A União do Fotojornalismo e do Humor Como uma Ferramenta de Crítica ao Regime Militar Brasileiro[1]

Fabiana Aline ALVES[2]
Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR
Universidade Estadual Paulista, Assis, SP

RESUMO

Quando se quer inferiorizar pessoas, basta ridicularizá-las, publicando, por exemplo, fotografias que as desfavoreçam. Desta forma, o humor pode funcionar como uma forma de crítica e transgressão. Neste viés, este artigo compreende como imagens fotojornalísticas foram utilizadas para criticar o sistema político imposto no Brasil em 1964 por meio de elementos de cunho humorístico. Para tanto, apresenta sete fotografias publicadas na imprensa nacional que conseguiram burlar a censura estipulada pelo regime militar. Pretende-se assim entender como o humor pode ser um instrumento de crítica política e social, assim como clarear a atuação de alguns fotógrafos em um período de nuances complexas da história recente brasileira. Como aporte teórico, utiliza-se referências sobre fotografia, fotojornalismo, humor e regime militar brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; humor; regime militar; crítica; política.

Introdução

As fotografias mostram um fragmento gravado da realidade, que "representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza", segundo Boris Kossoy (2009, p.161). Para o autor, é uma fonte de informação e emoção, é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. "A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re) tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem" (KOSSOY, 2007, p.133). Assim, são fontes históricas de abrangência multidisciplinar, sendo apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado.

[1] Trabalho apresentado no GP Fotografia do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis/SP (Unesp/Assis). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo e em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Professora colaboradora do curso de Comunicação Social da Unicentro. E-mail: falves.cs@gmail.com.

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

Neste contexto, este artigo compreende como imagens fotojornalísticas foram utilizadas para criticar o sistema político vigente no país a partir de 1964 e comandado pelos militares. Para tanto, apresenta sete fotografias publicadas na imprensa nacional que, utilizando elementos de cunho humorístico, conseguiram burlar a censura estipulada naquele momento. Tratam-se de imagens de oficiais com gestos, poses ou situações que os ridicularizam, fomentando o aspecto cômico da cena. Pretende-se assim entender como o humor pode ser um instrumento de crítica política e social, bem como clarear a atuação de fotógrafos em um período de nuances complexas da história recente brasileira. Vale, então, discutir como a linguagem fotográfica, apropriando-se do humor, consegue promover o efeito de crítica em seus conteúdos.

A linguagem fotográfica e o humor: uma ferramenta de crítica

Para Jorge Pedro Sousa (1998), 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 considerar a fotografia de imprensa como uma evidência, 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, pois a fotografia pode ser entendida como uma representação visual, já que se trata sempre de uma apreensão manipulada e mediada da realidade.

A imagem fotográfica apresenta, então, grandes potencialidades expressivas que permitem que ela seja explorada plenamente pelo jornalismo. As fotografias de notícias cumprem, no discurso fotojornalístico ocidental, cumulativamente – sempre que possível – alguns dos seguintes requisitos: *enfaticidade*, *relevância* e *oportunidade*. Conforme Sousa

[3] Tradução livre do original: "que abran los ojos y posibiliten el debate democrático, es decir plural, amplio, y participativo, sobre las questiones vitales de la esfera política, es decir, de questiones que nos atañen a todos".

(1998, p.86), quando se trata de enfaticidade, as fotografias são nítidas, bem expostas, graficamente ousadas e compostas de forma a tornar o acontecimento principal imediatamente reconhecível. Sobre relevância, o autor pontua que as fotografias representam os aspectos mais significativos do assunto, oferecendo pistas quanto à importância relativa das coisas representadas. Finalizando, por oportunidade são entendidas as fotografias que são obtidas no "instante decisivo" da ação em curso, revelando coisas importantes e interessantes para o significado do evento.

Apoiando nas ideias de Baeza que relaciona a imagem fotojornalística à conjuntura de produção noticiosa, Dulcília Schroeder Buitoni (2007, p.107) acrescenta dois elementos que ajudariam a definir a natureza jornalística. O primeiro é o flagrante, que, ao imobilizar um quadro de uma sequência, deixa o congelamento temporal mais evidente: "o flagrante seria mais 'jornalístico' que outras fotos". O segundo elemento é o que a autora chama de "embrião narrativo". Trata de quando a imagem dá pistas de uma ação a ser continuada ou que, pelo menos, surgirá a "existência de ações – antes ou depois – da cena registrada. Nessa linha, fotos com pessoas – naturalmente personagens de ações – também seriam mais 'jornalísticas'" (BUITONI, 2007, p.107).

Buitoni aponta que a narratividade que pode estar presente em uma fotografia isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação. "O jornalismo tem uma natureza intrinsecamente narrativa, pois relata ações humanas. Daí, podemos inferir que uma foto que apresenta uma narratividade latente estará mais apta a fazer interface com o texto" (BUITONI, 2007, p. 107). O cultivo da fotografia única, para Sousa, é uma das convenções mais perenes do fotojornalismo. Esta convenção levou os fotógrafos a tentarem conjugar, em uma única imagem, os diversos elementos significativos de um acontecimento, desde que fossem facilmente identificáveis e lidos. "Para isso também terá contribuído o fato de no início do século [trata-se do século XX] as imagens serem valorizadas mais pela nitidez e pela reprodutibilidade do que pelo seu valor noticioso intrínseco" (SOUSA, 2000, p.18).

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. Para isto, a fotografia segue o caminho da retórica da "objetividade" e que se traduz, principalmente, no realismo e na enfaticidade da imagem fotográfica.

Porém, Sousa afirma que tem algumas dúvidas no que diz respeito à superação pelo fotojornalismo das amarras da normalidade realística, "já que hoje a atividade é dominada por uma produção rotineira que continua a perseguir o realismo e que pouco ou nada engloba ao criativo, a arte" (SOUSA, 2000, p.157). Não se trata de igualar o fotojornalismo à arte, perdendo o norte da intenção informativa da atividade fotojornalística. O autor pondera que representará uma mais-valia para o fotojornalismo e para o público que "a atividade se abra a orientações criativas, originais, que *podem* passar pela insinuação da arte na fotografia jornalística e pela fuga ao realismo. E que *devem* passar pela autoria consciente e responsável, mesmo que esta autoria encontre abrigo no realismo" (SOUSA, 2000, p.157, grifos do autor). Sousa acrescenta que, apesar de alguns teóricos da fotografia sustentarem que no fotojornalismo ainda vigoram concepções antiartísticas, a atividade, a partir dos anos 1960, tem aproveitado as ideias advindas da fotografia publicitária e da fotografia artística.

Desta forma, com a ampliação da estética e da linguagem do fotojornalismo, muitas imagens com elementos humorísticos foram incorporadas à rotina de produção jornalística. Esta pode ser considerada uma das formas que os fotojornalistas ou repórteres fotográficos encontraram para tratar de temas que não eram bem vistos pelos governantes do período regido pelos militares no Brasil, principalmente devido ao fato de a linguagem visual possibilitar diversas leituras.

Para Cora Gamarnik (2013, p.182), muitos autores já tematizaram o uso do humor como arma contra o poder. A autora começa retomando Freud que teria definido a caricatura como um recurso que pode trazer comicidade a uma pessoa para fazê-la desprezível. Assim, trata-se de "um método de rebaixamento do sublime que permite apresentar como ordinário aquilo que pretende ser extraordinário, solene e está investido de autoridade"[4]. Ainda ressalta o apontamento de Gisèle Freund que afirma que "se se quer ridicularizar a um personagem político, basta publicar fotos suas que o desfavoreçam. O

[4] Tradução livre do original: "un método de rebajamiento de lo sublime que permite presentar como ordinário aquello que pretende ser extraordinário, solemne y está investido de autoridad".

homem mais inteligente pode parecer idiota com a boca aberta ou virando um olho”[5] (FREUND apud GAMARNICK, 2013, p.182).

Conforme Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), durante o desenvolvimento das civilizações greco-romanas já se identificava no humor uma possibilidade de apropriação para a transgressão da ordem social e, por isso, na perspectiva do controle hegemônico, “o humor podia ser perigoso, e seu lugar na cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas” (BREMMER; ROODENBURG, 2000, p.30). Conforme Daniel de Oliveira Figueiredo (2012, p.21):

> Visto sob esta ótica de argumentos históricos, o humor era tratado de maneira especial por suas potencialidades. Ao ser percebido como perigoso para a perpetuação do poder das classes hegemônicas, era combatido e utilizado como estratégia de amortização. E, quando era apropriado pelos grupos que buscavam romper a dominação elitista, era usado como estratégia de transgressão.

Umberto Eco também aponta o poder de transgressão do humor; antes, porém, é importante entender suas concepções sobre o cômico. Para Eco (1989), este se realiza quando alguém com quem não se simpatiza (em geral um personagem esnobe, inferior ou repulsivo) viola uma regra, se possível de etiqueta. Assim, os indivíduos se sentem superiores ao outro devido à sua má-conduta, porém não nos se sentem culpados com a infração; pelo contrário dão “boas-vindas” à violação. O prazer, conforme Eco (1989, p.10), é uma mistura da violação da regra com a desgraça da outra pessoa. Desta forma, ao mesmo tempo, não estão preocupados em defender a regra e tampouco em se compadecer do inferiorizado. Neste momento, Eco (1989, p.11, grifos do autor) acredita que as pessoas se sentem *livres*, “em primeiro lugar por razões sádicas (o cômico é o diabólico, como nos recordou Baudelaire) e, em segundo lugar, porque nos liberamos de temor imposto pela existência da regra (a qual produz ansiedade)”[6]. O autor completa que, diferentemente da tragédia e como na ironia, na comédia o marco transgredido deve estar *pressuposto* e nunca *explícito*, tanto para o emissor como para o público, para que tenha efeito.

Sobre o cômico, Eco (1989, p.18) ressalta que este é um termo “sombrinha” que abarca fenômenos díspares, não tendo sempre um efeito transgressor. Por exemplo, a comédia e o carnaval não seriam instâncias de transgressões reais uma vez que representam

[5] Tradução livre do original: “Si se quiere ridicularizar a un personaje político, basta con publicar fotos suyas que les desfavorezcan. El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o guiñando un ojo”.
[6] Tradução livre do original: “en primer lugar por razones sádicas (lo cómico es lo diabólico, como nos recordó Baudelaire) y, en segundo lugar, porque nos liberamos del temor impuesto por la existencia de la regla (lo cual produce ansiedad)”.

o reforço da lei, "nos recordam a existência da regra". Já as atitudes que muitos teóricos denominam de ironia ou humor possuem uma relação equilibrada entre a regra e sua violação, funcionando como crítica social. O autor retoma as ideias de Luigi Pirandello que afirma que o cômico é a percepção do oposto e o humor o "sentimento" do oposto.

> Isto sucede porque o humor tenta restabelecer e reafirmar a estrutura quebrada. Não funciona para que aceitemos esse sistema de valores, mas pelo menos nos obriga a reconhecer a sua existência. O riso, mesclado com a piedade, sem medo, se converte em um *sorriso*. Ainda há um sentido de superioridade, mas com um matiz de ternura. Na comédia rimos do personagem. No humor sorrimos, devido à contradição entre o personagem e o marco com o qual não pode cumprir o personagem. Mas já não estamos seguros de que é o personagem quem está equivocado (ECO, 1989, p.18-19, grifo do autor)[7].

Assim, argumenta Eco (1989, p.19), "a realização do humor funciona como uma forma de crítica social. [...] Se há uma possibilidade de transgressão, está mais no humor do que no cômico" [8]. Por sua vez, Figueiredo (2012, p.25) aponta que o mecanismo do humor de transgressão ocorre ao identificar, na enunciação do conteúdo humorístico, a intenção de transgressão de entendimento de uma dada regra social, "que ao ser violada e subvertida, proporciona a mobilização do intelecto na construção de outras propostas de raciocínios, além de ter em sua natureza a crítica ao tema/situação retratada".

No que tange propriamente à fotografia jornalística, Gamarnik (2013, p.180) salienta que a fotografia irônica combina princípios da cultura popular, nos quais estão presentes as piadas e o sarcasmo frente aos poderosos. "Se teve a intenção explícita de ridicularizar aos que detinham o poder repressor de então, o que a transformou [a fotografia irônica] em uma eficaz ferramenta de denúncia"[9] (GAMARNIK, 2013, p.179). A autora trata da ditadura militar argentina, porém, podemos encontrar elementos semelhantes no regime militar brasileiro.

A fotografia de imprensa, de acordo com Gamarnik (2013), forma parte da construção visual do social e neste processo de construção há disputas de sentidos, uma luta por representação e reconhecimento. No contexto do regime militar, enquanto o governo

[7] Tradução livre do original: "Esto sucede porque el humor intenta restablecer y reafirmar el marco roto. No funciona para que aceptemos ese sistema de valores, pero por lo menos nos obliga a reconocer su existencia. La risa, mesclada con piedad, sin miedo, se convierte en una *sonrisa*. Aún hay un sentido de superioridad, pero con un matiz de ternura. En la comedia nos reímos del personaje. En el humor sonreímos, debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje. Pero ya no estamos seguros de que es el personaje quien está equivocado".
[8] Tradução livre do original: "la realización del humor funciona como una forma de crítica social. […]Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico".
[9] Tradução livre do original: "si tuvo una intención explícita de ridiculizar a los que detentaban el poder represor de entonces, lo que la transformó en una eficaz herramienta de denuncia".

visava construir uma imagem positiva das Forças Armadas, algumas fotografias colaboraram com a tarefa de criar um contradiscurso. Os fotógrafos conseguiram, para Gamarnik (2013, p.189), um efeito de contradição entre as supostas fortalezas e os gestos ridículos dos governantes. Assim, "a tão declamada idoneidade das forças armadas é posta em dúvida. [...] Esta visão irônica e humorística dos principais hierarcas da ditadura foi uma das fendas em que se pôde introduzir outras formas de olhá-los. Nestas fotografias os militares causam riso, não medo"[10]. Antes de tratar das imagens propriamente, faz-se necessário entender este contexto de repressão e autoritarismo vivido no Brasil com o regime militar, sobretudo em relação ao jornalismo.

Censura e imprensa: o regime militar brasileiro

A deposição de João Goulart, em 1964, por meio de uma operação militar, aconteceu sem resistência e com significativa articulação civil e da imprensa. 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 e propor reformas constitucionais. Restava saber se essa reunião de forças demoraria a apresentar fissuras. Segundo Reis Filho, os antigos aliados não aceitaram as novas regras do jogo, ou melhor, as regras de um novo jogo. Houve, então, a reviravolta: "os grandes jornais liberais, conluiados com os pretendentes frustrados ao trono da presidência imperial brasileira – agora marginalizados, aguerridos defensores da derrubada do regime anterior, *vivandeiras* dos militares açulados –, encontraram-se, de súbito, na oposição" (REIS FILHO, 2002, p.438, grifo do autor).

Com a oposição se formando, o relacionamento existente entre os meios de comunicação e o sistema político vigente começa a estremecer. Nadine Habert explica que, frente a este contexto de fissuras, para a viabilização do projeto ditatorial, foi preciso uma complexa e ampla máquina de repressão política, eufemisticamente denominada "comunidade de informação", encabeçada e centralizada pelo Serviço Nacional de Informação (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).

[10] Tradução livre do original: "La tan declamada idoneidad de las fuerzas armadas es puesta en duda. […] Esta visión irónica y humorística de los principales jerarcas de la dictadura fue una de las grietas en las que se pudo colar otra forma de mirarlos. En estas fotografías los militares causan risa, no miedo".

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).

> 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, 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. Para Paolo Marconi, as proibições impostas à imprensa serviram mais para encobrir o caráter sanguinário e as mazelas do regime, anestesiar 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".

Maria Aparecida Aquino (1999) 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 recrudesce 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,

não estando imune às contradições. "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). 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).

Assim como Aquino alerta para os discursos homogeneizantes, torna-se relevantes destacar a atuação de alguns profissionais e órgãos da imprensa que criticaram o regime político vigente a partir de 1964. No entanto, neste trabalho, aborda-se apenas os fotógrafos que, por meio da linguagem fotográfica e do humor, conseguiram burlar as amarras da censura.

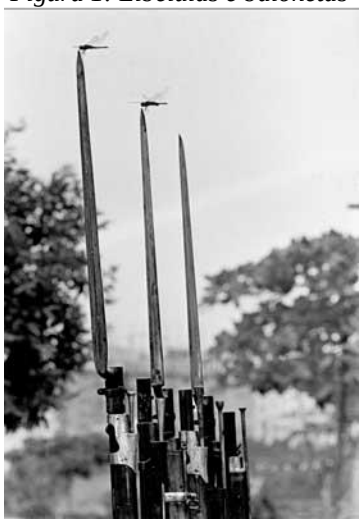
O fotojornalismo crítica o sistema: a ridicularização das autoridades militares

Retomando as ideias de Gamarnik (2013), a fotografia irônica possibilitou, durante o período em questão, criar um novo olhar sobre os militares colaborando para a construção de um discurso crítico em relação à política vigente. Para tanto, é preciso que, conforme Eco (1989), as pessoas entendam os pressupostos dos elementos humorísticos presentes nas imagens. Como, por exemplo, na fotografia de Evandro Teixeira, publicada pelo *Jornal do Brasil*, conhecida como "Libélulas e baionetas" (Figura 1). Nela, o fotógrafo registra o alinhamento de dois destes insetos nas pontas das armas vizinhas ao mesmo tempo. A fotografia gera um sorriso por apresentar uma cena tão inusitada – em duas das três baionetas perfiladas, duas libélulas se apoiam no mesmo momento. A imagem, marcada pelo "instante decisivo" característico do fotojornalismo, não se alinha aos critérios de noticiabilidade, mas, naquele contexto, é uma forma de crítica sistema político de então. Sabe-se que Teixeira estava cobrindo uma sessão de fotografias do presidente da República e general Artur Costa e Silva (1967-1969), em 1967, quando escapou e registrou a cena de duas libélulas displicentes sobre duas baionetas, que eram as armas tradicionalmente utilizadas pelos oficiais, particularmente em solenidade, e teriam sido usadas na Guerra do Paraguai. A imagem em questão foi veiculada na capa do periódico e a do militar foi publicada em página interna. Segundo consta, o general se irritou pelo fato de a fotografia

de capa do jornal não ser a dele e sim dos insetos. O olhar inusitado de Evandro Teixeira registra, implicitamente, *libélulas que, alheias à confusão política vivenciada no Brasil, "desafiavam" as baionetas da ditadura.*

Evandro Teixeira também registou o alinhamento de soldados em frente ao Cine Pathé, no Rio de Janeiro (Figura 2). Os militares se organizavam nas ruas da cidade no momento em que o fotojornalista teve o cuidado de enquadrar no mesmo fotograma a fachada do cinema que anunciava o filme *Abelhas Selvagens* – como a imagem também ficou conhecida –, de Bruce Geller e estrelado por Ben Johnson. Independente do roteiro do filme, a relação entre os oficiais e os insetos se estabelece, especialmente devido ao capacete utilizado pelos primeiros remeter aos segundos. No entanto, o que mais se destaca como humor é não serem apenas abelhas, mas sim abelhas selvagens, conotando um viés de agressividade, grosseria e, inclusive, incivilidade aos soldados. Parecendo apenas fazer um chiste com o nome do filme, Teixeira consegue transgredir o sentido primário da cena criticando a atuação, muitas vezes, violenta dos militares quando saíam às ruas para algum ato no período em questão. Entretanto, o humor, a transgressão e a própria relação entre militares e "abelhas selvagens" só se efetivam se o observador identificar o pressuposto de violência e agressões vivido naquele período. Caso contrário, trata-se simplesmente de uma fotografia de militares perfilados.

Figura 1: Libélulas e baionetas



Fotografia: Evandro Teixeira

Figura 2: Abelhas selvagens

Fotografia: Evandro Teixeira

Outra fotografia que requer entender o contexto da situação para que o elemento humorístico presente seja entendido é a imagem de João Batista Figueiredo (1979-1985), feita por Jair Cardoso em 1981, em uma solenidade em Brasília (Figura 3). A fotografia,

denominada "A origem do poder", enquadra o quepe e a continência de um militar que está atrás do presidente como se fossem dele. Desde o início do sistema político regido pelos militares, os governantes, apesar de pertencerem às Forças Armadas, não portavam as fardas oficiais. A estratégia de utilizarem roupas civis era para se aproximarem dos cidadãos como iguais e não serem relacionados à rigidez militar. Contudo, a imagem de Cardoso mostra que atrás daquele governo que começava a defender a abertura política do Brasil estava presente, e de forma condizente com a sua postura, um sistema político orquestrado pelos oficiais das Forças Armadas. A graça em ver a sobreposição dos elementos das vestes de um militar no então presidente faz com que os leitores se lembrem de que a população não participava do governo e este estava não estava nas mãos dos civis, mas sob o domínio de um sistema político autoritário comandado por generais. E mesmos os civis que pertenciam ao governo estavam sob a tutela dos militares. Há, por exemplo, uma imagem de Delfim Neto, considerado o responsável pelo "milagre econômico" do regime militar, com uma composição muito parecida, na qual se enquadra um quepe das Forças Armadas em sua cabeça (Figura 4), ladeado pelo general Figueiredo e por Paulo Maluf. Como aponta Eco (1989), sorrimos porque descobrimos, mesmo que por um momento, a verdade.

Figura 3: A origem do poder

Fotografia: Jair Cardoso

Figura 4: Delfim Neto "militar"

Fotografia: Não identificado

Figura 5: Rejeitando cumprimento

Fotografia: Guinaldo Nicolaevsky

Figueiredo também é personagem da fotografia de Guinaldo Nicolaevsky, publicada em vários periódicos do Brasil e do exterior, e que, para muitos, é uma das principais imagens da luta contra o regime militar brasileiro. Trata-se da cena de uma menina de cinco

anos que se recusa a cumprimentar o então presidente (Figura 5). O general estava em Belo Horizonte para uma cerimônia no Palácio da Liberdade, em 1979, quando foi surpreendido pela atitude da criança. O elemento humorístico presente na fotografia não é somente a postura da menina frente à autoridade máxima do país, mas também o aparente constrangimento do governante naquela situação. A criança viola, conforme aponta Eco (1989), uma regra de etiqueta ao não cumprimentar alguém, inferiorizando o general Figueiredo e provocando humor. Os indivíduos sentem prazer com a "desgraça" alheia e mesmo vingados em relação ao governo militar. Desta forma, a transgressão cômica leva a pensar no desgaste do modelo do sistema político perante a população, tanto que se começava a discutir a abertura política do país.

Além da fotografia do presidente Figueiredo sendo rejeitado por uma menina, em 1965, por exemplo, enquanto acompanhava o cortejo Grão-Duque de Luxemburgo que visitava o Brasil, especificamente o Rio de Janeiro, Evandro Teixeira registra o instante em que um oficial da Aeronáutica caiu da motocicleta que conduzia (Figura 6). A cena foi parar na primeira página do *Jornal do Brasil*, deixando descontente o governo militar da época. Em geral, as pessoas, depois do susto inicial, riem dos tombos das outras – trata-se da ideia de ver o outro inferiorizado, em desgraça, constrangido com a situação –; assim, ao ver a queda de um militar, figura tão importante e respeitada naquele período, é praticamente inevitável não rir – ou, ao menos, não esboçar um sorriso. Outro fato inusitado da cena é que, mesmo sem condutor, a motocicleta continua cumprindo seu trajeto e não cai. O momento registrado pelo fotojornalista, denominado "A liberdade da motocicleta", pode ser entendido de maneira representativa em relação à situação do país, uma vez que o veículo conduzido pelo oficial segue seu caminho mesmo sem ele estar no comando, conotando, desta forma, a fragilidade do sistema político vigente: os militares poderiam, literalmente, cair e a "máquina" continuaria em frente. Há também o fato de a motocicleta manter seu percurso apesar de não ter alguém que a guie, remetendo, possivelmente, ao Brasil sem um governo que o orientasse. Sabe-se, todavia, que depois de 100 metros a motocicleta também tombou e incendiou; o oficial que a dirigia passou por investigação devido aos danos causados ao veículo e a fotografia, bem como o fotógrafo, contribuiu para a sua defesa.

Figura 6: A liberdade da motocicleta

Fotografia: Evandro Teixeira

Figura 7: Entrega de espadas

Fotografia: Não identificado

O *Jornal do Brasil* também publicou, em 14 de dezembro de 1968 no momento da implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) no país, uma imagem que lembra uma queda (Figura 7). Trata-se do presidente Costa e Silva entregando espadas dos novos guardas-marinha, em uma solenidade tradicional das Forças Armadas. Entretanto, a posição inclinada em que o general foi fotografado parece que ele está para cair, mas é impedido pelo móvel a sua frente. A dúvida instaurada sobre um possível tombo e a postura do presidente são elementos inusitados que o colocam em uma situação de inferioridade, podendo ser humorística. Vale frisar que na capa não há texto referente à solenidade, assim a fotografia remete diretamente à instituição do novo ato institucional, podendo ser entendido como um tombo previsto para o governo que foi impedido, mas o momento ainda requeria cuidados, pois é como se o governante – e o sua gestão também – estivesse instável, com uma base frágil, nas "pontas dos pés". Pode-se afirmar que os cuidados foram tomados, pois as regras impostas naquele instante vigoraram por 10 anos e são consideradas as mais repressoras e autoritárias do período de sistema político regido pelos militares. Serviram também para, junto com a repressão e tortura, refrear os opositores e as ações contra o governo.

Considerações Finais

Na imprensa, as imagens jornalísticas ganham um potencial ainda maior, imposto por um aspecto de credibilidade-verdade que os periódicos lhes emprestam. O

fotojornalismo preenche, então, uma necessidade dos leitores de confirmação visual do ocorrido. Não se pode esquecer, contudo, que a fotografia na imprensa é um espaço de lutas simbólicas, ideológicas e pelo poder, pois a mesma imagem permite inúmeras leituras e significações. Desta forma, via linguagem fotojornalística, é possível inserir elementos que corroboram para a construção de discursos, que podem consolidar ou refutar ideias e imaginários.

O humor, por seu lado, é um dos meios para revelar paradoxos, contradições e fazer críticas. Devido ao seu caráter artístico, muitas vezes foi utilizado no cinema, na literatura, na linguagem iconográfica, no teatro e em outras formas de expressões culturais para manifestar opiniões e crenças que não pertenciam ao discurso hegemônico. Somando às possibilidades da linguagem fotográfica, a fotografia irônica – como denomina Gamarnik – torna-se instrumento de crítica social e política. No regime militar brasileiro, as fotografias com um discurso opositor ao governo circulavam mais facilmente na imprensa do que os textos, já que, muitas vezes, essa é uma área menosprezada do jornalismo e também o foi pelos censores.

As imagens com um cunho humorístico buscam, em geral, ridicularizar os militares com intuito de inferiorizá-lo, ao invés de acusá-los diretamente. Os fotógrafos se apropriavam do contexto da época para, de forma implícita, criticar, denunciar e se opor ao sistema político vigente. As fotografias foram tomadas, em geral, em atos oficiais, assim o diferencial em relação aos outros profissionais do jornalismo é que estes possuíam um olhar aguçado para aquela situação, tratava de uma observação política frente ao poder e aos governantes, consciente da força de significação das imagens na imprensa. Não era um olhar ingênuo ou mesmo engessado aos limites impostos pelo regime. Desta forma, alguns fotógrafos brasileiros corroboraram para a construção de um discurso e de uma memória em torno do período fora dos padrões estipulados pelos mandatários das Forças Armadas, ampliando as possibilidades de visões e discussões sobre a política vivida no país em oposição às práticas e discursos autoritários oriundos dos governantes. A transgressão às regras presentes nessas imagens, por meio do humor, “libertava” os observadores, permitindo uma compreensão mais crítica do momento, pois identificavam os paradoxos e contradições daquele período complexo da história do Brasil.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa e estado autoritário** (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de S. Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

_____. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002, p.513-532.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUITONI, Dulcília Schroeder. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. **Líbero**, São Paulo, ano X, n.20, p.103-111, jul./dez. 2007.

ECO, Umberto. Los Marcos da Libertad Cômica. In: ECO, Umberto et al. **Carnaval!** México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p.9-20

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (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.

FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. **Humor e Resistência**: as possibilidades políticas do humor nas charges do jornal *O Pasquim*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

GAMARNIK, Cora. La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.14, p.173-197, jan./jun. 2013.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

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.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira** (1968-1978). 2.ed. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS, Ana Luiza, LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Unesp, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002, p.435-450.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo performativo**: o serviço de fotonotícia da Agência Lusa de Informação. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.