

(Re)velando a Revolução dos Cravos por meio da análise comparativa do texto fotoperiodístico, de 1974, publicado na revista portuguesa *O Século Ilustrado* e na revista brasileira *Veja*¹.

Alexandre Huady Torres Guimarães²

Resumo: A fotografia é linguagem que, muitas vezes, registrou momentos importantes da história moderna do homem. Um desses momentos iniciou em 25 de abril de 1974, em Portugal, a essa época, envolto em problemas de ordem econômica, de libertação das colônias e de descontentamento da população e das Forças Armadas, que incitaram o surgimento de um movimento contrário à ditadura. Eclodiu, assim, a Revolução dos Cravos, evento registrado jornalisticamente em várias mídias, dentre elas, a revista portuguesa *O Século Ilustrado* (de 27 de abril e 4 de maio) e a revista brasileira *Veja* (de 01 e 08 de maio). A partir desse corpus objetiva-se o estudo comparativo das fotografias jornalísticas de ambas publicações, tendo como base para esse exercício Arnheim, Dondis, Gomes Filho, Kossoy, Burke e Manguel, de modo a investigar a imagem como expressão da memória histórica nos distintos contextos culturais.

Palavras-Chave: Fotoperiodismo; Revolução dos Cravos; Contexto sócio-histórico-cultural.

Abstract: The photograph is a language that, many times, registered important movements in the humanity modern history. One of these moments started in April 25th, 1974, in Portugal, in that moment, involved in economic problems, the freedom of the Portuguese territories and the discontent of the population and of the Armed Forces, that incited the arise of a movement against the dictatorship. In that way, the Carnation Revolution emerged, an event journalistic registered in some media, among them, the Portuguese magazine *O Século Ilustrado* (April, 27th, 1974 and May 4th, 1974) and the Brazilian magazine *Veja* (May 01st, 1974 and May 8th, 1974). From this corpus, a comparative examination was aimed concerning the journalistic photographs of both publications, based on Arnheim, Dondis, Gomes Filho, Kossoy, Peirce e Dubois, in order to investigate the image as an expression of the historical memory in the distinct cultural contexts.

Keywords: Photojournalism; Carnation Revolution; Socio-historical-cultural context.

¹ Trabalho apresentado no GT 1- Mídia e Conflitos, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, Mestre em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Professor do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie - alexandre.guimaraes@mackenzie.br

Introdução

O século XIX, particularmente, constituiu-se como uma época de grande força e influência das ciências naturais, que, por sua vez, pretendiam extrair leis gerais e, assim, passaram a comparar estruturas e fenômenos análogos.

Comparar é um ato utilizado pelo ser humano com o intuito de se saber a respeito das igualdades e diferenças e não, necessariamente, de buscar-se concluir, visto ser um meio e não um fim, acerca da natureza dos elementos elencados e, por conseguinte, confrontados.

[...] o comparativista não se ocuparia em constatar que um texto resgata outro anterior, apropriando-se de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados, vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. (CARVALHAL, 2003, p. 51-2)

Assim sendo, a relação entre textos não se caracteriza como um processo pacífico, visto ser, em verdade, um processo calcado em conflitos, os quais dialogam tanto entre as estruturas textuais quanto extratextuais.

Todavia, antes do processo da comparação entre textos, sejam eles verbais, sonoros ou visuais, há a necessidade da compreensão do texto, nesse caso específico, imagético.

Alberto Manguel, em *Uma história de leitura* (1997) propõe uma profunda discussão a respeito da leitura, recaindo sobre a seguinte pergunta: o que é ler?

Apesar de afirmar que a resposta para essa pergunta ainda está distante, o autor afirma que ler “não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labirinto, comum e, contudo, pessoal” (p. 54).

Manguel amplia a questão afirmando não ser a leitura um processo que pode ser explicado utilizando-se de um modelo mecânico e que, para que a leitura exista, talvez ela dependa mais de seus intérpretes de que de seus enunciadores.

O autor retorna a essa questão no capítulo “A primeira página ausente”, quando se vale do pensamento kafkiano, acrescentando a este o de Paul Valéry, afirmando que um texto deve ser inacabado para um leitor, concedendo, dessa forma, espaço para o trabalho desse mesmo leitor.

Em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*, o mesmo autor concede mais vulto à discussão da leitura do texto imagético, corroborando a ideia da participação do leitor, que, quanto mais experiências possuir, mais fruirá da imagem. Manguel evidencia que uma imagem, que “existe em algum lugar entre percepções” (2001, p. 29), para permitir “uma leitura iluminadora”, deve “forçar o receptor a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” (2001, p. 286)

O autor dedica ainda um capítulo à imagem como teatro e, nele, afirma que toda imagem, seja fotografada, esculpida, pintada, emoldurada, construída é, também, um local de encenação, um palco:

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. (MANGUEL, 2001, p. 291)

A leitura da imagem

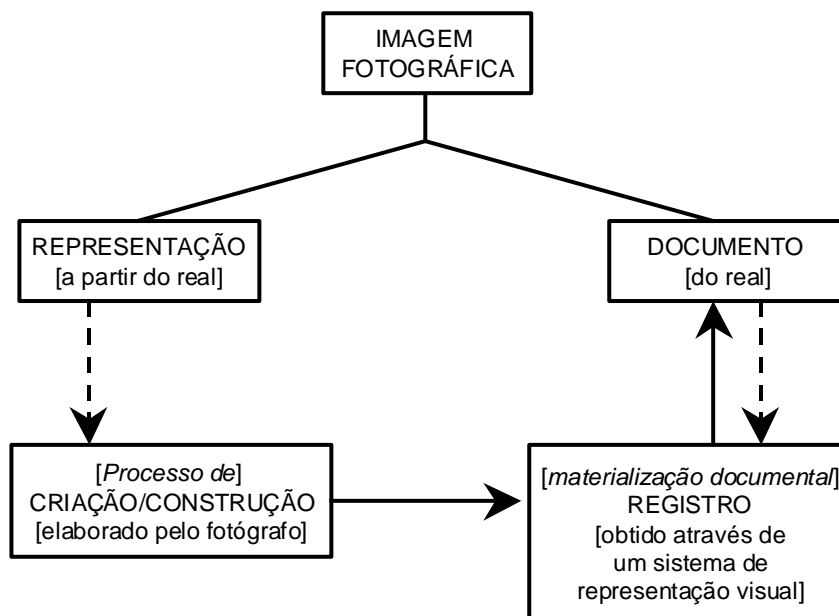
Em raciocínio paralelo, Boris Kossoy afirma, tomando como base a fotografia, que há de se considerar cada um dos fotogramas, seus contextos e suas utilizações de forma ampla e multidisciplinar. Em *Fotografia e história*, (1989, p. 15) coloca:

Com o advento da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizagem do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual direta dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua cópia ou representação. O mundo, a partir da

alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*.

O mesmo Kossoy (1999, p. 22) propõe que a fotografia seja tratada como os demais documentos, contextualizando-a em seus desdobramentos sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais que envolvem o tempo e o espaço do registro. Consoante sua dissertação, a qual visa uma fotografia distante da mera ilustração, trata a imagem fotográfica a partir da premissa de que a mesma tem duas realidades: “a *primeira realidade* e a *segunda realidade*”, como se observa no seguinte quadro (1999, p. 35):

IMAGEM FOTOGRÁFICA
DOCUMENTO/REPRESENTAÇÃO



Por ele compreende-se que a “*primeira realidade*” é a realidade do assunto fechado no próprio passado, que se soma à ação técnica do fotógrafo no ato e espaço de seu registro; e a “*segunda realidade*” é a realidade documental a partir da descrição da luz.

Essas duas realidades, em verdade, tornam-se múltiplas, pois a realidade fotográfica não existe apenas na aparência e/ou na veracidade histórica, ela está nas múltiplas leituras realizadas pelos seus receptores (KOSSOY, 1999);

desta forma, apesar da fotografia ser um instrumento histórico, não deve ser tomada como uma verdade em si, necessita, sim, ser analisada em seus contextos, fato que poderá gerar inúmeras realidades distintas.

Eduardo Neiva Jr., em *A imagem* (1986, p.15), não particulariza seu estudo sobre a fotografia; ele trata, como o próprio título explicita, da imagem, e sobre esta explana:

Como consequência fisiológica, a imagem não poderia ser uma duplicação do mundo. Entre o mundo e a percepção acontecem os cones de luz, as deformações que fazem da imagem alguma coisa autônoma. A veracidade da imagem é ela mesma, já que as modificações constantes de luz e sombra impossibilitam a réplica do fato a ser representado: no máximo, uma transposição, nunca uma cópia.

Alberto Manguel quando trata da questão das leituras da imagem, afirma que “o espectador, ou leitor, é compelido a participar, completando e interpretando as poucas pistas dadas pelas linhas delimitadoras.” (2001, p. 125). Manguel coloca a questão da possibilidade ou não de um sistema coerente para a leitura da imagem, ao qual se soma o raciocínio de Dondis (1999, p. 18-20):

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

[...]

Uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem. As linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações. Sua estrutura, portanto, tem uma lógica que o alfabetismo visual é incapaz de alcançar.

Ao se valer do termo “sintaxe visual”, o autor não o utiliza com as características emprestadas da gramática, mas, sim, como termo que representa a estrutura, a disposição, a construção, o arranjo da composição.

Em *Testemunha ocular: história e imagem*, Peter Burke (2003, p. 238), historiador, afirma:

No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos e insignificantes – incluindo ausências significativas – e usando-os com indícios para informações que os fazedores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou a pressuposição de que eles não tinham ideia que possuíam.

Deve-se lembrar que todas as linguagens são deficientes, ou seja, encontram limitações nas combinações de seus signos, que obedecem a leis determinantes em relação as suas formas de organização.

Para Arnheim, a fim de se empreender a análise do texto imagético, deve-se primeiro buscar um índice que compactue com a percepção inicial, uma vez que “a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante a nossa vida”. (2000, p. 40)

Consequentemente,

A primeira tarefa será: a descrição dos tipos de coisas que se veem e quais os mecanismos perceptivos que se devem levar em consideração para os fatos visuais. Parar ao nível da superfície, contudo, deixaria todo o entendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassociem daquilo que nos dizem. (ARNHEIM, 2000, Introdução)

Ampliando seu raciocínio, Arnheim (2000, Introdução) afirma:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem. (2000, Introdução)

Há, portanto, uma relação existente entre as partes de uma obra pictórica e o seu todo, fato que tem por objetivo reforçar a ideologia do seu produtor. Portanto, há, também, a relação entre forma e conteúdo, fato que imputa

o estudo da estrutura por meio dos índices para compreensão e justificativa da percepção total.

Gomes Filho (2000, p. 25), em *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma* com o objetivo didático, sintetiza os fundamentos teóricos da Gestalt e expõe:

Cada imagem percebida é o resultado da interação dessas duas forças. As forças externas sendo os agentes luminosos bombardeando a retina, e as forças internas constituindo a tendência de organizar, de estruturar, da melhor forma possível, esses estímulos.

Portanto, o receptor, ou enunciatário, não vê partes isoladas, mas relações entre essas partes que caracterizam uma sensação global, já que as partes não são separadas do todo, entretanto, é pelo estudo dessas partes que se compactua a sensação primeira.

A primeira sensação já capta a forma de maneira global e unificada, tendo em vista que o receptor vê relações e não partes isoladas, pois cada parte depende da outra, o que as torna inseparáveis do todo.

O todo é, assim, percebido, mas a Gestalt explica o fenômeno da percepção visual estabelecendo uma primeira divisão geral: entre forças externas e forças internas.

A primeira das forças é constituída pelo estímulo da retina por meio da luz proveniente do objeto exterior e as forças internas – posteriormente divididas em segregação, unificação, fechamento, boa continuação, profundidade, organização, proximidade, semelhança da forma e força estrutural – organizam-se a partir de um dinamismo cerebral.

O dinamismo cerebral obedece a uma ordem de organização que se processa “mediante relações de subordinação a leis gerais” (GOMES FILHO, 2000, p. 20). A ordem, ou força de organização é o que os gestaltistas nomeiam como princípios básicos ou também leis de organização da forma perceptual, as quais explicam porque um receptor vê as coisas de uma maneira determinada.

Recorrendo novamente a Arnheim, em *Arte e percepção visual: uma psicologia as visão criadora* (2000), o pesquisador é categórico ao afirmar, logo à

primeira página, que a capacidade de entender pelos olhos, inata ao ser humano, está adormecida e necessita ser despertada, buscando para tanto, na Gestalt, a possibilidade de leitura e compreensão da arte.

O mesmo autor, em *Intuição e intelecto na arte*, diz:

Num sentido amplo, cada detalhe de informação sobre o conteúdo representativo de um quadro não só aumenta o que já conhecemos, mas modifica o que vemos. É psicologicamente falso supor que nada é visto além do que estimula a retina dos olhos. (1989, p. 07)

Arnheim ensina, dessa forma, que rapidamente a imagem perceptiva ocorre abaixo do nível de consciência, conseqüentemente, o observador recebe a imagem como um sistema de forças que, evidentemente não se desassocia daquilo que dizem. É por isso que a teoria gestaltiana procede do padrão percebido para o significado que este comunica. Corrobora com essa ideologia o fato de a visão não ser um registro meramente mecânico de elementos, mas a apreensão de padrões culturais significativos.

A fotografia jornalística

O trabalho do fotógrafo de imprensa mostra-se penoso. À introdução do livro *Periodismo fotográfico*, Hector Mujica comenta:

El diario sucedido no espera. La pose del entrevistado se escapa, dura apenas segundos. El hecho inopinado y violento no se repite en la misma circunstancia. Dialécticos de la naturaleza, los fotógrafos de prensa repiten, con Heráclito, la sabia enseñanza de que jamás nos bañamos en el mismo río. Y se este río de la vida, multiplicado a cada paso, cada paso imborrable de nuestro tránsito por el mundo, el que en definitiva procurará el fotoperiodista, el reportero gráfico, ese compañero de labor diaria que refunfuña a veces semanas enteras, cuando tiene que dedicarse a la pesada, ignominiosa y estéril morralla de la cotidianidad.

Sabedor de que el tiempo no puede detenerse, el reportero gráfico camina con su máquina a cuestas como un iluminado. ¡Y hay que ver los ojos luminosos y visionarios que ponen cuando captan ese momento fugaz maravilloso del sucedido intransferible! (1959, p. 2)

Bresson, que Guran vai buscar no volume 1 da série *The Aperture History of Photography*, comenta:

Para expressarmos o mundo, temos de nos sentir envolvidos com aquilo que descobrimos no visor. Esta atividade exige concentração, disciplina mental, sensibilidade, e senso de equilíbrio geométrico. É pela economia de meios que se chega à simplicidade de expressão. O fotógrafo tem sempre de buscar suas fotos com grande respeito pelo objeto fotografado e por si próprio. Tirar fotos é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É neste instante que apoderar-se de uma imagem torna-se um prazer físico e intelectual. (1992, p. 18-9)

Difícil nortear o papel que cabe ao fotógrafo, tendo em vista que há diferentes modos de ver e de interferir nos acontecimentos, exercício já descoberto por Van Eyck:

No espelho ao fundo do quarto, vemos toda uma cena refletida por trás, e aí, assim parece, também vemos a imagem do pintor e testemunha. Ignoramos se foi o mercador italiano ou o artista nórdico quem concebeu a ideia de fazer tal emprego do novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha. Mas quem quer que tivesse tido a ideia, por certo havia compreendido rapidamente as tremendas possibilidades existentes na nova maneira de pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra. (GOMBRICH, 1999, p. 243)

Acrescente-se a afirmativa de Arlindo Machado:

[...] basta seguir a gênese do efeito de “transparência” da fotografia para ver que os seus meios, as suas técnicas, os seus procedimentos já se encontram codificados segundo exigências de ordem ideológica: a história de seu nascimento e de sua transformação técnica não foi ditada simplesmente por “progressos científicos”, mas sobretudo por tensões ideológicas. Por essa razão, só por inocência ou por má fé se pode ainda falar de uma “neutralidade” ou de um “realismo essencial” a pretexto de seus produtos e menos ainda se pode afirmar que eles possam estar engajados numa prática política libertária, sem que as formas dominantes de enunciação tenham sido profundamente perfuradas. (1984, p. 75)

Percebe-se um jogo na utilização da fotografia de imprensa e, por mais bem intencionado que esteja o fotógrafo, ele faz parte de um veículo que possui um discurso predeterminado, como já explicitado no início desse artigo.

Lima (1988, p. 24) comenta:

[...] na fotografia de imprensa há uma predominância do valor informativo sobre o estético. A fotografia de imprensa exige também um elemento adicional que é o impacto. Sem o impacto, o leitor de atualidade não recebe

estímulos para ler e o jornal não vende. Nos países de economia capitalista como o nosso, as vendas traduzem poder econômico, político e social para a empresa jornalística.

As mídias jornalísticas destinam-se à venda e, para tanto, pretendem manter e, se possível, ampliar o seu público consumidor.

[...] Susan Sontag [...] observou também a grande afinidade técnica e operacional que existe entre a câmera fotográfica e o fuzil: ambos têm o mesmo dispositivo de mira, apontam igualmente para o objeto e disparam; só que a fotografia rouba apenas simbolicamente a vida da vítima (SONTAG, 1979, p. 15). [...] Mas o que Sontag esqueceu de dizer é que essa afinidade é mais profunda do que pode parecer à primeira vista: as duas tecnologias são intercambiáveis entre si, dependendo das conveniências. O mesmo aborígine que está sob a mira de minha câmera pode estar sob a mira de meu fuzil; por via das dúvidas, o turista e o desbravador levam consigo os dois aparelhos. É por isso que as imagens fotográficas que proliferam na grande imprensa, mesmo quando focalizam distúrbios e revoluções, pragas e hecatombes, trazem sempre consigo essa marca de segurança e conforto, sem a qual a comunidade dos leitores médios entraria em pânico: afinal, se um fotógrafo da UPI pode furar o cerco inimigo e capturar o referente, por que um fuzileiro americano não poderia fazê-lo? Até o limite em que a segurança das instituições não está em jogo, a classe dominante tira fotos: ultrapassando o limite, ela atira fogos. (MACHADO, 1984, p. 41-2)

O consumidor dita aquilo que deseja, ou não, receber, e a violência, em proporções díspares de acordo com o veículo que a alicerça, surge, pois, para ele, há um público que se formou em tempos remotos.

O público consome a violência, ele a faz proliferar à medida que lhe convém, à medida que considera suportável, pois se uma mídia jornalística atravessar a suave fronteira requerida por seus leitores, estes serão os primeiros a cobrá-lo.

O explícito nem sempre é o mais chocante, assim como o sensacionalismo não é a melhor maneira de se evidenciar a violência. Manguel, falando sobre Modotti, explicita este raciocínio:

As fotos que ela tirou [...] nos mostram uma realidade que contém o seu próprio comentário. Modotti não tem nenhuma necessidade da brutalidade com que certos fotógrafos documentais solicitam a solidariedade do espectador ou “reforçam” uma posição moral. É a serena precisão das observações de Modotti que as faz convincentes, apaixonantes, eloquentes. (2001, p. 103-4)

A banalização pode ser posta de lado, para tanto, um fator é fundamental, a relevância:

Mais de sessenta anos depois que foi pintado (depois da Segunda Guerra Mundial, depois da Coreia, depois do Vietnã, depois da Guerra das Malvinas, depois do Afeganistão, depois de Kosovo), *Guernica* se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra, e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, talvez essencial. (MANGUEL, 2001, p. 210)

Cabe, conseqüentemente, ao público, ao receptor, o papel definitivo.

A Revolução dos Cravos nas páginas das revistas

A revista portuguesa *O Século Ilustrado* do dia 27.04.1974 foi às bancas com 32 páginas, todas dedicadas à Revolução dos Cravos, e mais de 40 fotografias capturadas por 6 fotógrafos, além daquelas sem atribuição de crédito.

Dentre os temas das fotografias jornalísticas destacam-se, em maior número, imagens compostas pela presença das Forças Armadas, da libertação de presos políticos e da Junta de Salvação, captadas por Abel Fonseca, Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro – este com o maior número de fotografias publicadas –, Fernando Baião, Francisco Ferreira e Novo Ribeiro.

A fotografia de Alfredo Cunha é exemplo da exposição das Formas Armadas em plano fechado. Mesmo com o volume do tanque, que em princípio alerta para a violência, esta não se faz explícita em seu ato, mas apenas em seu estado.



Soldado com semblante tranquilo.



Volume do tanque dominando o espaço fotográfico.

A violência, à época, era latente, principalmente nas Colônias portuguesas mantidas na África, mas o ato da Revolução de 25 de abril, registrado fotojornalisticamente, não evidenciou esse traço, fato observado na fotografia que mostra a relação entre as Forças Armadas e a população, captada por Gageiro em imagem em que o militar, que há horas estava sem dormir e comer, alimenta-se de pão, cedido por populares e, também, na imagem de Baião, na qual, no terço inferior do centro da imagem, destaca-se um soldado, armado mas passivo, em meio à manifestação popular.



Soldado em primeiro plano da imagem alimentado com pães por populares.



Soldado em meio a manifestantes populares.

Pequenos foram os exemplos da violência explícita, dentre eles destacam-se as seguintes fotografias de Baião e Galeano, nas quais vê-se a ação das Forças Armadas contra elementos suspeitos da D. G. S., Polícia Política do regime ditatorial:



Supostos elementos da D. G. S.



Elementos da D. G. S.
revistado para a retirada de
arma.

A edição de *O Século Ilustrado* de 04.05.1974 foi composta por 64 páginas, todas dedicadas também à Revolução dos Cravos, com mais de 50 fotografias capturadas por 4 fotógrafos, Alfredo Cunha, Eduardo Gageiro – novamente com a maioria das fotografias –, Fernando Baião, Julio Marquesi, mais fotografias sem crédito.

Dentre os principais temas fotografados encontram-se a manifestação popular capturada tanto em plano aberto quanto em plano fechado, a presença do cravo entre os populares e os soldados, as Forças Armadas, a Junta de Salvação e a libertação de presos políticos em um espaço que, diferentemente da edição anterior, já é composto por anúncios publicitários.

A presença do cravo, registrado por mais de um fotógrafo, é constante nessa edição. A flor que deu nome à Revolução está presente em vários momentos dessa edição da revista:



Portuguesas de diferentes idades, fotografadas por Eduardo Galeano, que ocupam a base da página 2, portam o cravo em Primeiro de Maio.

A fotografia, em plano fechado superior, de Baião registra a alegria do povo português com destaque para o “V”, de vitória, a bandeira portuguesa e o cravo preso nas bocas das mulheres que ocupam a maior parte do fotograma.



A fotografia de Galeano, retrato captado com a câmera fotográfica pouco abaixo da linha dos olhos do ancião, é composta, além da informação, por forte tom poético, destacado pelo rosto emocionado do ancião português que tem em sua mão direita flores e a bandeira branca. É relevante o jogo existente entre o primeiro e o segundo plano da fotografia, os quais são compostos, em ordem, pelo senhor anônimo da população e, ao fundo, por elementos das Forças Armadas.

Provavelmente as mais icônicas fotografias da Revolução dos Cravos tenham sido compostas por Eduardo Galeano e estejam fixadas em página inteira nessa edição de *O Século Ilustrado*. Soldados armados em defesa da liberdade vestem o cravo, símbolo da paz e da esperança de um novo futuro.



Fotografia que ocupa inteiramente a página 12.

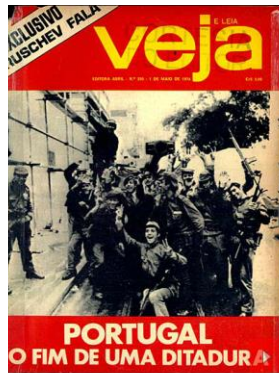


Fotografia que ocupa inteiramente a página 61.

A revista brasileira *Veja*, de 01.05.1974, dedicou 9 de suas 113 páginas à Revolução dos Cravos com apenas 6 fotografias, dentre as quais destaca-se a temática das Forças Armadas.

A edição de 08.05.2014 trouxe 8 páginas, de suas 115, sobre a Revolução dos Cravos, apresentando 13 fotografias com destaque para a manifestação popular e para imagens de autoridades políticas.

Em nenhuma das edições pode-se observar alguma fotografia de impacto jornalístico ou histórico. Todas as imagens foram publicadas em preto e branco, com exceção das fotografias que ocuparam a capa das duas edições.



A edição de 01.05.1974 registra, na primeira página da matéria, o momento da Revolução dedicando uma imagem à união das Forças Armadas com a população, apresentando uma ilustração dos pontos-chaves do evento e o retrato do General António Spínola, da Junta de Salvação Nacional, reproduzido da televisão.



A edição de 08.05.1974 concede destaque aos retratos de personalidades políticas como o General Spínola, Soares e Cunhal, além de retratar a manifestação popular de 1 de maio.



Considerações finais

Ao visitar o passado, aprende-se o próprio mundo, compreende-se o presente, identifica-se a história, as tradições, a cultura e busca-se a memória.

Um texto é produto representante de uma época, um discurso de época, conseqüentemente, pode ser intitulado como um produto, um discurso histórico-social.

Os textos imagéticos têm como base do contexto de sua produção o objetivo de reforçar a ideologia do produtor da imagem ou da mídia que a veicula.

Peter Burke (2003, p. 236) trata a questão da seguinte maneira:

O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas [...] bem como os interesses do artista e do patrocinador inicial ou do cliente, e a função que a imagem pretende passar.

No contexto dos meses de abril e maio de 1974, as mídias portuguesa e brasileira noticiaram a Revolução dos Cravos, sendo que na primeira, por meio da revista *O Século Ilustrado*, percebe-se uma riqueza de informações fotográficas composta, inclusive, por imagens que se transformaram em ícones do movimento; na segunda, por meio da revista *Veja*, por sua vez, observa-se um noticiário fotográfico genérico e pouco engajado.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Trad. de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2000.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MACHADO, Arlindo. *Ilusão espetacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NEIVA Jr., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986.

PONZUETA, Juan A. Martinez. *Periodismo fotográfico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959.

Revistas:

Veja – 01.05.1974

Veja – 08.05.1974

O Século Ilustrado – 27.04.1974

O Século Ilustrado – 04.05.1974