

## Uma Análise do Discurso Fotográfico no Livro ‘1968: destinos, Passeata dos 100 mil’<sup>1</sup>

Gabriel Ferreira VASCONCELOS<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### Resumo

O trabalho investiga os diferentes modelos discursivos do fotojornalismo presentes em “1968: destinos, Passeata dos 100 mil”, livro do fotógrafo Evandro Teixeira. A obra de Teixeira está dividida em duas partes. A primeira traz fotografias históricas da repressão militar no Brasil, incluindo a imagem símbolo daquela Passeata, que mostra a multidão sob uma faixa com os dizeres “Abaixo a Ditadura. Povo no poder”. Já a segunda traz fotografias e depoimentos recentes de 100 pessoas que aparecem nessa foto principal. Este artigo pretende esmiuçar a estética e os discursos desta e outras fotos, a partir do contexto de resistência pacífica da sociedade civil brasileira aos 21 anos de chumbo.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo; discurso fotográfico; Evandro Teixeira; Passeata dos 100 mil; ditadura.

### Introdução

“1968: destinos, Passeata dos 100 mil”, objeto de análise do presente trabalho, é um livro do fotojornalista brasileiro Evandro Teixeira editado em 2008, em memória dos 40 anos da Passeata dos 100 mil, um protesto contra a ditadura civil-militar sem precedentes na vida política brasileira que reuniu milhares de cidadãos no centro do Rio de Janeiro no dia 26 de junho de 1968. O objetivo deste artigo é esmiuçar a fotografia histórica dessa manifestação (anexo 1) e tudo aquilo que estava por trás da imagem-símbolo da resistência pacífica da sociedade civil brasileira aos 21 anos de regime autoritário: a história do período, a sucessão de fatos que levou à passeata e o destino de algumas pessoas envolvidas.

Para tanto, a obra se divide em duas partes. Na primeira são narrados os eventos que antecederam o movimento por meio das fotos que Evandro produziu para o Jornal do Brasil. Essa primeira parte culmina na fotografia principal e revela as condições em que foi feita e algumas curiosidades a seu respeito. É válido aqui lembrar que o livro também traz a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação; Trabalho final da disciplina *Analyse du discours photographique et du photojournalisme*, ministrada pelo professor doutor Marc-Emmanuel Mélon, durante o ano acadêmico 2013-2014 do curso de Informação e Comunicação da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Liège, na Bélgica; A versão em Português do trabalho foi orientada pela professora doutora Carla Baiense Felix da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense - UFF; e-mail: gabrielfevas@hotmail.com.

mesma foto em formato de pôster anexado para que os leitores possam observar seus detalhes.

Já a segunda parte traz uma série de retratos de pessoas que estavam na multidão da foto principal. São 100 pessoas que participaram do acontecimento, viveram todo o período da ditadura e dão depoimentos com suas impressões sobre o Brasil daquele tempo e o atual, institucionalmente democrático, mas ainda repleto de desigualdades sociais. Todas as fotos desta parte do livro foram realizadas por Evandro Teixeira no transcorrer do ano de 2008.

Esse novo formato, que une presente e passado pela fotografia e oferece respostas e reflexões sobre o que sucedeu ao alvo de uma fotografia antiga, seja uma pessoa ou mesmo o *status quo* sociopolítico foi o principal motivo para a escolha do livro como objeto de análise deste artigo. Outros dois motivos, não menos importantes, foram: o valor técnico e estético da obra de Evandro Teixeira, um dos mais importantes fotojornalistas do país, e o valor histórico das fotografias para toda a sociedade brasileira e, mais especificamente, para a atividade de imprensa no país. Isso porque o setor sofreu forte censura do governo militar durante as duas décadas de regime: muitas das fotos presentes no livro, embora tenham sido feitas para cobertura política diária, foram censuradas pelo governo militar e só vieram a público mais de uma década depois, se tornando símbolos tardios dos movimentos de redemocratização que tomariam o país na década de 1980. Assim, podemos dizer, se tratam de provas da vida política do país e da história da imprensa no Brasil, cujas reiteradas investigações e análises se justificam pelo simples exercício de memória e consciência democrática.

Até por isso, a análise encontra seu pilar central na historicidade das fotografias. De fato, uma imagem fotográfica é indissociável do local e momento onde foi realizada e, por isso, constitui um ato histórico. Mas é preciso ter em mente que o contexto e as condições de trabalho (censura prévia) em que Teixeira realizou suas fotografias são muito mais que uma simples característica intrínseca à qualquer fotografia: em nosso caso, foram elementos determinantes tanto no processo técnico quanto e estético, o que, por si só, denuncia as dificuldades do período. Trata-se, portanto, de uma análise pragmática e empírica que intenciona versar sobre as fotos de Teixeira e sua historicidade indissociável. Para tanto, partirá de situações e curiosidades descritas pelo próprio autor e pessoas fotografadas no livro, de conceitos do semiólogo e filósofo francês Roland Barthes como o “*morfema fundamental*” e “*punctum* temporal”, além de reflexões sobre os modelos discursivos da fotografia estudados na disciplina Análise do discurso fotográfico, do terceiro ano do

bacharelado de Comunicação e Informação da Universidade de Liège (BE). Não se trata, pois, de uma análise sistemática com cânones definidos a priori, mas sim de uma reflexão absolutamente particular do livro de Teixeira.

### **O fotógrafo Evandro Teixeira**

A câmera fotográfica foi a arma que escolhi para lutar contra a ditadura militar. Desde o primeiro momento, quando flagrei a tomada do Forte de Copacabana, na madrugada de 1º de abril de 1964, assumi o compromisso de registrar imagens que revelassem as arbitrariedades e as injustiças dos governos militares que tomaram de assalto a democracia no nosso país. (TEIXEIRA, 2008, p. 117).

Assim o fotojornalista Evandro Teixeira descreve sua postura profissional durante os anos de chumbo no Brasil. Longe da orientação objetiva e imparcial que tomam conta da imprensa brasileira sob influência das práticas norte-americanas no século XX e ainda hoje, o trabalho de Teixeira para jornais diários foi sempre muito politizado e militante. E isso se intensificou nos anos de regime autoritário, quando a censura inviabilizou grande parte do reporte escrito e a imagem se tornou uma válvula de escape para as denúncias reprimidas das arbitrariedades. Sobre este período, o fotógrafo afirma:

Até então, como fotojornalista, ainda não havia sentido de forma tão intensa, com o meu trabalho, aquilo que os livros já haviam me mostrado: o poder e a força da imagem. Foi assim durante toda a ditadura: a fotografia revelando a realidade censurada nos textos dos repórteres. Faltava aos censores a inteligência para captar a linguagem das imagens, como também dificultávamos o trabalho deles, mostrando os filmes revelados em folhas de contato bem escuras, com cada fotograma em tamanho tipo 3 x 4. No dia seguinte, como era de se esperar, as imagens publicadas incomodavam muito os militares que chegaram até a fechar, a balas, o Jornal do Brasil. (TEIXEIRA, 2008, p. 117).

Nascido em 1935, em Irajuba, cidade do interior do estado da Bahia, Evandro Teixeira iniciou a carreira de fotojornalista em 1957, nos jornais Diário da Noite e O Jornal, ambos do grupo Diários Associados. Em 1963, veio para o Rio de Janeiro para trabalhar no Jornal do Brasil, onde ficaria por 47 anos.

Autor de cinco livros – Fotojornalismo (1983), Canudos 100 anos (1997), O Livro das Águas (2001), Vou viver: tributo a Pablo Neruda (2005), e 1968: destinos Passeata dos 100 mil (2008) – Evandro teve sua obra incluída no acervo de vários museus ao redor do mundo, entre os quais do Centro de Artes Georges Pompidou, em Paris, França. O fotógrafo também já recebeu o Prêmio Especial da Unesco no Concurso Internacional “A Família”, em Tóquio, Japão (1993), e os Prêmios de 1975 e 1991 do Concurso Internacional da Nikon

no Japão, além de ter figurado na mostra dos 40 mais importantes fotógrafos do mundo, promovido pela *Leica* em sua galeria em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Ainda atuante, Evandro Teixeira é, sem dúvida, um dos maiores nomes da história da fotografia brasileira.

### **Passeata dos 100 mil: contexto histórico**

O ano de 1968 foi de muita agitação política em várias partes do mundo. No Brasil, não foi diferente. A esta altura, no Brasil, os militares já estavam no poder a quatro anos, em um modelo de ditadura que conservava algumas características do regime democrático anterior como a existência de um Congresso independente. Mesmo assim, com o crescimento dos movimentos de oposição, fossem de luta armada ou da sociedade civil organizada, os militares iniciaram uma escalada de repressão respaldada por Atos Institucionais (AI), mecanismos de legitimação de decretos das forças armadas. Entre 1964 e 1969, foram decretados 17 Atos Institucionais entre os quais o mais autoritário seria o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que fechou o congresso, deu o direito de cassação dos direitos políticos de qualquer pessoa ao presidente-militar, suspendeu o Habeas Corpus para crimes políticos e proibiu protestos por motivos políticos, além de instituir a censura prévia aos meios de comunicação, publicação de livros e material audiovisual. Foi uma clara resposta a agitação política daquele ano, cujo ápice foi a Passeata dos 100 mil, tema do livro objeto deste trabalho.

Em resumo, o evento deflagrador da passeata foi a morte do estudante Édson Luiz de Lima Souto no dia 28 de março de 1968, durante a repressão da Polícia Militar a um pequeno protesto dos estudantes contra as más condições dos restaurantes universitários. Até então, não havia acontecido nenhum ataque tão claro à resistência pacífica. Édson Luiz virou, em questão de horas, um símbolo da luta contra a ditadura militar. No dia seguinte, cerca de 20 mil pessoas compareceram ao velório do estudante, que transcorreu sem intervenções da polícia. A partir daí, as manifestações se multiplicaram e episódios de repressão violenta se tornaram rotineiros. Tudo foi, dentro das possibilidades, registrado por Evandro Teixeira nas fotografias de “1968: destinos”.

Um dos episódios marcantes foi a missa de sétimo dia de Édson Luiz, na Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, que terminou com espancamentos de civis e 600 presos. Teixeira registrou toda a movimentação da cavalaria da polícia do exército que desembainhou seus sabres contra a população. Meses depois, também fotografada por Teixeira, foi a vez da “Sexta-Feira Sangrenta” do dia 21 de junho daquele ano, quando

estudantes e trabalhadores enfrentaram a polícia com paus e pedras em uma batalha campal que durou pelo menos dez horas. O saldo foi: quatro mortes entre as quais a de um soldado atingido por um tijolo na cabeça, 23 pessoas baleadas, 15 espancadas e 35 soldados feridos. Nesse ínterim, greves se multiplicavam pelo país e os jornais falavam em estado de sítio.

Estavam lançadas as bases para um grande e abrangente protesto pacífico. No dia seguinte, representantes da imprensa, artistas, intelectuais, mães de estudantes envolvidos nos protestos e até mesmo padres saíram às ruas para protestar e dialogar com o governo da cidade. Segundo o jornalista Fritz Utzeri, “a avaliação era de que o governo perdera o controle da situação e suscitara o repúdio da classe média. O movimento estudantil crescia e ganhara a simpatia da massa na ‘Sexta Feira Sangrenta’”. Uma comissão com representantes dos intelectuais, das mães e dos estudantes marcaram então a grande passeata do dia 26 de junho, a Passeata dos 100 mil. Não houve repressão do governo. Não havia sequer soldados nas ruas. E, mais uma vez, Teixeira fotografou tudo.

Nos meses que se seguiram, o movimento estudantil radicalizou algumas posturas e começou a questionar o posicionamento pouco incisivo dos veículos de imprensa, vítimas de censura. O movimento perdeu força, embora os enfrentamentos com militares fossem comuns. Esse quadro de desordem, no entanto, teria fim com o AI-5, que recrudescer de vez a perseguição aos opositores do regime. Assim como na antiga Tchecoslováquia, os manifestantes viram os soldados soviéticos reprimirem o sopro de liberdade das manifestações de 1968 com tanques de guerra, a oposição brasileira viu sua luta abafada e o sonho da democracia adiado por mais 16 anos. De toda forma, a relação entre o regime e uma sociedade que, em sua maioria, apoiou o golpe de 1964, nunca mais seria a mesma. A face cruel do regime estava exposta.

### **Análise do livro e das fotografias**

Como já foi dito na introdução, o livro se divide em duas partes que remetem a uma mesma foto principal. Até por isso, as duas seções e a sua relação com a foto principal serão tratadas de forma separada. Também serão feitos comentários sobre algumas fotos mais representativas.

A primeira parte traz cerca de 30 fotografias – uma feita em 1964, no dia do golpe militar e todas as outras realizadas em 1968, antes da Passeata dos 100 mil – e explica o acontecimento da passeata, funcionando como introdução didática ao projeto de localização dos cem fotografados da segunda parte.

É importante dizer que, nessa época, Evandro Teixeira ainda trabalhava para o Jornal do Brasil e não tinha a intenção de editar um ensaio fotográfico sobre aqueles acontecimentos 40 anos mais tarde. As fotos foram realizadas com o único objetivo de ilustrar o jornal do dia seguinte, servindo aos interesses do veículo e aos interesses do próprio Evandro de denunciar os abusos do governo. Teixeira não pensava em um ensaio, mas o fato é que a cobertura diária e a imersão naquele cenário político criaram condições para a edição de um conjunto de fotografias que comprova e narra uma sequência de fatos que resultariam no acontecimento da Passeata. Assim, para esta análise, é importante dissociar os dois momentos: o de realização das fotos e o de edição do livro, que se confrontam, especialmente, nesta primeira etapa da publicação.

Dito isso, podemos apontar nessa parte a ocorrência muito clara de dois modelos discursivos: o comprobatório e o narrativo, sendo que o último, por vezes, se mistura ao chamado modelo discursivo alegórico, por intenção do fotógrafo ou mesmo pelo simbolismo histórico que as fotos ganharam com o passar dos anos.

O caráter referencial (BARTHES, 1980) é inerente à fotografia. Essa primazia permite afirmar que toda foto prova a existência do objeto fotografado. Mas a aplicação de um modelo discursivo comprobatório requer a intenção do fotógrafo em produzir provas a partir de fotos, o que, sem dúvidas, era o objetivo de Teixeira em 1968: provar e denunciar a violência policial e mostrar a reação da população a este estado de coisas. Esse dispositivo que está atrelado às fotografias desde a sua concepção, se repete no livro editado mais tarde, mas de uma forma reinventada. Se em 1968, Teixeira buscava comprovar “crimes do presente” para fazer justiça, em 2008 ele busca comprovar a “História do período” para criar memória. O discurso comprobatório presente nas fotos migra para o livro, mas ressignificado.

Ao mesmo tempo, é evidente no livro editado, a tentativa de uma sequência narrativa (*picture story*) dos episódios daquele ano, inclusive, com rigor temporal. A intenção do fotógrafo ao selecionar aquelas fotos e não as tantas outras que fez naqueles dias está no propósito de contar uma história com início, meio e fim, em que ocorre uma transformação, a saber, a reação em cadeia da sociedade civil organizada aos abusos de poder dos militares.

É evidente que esse processo não é tão simples a ponto de ser perfeitamente narrado por um conjunto tão pequeno de imagens. Mas Teixeira consegue narrar os acontecimentos daquele ano com um recurso que dita toda essa primeira sequência: ele alterna fotos de

multidões pacificamente organizadas e enfrentamentos entre civis e militares, de maneira que, com o passar das páginas, as multidões só aumentam, ao ponto de, no final dessa parte, utilizar mosaicos de fotos da multidão para evidenciar a onda incontrolável de protestos que tomou a cidade do Rio e o país. Seu objetivo é claro: mostrar o crescimento gradual das manifestações daquele ano e como a repressão violenta só fez aumentar o número de cidadãos insatisfeitos que foram às ruas. Feito isso, somos conduzidos ao evento máximo do ano de 1968: a grande Passeata e sua foto, razão de ser do livro.

É importante também dizer sobre o poder narrativo e alegórico das fotos de Evandro, características alcançadas no momento de execução da fotografia. Mas uma vez somos obrigados a distanciar o momento de execução das fotos e edição do livro. Em 1968, o fotógrafo sabia que o jornal do dia seguinte não publicaria uma sequência narrativa. Portanto, era necessário que cada foto tivesse uma carga narrativa própria, que sintetizasse o acontecimento referido e pudesse complementar as informações do texto escrito. Mas o fato é que, na censura, muitas vezes o texto era proibido e a foto, por algum motivo, como a exibição de fotogramas pequenos e escuros, conseguia driblar o filtro estatal e ser publicada. Assim, as fotos precisavam ser completas o suficiente para transmitir a notícia sem texto. Evandro precisava de fotografias que sintetizassem uma narrativa complexa e sabia disso. Por isso, muitas vezes, buscava capturar fotos passíveis de alegorização ou que tivessem algum elemento textual que lhe desse sentido. Ele buscava imagens e símbolos que narrassem de maneira total os eventos, fotos-notícias perfeitas sobre a confrontação entre militares e civis.

Um exemplo claro disso está na foto (anexo 2) que mostra a queda de um jovem, possivelmente um estudante, durante a perseguição de dois policiais que empunhavam cassetetes. A cena está repleta de movimento muito em função da velocidade da corrida. Existe aí, claramente, um teor narrativo decorrente da evidência do instante fecundo (*l'instant prégnant*), conceito elaborado pelo filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing para descrever a capacidade de uma imagem de levar o *Spectator* (BARTHES, 1980) a imaginar os próximos instantes da narrativa sugerida. Isso porque a foto não só mostra a queda, como acaba por inferir uma agressão imediatamente posterior. Sobre o “instante fecundo”, Lessing diz:

Para suas composições, que assumem a simultaneidade, a pintura não pode explorar mais que um único instante de ação e deve, por consequência, escolher o mais fecundo, aquele que permitirá compreender o instante que a precede e aquele que a sucede (LESSING *apud* SOHET, 2006, p. 124).



Além disso, ao mesmo tempo, se trata de uma imagem alegorizada, que, em última análise faz do jovem um símbolo do povo desarmado e vítima e, dos soldados, símbolos do governo violento e repressor. Alguns elementos da fotografia reforçam seu caráter alegórico, a começar pela diferença numérica e a desigualdade de condições que conota uma injustiça: são dois policiais armados e uniformizados com botinas e capacetes contra um jovem absolutamente desarmado que, na queda, ainda perde os óculos, estes ainda em queda, na mesma altura de seu braço esquerdo. Aí vale também conjecturar sobre as expressões faciais: enquanto os soldados olham para o jovem com um olhar determinado e pouco amigável, o rapaz está assustado e de boca aberta, possivelmente gritando. A foto é, portanto, uma metáfora perfeita da relação entre a sociedade civil e os militares. É a foto que Evandro buscava, porque sintetiza a notícia e ainda está carregada de simbolismo. Os mesmos elementos, embora não tão perfeitamente expostos aparecerão em outras fotografias. E este caráter alegórico da imagem só aumentou com o passar do tempo: hoje, descolada do factual, a foto nada mais é do que um símbolo da repressão militar, sendo muitas vezes utilizada como símbolo de resistência pelos atuais movimentos estudantis.

Outra foto que merece atenção é a foto do início da movimentação policial no entorno da Igreja da Candelária (Rio de Janeiro) depois da missa de sétimo dia do estudante Édson Luiz (anexo 3). Feita em grande plano e de um ângulo superior, a foto mostra com perfeição o início da repressão policial, quando a cavalaria, na parte inferior da foto, parte com sabres em punho em direção à população que está na parte superior da imagem. Embora não exista uma alegorização que marque a fotografia, a estratégia narrativa é evidente. Mais uma vez, o *Spectator* é chamado a imaginar o que acontece em seguida. Vale notar como a calçada da Igreja contribui mesmo que indiretamente para a formação de sentido da cena. O desenho de ondas no chão dialoga com o movimento da tropa em direção às pessoas na praça. Podemos dizer que este foi um recurso proposital de Teixeira, pois seu efeito só aconteceria se a cena fosse capturada de cima, onde ele estava.

Sobre o outro recurso, o de fotografar multidões com cartazes, que trazem mensagens escritas e contextualizam o episódio para o *Spectator*, não faltam exemplos. Ora, a outra maneira de uma foto substituir a precisão de um texto anexo é trazendo o texto em si. A própria foto principal (anexo 1) é um exemplo perfeito dessa apropriação do texto literal pela imagem. No lado superior esquerdo da imagem, a presença de uma grande faixa com a mensagem “Abaixo a Ditadura. Povo no poder” resume a razão de ser da



manifestação. É sem dúvida o primeiro detalhe que o *Spectator* vê na fotografia e que, por si só, sintetiza a mensagem e faz referência à multidão. Na foto, o “povo” da faixa é a multidão e a multidão é o “povo”, mesmo que nem todos os brasileiros estivessem ali no momento.

De fato, segundo o próprio fotógrafo, a foto foi realizada por volta das 11 horas da manhã, quando as pessoas ainda se concentravam e apenas cerca de 15 mil pessoas estavam no local. Mesmo assim, a mensagem passada é de totalidade, como se a passeata estivesse plena. O recorte virou o todo porque passa a sensação de uma multidão absoluta. E esse efeito só foi conseguido graças aos recursos estéticos e técnicos do fotógrafo. No momento da foto, ele se posicionou no balcão do prédio da Assembleia Legislativa do Município para onde grande parte dos manifestavam olhavam, a espera do discurso de Vladimir Palmeira, então líder estudantil. Sabedor disso, em *contra-plongée*, Teixeira preencheu a totalidade do visor com a massa de manifestantes e, sem perder de vista a faixa, principal adereço da foto, disparou. O mosaico de rostos perfeito não deixou espaço para mais nada que não fossem corpos humanos unidos em bloco por uma causa, dando a noção perfeita de força e união que intencionava. Infelizmente, a fotografia foi censurada e só foi revelada por Teixeira em 1983, já no final do regime.

Sobre esta foto, também podemos traçar um paralelo com o quadro “Operários” (anexo 4), de 1933, obra da pintora modernista Tarsila do Amaral. O quadro traz um mosaico multiétnico de operários e os define como tais pela presença de chaminés, símbolos das fábricas, no canto superior esquerdo. O mesmo recurso é utilizado por Teixeira: assim como os rostos de Tarsila são de operários organizados pela presença das chaminés, os rostos capturados pelo fotógrafo são de estudantes e trabalhadores em protesto graças à presença da faixa.

Teixeira já admitiu que seu objetivo era fotografar dois elementos: a faixa e a multidão. Mas a multidão é um elemento complexo, que traz consigo uma rede de detalhes: as pessoas que formavam a multidão do fotógrafo estavam ali e possuíam, cada uma, uma história particular que não era o alvo do fotógrafo em 1968. Essas histórias passariam a ser o alvo do fotógrafo depois, para a edição do livro. A ideia surgiu quando um casal de amigos do fotógrafo, ao analisá-la, se encontrou na multidão. Na época, eles não eram casados e nem se conheciam, mas anos depois se encontraram na rede de detalhes que passaram despercebidos por Teixeira. Este é, portanto, um exemplo claro de manifestação do *non-vu* fotográfico, do registro inconsciente, mas revelador, atribuído pelo filósofo

alemão Walter Benjamin à fotografia, por ele comparada à psicanálise: “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1987, p. 94). No momento do disparo, Teixeira não tinha consciência da quantidade de detalhes que tinha registrado. Só ganharia consciência disso anos depois.

Assim, podemos dizer que a segunda parte do livro, que reúne retratos dos manifestantes 40 anos mais tarde, só foi possível graças a um dispositivo analítico, a um modelo discursivo analítico que repousava silenciado sobre a fotografia principal. A partir daí, a fotografia principal deixa de ser apenas multidão e faixa, para ser uma rica rede de rostos, detalhes de uma grande foto mais claramente perceptíveis à luz de uma lupa, ou de uma ampliação. Não à toa, o livro traz como anexo a fotografia ampliada, em grande formato. O objetivo é justamente permitir ao *Spectator* observar melhor os seus detalhes.

Agora explicada a razão de ser da segunda parte do livro, é possível dizer que sua motivação foi a dúvida sobre o futuro daquelas pessoas-detalhes. Onde estariam? Teriam morrido? Teriam a mesma ideologia daquela época? São todas perguntas análogas àquelas que Roland Barthes fez sobre o destino do fotografado, em *A Câmara Clara*:

A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações: é possível que Ernest, jovem estudante fotografado por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!). (BARTHES, 1980, p. 131).

Foi para responder a este tipo de questionamento, que o livro existe em sua segunda parte. Localizar, entrevistar e fotografar 100 pessoas que estão no registro histórico de Teixeira faz parte de um interessante e trabalhoso exercício para saciar a curiosidade sobre qual rumo tomaram as partes daquela rede de detalhes.

E para executar este trabalho, Teixeira buscou repetir as condições de execução da fotografia da multidão: levou a grande maioria dos localizados para o mesmo lugar onde estava a multidão, no centro do Rio de Janeiro e os fotografou, mais uma vez de cima da sacada, com alguma aproximação. Desta vez, o objeto de cada fotografia era cada uma das partes da antiga foto. A prova disso é a cena de fundo das fotografias, o chão em mosaico de pedras portuguesas típico do centro do Rio de Janeiro.

Acompanhadas por um texto com algumas falas dos cem personagens, as fotografias mostram, em geral, as pessoas sozinhas ou em grupo e sorrindo, na maioria das vezes, com as roupas típicas da classe média brasileira: calça jeans, camisa de botão e, quando muito,

um paletó. Os rostos e as roupas revelam a posição social dos fotografados: em sua maioria profissionais liberais ou funcionários públicos que posam satisfeitos com a jovem democracia brasileira, embora façam ponderações sobre as desigualdades latentes no país.

Uma das fotos mais interessantes dessa parte é a que mostra o casal formado pelo engenheiro aposentado Luiz Pereira e a artista plástica Rute Gusmão. Depois da passeata, diz o texto que acompanha a foto, Luiz teve de fugir para o interior do estado, para evitar problemas com os militares e Rute respondeu a um inquérito policial militar, sendo inclusive detida para interrogatório e obrigada a se desligar da faculdade de Filosofia por algum tempo. Eles já estavam juntos em 1968 e assim permaneceram até 2008, não se arrependendo das complicações que tiveram depois da Passeata. Essa postura dialoga com a fisionomia séria de ambos na imagem, ela se apoiando no companheiro e ele com uma espécie de régua nas mãos, o que faz referência direta à profissão que exerceu por anos: a engenharia elétrica. Ambos, podemos dizer, representam uma síntese, uma alegoria de todos os outros e, com poucas variações, são o perfil daquela multidão: os estudantes de ontem e os profissionais liberais de hoje. Assim, é possível identificar na série de retratos, a aplicação de um modelo discursivo comprobatório, que prova não só a continuidade de suas vidas, mas também, o êxito da fotografia. Ao mesmo tempo, quando funcionam como símbolos do profissional liberal ou funcionário público e militante, evidenciam a incidência de um dispositivo alegórico ainda que não tão apelativo.

## **Conclusão**

“1968: destinos, Passeata dos 100 mil” é, portanto, um importante trabalho de memória da história política brasileira, que comprova as dificuldades e a luta da sociedade civil contra o regime autoritário. Para isso, o livro se apoia em fotografias de Evandro Teixeira, sobretudo na fotografia principal, tirada no dia da passeata. Essa construção de memória passa pela comprovação de episódios históricos, construção de símbolos e investigações sobre a multidão da foto principal, sobre os destinos das pessoas daquela fotografia. E tudo isso só é possível graças à aplicação de dispositivos próprios de modelos discursivos, como o comprobatório, o narrativo, o alegórico e o analítico. Assim como a publicação do livro de Teixeira representa um pouco do amadurecimento da democracia brasileira, o estudo e a investigação das estratégias presentes nesse livro são importantes para uma melhor compreensão do processo histórico e, também, do universo fotográfico e suas possibilidades.

## Referências

BARTHES, Roland. **La chambre Claire**. Paris: Ed. Gallimard, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LESSING, Gotthold-Epharaim. **Laocoon ou Des Frontières de la Peinture et de la poésie**, 1964. In: SOHET, Philippe. **L'image Narrative**. In: MONGEAU, Pierre; SAINT-CHARLES, Johanne. (Orgs.). **Communication: horizons de Pratiques et de Recherche**. Vol. 2. Québec: Press de l'Université du Québec, 2006.

TEIXEIRA, Evandro. **1968: destinos, passeata dos 100 mil**. Rio de Janeiro: Ed. Textual, 2008.

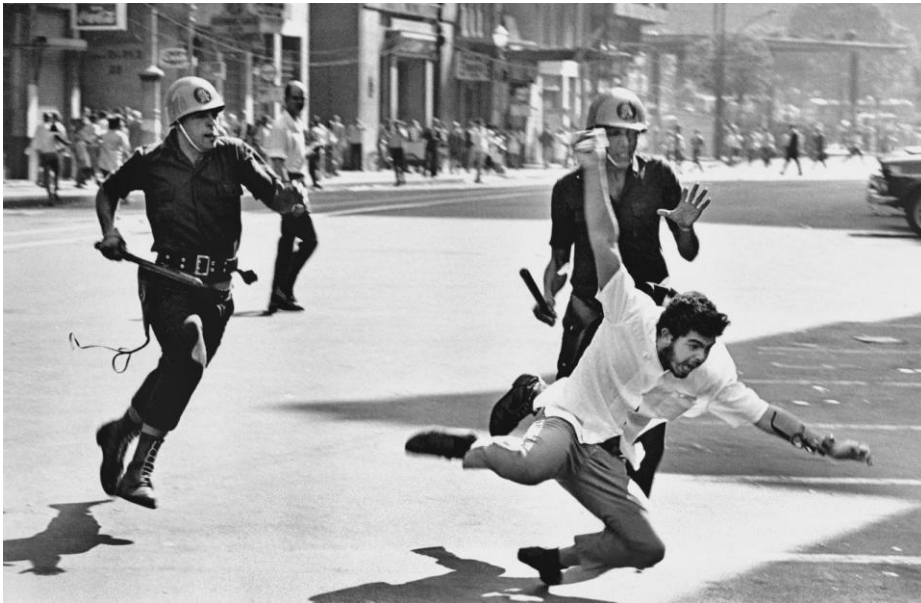
## Anexos

### Anexo 1





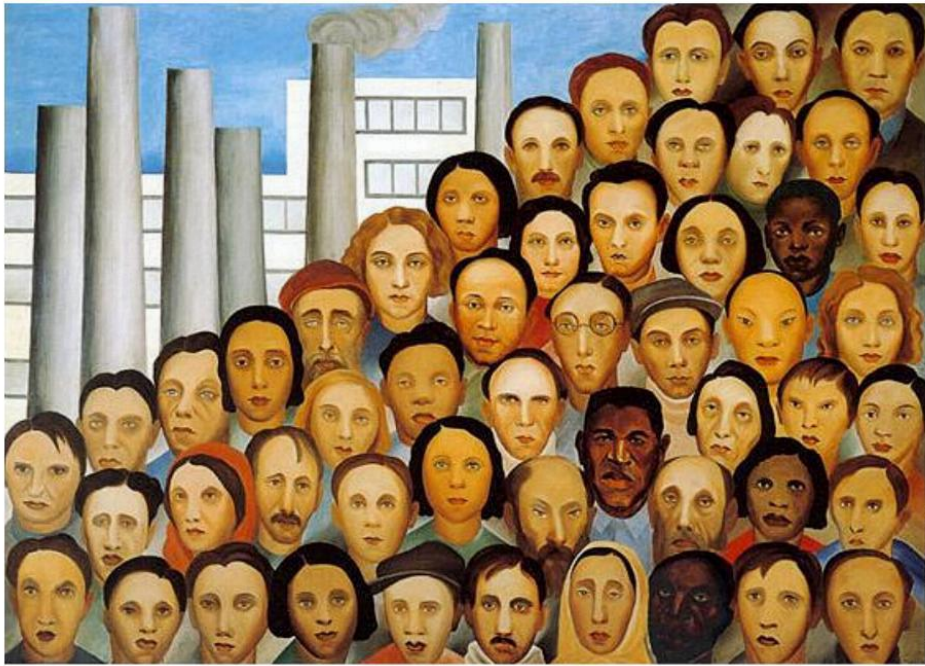
Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



Anexo 5

