

Os Rostos da Censura: os ‘Ventríloquos’ no Fotojornalismo Durante o Regime Militar¹

Fabiana Aline ALVES²

Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR

RESUMO

O período marcado pela vigência do regime militar no Brasil foi caracterizado pelo cerceamento em várias áreas, como na imprensa e nas artes. Abordar a censura não era comum nas páginas dos periódicos da época devido ao risco de represálias. Neste sentido, este trabalho entende como os jornais paranaenses *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná* personalizaram, por meio do fotojornalismo, a discussão a respeito da censura. Para tanto, explora-se o conceito de “ventríloquo” cunhado por Marcelo Ridenti, além da análise de seis imagens veiculadas no ano de 1968. Trata-se também da utilização de retratos na abordagem de notícias dificilmente materializáveis para serem fotografadas. Assim, concepções que cercam o fotojornalismo e o regime militar são apropriadas como aporte teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo; censura; regime militar; “ventríloquo”.

Introdução

Parte do conhecimento que as pessoas têm da realidade é mediado pelos fatos divulgados pela imprensa escrita, radiotelevisiva e virtual. Neste sentido, a fotografia jornalística tem um papel relevante na apreensão da informação impressa. Desde seu surgimento, a imagem fotográfica foi tomada como relacionada ao real, primeiramente sendo considerada um espelho da realidade e, atualmente, por alguns pensadores, como um rastro do real. Qualidades como objetividade, transparência, verdade, foram sendo assumidas pelo discurso jornalístico, impondo à fotografia o *status* de reprodução confiável do real.

Jorge Pedro Sousa argumenta que as fotografias ganham, assim, uma força inaudita quando utilizadas na imprensa, uma vez que “aliam disseminação massiva ao potencial de credibilidade-verdade que os meios de comunicação jornalísticos lhes emprestaram e à dramaturgia que encerram. Além disso, para o senso-comum ver é crer: a foto simboliza a verdade”. (SOUSA, 1998, p.51). O autor ressalta que a fotografia não substitui o real, mesmo podendo representá-lo e mediá-lo, por mais que, muitas vezes, pareça usurpar o papel da realidade que referencia. O fotojornalismo, então, pode se tornar um dos palcos para a luta simbólica e ideológica pelo poder, já que a subjetividade é indissociável.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Fotografia pela mesma instituição de ensino. Jornalista e historiadora pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Professora colaboradora no curso Comunicação Social da Unicentro. Email: falves.cs@gmail.com.

Contudo, muitas notícias não tem seu cerne materializado para que possa ser facilmente fotografado. Neste caso, a criatividade dos repórteres fotográficos é colocada à prova, mas, frente à dificuldade, muitos apelam para o uso de retratos dos entrevistados. *A priori*, esta utilização pode aparentar ser meramente ilustrativa, porém essas imagens colaboram para a construção dos sentidos presentes nas páginas dos jornais.

Neste sentido, este artigo compreende como os jornais paranaenses *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná* abordam fotograficamente a temática da censura durante o ano de 1968, período de vigência do regime militar brasileiro. Por meio da personalização, os periódicos tratam do cerceamento, sobretudo ao que se refere ao teatro; assim, é possível opinar sobre o assunto sem assumir uma postura clara, já que os apontamentos pertencem às personalidades e não aos veículos. Para este entendimento, este trabalho se apropria do conceito de “ventríloquo” defendido por Marcelo Ridenti. Antes, porém, é importante conhecer o contexto histórico no qual este estudo se insere e refletir sobre algumas concepções teóricas que cercam o fotojornalismo.

O cerceamento e a imprensa durante o regime militar

Com intuito de frustrar o plano comunista de conquistar o poder e defender as instituições militares e ainda reestabelecer a ordem de modo que pudessem executar reformas legais, instalou-se, em 1964, o regime militar no Brasil. Os conspiradores militares e civis depuseram o presidente João Goulart e trataram de escolher um novo ocupante para o cargo. A sucessão, apesar das especulações dos políticos civis, pertenceu ao militares e foi decidida nos bastidores.

O novo regime tratou de excluir os “elementos subversivos” e criou poderes para cassar mandatos parlamentares, suspender direitos políticos, demitir funcionários públicos, decretar estado de sítio, propor reformas constitucionais. Conforme Martins e Luca (2006, p.101-102), muito foram presos e outros procuraram asilo político; publicações identificadas com reivindicações políticas, partidárias ou ideias de esquerda, o Partido Comunista, as Ligas Camponesas, o movimento estudantil e setores progressistas da Igreja Católica foram os primeiros a sentir o peso da nova ordem.

Nadine Habert explica que, frente a um contexto que começava a apresentar fissuras no âmbito militar, político e civil, foi preciso uma complexa e ampla máquina de repressão política para a viabilização do projeto ditatorial, eufemisticamente denominada “comunidade de informação”, encabeçada e centralizada pelo Serviço Nacional de Inteligência (SNI). Desde o início, visava-se impedir e desarticular qualquer manifestação de oposição ao regime,

tendo como alvo principal as organizações de esquerda. “O chamado ‘combate à subversão’ passou a justificar a total liberdade de ação desta máquina repressiva, espalhando o terror sobre a sociedade.” (HABERT, 1994, p.27).

A “comunidade” se amparava, de acordo com Carlos Fico, em pilares básicos de qualquer ditadura: a espionagem, a polícia política e a censura. “Subsidiariamente, contaram também com a propaganda política, realizada por militares moderados que, não obstante, forneceram suporte ideológico para suas ações.” (FICO, 2007, p.175).

O autor esclarece que não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar, pois ela nunca deixou de existir. Segundo Fico (2007, p.187-188), livros, jornais, teatro, música e cinema “sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente”. Instrumentos reguladores, como a Lei de Imprensa, classificações etárias e proibições 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. Para Fico (2004, p.90), a inconstitucionalidade da censura à imprensa não se sustenta, pois peca por não se dar conta da globalidade das ações repressivas, pertencentes ao projeto que presidiu a institucionalização dos “sistemas” de segurança interna, de espionagem e de “combate à corrupção”.

A censura política da imprensa foi apenas mais um instrumento repressivo. Tal como a institucionalização do ‘Sistema Codi-Doi’, a censura da imprensa foi implantada através de diretrizes sigilosas, escritas ou não. Evidentemente para um regime que afirmava que a ‘revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma’, a questão da constitucionalidade da censura da imprensa era um simples detalhe. Ela foi implantada porque era indispensável a ‘utopia autoritária’ dos radicais vitoriosos em 1968. (FICO, 2004, p.90).

Desta forma, segundo Paolo Marconi, como a censura política às informações, no Brasil, não era assumida, o que aparentemente existia era um cerceamento, que visava a moral e os bons costumes, exercido pela Polícia Federal, na música, teatro, televisão e cinema. “Já a censura política à imprensa era feita de maneira sorrateira, como que envergonhada” (MARCONI, 1980, p.56), apesar da edição do AI-5 ter institucionalizado a ingerência governamental – mas não a oficializado. Para Marconi, as proibições impostas à imprensa serviram mais para encobrir o caráter sanguinário e as mazelas do regime, anestesiando a opinião

pública a respeito do “milagre econômico” e garantir a sua sobrevivência do que defender a “segurança nacional”. Fico (2007, p.192) complementa que a “ação da censura de diversões públicas da ditadura uma mistura sombria de concepções arcaicas, preconceitos, pensamento autoritário e jargão conceitual emanado das lucubrações da chamada doutrina de segurança nacional”.

Segundo Marconi (1980, p.46), os jornalistas brasileiros, sem qualquer incentivo de resistência por parte dos donos dos órgãos de imprensa, pouco podiam fazer, logo poucos se empenharam publicamente na luta contra a censura. A maioria dos veículos se acomodou, “preferindo conviver pacificamente com a censura, para evidente prejuízo de seus leitores, ouvintes e telespectadores. Outros tiveram de fechar, à espera de tempos de menor intolerância”. (MARCONI, 1980, p.98-99).

As historiadoras Martins e Luca (2006) afirmam que vários estudos têm insistido na complacência recíproca entre regime e empresas jornalísticas, afinal, se os proprietários dos meios de comunicação se opuseram à censura, não se pode garantir que se posicionaram de forma decidida contra os preceitos do regime em si. Para as autoras, esta convivência pode ser atestada pelo fato de o governo não haver criado seus próprios veículos de comunicação, além da grande modernização por qual passaram os grandes jornais do país.

Aquino (2002), por sua vez, frisa que alguns trabalhos que têm a censura como um dos seus aspectos acabaram construindo uma imagem estereotipada da própria censura, da imprensa e do Estado vigentes durante o regime militar.

Que imagem é essa?

A de uma censura unilinear e aleatória que age ao sabor das circunstâncias e ao gosto do ‘censor de plantão’, sem sujeição a uma lógica historicamente construída no interior do regime autoritário.

A de um Estado todo-poderoso, dotado de uma vontade única, ausente de contradições internas e de interesses diferenciados, condutor dos destinos da nação, tanto no momento em que recrudescer a repressão, como quando encampa o projeto de ‘distensão’ política, transformado em ‘abertura lenta, gradual e segura’.

A de uma imprensa vítima do algoz censório que atua indivisa na batalha pela restauração da plena liberdade de expressão. (AQUINO, 2002, p.515).

A autora sugere que para encontrar explicações para a diversidade de atuações dos mecanismos censórios é preciso levar em conta duas variáveis. A primeira considera que é preciso entender que o Estado não é um ente autonomizado em relação à realidade social. “É sim fruto das conflituosas relações que ocorrem na sociedade civil. Mais ainda, é expressão da correlação de forças sociais, inclusive no interior das camadas dominantes e das contradições oriundas das tensões entre essas mesmas forças.” (AQUINO, 2002, p.530). Conforme Aquino,

o regime não ficou inerte a essas contradições. A segunda variável assinala que não se pode considerar o exercício à censura como aleatório, embora se observasse que os censores individualmente foram responsáveis pela diversidade de atuação censória. “Houve lógica na censura prévia e ela foi sensível às diferenças dos órgãos, de divulgação que vetou, atacando com precisão o ponto em que cada um deles seria considerado mais perigoso na óptica governamental.” (AQUINO, 2002, p.531).

A par deste contexto, resta discutir um pouco melhor as concepções que envolvem a prática fotojornalística a fim de entender como a atividade se desenvolveu no período em questão.

Fotografia e o seu uso na imprensa

A fotografia, nascida no ambiente positivista do século XIX, foi considerada como o registro visual da verdade por ser capaz de representar a aparência externa visível das pessoas, objetos, paisagens, acontecimentos. Foi justamente esta potencialidade que o jornalismo aproveitou, instituindo uma forma de informação visual que se tornou conhecida como fotojornalismo.

A atividade fotojornalística familiariza os receptores dos meios de comunicação com as situações imagetivamente representadas, aproximando-os do que aconteceu. A realização de projetos visuais na imprensa é ainda, de acordo com Pepe Baeza, responsável pela difusão de documentos, de testemunhos, “que abram os olhos e possibilitem o debate democrático, a saber plural, amplo, e participativo, sobre as questões vitais da esfera política, de questões que pertencem a todos”.³ (BAEZA, 2001, p.45).

Jorge Pedro Sousa defende que a fotografia jornalística oferece ao observador um mundo em que as coisas são, de alguma forma, diferentes da realidade, “podendo esta dissonância ser aumentada quando a representação imagética é construída como uma total e frequentemente pretendida ficção, como nos casos em que se suprimem, modificam ou acrescentam pessoas ou objetos numa fotografia”. (SOUSA, 1998, p.51). Contudo, mesmo quando as abordagens são realistas, existem discrepâncias entre a aparência da realidade (o que observamos da realidade sem mediação) e a aparência das fotografias. “O que se vê na foto é a *versão*, não o real.” (SOUSA, 1998, p.51). Vale destacar que a fotografia não substitui o real – embora possa representá-lo e mediá-lo –, apesar de por vezes parecer que ela usurpa o papel da realidade que referencia. Sousa explica que, de modo geral, um observador

³ Tradução livre do original: “que abran los ojos y possibiliten el debate democrático, es decir plural, amplio, y participativo, sobre las cuestiones vitales de la esfera política, es decir, de cuestiones que nos atañen a todos”.

geralmente extraiu da realidade, pelo menos em uma primeira abordagem, as aparências para a compreensão da imagem.

Desta forma, para Sousa, uma fotografia pode preencher uma necessidade de confirmação visual de um evento, proporcionando ao observador algum sentido da realidade (ou de uma realidade). Os observadores tendem a conotar a fotografia de imprensa como uma evidência que pode não o ser, pois, sendo informação, importa saber de que tipo é a informação que a fotografia jornalística traz. O autor destaca, no entanto, que ela não é “objetiva” e sim parte de uma espécie de “denotação contaminada” que faz a imagem fotográfica conotar, ativar a reserva de signos do observador. Pode-se, assim, tornar o fotojornalismo um dos palcos para a luta simbólica e ideológica pelo poder.

Colaborando com a ideia de construção da realidade – ou de realidades –, Boris Kossoy aponta que a fotografia possui dois tempos: o tempo da criação e o tempo da representação⁴: o efêmero e o perpétuo. O primeiro fixa o acontecimento e paralisa, ilusória e intencionalmente, a ação. Este vai se prestar a lembranças, vincula-se à história, ocupando um lugar privilegiado nas memórias. Já com o segundo tempo convive-se, sejam enquanto lembranças sejam enquanto documentos iconográficos. “O tempo da criação se refere ao próprio fato, no momento em que este produz, contextualizado social e culturalmente. É, no entanto, um momento efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado, insistentemente.” (KOSSOY, 2007, p.135). No tempo da representação, Kossoy acredita que os assuntos e os fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente e perpétuos – se conservados.

Entretanto, devido à importância informativa das imagens do fotojornalismo, informar se tornou o valor primeiro da atividade. Assim a fotografia na imprensa é predominantemente, de acordo com Sousa (1998, p.94), “uma fotografia legível e decifrável, com um alto grau de figuração, mas que, ao elaborar significações, dramatiza e conota o real”. O autor frisa que quando se fala em fotojornalismo fala-se, usual e incompletamente, de imagens de acontecimentos ou problemáticas de “interesse jornalístico” (“interesse público”), mesmo que não reguladas pelos critérios dominantes de noticiabilidade. A imagem fotográfica apresenta,

⁴ Para uma melhor compreensão, é importante destacar outros conceitos apontados por Kossoy como *primeira* e *segunda realidade*. A *primeira realidade* é o próprio passado, é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada, trata-se das ações e técnicas utilizadas pelos fotógrafos diante do tema que culmina na gravação da aparência. São os fatos fotográficos diretamente conectados com o passado. A imagem fotográfica é por um curto momento parte da *primeira realidade*, apenas a duração do ato fotográfico. Com o fim do ato, a imagem obtida já se insere na *segunda realidade*. Esta se refere à realidade do assunto selecionado em um espaço e tempo determinado, contido nos limites bidimensionais na imagem fotográfica. A *segunda realidade* é a do documento, referência de um passado inacessível. Assim toda fotografia, de qualquer época e em qualquer suporte, sempre será uma *segunda realidade*. (KOSSOY, 2002, p.36-37).

então, grandes potencialidades expressivas que permitem que ela seja explorada plenamente pelo jornalismo.

Contudo, na prática fotojornalística cotidiana há a necessidade de se fotografar temas que dificilmente são materializáveis, como a censura, no caso deste estudo. Frente a esta dificuldade, muitos editores e repórteres fotográficos optam por utilizar retratos. Segundo Lauriano Benazzi (2010, p.91), estes acontecem “quando o personagem retratado (ou personagens) para ilustração da reportagem posam estaticamente e consensualmente para o fotojornalista”. O autor propõe uma subdivisão para esta categoria, sendo: pose, entrevista, enquete, flagrante consentido, registro e social⁵.

Nilton Hernandez classifica o retrato como uma fotografia de registro, que ainda inclui imagens factuais, como acidentes e desastres naturais. Tratam-se das imagens fotográficas mais comuns encontradas na mídia impressa, sendo as que mais se aproximam do mero papel “ancorador” da fotografia nos textos: “serve para mostrar o deputado de quem se fala na parte escrita da matéria ou o jogador que fez determinado gol, ou ainda como ficou o carro destruído em um acidente”. (HERNANDES, 2006, p.218). Para o autor, é utilizada para “decorar” a página, buscar o olhar do leitor, tendo valor na estratégia de fazer crer na objetividade da informação por ser de fácil decodificação. Desta forma, muitas vezes, essas imagens deslizam de um valor informativo para um de ilustração.

Os “ventríloquos” do regime militar

Ao contrário do que muitos pensam, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária que envolveu artistas e intelectuais não surgiu durante o combate ao regime militar, tendo começado a ser forjada no período de 1946 a 1964, justamente um período democrático vivido pelo país. Segundo Marcelo Ridenti (2005, p.98), havia uma significativa luta contra o poder das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, havia ainda “um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, sem contar o imaginário da revolução brasileira – fosse democrático-burguesa (de libertação nacional) ou socialista –, impulsionado pelos movimentos sociais de então”.

⁵ Em resumo, Benazzi (2010, p.92-94) afirma que *pose* se refere a esta pura e simples, sem inter-relação do personagem como o fundo ou o ambiente onde está inserido. Não tem um verbo de ação, diferentemente da categoria de *entrevista* que traz o “falar” do personagem. Já a *enquete* é o retrato ou sequência de retratos obtidos durante curta entrevista, geralmente sobre temas polêmicos ou comportamentais, com vários personagens sendo entrevistados. O *flagrante consentido* se aproxima das fotografias de entrevista e é resultado de entrevistas rápidas, preenchendo a lacuna entre as longas entrevistas pingue-pongue e as rápidas enquetes. O *registro*, por sua vez, acontece quando o personagem volta à cena onde ocorreu um fato ou demonstra algo, de forma posada (produzida) que remete a um fato passado. Na última categoria, a *social*, a ênfase são os personagens, mas a fotografia pode conter relação deste com os planos de fundo, sendo de flagrante e ilustrativa.

Para Ridenti, este quadro mudaria apenas em 1968 por conta da implantação do Ato Institucional n.5 (AI-5), acompanhado pela derrota das esquerdas e pelos rumos tomados pelos movimentos revolucionários internacionais, sobretudo na segunda metade da década de 1970.

Com isso, desapareceriam na sociedade brasileira as coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e se urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com a ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. (RIDENTI, 2005, p.98).

Ridenti (2005, p.94) ainda aponta que depois da consolidação da indústria cultural no Brasil, especialmente depois de 1964, parte do mercado se tornou ávido por produtos culturais de contestação à ditadura, como livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes etc. “Eram sinais de mudanças na organização social brasileira sob a ditadura, que viriam a alterar a estrutura de sentimento constituída no pré-1964 e anunciar o seu declínio e superação.”

Estes “artistas contestadores”, como classifica Ridenti, possivelmente, disseminaram um diversificado ideário crítico da ordem estabelecida não só pelo traumatismo ético-cultural e político moral instigado em certos intelectuais pela realidade capitalista vivida, “mas também pela nova função das classes médias e da *sai intelligentsia*, na tradução e na articulação entre os interesses particulares e públicos”. (RIDENTI, 2002, p.378). Para o autor, alguns artistas e intelectuais da classe média se solidarizavam com as classes ou com o que imaginavam ser os interesses populares. Desta forma, aponta Ridenti (2000, p.52), “mesmo que involuntária e indiretamente, aparecem como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se fazem representar social e politicamente”.

Segundo Ridenti (2002, p.379), em uma sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, como foi no Brasil durante a vigência do regime militar, as classes não se reconhecem e não se identificam com os outros, encontrando dificuldades para se fazer ouvir e mesmo para articular a sua própria voz. “Despontam setores ‘ventríloquos’ nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, notadamente os artistas, pois eles têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc.”

Para perceber a utilização deste recurso nos jornais *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná*, seis fotografias foram analisadas⁶. Esta se tornou uma forma dos diários noticiarem os problemas relativos às questões de censura no país, explorando opiniões de personalidades que se manifestaram a favor e contra a situação, assim os periódicos se eximiam de assumirem um posicionamento sobre o tema.

A censura ganha rosto nos jornais paranaenses

É com a utilização do recurso de “ventríloquo” que *O Estado do Paraná*, sobretudo, noticia algumas questões censórias. Mesmo a censura não sendo institucionalizada em meados de 1968 – só passaria a ser com a implantação do AI-5 em dezembro – os jornais pontualmente abordavam o assunto, utilizando pessoas de referência para tratar o tema, personificando a fala sobre o assunto. Desta forma, com o uso dos “ventríloquos”, os periódicos abordam o problema, porém não se trataria da opinião do veículo e sim do entrevistado. Normalmente, o cerceamento noticiado pelo diário era referente ao teatro, não se abordava a censura na própria imprensa, na música, na literatura, no cinema ou na televisão – setores que tiveram sua produção bastante restrita pelas normas e pelo acompanhamento imposto pelos militares. Por isto, a imagem de pessoas, especialmente os artistas envolvidos direta ou indiretamente nos casos de censura, foi explorada para tratar do assunto.

O Estado veiculou imagens de Tonia Carrero, Doris Monteiro, Beatriz Segall, Chico Anísio, cônego Paulo Haroldo Ribeiro, Francisco Martins, Paulo Autran, entre outros, comentando o tema. O cerceamento apontado por eles, além da proibição, dos cortes de cenas em peças e da demora para se obter o aval dos censores, girou predominantemente em torno do uso de palavrões e a presença de homens nus nas encenações. Alguns entrevistados aprovavam as limitações impostas justificando que era uma maneira de garantir a moralidade; outros eram absolutamente contra.

Paulo Autran (Figura 1), por exemplo, na edição de quatro de abril (n. 5.035), apontou que a censura tentava distorcer o sentido do movimento que o teatro vinha fazendo,

⁶ Segundo as sugestões de Pepe Baeza (2001) e Boris Kossoy (2001 e 2007) e atento às críticas arroladas por Peter Burke (2004), este trabalho utiliza como metodologia de análise imagética a proposta de Erwin Panofsky, que distingue três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significado: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. O primeiro é voltado para o “significado natural”, consistindo na identificação dos objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões etc.). O segundo nível, no sentido estrito, é voltado para o “significado convencional” (reconhecer uma ceia como a Última Ceia e uma batalha como a de Waterloo). O terceiro nível apontado por Panofsky, e o principal, é a interpretação iconológica, que se distingue da iconografia por ser voltada para o “significado intrínseco”. É a busca pelo conteúdo “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra”. (PANOFSKY, 2001, p.52). Para Kossoy a interpretação iconológica busca decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, tratando, assim, da recuperação de diferentes camadas de significação e se desenvolvendo na esfera das ideias, das mentalidades.

transformando as tendências de mudança em imoralidade e pornografia. “Nós nos batemos, ao lado de intelectuais brasileiros, pelo direito – garantido pela Constituição – de liberdade de expressão. Há pessoas interessadas em mudar o sentido da campanha, tentando transformar o movimento em discussão sobre o palavrão.” (AUTRAN..., 1968, p.7).

O retrato mostrava o ator falando, aparentemente, em um microfone, segurando-o com uma mão e com a outra tapando o ouvido. Sua postura lembra a de um locutor, reforçando a ideia de que ele estava informando a população sobre os acontecimentos, de que sua função era comentar o que estava ocorrendo, manifestando, assim, a sua opinião e a da sua classe. Parece que ele toma a frente de uma situação; logo, salienta-se a ideia de “ventríloquo”, de que Autran se pronunciava por outra fonte.

Figura 1: Paulo Autran durante visita a Curitiba



Fotografia: sem crédito

Fonte: O Estado do Paraná, n. 5.035, 04/04/1968, página 7

Figura 2: Tonia Carrero



Fotografia: sem crédito

Fonte: O Estado do Paraná, n. 5.189, 04/10/1968, página 8

O jornal explora a imagem de Tonia Carrero (Figura 2), na edição de quatro de outubro de 1968 (n. 5.189), de uma maneira muito parecida com a de Autran. A atriz segura, aparentemente, um microfone, assumindo a posição de locutora – ou mesmo de “ventríloqua”. Porém, ao contrário da fotografia anterior, que mostra a expressão facial do entrevistado, a imagem não deixa visível o rosto de Carrero, bem como a retrata de cima para baixo, conotando uma inferioridade à fala da artista, tratando-se, provavelmente, de uma crítica à polêmica “Navalha na carne”, peça que ela tinha vindo encenar em Curitiba. A fotografia não valoriza a atriz, tampouco a sua fala e opinião. No texto que acompanha a imagem, Carrero defende que não há imoralidade no trabalho. Ela pede para as pessoas não irem “na onda da boataria”, acreditando que a polêmica envolvendo o texto se dá por conta de o autor, Plínio Marcos, ser alguém irrequieto. Para Carrero, a peça trata de uma mensagem de amor e

garante: “Dou minha palavra de atriz, de mulher e de mãe. Não tenham medo”. (PARA TONIA..., 1968, p.08). A matéria ainda conta que a atriz comemorou o envio de um anteprojeto a Costa e Silva alterando a censura, sendo uma notícia classificada por ela como “linda”, “sensacional” e “vitoriosa”. Segundo Carrero (1968, p.08), “nós não queremos uma censura absolutamente livre e imoral – prosseguiu. Queremos falar o que é profícuo no teatro, no cinema e na televisão”. A proposta defendida pela atriz e que teria sido aceita no anteprojeto era uma censura classificatória por idade.

Figura 3: Beatriz Segall



*Fotografia: sem crédito
Fonte: O Estado do Paraná,
n. 5.011, 07/03/1968, página 6*

Figura 4: Chico Anyasio



*Fotografia: Waldomiro Costa
Fonte: O Estado do Paraná,
n. 5.025, 23/03/1968, capa*

Na edição de sete de março daquele ano (n. 5.011), outra atriz que teve sua entrevista voltada à censura, no *O Estado*, foi Beatriz Segall. Ela estava em Curitiba para a apresentação da peça “Pequenos Burgueses”, do Teatro Oficina. Para ela, a “censura deveria ser abolida. Devia existir a liberdade de ser escolhida e montada a peça, sem qualquer interferência, para posteriormente, o público julgar se deve ou não assisti-la”. (BEATRIZ..., 1968, p.06). Ao contrário da imagem de Tonia Carrero, a fotografia (Figura 3) expõe a atriz como uma mulher forte, de atitude e, aparentemente, decidida, com certeza do que fala, uma vez que Beatriz é apresentada como alguém moderno e tem sua expressão facial ressaltada. Com a aparente serenidade e seriedade, conotada pela postura e pela feição do rosto, a imagem utilizada pelo jornal respalda o comentário da atriz que seria uma mulher moderna pois, além de ser elegante, ela fuma – algo requintado para a época.

Nas três primeiras imagens apresentadas neste trabalho, os retratados são apresentados com expressões serenas, sem a demonstração de grandes sentimentos, o que dá um aspecto de serenidade para os apontamentos das pessoas entrevistadas. Já a imagem de Chico Anysio (Figura 4), veiculada em 24 de março (n. 5.025), pelo *O Estado*, apresenta o comediante rindo. Aparentemente o artista está à vontade, sentado com as mãos no colo e sorrindo. Sobre a censura, ele se posiciona: “Estou completamente ao lado da censura no conflito atual com os artistas de teatro, pois não gosto de palavrões e muito menos de nus em cena. Homem nú já é feio no escuro, imagine no palco...” (CHICO..., 1968, capa). A postura assumida pelo entrevistado causa estranheza até mesmo em quem escreveu a chamada da capa, que afirma ter se surpreendido com a opinião, já que o artista frequentemente se vê às voltas com o cerceamento por conta de suas piadas. No entanto, a imagem de Chico Anysio tão descontraído pode levar a uma interpretação de que o apontamento do comediante não é sério, podendo ser entendido até mesmo como uma piada, inclusive pelo chiste que faz em sua afirmação. Desta forma, o jornal pode imagetivamente se opor ao que o ele afirmava, contrapondo-se ao processo censório vivido pelo país; por outro lado, pode apenas querer aludir à imagem do artista em relação à sua proximidade com a comédia.

Além das personalidades que vinham de fora do Paraná se apresentar em Curitiba e acabavam comentando sobre o cerceamento, *O Estado*, veiculou no dia 28 de março (n. 5.029), uma matéria com o delegado regional da Polícia Federal, coronel Waldemar Bianco. Ele comentava sobre os cortes cometidos pela censura na peça “Homens de papel”. Para o militar, era um absurdo pagar entrada e levar a família ao teatro para ouvir palavrões que se escutam nas ruas. Bianco admitia que mostrassem a realidade da vida, mas desde que com fundo construtivo, “para que o povo possa sanar todos os destinos. Mas mostrar só a sujeira, isto é outra coisa. Quem quiser pode vir aqui na Delegacia que eu mostro a lista de cortes, para ver se a Censura tem ou não tem razão”. (BIANCO..., 1968, p.8).

A fotografia veiculada com a reportagem (Figura 5) traz o coronel, aparentemente, em uma mesa de trabalho. Com uma expressão facial séria e segurando entre os dedos uma caneta, a imagem de Bianco conota comprometimento e convicção na causa defendida pelos militares. Assim, o periódico apresenta um contraponto em relação à maioria das opiniões defendidas pelos artistas entrevistados. Esta inserção pode ser compreendida como uma forma de não comprometimento do jornal com os apontamentos dos artistas, assim, o diário não se envolveria em temas polêmicos enfrentados pela sociedade, inclusive pela imprensa, naquele momento.

Figura 5: Waldemar Bianco



Fotografia: sem crédito

Fonte: O Estado do Paraná, n. 5.029, 28/03/1968, página 6

Figura 6: Pe. Guido Logger



Fotografia: sem crédito

Fonte: Gazeta do Povo, n. 15.044, 23/04/1968, página 10 do 2º caderno

A *Gazeta do Povo*, por sua vez, durante o ano de 1968, apenas duas vezes noticiou tema. Em fevereiro, tratou de um protesto assinado pelos artistas que compunham o Festival de Besteira que Assola o País (FEBEAPÁ)⁷, que acontecia no teatro Guaíra, contra os exageros da censura federal. Cerca de 100 assinaturas foram colhidas. A segunda notícia veiculada pelo jornal tratava da entrevista do padre Guido Logger, diretor da Central Católica de Cinema, órgão ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)⁸, e trazia um retrato do religioso (Figura 6) na edição de 23 de abril (n. 15.044).

Padre Guido comentou a moralidade discutida nos produtos do teatro e do cinema, sobretudo a utilização de palavrões, cenas de nus e de alcovas nas peças e filmes. “Admito o palavrão no Teatro, o nú no Cinema e a cena de alcôva quando isto tem sentido dentro da obra, uma necessidade de dramaturgia, da caracterização psicológica do personagem ou de uma situação”, ponderou o religioso. (PADRE GUIDO..., 1968, p.10/2º caderno). Ressaltou também que não existe a liberdade absoluta e incondicional nem mesmo nas democracias, contudo, salientou que o difícil era estabelecer o que pode ser considerado excesso, “e aí pode haver estupidez. Estupidez política, o medo exagerado de ataques ao regime estabelecido, estupidez no julgamento moral que não acompanhou a evolução dos conceitos morais, a

⁷ O FEBEAPÁ era organizado por Sérgio Porto, mais conhecido como Stanislaw Ponte Preta, e tinha como característica simular as notas jornalísticas, parecendo um noticiário. Era uma forma de criticar a repressão militar já presente nos primeiros atos institucionais.

⁸ O *Estado* também veiculou a entrevista do padre Guido, que estava em Curitiba para participar de uma Semana de Cinema, comentando a censura. Contudo, o direcionamento dado à reportagem foi de que a censura no Brasil era mais política do que moral, diferentemente do tratamento dado pela *Gazeta* que o colocou como um comentarista de vários assuntos culturais.

queda de certos tabus pela modificação das circunstâncias”. (PADRE GUIDO..., 1968, p.10/2º caderno).

Apesar de comentar de forma abrangente a conjuntura do teatro e do cinema brasileiro e aparentar ser um homem esclarecido, o retrato do padre Guido veiculado pela *Gazeta* apresentou o religioso de olhos fechados e mexendo nos óculos. A imagem conota um certo tipo de cegueira ou, ao menos, dificuldade de visão, podendo ser entendida com uma crítica às opiniões defendidas pelo religioso, como se ele estivesse equivocado em suas ideias por não conseguir “ver” perfeitamente a conjuntura nacional, ou mesmo de discordância. Porém, acredita-se que a imagem se refere mais a dificuldade do religioso em “ver”, como se ele fosse “enganado” pela sua visão e não visse direito o que acontecia, precisando trocar os óculos – ou as suas concepções. Vale frisar que a visão, nas concepções ocidentais, está muito relacionada ao ver mais longe e ao perceber detalhes sutis do que está à frente. Assim, quem “vê” bem, consegue compreender melhor e criticamente a realidade que o cerca e quem tem dificuldade de “enxergar” pode ser tido como uma pessoa que não entende as circunstâncias ao redor ou, ao menos, não as observa criticamente, podendo ter concepções equivocadas.

Considerações finais

Apesar de ainda ter surgido com “espelho do real”, a fotografia não substitui o real, mesmo podendo representá-lo e mediá-lo. No entanto, ela ainda goza, no senso comum, de um *status* de reprodução confiável do real. Na imprensa, as imagens jornalísticas ganham uma força ainda maior, imposta por um potencial de credibilidade-verdade que os periódicos lhes emprestam. O fotojornalismo preenche, então, uma necessidade de confirmação visual de um evento dos leitores, porém, nem sempre é possível fotografar o cerne das notícias, por conta de sua imaterialidade. Cabe aos repórteres fotográficos solucionar esta dificuldade, porém, muitos optam por retratar o entrevistado para evitar que a reportagem fique sem um complemento imagético. Ocasionalmente, os retratos têm mero papel de “âncoras” dos textos, mas, por vezes, esta aparente função ilustrativa pode trazer informações que colaboram para a construção de sentidos existentes nas páginas dos jornais.

No caso da cobertura fotojornalística da *Gazeta do Povo* e do *O Estado do Paraná* sobre temas referentes à censura, o uso de retratos traz a personalização de um tema difícil de fotografar. Possivelmente, os jornais tenham se aproveitado da imagem de personalidades para tocar em um assunto tão polêmico sem se comprometer, uma vez que se trataria da opinião dos artistas e dos intelectuais e não do próprio periódico. Nota-se a utilização do que Ridenti chamou de “ventríloquos”: setores com canais diretos para se expressar,

especialmente, nos meios de comunicação. Assim, estas pessoas, por vezes, atuam na tradução e na articulação entre os interesses públicos e privados, dando voz a classes que não se reconheciam, não se identificavam e não tinham espaço (ou força) para se fazerem ouvir.

Ressalte-se que, no contexto do regime militar, não era de interesse da maioria dos jornais se manifestar em relação a temas tidos como polêmicos pelos governantes, menos ainda em relação à imagem jornalística devido à credibilidade que lhe era (e ainda é) conotada. Desta forma, é perceptível nos diários paranaenses estudados a omissão ou a exploração do caráter ilustrativo das imagens. Contudo, um olhar um pouco mais atento pode corroborar para a compreensão de algumas tramas existentes entre o jornalismo e a política.

Referências

- AQUINO, Maria Aparecida. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002, p.513-532.
- AUTRAN, sem censura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, p.7, 04 abril 1968.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BEATRIZ também ataca a censura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, p.06, 07 mar. 1968.
- BENAZZI, Lauriano Atílio. **Fotoperjornalismo: taxonomias e a categorização de imagens jornalísticas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010.
- BIANCO acha palavrão a depravação da arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, p.08, 28 mar. 1968.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHICO censura todo homem nu. **O Estado do Paraná**, Curitiba, capa, 24 mar. 1968.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia (Orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.167-205.
- _____. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público**. São Paulo: Contexto, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980.
- MARTINS, Ana Luiza, LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Unesp, 2006.
- PADRE GUIDO admite palavrões no teatro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, p.10/2º cad. 23 abril 1968.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PARA TONIA, “Navalha” não tem imoralidades. **O Estado do Paraná**, Curitiba, p.08, 04 abril 1968.
- RIDENTI, Marcelo. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002, p.377-401.
- _____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, São Paulo. V.17, n.1, jun. 2005, p.81-110.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotoperjornalismo performativo: o serviço de fotonotícia da Agência Lusa de Informação**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.