Sousa, 2003, p. 21)

Desse modo, quando estourou o Movimento das Forças Armadas – MFA, formado por oficiais descontentes com os rumos do país e com a insanidade das guerras coloniais na África, detonando a chamada Revolução dos Cravos, na madrugada de 25 de abril de 1974, a imprensa local estava totalmente despreparada e não sabia como cobrir os acontecimentos. Mas com as sedes das grandes agências de fotografia, como a Gamma, a Sipa e a Magnum, a apenas duas horas de avião de Lisboa, o anúncio da queda do regime levou a uma revoada de fotojornalistas para a capital de Portugal, incluindo “Salgado, Le Querrec, Gilles Peress ou Jean Gaumy” (Carvalho, 2004). Entre eles estava o fotógrafo francês Henri Bureau, cofundador da Agência Sygma. É ele o autor da imagem que mostra o momento da prisão de um suposto agente da Polícia Internacional de Defesa do Estado - PIDE (a polícia política da ditadura portuguesa) por soldados revolucionários do MFA (figura 3). A imagem recebeu o primeiro prêmio na categoria Spot News pelo World Press Photo¹¹, uma das mais importantes competições do fotojornalismo mundial, e segue sendo

11 Veja em

reproduzida e divulgada por diversos meios, especialmente em Portugal.

O fotojornalismo é uma atividade que poderá ser melhor compreendida e descrita através do estudo das fotografias premiadas nos concursos nacionais e internacionais. Como o júri desses concursos é selecionado entre os fotógrafos e editores que adquiriram proeminência no meio profissional e como os resultados são sancionados através da sua divulgação em jornais e revistas, exposições e livros, é possível intuir que as fotografias vencedoras refletem, de algum modo, as qualidades percebidas como desejáveis na fotografia jornalística. (Sousa, 1997, p.5).

http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1974/trefwoord/photographer_facet/Henri%20Bureau?limit=20 Acesso em 20/03/2015.



Figura 3. Um suposto membro da PIDE, sendo preso por soldados no Largo do Carmo. Henri Bureau/Sygma/Corbis, Lisboa, 25 de abril de 1974.

A dramatização da revolução

A Revolução dos Cravos foi um golpe militar sui generis na história. Para começar, não consta que tenha havido um único tiro na derrubada do governo, contrastando enormemente, por exemplo, com a queda de Salvador Allende, no Chile, no ano anterior, morto sob intenso bombardeio do palácio presidencial¹². As primeiras atitudes dos militares durante o chamado Processo Revolucionário em Curso – PREC, que durou até o início da normalização democrática, em 25 de novembro de 1975, com a escolha de um governo civil, foram no sentido de derrubar a censura aos meios de comunicação e libertar os presos políticos. O fim das colônias portuguesas na África, com a independência de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, foi outra consequência paradoxal para um

12 Uma autópsia recente do corpo do presidente deposto pelo golpe, que aliás também foi coberto por Evandro Teixeira que conseguiu imagens únicas de presos torturados no Estádio Nacional de Santiago, apontou que o líder chileno teria se suicidado durante o ataque e não morrido em decorrência do bombardeio. De qualquer forma, ninguém ignora qual seria o seu destino sob o governo do General Pinochet.

movimento militar.

Sem combates nas ruas era preciso, portanto, construir uma narrativa visual que explicasse ao público, especialmente o europeu, as características do movimento revolucionário. Era preciso definir as forças beligerantes e mostrar o conflito além das flores enfiadas nos canos dos fuzis. A perseguição de militares e populares aos agentes da polícia política era o mais próximo visualmente do que se esperaria de uma revolução.

Para existir, o “processo revolucionário” precisa de ser visível aos olhos da sociedade que o sancionará e, finalmente, decidirá do seu destino. Mas também, a ideologia que sustenta esse processo precisa de ser visível, sob pena de ele fracassar. Veremos como nas revoluções, e não só, o discurso dramático cria e sustenta a visibilidade. (Sousa, 2003, p. 15)

A foto de Bureau, com dez militares de armas automáticas em punho e dedos no gatilho cercado e ameaçando um homem de jaleco branco, serve bem a esse propósito. Diferente da foto de Teixeira analisada acima, com a câmera posicionada pouco abaixo do civil agredido, dando-lhe destaque e dignidade, o fotógrafo francês usa um ângulo levemente “picado” (de cima para baixo), desvalorizando o motivo principal, que está de costas. Os soldados não são agressores. Na narrativa dramatizada, são os salvadores da população.

O discurso dos media, e mais particularmente o das notícias, detém propriedades que o aproximam do discurso do drama. São as propriedades decorrentes do facto de estarmos diante de situações de comunicação directa, que exigem dos emissores – jornalistas e actores – a produção de uma mensagem facilmente captável pelos receptores – leitores e espectadores. Nomeadamente, a importância do tempo presente, a simplificação do

discurso inerente à necessidade de clareza, o carácter apelativo deste discurso (muitas vezes por via afectiva), a presença de narrativas que concentrem a acção em torno de um pequeno núcleo de personagens. (Sousa, 2003, p. 31)

Fotojornalismo e news values

Além disso, tanto a foto de Teixeira como a de Bureau, possuem diversos valores-notícia, ou news values, elementos que consciente ou inconscientemente os jornalistas e editores observam nos produtos jornalísticos, incluindo as fotografias, para definir se são ou não notícia e que destaque terão nas edições. Entre eles, como elencado por Sousa (1999), estão características como a própria violência da cena (sangue sempre vendeu jornal), o ineditismo (a forte repressão política no Brasil estava no seu início e pouca gente sabia em Portugal sobre a movimentação das tropas para a derrubada do governo), o carácter de longo prazo dos acontecimentos a partir daquele momento (duas verdadeiras mudanças de rumo nos países), a oportunidade da captura do “momento decisivo” da acção em movimento, a dramatização (especialmente no caso da foto do suposto agente do PIDE, como vimos anteriormente), o conflito (evidente), a novidade, etc. No caso da fotografia brasileira, havia ainda a grande possibilidade de identificação do leitor com as personagens da cena (podia ser você ou um parente seu naquela situação). Já na foto portuguesa, existe o valor-notícia da suposta proeminência social da personagem central, que seria um agente da PIDE, a temível polícia política da ditadura. Se bem que, “por ironia, o homem de gabardina era tão-só um cromo de Setúbal que gostava de se fazer passar por agente da alta autoridade bufa” (Carvalho, 2004). Mas esse fato não é de grande importância, já que:

Num âmbito muito mais lato, aparentemente desenvolve-se uma civilização onde as fronteiras entre o real e o “virtual”, ou simplesmente o imagético, se esbatem por via das técnicas capazes de impor imagens *como* realidade, num

jogo que os actores sociais aceitam, mais ou menos conscientemente, por via da sedução. (Sousa, 2003, p. 32)

Considerações finais

A análise das fotografias acima mostra que elas de fato cumpriram todos os ritos dos processos jornalísticos para sua primeira publicação. Além da qualidade estética, ambas possuem os atributos de valores-notícia tradicionalmente exigidos pela imprensa. Bureau e Teixeira também conhecem os mecanismos internos de seus meios, garantindo que as imagens passarão pelos gatekeepers e terão destaque nos jornais. Mais do que isso, sua capacidade de narrar imgeticamente, e dramaticamente, os eventos permitiu sua sobrevivência no tempo e sua inserção no imaginário coletivo, de modo que seguem sendo reproduzidas tanto nas mídias tradicionais como nas digitais e nas sociais. São, sem dúvida, dois bons exemplos de fotografias jornalísticas que resistiram e venceram fortes estruturas de censura da época para se firmarem como imagens-referência de eventos de enorme impacto na história dos países onde ocorreram e mesmo na da imprensa em língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

BONI, P. C. (2014). A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil: entrevista com Evandro Teixeira. *Discursos Fotográficos*, 8(12), 217-252. doi: 10.5433/1984-7939.2012v8n12p217 /issn.1808-5652.v8n.12p217-252

CARVALHO, F. (2004, 24 de abril). Portugal Abril de 1974: Enviado a Portugal. *Expresso*. Lisboa. Recuperado em 20 de dezembro, 2015 de <http://desenvolturasedesacatos.blogspot.pt/2013/05/recordar-e-viver-portugal-abril-de-1974.html> Evandro Teixeira: Instantâneos da realidade. Direção Paulo Fontelle. Documentário, 76 min. Canal Imaginário, Rio de Janeiro, 2003.

MARCONDES FILHO, C (2009). *Ser Jornalista: O desafio das tecnologias e o fim das ilusões*. São Paulo: Editora Paulus.

SOUSA, J. B. (1997). *News values nas “fotos do ano” do World Press Photo: 1956-1996*. Recuperado em 20 de dezembro, 2015 de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-jorge-news-values.pdf>.

SOUSA, J. B. (2000). *As Notícias e os Seus Efeitos*. As teorias do jornalismo e dos efeitos sociais dos media jornalísticos. Coimbra: Edições MinervaCoimbra.

SOUSA, P. D. (2003). *A dramatização na imprensa do “PREC”*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra.