



## O processo de criação imagético e a ditadura militar: fotografias de Evandro Teixeira<sup>1</sup>

Armando Fávoro<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

### Resumo

Este trabalho analisa o processo de criação no fotojornalismo, sua importância como forma de interação e o papel que ele desempenhou na época da ditadura militar brasileira. Com fundamentação teórica e epistemológica construída sobre os alicerces da crítica genética, esta pesquisa analisa o processo criativo do fotojornalista Evandro Teixeira que, com suas imagens -produzidas para o Jornal do Brasil entre 1964 e 1969- e criatividade, driblou o aparato de repressão colocado nas ruas e nos meios de comunicação pelos militares. Sua obra contesta a intolerância política e social e revela o decisivo papel informativo da fotografia como instigadora de reflexão. A abordagem sob a perspectiva de processo é essencial, pois possibilita examinar o fotojornalismo e sua atuação na rede da coletividade da produção jornalística.

### Palavras-chave

Processo de criação; Crítica genética; Fotojornalismo; Ditadura militar

**Introdução** – O ponto fulcral deste estudo é estabelecer como se desenvolveu o processo de criação imagético num ambiente de restrições, onde a fotografia assume papel essencial como forma de interação com o receptor, ou seja, a importância da fotografia no processo de comunicação jornalística. De modo específico, será discutido o papel que o fotojornalismo desempenhou na época da ditadura militar onde, com a alegação de “restabelecer” a ordem nacional, os militares brasileiros tomaram o poder em abril de 1964, implantando um regime de força que impôs severa censura aos órgãos de imprensa.

A fotografia, naquele momento, foi responsável por oferecer um retrato coletivo de uma época marcada pela inexorabilidade do regime, pela ausência de liberdade e pela

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GP de Fotografia no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Membro do Grupo de pesquisa em processos de criação da PUC/SP. Membro do Grupo de comunicação e cultura visual da Faculdade Cásper Líbero de São Paulo. É professor de Fotografia no curso de bacharelado no SENAC/SP. Tem experiência na área da comunicação, com ênfase em Fotografia. Jornalista e editor de fotografia. email: armandofotos@gmail.com



impossibilidade de manifestação de pensamento. Neste contexto, privilegamos a obra do fotógrafo Evandro Teixeira, publicadas no *Jornal do Brasil* nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil (1964-1969), e de que forma se desenvolveu seu processo de criação e as suas escolhas na constante busca por imagens que satisfaça o intento de revelar uma pluralidade de questões: processo operado no ambiente da mutabilidade, da incerteza e do inacabamento.

**Crítica genética** - Ao tratarmos de processo de criação, é necessário apresentar os referenciais teóricos em que se baseiam essa discussão. Para isso buscaremos na Crítica Genética, sob a perspectiva da semiótica peirceana, elementos que possibilitem discutir o processo de criação como um processo sógnico.

A crítica genética surge em 1968 na França e chega ao Brasil em 1985, por meio de Philippe Willemart no “I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições, realizado na Universidade de São Paulo”.

Com o intento de ampliar esses estudos é criado o Centro Estudos de Crítica Genética (CECG) – ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Inicialmente centrada nas pesquisas literárias, a partir do trabalho de Cecília Almeida Salles, coordenadora do grupo, e demais pesquisadores ligados ao CECG, a crítica genética começou a lidar com outras manifestações artísticas, outros “manuscritos”, ampliando o conceito da disciplina.

Estudar processos criativos pressupõe estudar seus percursos de fabricação, ou seja, os movimentos, escolhas, transformações e ajustes executados pelo artista. Assim, o pesquisador preocupa-se com o percurso de gestação da obra, e não exclusivamente com a obra acabada ou com a obra única, ou seja, uma melhor compreensão do processo criação. Para Salles (2004, p.39) “o crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento”.

O pesquisador ao lidar com os registros que o artista faz ao longo do percurso (ações, movimentos, anotações, diálogos, pedaços de papel, agenda), compartilha com o autor as singularidades desses documentos e acompanha o trabalho contínuo desse, observando que o ato criador é resultado de um processo. Ou seja, a partir desses índices de processo pode-se compreender o processo de criação. Cada registro é apenas aquilo que foi capturado no ato criador, é uma notação, o índice de uma mudança de regra durante a criação, uma evidência da modificação. Assim, segundo Salles (2000, p.17) “sob esta



perspectiva, a obra não é, mas *vai se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”.

Todo processo de criação é um processo sógnico, a ação do signo – ou semiose – é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo responsável pela introdução de novas ideias. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas, caracterizando-se por uma ação ou movimento dinâmico em continuidade. Assim, podemos caracterizar o processo de criação como um sistema de geração de novos significados ou de novos signos. Desse modo, ao estudarmos o ato criativo fotojornalístico, sob a ótica da semiótica peirceana, pode-se dizer que o fotógrafo vai ao longo do processo gerando novos signos, um processo de geração de sentido com novos significados.

Com a ampliação de suas fronteiras, a crítica genética passa por ações transformadoras que exigem ajustes conceituais e teóricos. Uma das principais questões diz respeito ao termo *manuscrito*, que foi ampliado daquele originalmente utilizado pela literatura e já nos estudos de crítica genética de literatura não era usado limitando-se a seu significado de “escrito à mão”, pois, dependendo do autor, o pesquisador se deparava com documentos escritos a máquina, a mão, ou digitados no computador. Em nome da expansão desses estudos Salles optou em utilizar a expressão *Documentos de processo* para designar as formas de registros de processos de outras linguagens artísticas. Para Salles (2000, p. 35),

Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboço, ensaios, partituras, copiões, contatos e maquetes como manuscritos, pois estes estavam estreitamente ligados à linguagem verbal. Buscou-se outro termo que desse conta da diversidade de linguagens. **Documentos de processo** pareceu cumprir bem essa tarefa.

Os documentos de processo, independente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro e são, portanto, registros materiais do processo criador: caracterizam-se por rastros deixados pelo artista na construção de sua obra e funcionam como pistas para o pesquisador no acompanhamento do processo criativo.

A expansão dos estudos da crítica genética possibilitou, também, compreender o processo de criação nos campos da arte, da comunicação social (publicidade e jornalismo) e, agora, o fotojornalismo. Para isso, antes de qualquer coisa, é necessário



identificar quais documentos poderão ser reconhecidos como fornecedores indiciais desse processo, onde encontramos os resíduos, marcas e camadas de processo, deixados e expostos nas superfícies das imagens que nos dão acesso ao percurso de criação. No fotojornalismo, no corpus estabelecido desse trabalho (1964-1969) são nos contatos, nas ampliações fotográficas – documentos de processo específicos da fotografia - e nas imagens editadas (publicadas ou não), que encontramos a presença de variados registros de experimentação do autor. Atualmente, com o desenvolvimento do processo digital, esses registros são encontrados nos arquivos digitais e nos softwares específicos para edição de imagens.

Nesse material conseguimos examinar as variadas escolhas feitas pelo fotojornalista ao optar pelo uso de uma determinada lente, um ângulo diferenciado, no enquadramento, uma determinada velocidade do obturador, na abertura do diafragma, os grãos aparentes na ampliação fotográfica direcionada pela opção do fotógrafo por um filme mais sensível e outras manifestações que ocorrem durante a captação da imagem, sinais de construção do pensamento do autor. Podemos observar as escolhas do fotojornalista Evandro Teixeira no contato da cobertura jornalística da denominada “Sexta-Feira Sangrenta”, em 21 de junho de 1968 (Anexo 01).

**Movimento criador** - Na busca por entender os meandros da produção da obra, o pesquisador encontra duas funções fundamentais durante o processo criador: *armazenamento* – desde o início do seu trabalho o artista encontra maneiras distintas de guardar informações que são ou poderão ser relevantes e que o nutrem e à obra em criação – *experimentação* – onde as mais variadas hipóteses são detectadas e vão sendo testadas.

Durante o processo criativo, o artista vai oferecendo determinadas características à sua obra a partir de princípios de natureza ética e estética que poderíamos chamar de projeto poético. Estes são como “fios condutores” que atam a obra daquele artista, únicos e singulares, e que seriam seus gostos, crenças e sua maneira de representar o mundo que regem sua ação e se manifestam em seu modo de agir, em suas escolhas, seleções e combinações. Assim, norteiam esse projeto o momento singular que cada obra representa, sendo capaz de indicar como o autor vê, pensa e reproduz o mundo que o cerca. Na esfera da comunicação, estão inseridas as relações que se estabelecem entre a ideia, a obra e sua materialização. A arte é social e não existe isoladamente só para um indivíduo. Já se observa nos documentos de processo de uma obra seu aspecto



comunicativo em diversos níveis, uma vez que a necessidade de ser compartilhado está na natureza dos processos produtivos.

Os estudos desses documentos podem evidenciar os modos de desenvolvimento da mente criadora em ação e sua interação como linguagem que demarca, significa e comunica através das pegadas deixadas pelo artista. É necessário estabelecer como acontece esse ato comunicativo e sua expressão em categorias comunicativas, em três níveis: *diálogo intrapessoal* - um diálogo interno do artista com ele mesmo, são diálogos internos, devaneios, signos em articulações que definem na mente um conceito de espacialidade e temporalidade mediados pelo sujeito criador e suas relações no/com o mundo; *diálogo interpessoal* - construído na interlocução com outrem por meio de compartilhamento dos documentos de processo criador e, assim, uma nova leitura da obra do artista poderá ser exposta ao público. Deve-se aqui respeitar toda a ordem de signos que possibilitam a interação entre dois sujeitos e o *diálogo cultural* – o diálogo de uma obra com a tradição e com tudo o que define e identifica o corpo social, com o presente e o futuro, ou seja, como o tempo e a história social são fundamentais na constituição dessa obra. Desse modo, o pensamento que aqui investiga as categorias comunicacionais presentes no processo de criação não pode desconsiderar que o artista, ao longo de seu projeto poético na execução de uma obra, está em interação com a cultura de seu tempo.

Não há obra sem receptor, o fotojornalista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo leva consigo esse futuro diálogo entre o artista e o receptor. Pensar sobre a recepção dessas obras sugere que essa absorção seja vista como um conjunto de relações sociais e culturais mediadora da comunicação, como um processo social. Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo o processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. É necessário entender as interpretações e o modo como o receptor/leitor produz sentido. No caso do processo criativo no fotojornalismo, a imagem técnica tornada informação é um signo eminente de recepção, sua apropriação pelo jornalismo visa um argumento. Dirige-se a uma audiência segmentada por categorias de repertório cultural e disposta a prerrogativas de convencimento. Imagens chegam a leitores como ação intencionada a reforçar ou alterar rumos cotidianos.

Ao destacar a presença da fotografia nos jornais, devemos lembrar as palavras de Susan Sontag (1983, p. 150),



A importância da imagem fotográfica como o meio através do qual um número cada vez maior de eventos penetra nossa experiência é, finalmente, apenas um produto paralelo da sua capacidade de propiciar-nos conhecimentos dissociados da experiência e independentes dela.

Nesse contexto, as imagens funcionam, no jornal, como ponte entre o acontecimento e o receptor, permitindo a este imaginar o cenário e compreendê-lo. As fotografias são utilizadas como signos icônicos, cuja interpretação é necessária para a compreensão da mensagem; são mensageiras de identidades ideológicas e publicadas no jornal como um produto universal de linguagem simbólica, isto é, um produto de signos visuais tendo como finalidade o consumo pelas massas.

Segundo Adair Peruzzolo (2008, p. 66), “as imagens jornalísticas são ofertas à sensibilidade dos leitores na forma de saberes, crenças, práticas, sentimentos e efeitos de sentido desejados, esperados e preferíveis”. Elas respondem, de acordo com o autor,

a expectativas, necessidades, desejos, interesses, tendências e preocupações de fundo dos indivíduos de uma sociedade, de que modo que os sentidos das imagens estão sempre enrolados em axiologias culturais. Por isso, o entendimento delas não existe senão a partir desses múltiplos encadeamento

A imagem jornalística visa uma recepção que acomode um olhar sobre si como o olhar sobre a natureza última das ações que compõem o espectro social.

**As restrições aos processos criativos durante o regime militar** - O golpe militar instaurou no país um regime ditatorial, caracterizado pela centralização do poder e operacionalizado por meio de leis de exceção. Em nome da segurança nacional o regime do puro arbítrio reprimiu a liberdade de pensar e de criar, mutilando e proibindo livros, peças, reportagens, fotografias, filmes e músicas, além de prender e torturar intelectuais, cientistas, artistas, políticos, estudantes, jornalistas e cidadãos que fossem considerados inimigos do regime.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves<sup>3</sup>, configurava-se nesse momento, em virtude dessa conjuntura,

toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais.

---

<sup>3</sup> HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p. 41.



Os principais jornais são obrigados a receber em suas redações os censores, recrutados na escola de aperfeiçoamento de oficiais, que buscavam impedir a divulgação de notícias políticas, sociais e culturais sobre o Brasil (Anexo 02). Alguns jornalistas e os próprios donos desses veículos de comunicação são considerados inimigos do governo e a alternativa foi usar a criatividade para driblar a censura e transmitir à população as notícias vetadas pelo regime militar, pois, na prática, limitar a divulgação de imagens é beneficiar quem tem maior poder. Mesmo com a presença marcante dos censores nas redações, os jornais procuravam estratégias para informar o que acontecia no País. O jornalista Alberto Dines, diretor de redação do Jornal do Brasil entre 1961 e 1973, diz que, “fizemos tudo para dizer ao leitor ‘preste atenção, alguma coisa aconteceu’”. (COSTA, 2009).

A linguagem fotográfica insere-se aqui, de maneira fundamental, nas contribuições para a construção de mensagens nas produções midiáticas, colaborando, assim, para a revelação e emergência dos modos de funcionamento e dos efeitos da produção de sentido não verbal do meio impresso. Deste modo, vai ao encontro das inquietudes do receptor, uma vez que os censores de plantão, sem o saber analítico, não compreendiam as mensagens implícitas nas imagens publicadas. Assim, os veículos de comunicação, apesar da pressão do governo militar que, por meio da política de Segurança Nacional, fiscalizavam, limitavam e censuravam o trabalho da imprensa, procuravam por meio de imagens traduzir a realidade do cotidiano.

**O processo de criação no fotojornalismo** - O processo de criativo fotojornalístico é um sistema aberto, sensível ao meio-ambiente que lhe oferece constantes estímulos, proporcionando novas possibilidades para elaboração e desenvolvimento da obra. O percurso criativo, que caminha para a concretização do desejo do fotógrafo, revela, num sentido muito amplo, sua tendência comunicativa.

Segundo Salles, o fotojornalista na busca da concretização dessa tendência (a construção de sua obra) gera uma necessidade que o impele a agir, criando um complexo processo de materialização, onde o intento é transformado em ação. Para Salles (2004, p. 195), “a criação dá-se, em termos gerais, na tensão entre o limite e liberdade: liberdade significando possibilidade infinita e limite o enfrentamento de leis (...) limites internos e externos à obra, que oferecem resistência à liberdade do artista e revelam-se como propulsores da criação”. O artista é estimulado a superar essas



limitações estabelecidas externamente, “o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou superação desses elementos cerceadores”.

Num ambiente onde a ditadura militar a cada dia se mostrava menos branda, o autoritarismo grassava nas redações acentuando a discrepância entre o que se passava no mundo e o que podia ser informado. Segundo Evandro Teixeira (2007), “fotografar durante os anos de chumbo era muito difícil, estávamos sempre sob forte pressão. O Dops era o terror da imprensa, pois os agentes além de espancar, ainda destruíam os equipamentos” e exemplifica com a cobertura jornalística da “*Sexta-Feira Sangrenta*”,

A confusão começou na Rua México com a Santa Luzia. Os estudantes começaram a discursar e a polícia começou a reprimi-los com violência. Passamos pela embaixada americana e os militares começaram a atirar em mim, Erno Schneider, fotojornalista que também trabalhava no Jornal do Brasil e teve seu equipamento apreendido e destruído. Parti para a Cinelândia, palco da resistência estudantil e política e consegui fotografar a morte de um estudante de medicina. Fiz a foto do estudante caindo, um único fotograma, e não deu tempo pra mais nada porque os mesmos policiais vieram pra cima de mim. A opressão militar contra os profissionais de imprensa era intensa. Mesmo assim, conseguíamos comunicar alguma coisa porque, é claro, você precisava fotografar, caso contrário, tudo ficaria perdido e ninguém saberia de nada. Os militares chegavam à redação, empurravam os jornalistas e os textos eram destruídos, era uma coisa terrível. O Jornal do Brasil, às vezes, chegava às bancas com espaços em branco em suas páginas, por conta da censura. Para driblar os censores em relação às fotos, preparávamos um contato escuro, para que não vissem as imagens capturadas e criticávamos os estudantes. No dia seguinte, com as fotos publicadas, voltavam à redação, obrigando os autores das imagens a se esconderem até a situação acalmar.

No combate entre os estudantes e a ditadura militar, a violência emerge no discurso e na ação, ganha visibilidade na imprensa e interfere no posicionamento diverso dos atores que, num mesmo movimento, repercute no desenrolar dos acontecimentos. Em nenhum momento tratado como trabalhadores que ali estavam cumprindo o seu ofício de informar, os profissionais da imprensa tiveram sérias restrições para desempenhar o seu trabalho através da violência policial exercida, legitimada e registrada (Anexo 03). Ao focarmos este trabalho sob a perspectiva do processo de criação, nos deparamos diante de registros das percepções do artista estudado. Segundo Cecília Salles (2000, p. 81),

São seus modos de apreensão do mundo que insiste sobre ele e suas seleções daquilo que o atrai e que, de algum modo, ele leva para sua obra criação... O crítico genético conhece, desta forma, o mundo sob uma angulação específica. Vemos o que foi objeto de sua atenção naquele momento e como ele foi atraído. Ao optar por um certo enquadramento ou angulação, é seu modo de interpretação do mundo que nos está sendo exposto.



É necessário compreender que o fotojornalista, por mais objetivo que ele acredite ser, se vê naturalmente impregnado por imposições de gosto, padrões e consciências que insistem sobre ele e que, de algum modo, influirá em sua obra, assim, *não sendo neutro ele é político*.

Invocamos, também, o conceito de intencionalidade para fundamentarmos uma particularidade do processo criativo, para Ostrower (1978, p. 10), “Mais do que simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade”. Essa intencionalidade se expressa, no fotojornalismo, através da abordagem fotográfica privilegiada e pela escolha na forma de interagir com o referente, envolvem sua auto-avaliação de seu lugar nas relações sociais e seu envolvimento numa relação comunicativa específica – a comunicação por imagens.

Segundo Evandro Teixeira (2007), “minha maneira de falar e de informar era através da fotografia. Você não podia deixar de mostrar, não podia ter medo. Eu precisava contestar através de minhas imagens”.

Como a fotografia intervém na política e como a política materializa-se na imagem? As imagens de Evandro Teixeira são políticas, a violência estava lá, tinha-se o direito de informar, elas são marcantes pela riqueza de informações enviadas ao receptor, que naquele momento histórico não tinha o texto para informá-lo; pela construção da dramaticidade visual e pela escolha do clímax da ação, convocando o receptor a reflexões mais críticas sobre o papel demiúrgico do governo militar, momento onde se impôs ao jornalismo impresso a ampliação de seus enunciados para além da mera descrição dos fatos.

Assim, Evandro Teixeira, com suas imagens, incorporou um sentido de direção e referências sociais, pois os frames registrados possibilitaram informar ações e relações entre pessoas, espaços e temporalidades. Tais imagens revelam, além disso, as mudanças no cotidiano da inquietante sociedade da época, impactada pela privação de direitos; tornaram públicas informações capazes de relatar à opinião pública os horrores, angústias e perdas da sociedade e contestam velhos paradigmas interpretativos, expandindo o modo de olhar ao destacar as relações entre o fotojornalismo, sua visualidade e seu entendimento imagético. Ao examiná-las, verifica-se a importância da composição equilibrada, resultado do processo significativo estabelecido pelo olhar. Segundo Bodstein (2007, p. 14), ao observarmos permanentemente algumas imagens,



ficamos esvaziados das ideias assimiladas do fotojornalismo como gênero do Jornalismo ou como propriedade documental da fotografia. Para o autor:

Alguns fotógrafos, no melhor ideal flusseriano, conseguiam revelar novas tramas e expandir enredos sociais para além dos quadrantes da pauta jornalística tradicional. A fotografia se coloca como narrativa de sua ficcionalidade alongada a conteúdos não ligados a verossimilhança. Aponta estados metalingüísticos para a produção de significados. Seu anarquismo metodológico compreendi logo, insuflava o risco de apontar timidamente para um novo, na justaposição de consciências do mundo, confundidas com as consciências dos que formulavam as imagens tradicionais da representação do mundo....a validação dessas imagens está ligada à atribuição de significados ao mundo factual - símbolos que não apenas comparecem à imagem como desígnio peirciano, mas, sobretudo, como gêneses imagéticas que se encaminham a campos densos do imaginário onde, crê-se, habitam os sentidos mais fundamentais da experiência humana.

O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisões, o fotojornalista ao chegar em um determinado evento ele olha, percebe e se vê obrigado a fazer várias escolhas técnicas e criativas. Como exemplo, citamos o contato com as imagens fotos Evandro Teixeira em 17 de setembro de 1965 (Anexo 04), durante a escolta da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo, um cabo da Aeronáutica caiu e sua moto andou sozinha por mais de 100 metros. Uma foto foi publicada na capa do JB e outras duas ganharam as páginas internas da edição de 18 de setembro de 1965. Observando o título que foi dado à notícia “*A liberdade da motocicleta*”, notamos o pensamento em rede na elaboração do jornal, onde imagem, título e texto se unem para informar ao receptor a falta de liberdade vigente no País.



## Anexo 01



### SEXTA-FEIRA SANGRENTO 1





Anexo 02

CENSOR NO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO



**CENSURADA**

**CENSURADA**

**NOTAS E INFORMAÇÕES**  
 O preço da "diária" de S. Kinoshige

**Ameaça à segurança retarda normalidade**

**Hoje, no "Estado?"**

**Julio de Mesquita Neto recebe Pena de Ouro**  
 A defesa da liberdade de imprensa não é solitária

**Desentendimento ameaça debate Jost-Brossard**

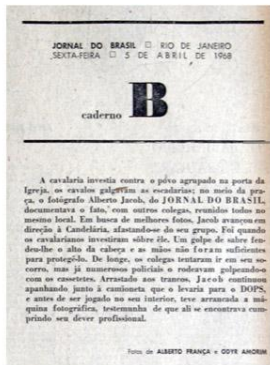
**Campanha revela que divergências na Arena crescem**

**Geisel anuncia na terça linha do PND**

**RADIO ELDOorado**  
 FM - 92,9 megahertz  
 OM - 700 quilohertz



Anexo 03



RIO DE JANEIRO - SEXTA-FEIRA 05 DE ABRIL DE 1968

A cavalaria investia contra o povo agrupado na porta da Igreja, os cavalos galgavam as escadarias; no meio da praça, o fotógrafo Alberto Jacob, do JORNAL DO BRASIL, documentava o fato, com outros colegas, reunidos todos no mesmo local. Em busca de melhores fotos, Jacob avançou em direção à Candelária, afastando-se do seu grupo. Foi quando os cavalarianos investiram sobre ele. Um golpe de sabre fendeu-lhe o alto da cabeça e as mãos não foram suficientes para protegê-lo. De longe, os colegas tentaram ir em seu socorro, mas já numerosos policiais o rodeavam golpeando-o com os casquetetes. Arrastado aos trancos, Jacob continuou apanhando junto à camioneta que o levaria para o DOPS, e antes de ser jogado no seu interior, teve arrancada a máquina fotográfica, testemunha de que ali se encontrava cumprindo seu dever profissional.

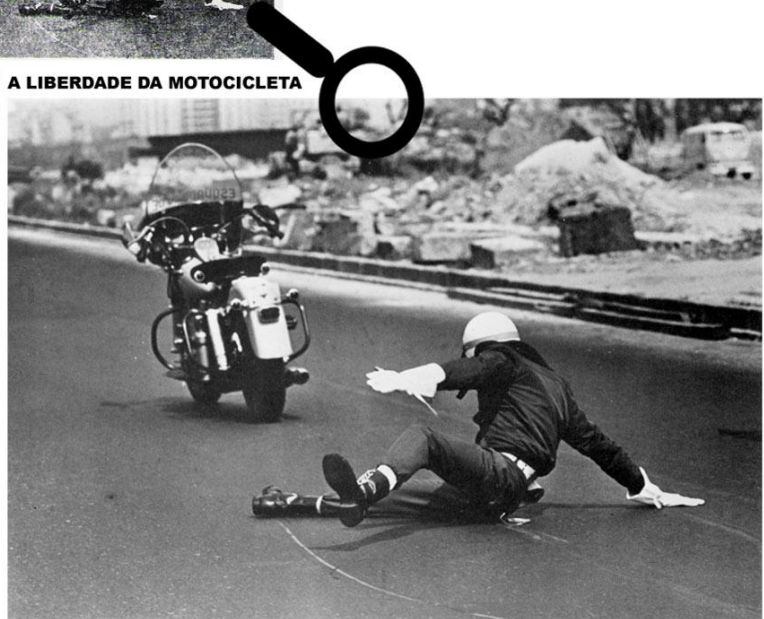




Anexo 04



Jornal do Brasil  
 Sábado 18 de Setembro de 1965



Uma pequena derrapagem da motocicleta e o garboso batedor da comitiva do Grão-Duque de Luxemburgo. Cabo Costa, da Aeronáutica, viu-se na situação caótica do gaúcho intrépido, mas desequilibrado: caiu e girou sobre si mesmo, enquanto a motocicleta seguiu o seu caminho de completa liberdade por mais de 100 metros, até dar no meio-fio em frente à Escola de Enfermeiras Ana Neri, no aterro do Botafogo. O batedor Costa, além de rodopio, nada mais sofreu, mas a motocicleta, vítima de uma liberdade para a qual não estava preparada, incendiou-se no fim de sua jornada e ficou totalmente destruída.



## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 12º ed. Campinas: Papirus Editora, 2007
- AUSTIN, John Langshaw. *Sentido e Percepção*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. 4º ed. Campinas: Verus Editora, 2007
- BAEZA, Pepe. *por uma función crítica de la fotografía de prensa*. 2º ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. *Imagens literárias do Fotorjornalismo*. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós: Curitiba, 2007.
- COSTA, Maria Aparecida & DEVALLE, Antony. *Memória da imprensa carioca*. Site [www.tvebrasil.com.br](http://www.tvebrasil.com.br) acessado em 15 de fevereiro de 2009.
- DINES, Alberto. *O papel do jornal*. 5º ed. São Paulo: Editora Summus, 1986.
- ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*.  
In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREUND, Gisèle. *la fotografia como documento social*. Barcelona: GG, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NASH, Eric Peter. *Ansel Adams, the spirit of wild places*. Nova York: 1995.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978
- PERUZZOLO, Adair. *O olhar cotidiano: estratégias sob a imagem*. In: FELIPPI, Ângela, SOSTER, Demétrio de Azevedo e PICCININ, Fabiana (org.). *Edição de imagens em jornalismo*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma Introdução*. 2º ed. São Paulo: EDUC, 2000
- \_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado*. 2º ed. São Paulo: Annablume Editora, 2004
- \_\_\_\_\_. *Redes da Criação*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 2º ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- TACCA, Fernando. *Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação*. In Psicologia & Sociedade, Volume 17, número 3, 2007.
- TEIXEIRA, Evandro. Entrevistado em 14 de abril de 2007. Rio de Janeiro.
- VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.
- © FOTOS: Evandro Teixeira - Uso autorizado para a publicação desse trabalho.

