

Charles Monteiro
Carolina Martins Etcheverry (Orgs)

Imagem e Poder

Cultura Visual nas Ditaduras
Latino-Americanas (1964-1985)



O livro que ora apresentamos tem sua origem no seminário que ministramos no Programa de Pós-Graduação em História, da PUCRS, intitulado Imagem e Poder: cultura visual nas ditaduras latino-americanas. Ao longo de três edições, entre 2016 e 2018, procuramos abordar questões relacionadas à fotografia produzida no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile, no período de suas respectivas ditaduras, a fim de compreender a formação de uma cultura visual ou iconosfera (Meneses, 2005), que interpretava a cultura política da época a partir de diferentes estratégias. Entendemos o fotojornalismo e a fotografia documental como forma de crítica aos governos ditatoriais vigentes, procurando também observar as estratégias de legitimação utilizadas pelos próprios governos militares. O caminho de reflexão proposto aos mestrandos e doutorandos buscou relacionar a produção fotográfica publicada em jornais e revistas nos quatro países com o contexto de organização dos fotógrafos em agências e a multiplicação de espaços de exposição e debate sobre a fotografia enquanto linguagem, bem como a problematização da memória que se forja no pós-ditadura com o patrimônio cultural-visual oriundo desse manejo memorial.



Imagem e Poder



Diretores da Série

Prof. Dr. Niltonci Batista Chaves

Departamento de História, UEPG

Profa Dra. Valeria Floriano Machado

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação-UFPR

Comitê Editorial Científico

Prof. Dr. Cezar Karpinski

Departamento de Ciência da Informação/UFSC

Prof. Dr. Charles Monteiro

Departamento de História, PUC-RS

Prof. Dr. Cláudio DeNipoti

Departamento de História, UEL

Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação, UFPR

Profa. Dra. Daniela Casoni Moscato

SEED PR

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. Fabio Nigra

Departamento de História, Universidad de Buenos Aires

Profa. Dra. Georgiane Garabely Heil Vazquez

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. José Damião Rodrigues

Centro de História, Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Méri Frotscher Kramer

Departamento de História, UNIOESTE

Profa. Dra. Patrícia Camera Varella

Departamentos de Artes, UEPG.

Prof. Dr. Robson Laverdi

Departamento de História, UEPG

Profa. Dra. Rosângela Wosiack Zulian

Departamento de História, UEPG

Imagem e Poder

**Cultura Visual nas Ditaduras Latino-Americanas
(1964-1985)**

Organizações:

Charles Monteiro

Carolina Martins Etcheverry



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

Fotografia de Capa: Juca Martins

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série História, Cultura e Identidades — 6

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina Martins (Orgs.)

Imagem e Poder: Cultura Visual nas Ditaduras Latino-Americanas (1964-1985) [recurso eletrônico] / Charles Monteiro; Carolina Martins Etcheverry (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

201 p.

ISBN - 978-85-5696-717-6

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História; 2. Cultura visual; 3. Ditadura; 4. América Latina; 5. Sociedade; I. Título. II. Série.

CDD: 900

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

Sumário

Imagens e poder na América Latina: notas sobre um debate	9
Charles Monteiro; Carolina Etcheverry	
1.....	19
Cenas da Ditadura Militar brasileira retratadas por Evandro Teixeira	
Charles R. Ross Lopes	
2.....	33
Uma arena de disputas - fotografia e história como agentes da memória: as imagens da Agência Nacional e os registros de Claudia Andujar	
Isadora Dutra de Freitas	
3.....	55
Fotografia, infância, visualidade e poder – análise da série “Crianças” do livro “Boias-Frias: Vista Parcial” (1988)	
Cláudia Gisele Masiero; Carolina Martins Etcheverry	
4.....	77
Fotografia pública: camadas de significações sobre um acontecimento da luta pela terra, Porto Alegre, Praça da Matriz, 1990	
Deise Formolo	
5.....	103
A “Thompson City”: imagens para uma Porto Alegre da ditadura nas páginas do Correio do Povo (1970)	
Alexandra Lis Alvim	
6.....	119
A revista <i>Realidade</i> (1966-1976): imagens de um fotojornalismo brasileiro	
Renata Dariva Costa	

7	139
A fotografia na ditadura argentina (1976-1983): uma arma no campo da disputa política	
Ivan Rodrigo Trevisan	
8	159
O visível e o invisível - os desaparecidos nas ditaduras do Brasil, Argentina e Uruguai	
Ana Paula Gomes Bezerra	
9	181
A dialética revolucionária do cinema cubano: Gutiérrez Alea em <i>Memórias do subdesenvolvimento</i>	
Alexandre Moroso Guilhão	

Imagens e poder na América Latina: notas sobre um debate

Charles Monteiro
Carolina Etcheverry

O livro que ora apresentamos tem sua origem no seminário que ministramos no Programa de Pós-Graduação em História, da PUCRS, intitulado *Imagem e Poder: cultura visual nas ditaduras latino-americanas*. Ao longo de três edições, entre 2016 e 2018, procuramos abordar questões relacionadas à fotografia produzida no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile, no período de suas respectivas ditaduras, a fim de compreender a formação de uma cultura visual ou iconosfera (Meneses, 2005), que interpretava a cultura política da época a partir de diferentes estratégias. Entendemos o fotojornalismo e a fotografia documental como forma de crítica aos governos ditatoriais vigentes, procurando também observar as estratégias de legitimação utilizadas pelos próprios governos militares. O caminho de reflexão proposto aos mestrandos e doutorandos buscou relacionar a produção fotográfica publicada em jornais e revistas nos quatro países com o contexto de organização dos fotógrafos em agências e a multiplicação de espaços de exposição e debate sobre a fotografia enquanto linguagem, bem como a problematização da memória que se forja no pós-ditadura com o patrimônio cultural-visual oriundo desse manejo memorial.

A produção de imagens ocupou, nestas disputas, um papel fundamental na construção e na consolidação de memórias da ditadura. Organizações de familiares de desaparecidos e de direitos humanos se opuseram ao silêncio e à invisibilidade estratégica desejada pelo aparelho repressor de Estado. Segundo Márcio Seligmann-Silva:

(...) na ditadura as fotos têm um papel de denúncia. São um testemunho no sentido jurídico de testis: o fotógrafo (e o público que contempla as imagens) são como que o “terceiro” dentro de uma contenda entre dois partidos. Evidentemente esta modalidade jurídica do uso fotográfico se estende depois das ditaduras, tanto nos processos jurídicos como também em trabalhos historiográficos. Já a apropriação destas imagens depois das ditaduras está subordinada a um trabalho – sempre conflitivo, político – de memória (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12).

Na luta pela memória e pela justiça, a diluição do drama íntimo no drama coletivo foi necessária para instalar representações que permitissem socializar as pautas de reivindicação dos movimentos de direitos humanos pelo direito à memória e à reparação pública. Esta socialização de imagens, de representações e de discursos serviu às reivindicações por verdade, por justiça e por memória defendidas por uma ampla parte da sociedade chilena, por exemplo, que rebatia os discursos de conciliação e de esquecimento defendidos por grupos políticos de direita a partir do final da década de 1990.

Maurício Lissovsky (2015) aponta a fragilidade do pacto de transição para a democracia no Brasil, de modo que a forma como se constrói a memória da ditadura é igualmente frágil. O autor pensa sobre a criação de monumentos, como o Monumento Tortura Nunca Mais (em Recife), como uma memória deslocada, porém não silenciada, tendo em vista ser correto pensar a ditadura como uma interrupção da democracia então vigente no país. O retorno a essa democracia é problemático, visto que, fruto de um pacto de transição que anistia ambos os lados no Brasil, não houve uma urgência, como na Argentina, por exemplo, em lidar com as memórias dolorosas. Os artigos aqui apresentados buscam dar conta da dimensão visual e memorial das ditaduras latino-americanas, na medida em que trazem à tona imagens e questões que procuram refletir sobre a historiografia e a produção fotográfica do período.

O desenvolvimento da fotografia nos países imersos em ditaduras militares, em muitos aspectos, se assemelha tanto no processo de institucionalização quanto na valorização da produção do fotojornalismo e da fotografia documental. Autores como Maria Beatriz Coelho (2012) e Gonzalo Leiva Quijada (2008), por exemplo, procuram entender a institucionalização e a profissionalização da fotografia a partir da criação de agências, de revistas ilustradas e de órgãos governamentais voltados à fotografia, como o Consejo Mexicano de Fotografía (1976), Consejo Argentino de Fotografía (1979) e o Núcleo de Fotografía da FUNARTE (1979). As agências de fotografia criadas também no final dos anos 1970 atuavam como cooperativas, protegendo e valorizando o trabalho dos fotógrafos.

Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia tiveram uma importância central no processo de institucionalização da fotografia, assim como na criação de agências públicas voltadas às políticas de fomento, de estímulo e de difusão da produção fotográfica produzida dentro do território da América Latina. Estes Colóquios tiveram cinco edições, a primeira em 1978 e a segunda em 1981, ambas na Cidade do México; a terceira em Havana, em 1984; a quarta em Caracas, em 1993; e a quinta novamente na Cidade do México, em 1996. O tom de denúncia dava unidade aos trabalhos, organizando um discurso pretensamente homogêneo.

Na década de 1970, começa um período de institucionalização do campo da fotografia no Brasil, com a criação do núcleo de fotografia da FUNARTE, em 1979, sediada no Rio de Janeiro, transformado, em 1984, no Instituto Nacional da fotografia (INFOTO). A valorização da fotografia a nível nacional e internacional, bem como a mobilização de profissionais da área, levou o governo a criar um organismo governamental responsável pela organização de uma política nacional para a fotografia. A preocupação dos fotógrafos era de preservar coleções fotográficas que permitissem refletir sobre a história do Brasil e, também, legitimar o ingresso da fotografia no campo das artes visuais. Para este fim, eles propuseram a organização de exposições, a publicação

de livros, a realização de encontros regionais e seminários nacionais para discutir e implementar políticas públicas nacionais para a fotografia.

No Chile, no início de 1980, a União de Fotojornalistas mantinha uma ligação estreita com a imprensa oficial, principalmente porque a Comunicação Social Nacional (DINACOS) impedia a propagação de fotografias “não oficiais” nos meios de comunicação. Neste contexto surgiu a Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), em Santiago do Chile, com o objetivo de defender o direito de trabalho e a integridade física dos fotógrafos, que estava ameaçada devido à censura e à repressão da Ditadura Militar. A AFI respondeu à necessidade de reunir fotógrafos que trabalhavam de forma independente, sem qualquer apoio institucional, e que tinham uma posição crítica frente à União de Fotojornalistas submetida às políticas de comunicação governamentais (QUIJADA, 2008). A proteção, no caso dos fotógrafos chilenos, por exemplo, era também física, na medida em que fotojornalistas sem vínculo com jornais sofriam represálias do governo, sendo impedidos de cobrir os acontecimentos. No Brasil surge, também nesse sentido, as editorias de fotografia dentro dos jornais e revistas, que, de certo modo, contribuíam para a valorização das imagens, dando espaço na diagramação e publicando o nome do fotógrafo.

A AFI conseguiu reunir um grupo significativo de fotógrafos, cujas imagens retrataram a vida urbana e os atos de resistência política civil nos anos de ditadura, denunciando os abusos cometidos pelas polícias do governo Pinochet. Entre esses incluem-se: Ines Paulino, Paz Errázuriz, Helen Hughes, Rodrigo Rojas Denegri, Leonora Vicuña, Alvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Hector Lopez, Marco Ugarte, Cristián e Marcelo Montecino (QUIJADA, 2008). As fotografias desses autores que denunciavam a repressão, a censura e a anormalidade da vida pública chilena foram divulgadas no estrangeiro através dos meios de comunicação internacionais, nos anuários publicados pela AFI a

partir de 1981 e em exposições fotográficas locais (MACAYA, 2012, p. 411).

No Uruguai, as fotografias do período ditatorial foram consagradas a partir das imagens publicadas pelo jornal de oposição *El Popular*, que publicou apenas três edições. A primeira edição pós-golpe, publicada em 29 de junho de 1973, continha “as únicas sete fotografias que documentavam a medida de resistência adotada pela central dos trabalhadores” (BROQUETAS, 2015, p. 175). Eram fotografias feitas por Aurélio González feitas durante a greve geral decretada pela *Convención Nacional de Trabajadores (CNT)*, que havia sido dissolvida pelo regime ditatorial recém implantado. Ao mesmo tempo em que trabalhadores se reuniam para protestar, o governo tratou de controlar muito rapidamente a informação que circulava publicamente, instaurando a censura e fechando alguns meios de comunicação (BROQUETAS, 2015). Cora Gamarnik (s/d) chama a atenção para a publicação do jornal *El País*, que em 26 de outubro de 1975 publicou um suplemento especial de 12 páginas, intitulado *Uruguay: Ayer e Hoy*, com o objetivo de mostrar, a partir de oposições binárias, o caos existente no país antes do golpe, em contraposição à paz, à segurança e ao desenvolvimento proporcionados pelo governo militar. Essas estratégias são comuns às ditaduras do Conesul, levando a autora a falar sobre “um Plano Condor da comunicação” (GAMARNIK, s/p, s/d).

A produção fotográfica destes fotógrafos compôs um arquivo de imagens sobre o período, que após o início da abertura política começou a ser divulgado e revisitado em publicações e exposições fotográficas no sentido da elaboração pública do trauma e da violência das práticas políticas, econômicas, sociais e culturais que caracterizaram a ditadura chilena. Em 1987, a exposição *Chile Vive*, em Madrid, apontava para o papel que a fotografia poderia cumprir na mobilização de forças políticas no processo de abertura democrática do Chile, bem como para o ingresso da fotografia jornalística e documental dos arquivos para o campo das artes visuais (MACAYA, 2012, p. 413).

O uso da fotografia atende a diferentes objetivos, a depender de quem a utiliza. A pesquisadora Cora Gamarnik identifica dois polos opostos: se por um lado o governo usa a fotografia para construir uma imagem positiva de seu poder, utilizando inclusive estratégias psicológicas para tal, por outro lado a ironia e o humor eram estratégias utilizadas pelos fotógrafos de oposição. Assim, podemos dizer que a fotografia é uma estratégia política de ambos os lados – governo e oposição – a depender dos recursos visuais utilizados. Do lado oficial, grandes campanhas comunicacionais silenciavam os abusos de poder e a violência perpetrados pelo governo, enfatizando as figuras políticas e os grandes feitos governamentais – inaugurações, eventos sociais, efemérides – além do uso de pares dicotômicos que contrapunham a ordem estabelecida pelos governos militares à anarquia existente nos governos anteriores, sempre identificados como comunistas. Por outro lado, os fotógrafos de oposição apostavam nos paradoxos que a fotografia poderia desnudar, ao utilizar a ironia como instrumento de crítica social e política. Surge então aquilo que podemos chamar de “fotografia engajada”, de acordo com Ana Maria Mauad (2013), em que os atores sociais (nesse caso, os fotógrafos) atuam como disruptores sociais, ou seja, participam dos processos de mudança político-cultural.

As agências de fotógrafos criadas nos anos 1970 propuseram novas pautas e uma nova visualidade para a sociedade brasileira e latino-americana, pois ao invés de valorizar a teatralização do poder pelos regimes militares e seus questionáveis sucessos econômicos, elas passaram a cobrir os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e negros, a falta de moradia, o crescimento das favelas, o empobrecimento das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular.

A fotografia documental compartilha com o fotojornalismo o compromisso com a realidade, porém diferencia-se deste ao abordar preferencialmente os fenômenos estruturais ao invés da conjuntura noticiosa, distanciando-se desta forma dos prazos de produção mais

curtos da imprensa diária. Ela abriu-se também a circuitos mais variados de distribuição como a galeria, o museu e o livro, que permitem um espaço maior de expressão da subjetividade e da criatividade do fotógrafo.

Os artigos ora apresentados procuraram pensar sobre a formação de um campo fotográfico que refletia, de forma crítica, o período político das ditaduras civis-militares latino-americanas, sob o ponto de vista da cultura visual e da história pública. O primeiro capítulo, escrito por Charles Ross Lopes, intitulado “Cenas da Ditadura Militar brasileira retratadas por Evandro Teixeira” procura abordar aspectos da ditadura brasileira a partir das lentes do renomado fotógrafo Evandro Teixeira. Entre as fotografias analisadas está a dos tanques de guerra no Forte de Copacabana, que marcam o dia do golpe de Estado. A partir de uma análise metódica de algumas das fotografias de Teixeira que remetem ao período militar, Lopes procura reavivar a memória sobre o episódio, contribuindo para a construção histórica do passado.

No segundo capítulo, intitulado “Uma arena de disputas – fotografia e história como agentes da memória: as imagens da Agência Nacional e os registros de Claudia Andujar”, Isadora Dutra de Freitas aborda fotografia e história como agentes da memória, a partir das fotografias de Claudia Andujar e dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional. Considerando a imagem – tanto a fotografia quando os cinejornais – como possuidores de uma função sociopolítica, a autora procura refletir sobre a consolidação ou não de memórias sobre o período ditatorial brasileiro, a partir da contraposição entre as fotografias críticas de Andujar e as notícias propagadas e produzidas pelo próprio governo.

O terceiro capítulo, “Fotografia, visualidade e poder – a construção de um olhar para a infância no Brasil, a partir das fotografias da série Boias-frias, de João Urban”. Claudia Gisele Masiero e Carolina Martins Etcheverry procuram analisar as fotografias de crianças trabalhadoras rurais do Paraná.

O quarto capítulo, escrito por Deise Formolo, segue na temática da luta pela terra, ao abordar um episódio emblemático que aconteceu em Porto Alegre, em 1990. Em “Fotografia pública: camadas de significações sobre um acontecimento da luta pela terra, Porto Alegre, Praça da Matriz, 1990”, a autora analisa o episódio envolvendo a Polícia Militar e manifestantes sem-terra, acampados na Praça da Matriz, a partir das fotografias feitas pelos fotojornalistas.

Os dois capítulos seguintes procuram abordar diferentes aspectos – a cidade e a mulher – dos anos 1970 no Brasil, a partir de jornais e revistas ilustradas. Alexandra Lis Alvim, em seu capítulo “A ‘Thompson City’: imagens para uma Porto Alegre da ditadura nas páginas do Correio do Povo (1970)”, procura pensar sobre as transformações urbanas colocadas a cabo pelos governos militares, e de que maneira as matérias veiculadas pelo jornal forjam uma nova imagem da cidade. Trabalhando também com revistas, Renata Dariva Costa, no capítulo “A Revista *Realidade* (1966-1976): imagens de um fotojornalismo brasileiro”, procura refletir, para além da importância que a revista *Realidade* tem no que tange o fotojornalismo e a fotografia documental, sobre a representação da mulher, uma vez que há uma mudança na forma como a mulher é encarada, sendo levantados assuntos polêmicos, como o aborto e o uso de pílula anticoncepcional.

Ivan Rodrigo Trevisan, no capítulo “A fotografia na ditadura argentina (1976-1983): uma arma no campo da disputa política”, procura compreender a forma como a ditadura argentina foi representada a partir das fotografias. O autor procura, para tanto, entender como funcionaram os meios de comunicação de modo a projetar uma imagem positiva do governo, divulgando a ideologia dos detentores do poder. Havia, a partir da manipulação e do controle das imagens, uma tentativa de construção de legitimidade e de consenso a respeito do golpe militar. A partir da análise de uma série de fotografias, Trevisan procura mostrar as estratégias de positividade da imagem do governo.

Ana Paula Gomes Bezerra, com o artigo “O visível e o invisível - os desaparecidos nas ditaduras do Brasil, Argentina e Uruguai”, procura pensar, a partir da arqueologia, sobre a história dos desaparecidos políticos. A partir do encontro de artefatos e de ossadas, a arqueologia permite uma reconstituição do passado doloroso, trazendo, de certa forma, respostas à sociedade. A arqueologia contribui, assim, para a identificação e estudo de possíveis locais que teriam servido de cemitério clandestino. A autora enfatiza a questão da identidade usurpada no momento em que os familiares dos desaparecidos não têm o direito de enterrá-los.

Por fim, fugindo à região norteadora dos artigos, Alexandre Guilhão traz o caso de Cuba no mesmo período, a partir da análise dos filmes do cineasta Tomás Gutiérrez Alea. Em “A dialética revolucionária do cinema cubano: Gutiérrez Alea em memórias do subdesenvolvimento”, Guilhão faz uma análise do cinema cubano que pensa sobre a questão do subdesenvolvimento, a partir de uma chave de leitura histórica que permite analisar também outros filmes, como os criados no Brasil nos anos 1970.

Boa leitura!

Referências:

- BROQUETAS, Magdalena. De iconos a documentos: las fotografías de la huelga general de Uruguay en 1973. In: MRAZ, John; MAUAD, Ana Maria (org). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2015.
- GAMARNIK, Cora. Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina. In: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, EHESS, Paris, p. 1-30, 2012. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/63127>>. Acesso: 6/3/2018. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63127>
- MACAYA, Ángeles Donoso. Arte, documento e fotografía: prolegómenos para una reformulación del campo fotográfico en Chile (1977-1998). In: *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, n. 52, p. 407-424, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 2, n. 2, p. 11-20, 2013.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C. NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MONTEIRO, Charles. El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. In: *Artelogie*, EHESS, Paris, n. 7 (online), 2015, s. p. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1086>; DOI: 10.4000/artelogie.1086

MONTEIRO, Charles. Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p. 528-535, set.-dez. 2018.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina. In: Fórum Latino -Ameri -cano de Fotografia de São Paulo. Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/wp-content/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2018.

ZERWES, Erika; COSTA, Eduardo A. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. In: REB. *Revista de Estudos Brasileños*, 2017, vol. 4, no. 8, p. 145-159.

Cenas da Ditadura Militar brasileira retratadas por Evandro Teixeira

*Charles R. Ross Lopes*¹

No Brasil, boa parte do período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 é marcado pelo signo da ditadura. Ao silêncio das primeiras semanas após os acontecimentos de 1964 seguiu-se um período de recrudescimento político cujo ápice é pontuado pela promulgação do *Ato Institucional nº 5*, em 13 de dezembro de 1968. O regime ditatorial implementado pelos militares é operacionalizado por meio de leis de exceção, que refletem uma severa centralização do poder.

Perseguições, torturas e assassinatos praticados pelos órgãos da repressão política a serviço dos generais sinalizam a supressão do exercício de um pleno Estado democrático de direito. Sob a alegação de manter a segurança nacional são proibidas peças teatrais, músicas, filmes, fotografias, livros são destruídos pelos censores. Enfim, a liberdade de criar e de pensar é cerceada, e a atuação de cientistas, artistas, intelectuais, estudantes, dentre outros grupos considerados inimigos do regime, corre sério perigo.

Os órgãos de imprensa estão sujeitos a uma severa censura. Nas redações dos jornais a presença de um censor faz parte de uma

¹ Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Texto apresentado como avaliação final no seminário *Imagem e Poder: Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1990)*, ocorrido no primeiro semestre de 2018. Como pesquisador dedica-se ao estudo das seguintes temáticas: história da indumentária e do vestuário, história das aparências, moda, Jean-Baptiste Debret, pintura brasileira oitocentista. Endereço eletrônico: lopes.chrr@gmail.com

série de mecanismos de controle. No entanto, jornalistas e fotógrafos elaboram meios distintos para burlar as restrições a que estão submetidos e assegurar que a população tenha conhecimento dos acontecimentos ocorridos.

Nesse cenário, a contribuição da linguagem fotográfica será fundamental, na medida em que é responsável pela criação de mensagens visuais nas produções midiáticas, produzindo um sentido não-verbal ao meio impresso. Desse modo, a falta de um saber analítico dos censores impossibilita-os de compreender as mensagens implícitas nessas imagens, o que permite que a maioria das fotografias sejam publicadas e cheguem ao seu destinatário final, ou seja, a população.

A pauta da fotografia de imprensa desse momento histórico será marcada, portanto, por imagens que buscam retratar a realidade cotidiana do país, sobretudo as truculências do regime militar. Aliada a essa crônica visual do cotidiano, a produção dos fotojornalistas será caracterizada por uma expressiva qualidade estética, como podemos observar nas fotografias de Evandro Teixeira.

O início das atividades desse fotojornalista ocorre em 1958 na cidade do Rio de Janeiro, quando passa a integrar a equipe do jornal *O Diário da Noite*. No entanto, sua trajetória profissional será consolidada em outro periódico, o *Jornal do Brasil*, para o qual começa a trabalhar no ano de 1963, aí permanecendo até 2010, quando ele deixa de circular no formato impresso. Foi nesse jornal que realizou importantes coberturas de expressivos acontecimentos nacionais, assim como de eventos internacionais.

Ainda na década de 1970, mostras fotográficas individuais e coletivas são organizadas com suas fotografias. É o caso da exposição que ocorre em 1978 no Museu de Arte Moderna da Cidade do México, intitulada *Primeira Mostra de Fotografia Latino-Americana Contemporânea*, na qual havia algumas obras do fotojornalista. Esse evento leva a um maior conhecimento do seu trabalho em nível internacional, possibilitando que suas fotografias

integrem outras mostras como *La Photographie Contemporaine en Amérique Latine* (1982), do Centre Georges Pompidou. Mais tarde suas imagens também são exibidas no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

O reconhecimento de sua obra será precoce, e já no ano de 1969 é agraciado pelo *Prêmio Sociedade Interamericana de Imprensa*, em Miami. Menos de uma década depois, em 1975, vence no Japão o *Concurso Internacional Nikon*, premiação que irá se repetir no ano de 1981. Mas sua consagração internacional terá espaço em 1993, quando recebe o *Prêmio Especial UNESCO – World Photo Contest*.

A carreira de fotojornalista premiado contribuiu para que sua obra fosse objeto de algumas publicações. Um resumo de sua trajetória será publicado em 1983, com o título *Fotojornalismo*. Nesse livro, a importância do trabalho de Evandro Teixeira é mensurada pelos versos que Carlos Drummond de Andrade dedicou a sua obra, no poema que acompanha a edição, além dos textos redigidos por Otto Lara Resende e Antonio Callado. Outro resgate de sua atuação como fotojornalista é *Canudos 100 anos*, livro editado em 1997. Praticamente uma década depois, em 2008, será lançada a obra *1968 Destinos*, com o mesmo viés de síntese elogiosa de sua produção. Não podemos deixar de mencionar a produção, em 2004, do documentário de longa-metragem *Evandro Teixeira – Instantâneos da Realidade*, que também reconhece o mérito do trabalho desse fotógrafo.

Na sequência apresentaremos algumas das fotografias de Evandro Teixeira, a fim de melhor caracterizar sua produção como fotojornalista no decorrer do período militar. O exercício de análise dessas imagens será iniciado com o registro da tomada pelos militares do Forte de Copacabana no Rio de Janeiro, na madrugada de 1º de abril de 1964. As lentes do fotógrafo conseguem captar a tensão dos momentos que antecedem a instauração do regime militar no país. Única imagem sobre o acontecimento a ser publicada na imprensa, ela apresenta alguns elementos estéticos

representativos de suas obras, além de indicar a sua preferência pela câmara *Leica*,² indispensável na ocasião, já que possibilita a realização de fotos noturnas sem a necessidade do uso de *flash*.

Embora o caráter factual da imagem seja conhecido, o seu jogo de sombras e luzes desperta no espectador um interesse ainda maior em compreender sua narrativa. Na atmosfera de penumbra da fotografia, é possível reconhecer um dos principais elementos distintivos do fotojornalismo da década de 1960, ou seja, o predomínio da estética do preto e branco. Esses significativos contrastes de sombra e de luz lembram aqueles empregados nas películas cinematográficas ao registrar os horrores da Segunda Guerra Mundial. Sem se distanciar da inquietação gerada pelo medo, aqui a ausência de iluminação artificial reflete o momento traumático da conjuntura histórico-social vivenciada pelo país. Mesmo na escuridão da noite chuvosa é perceptível a atitude vigilante dos militares em prontidão nos seus postos. Embora não possamos distinguir suas faces, podemos observar suas fardas, assim como suas armas. Todos protagonistas de uma cena que se desenrola em um ambiente gélido, nada convidativo.

O ponto de tensão da obra está representado pela intensa luz que emana do meio da escuridão, e impossibilita ao espectador determinar o que se passa no fundo da cena. Ocupando o espaço central na composição, não temos como precisar se ela é proveniente da iluminação da construção ou se um automóvel se aproxima em direção dos soldados. Toda essa tensão é potencializada pela presença quase imperceptível de uma figura localizada no terceiro plano, no fundo da fotografia, que olha o clarão com ar de espanto. Será sobre essa mesma luminosidade que

² “Em 1925 foi lançada no mercado de aparelhos fotográficos da Europa uma câmera que viria revolucionar a fotografia: a *Leica*. As inovações que ela trouxe foram inúmeras, a começar pelo seu pequeno formato. Tinha excepcional velocidade, objetivas intercambiáveis e permitia o uso de filmes de 36 poses [...]. Essa máquina determinou o redimensionamento da fotografia de imprensa: versatilidade e discrição seriam as suas novas características.” (COSTA; SILVA, 2004, p. 101).

contemplaremos as silhuetas negras dos demais militares fotografados.

O repertório de apreensão gerado pelos contrastes, pela luz desconhecida que se aproxima em nossa direção, podem ser compreendidos como metáforas da ameaça latente que paira sobre o país, pela tomada da posse do poder pelos militares. Revelam, portanto, um período escuro e incerto que naquela madrugada terá início.



Evandro Teixeira – *Sem título*.

Tomada do Forte de Copacabana em abril de 1964, Rio de Janeiro.³

Decorridos praticamente quatro anos após o golpe, o governo militar faz sua primeira vítima fatal. Em 28 de março de 1968 é morto no restaurante estudantil Calabouço, localizado no centro do Rio de Janeiro, o estudante Édson Luiz de Lima Souto. Se o ato representou o início de uma nova face da violência do regime que para se manter no poder fará uso irrestrito da força e da censura, por outro lado possibilitou um novo direcionamento para os distintos setores de oposição. A partir de então, o fotojornalismo assume uma postura cada vez mais contestatória, ao retratar a truculência militar em curso. Muitas dessas cenas serão captadas

³ Disponível em: <https://bit.ly/2HZ99rl>. Dimensões originais: 29,8 x 42,4 cm.

pelas lentes de Evandro Teixeira com aprimorada estética e riqueza de detalhes. Além de reportar fatos, essas imagens são convidativas à reflexão.

Em especial, duas imagens produzidas pelo fotojornalista apresentam como temática central a violência do período. Ambas foram realizadas durante a cobertura da *Sexta-feira sangrenta*, como entraram para a história os enfrentamentos ocorridos em 21 de junho de 1968, entre os estudantes e a polícia. A violenta repressão ao protesto de estudantes que se dirigia nessa data até as instalações do Ministério de Educação, então localizado no centro do Rio de Janeiro, deixou um saldo de inúmeras pessoas espancadas e feridas, além de 7 mortos. O corpo a corpo se estendeu ao longo de dez horas, durante as quais não apenas os estudantes, mas também a população, se voltou contra os integrantes da polícia.

Na primeira imagem, observamos a repressão dos militares que coíbiam com violência os manifestantes. O fotojornalista captura essa cena do alto de um prédio nas imediações da Candelária. Provavelmente, sua atitude consistia em uma das poucas alternativas de realizar o registro, uma vez que toda a igreja estava cercada pelos policiais. Para ludibriar a revista dos repressores, os filmes com as fotografias foram entregues a uma funcionária do prédio, que “colocou os filmes junto ao seu corpo e só assim essas imagens não foram destruídas e conseguimos publicá-las.” (TEIXEIRA; ALMEIDA, 2007, p. 40).

A visão panorâmica dos acontecimentos é assegurada por uma grande angular. Nela observamos a agitação dos manifestantes que desesperados buscam se abrigar próximo às paredes da igreja. O ambiente caótico sugerido pelas pessoas que saem em disparada torna-se ainda mais tenso com o tropel da cavalaria que se aproxima e indica o prelúdio dos momentos violentos prestes a se desenrolar. A imagem nos leva a imaginar o alarido que ecoa dos acontecimentos. No entanto, na direção oposta a todo esse tumulto, estão as linhas sinuosas da calçada quase deserta que circunda o templo religioso.

Nessa fotografia, acrescenta-se ao contraste entre o preto e o branco, os espaços vazios de uma suposta tranquilidade, e as massas de pessoas aterrorizadas. De qualquer modo, para além de uma precisão estética, a intenção é captar o desenrolar da cena como um todo, retratando-a com a maior verossimilhança possível.



Evandro Teixeira – *Sem título*.
21 de junho de 1968, Rio de Janeiro.⁴

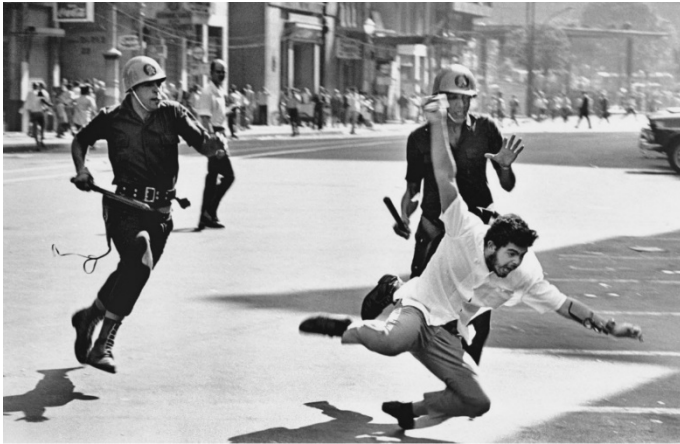
Ao contrário da imagem anterior, na fotografia publicada em 22 de junho de 1968 na capa do *Jornal do Brasil*, o fotógrafo nos permite estabelecer uma proximidade com as figuras humanas que ali estão representadas. Ele deixa de lado a visão panorâmica para concentrar sua atenção na perseguição empreendida pelos militares a um estudante. Novamente o palco do acontecimento é o centro do Rio de Janeiro, mas agora a violência já se encontra estabelecida.

O ângulo bastante próximo possibilita detalhar com precisão a cena. Os corpos dos três protagonistas parecem pairar suspensos no ar, e em um milésimo de segundo o fotógrafo consegue registrar a queda dos óculos do estudante, antes mesmo de ir ao encontro do chão. De um lado, os militares de cassetetes em punho correm em direção ao estudante numa tentativa violenta de impedir sua fuga.

⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2L4RoV7>. Dimensões originais: 29,8 x 42,4 cm.

Um deles no momento do *click* está prestes a agarrar o fugitivo. Exibem as mesmas fardas que anos antes na escuridão de uma madrugada chuvosa tomaram o poder no Forte de Copacabana, tocam seu apito de ordem, reprimindo a livre manifestação.

Mas um grito pela liberdade parece ecoar dos lábios do estudante momentos antes de seu corpo tombar no asfalto. Em sua mão esquerda segura firme a pedra símbolo de sua rebeldia, cujo movimento é congelado na imagem. A expressividade de seu rosto, assim como a dos policiais, é registrada pelo fotógrafo. Ele também capta o olhar de espanto do quarto personagem que contempla a cena em um segundo plano. Esse transeunte é testemunha da violência que já não pode ser ignorada e que é denunciada pela fotografia.



Evandro Teixeira – *Sexta-feira Sangrenta*.
21 de junho de 1968, Rio de Janeiro.⁵

Outro episódio marcante durante o período em que o país esteve sob o comando dos militares foi *A Passeata dos 100 Mil*, ocorrida no dia 26 de junho de 1968. Em defesa dos direitos democráticos, esse evento histórico reuniu nas ruas do Rio de Janeiro milhares de cidadãos numa verdadeira expressão de

⁵ Disponível em: <https://bit.ly/2qXNsgO>. Dimensões originais: 29,8 x 42,4 cm.

consciência cívica. A passeata de singular relevância representou a união civil frente à repressão imposta pela ditadura.

Novamente o fotógrafo se utiliza de uma grande angular para fornecer uma imagem panorâmica da multidão que sai em caminhada pelas ruas cariocas. Entre os milhares de rostos anônimos que figuram na cena está uma grande faixa sustentada no alto, onde pode-se ler a seguinte inscrição: “ABAIXO A DITADURA / O POVO NO PODER”. Justamente devido à presença dessa faixa, a fotografia é censurada, impedindo sua publicação no *Jornal do Brasil*. Em seu lugar, o jornal exibe o desenrolar da manifestação a partir de outra imagem em que tanto as pessoas, quanto os cartazes que sustentam inscrições de ordem encontram-se desfocados. Mesmo que na época em que foi produzida não tenha sido publicada, essa fotografia acabou se transformando em um ícone das lutas pela democracia.

Chama a atenção a sofisticada qualidade estética da imagem, produzida sob a luz natural com uma câmera *Leica*. O enquadramento, assim como, a perícia do fotógrafo, nos permite observar com nitidez os detalhes de cada fisionomia representada na fotografia, o que distancia o seu registro de uma massa indistinta, inerte e compacta.

Essa fotografia também evoca um nacionalismo que contesta a violência e os desmandos militares. De acordo com os relatos dos participantes da passeata, a “multidão começou a mover-se, cantando o Hino que seria o favorito da esquerda e da luta armada, o da Independência, principalmente a estrofe: ‘Ou ficar a pátria livre, ou morrer pelo Brasil’. O Hino Nacional havia sido apropriado pelos militares.” (Fritz Utzeri, *apud* TEIXEIRA; ALMEIDA, 2007, p. 36).

O alcance da imagem vai além, e ao reavivar a memória do período é responsável por uma construção histórica desse passado. Seu poder, portanto, transcende a narrativa do acontecimento noticiado pela lente do fotógrafo, e nos faz refletir sobre a resistência do povo brasileiro diante daquele momento de tantas restrições democráticas.



Evandro Teixeira – *A passeata dos 100 mil.*
26 de junho de 1968, Rio de Janeiro.⁶



Reprodução da página do *Jornal do Brasil* com a imagem escolhida para substituir a anterior que ilustrava a passeata dos 100 mil.

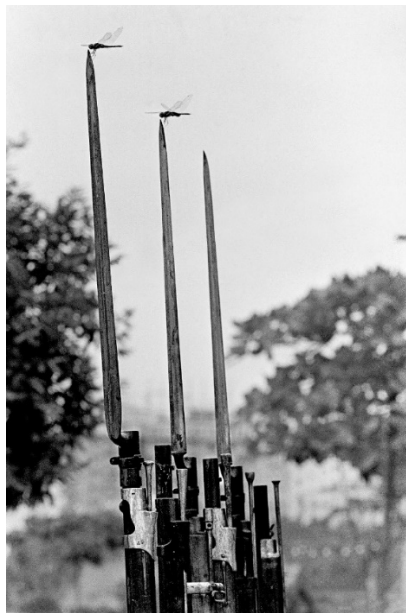
Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 27 de junho de 1968.

⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2l2zgKc>. Dimensões originais: 29,8 x 42,4 cm.

O tema retratado na fotografia com a qual finalizamos nossa breve incursão pela obra de Evandro Teixeira será as armas empregadas durante a Guerra do Paraguai. Na época, esse conflito bélico teve espaço em uma exposição cuja cobertura foi realizada pelo *Jornal do Brasil*, trazendo em suas páginas as imagens produzidas pelo fotógrafo.

O lirismo e a beleza da fotografia são inegáveis. O instante único captado por meio da perícia e olhar treinado do fotógrafo se passa diante de um fundo quase onírico. Esmacidos no segundo plano é possível identificar folhas de árvores e ramos, que numa espécie de perspectiva aérea perdem-se no horizonte. Diante desse cenário que lembra uma pintura de paisagem por sua delicadeza e harmonia, surgem as armas rememorando a violência que elas simbolizam.

Será, portanto, sobre o primeiro plano que propositalmente o foco de tensão da imagem se concentra. Nele se desenvolve toda a narrativa visual da cena. E as baionetas, ainda que apareçam com nitidez, competem com as libélulas pela atenção do olhar do espectador. Como que em busca de descanso, as duas pequenas libélulas repousam seus corpos placidamente sobre o perigo das armas. Contrastando com o lugar ameaçador em que pousam, suas graciosas asas evocam metaforicamente a liberdade, duramente suprimida desde o ano de 1964. Parece que esses pequenos insetos, durante a breve fração de segundo que ali permanecem, conseguem vencer toda a força da intolerância, da repressão e do medo que aquelas armas representam. Altivas, sugerem que a liberdade jamais se submete, ainda que a morte seja uma ameaça constante.



Evandro Teixeira – *Sem título*.

Exposição de armas usadas na Guerra do Paraguai inaugurada pelo presidente Costa e Silva, em 1968, Rio de Janeiro.⁷

Ao finalizar esse pequeno exercício de análise de algumas das fotografias produzidas por Evandro Teixeira, percebe-se que suas imagens conseguiram retratar com uma riqueza de detalhes e de informações alguns dos episódios mais significativos da Ditadura Militar no país. Suas obras são caracterizadas, sobretudo, pela seleção precisa do clímax da ação, aliada à elaboração de uma sofisticada dramaticidade visual.

É inegável, portanto, que suas imagens contribuem para a construção de uma memória coletiva sobre esse momento histórico. A sutileza do fotógrafo é revelada na criação de uma linguagem que pretende burlar a censura, ultrapassando o mero registro dos acontecimentos e fornecendo ao espectador elementos visuais para a reflexão. Essas fotografias trazem ao conhecimento do grande público as perdas, horrores e angústias que atingem o cotidiano

⁷ Disponível em: <https://bit.ly/2HZ99rl>. Dimensões originais: 42,4 x 29,8 cm.

dessa sociedade, completamente privada de seus direitos, refletindo, dessa maneira, o comprometimento do fotojornalista com o contexto histórico em que exerce suas atividades.

Referências

COELHO, Maria Beatriz V. Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia.

In: _____. **Imagens da Nação**: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 109-147.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**.

São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma história visual. *In:* MARTINS, José de

Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 33-56.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São

Paulo: SENAC, 2009.

SOUZA, Jorge Pedro. Um apontamento sobre a história do fotojornalismo. *In:*

_____. **Fotojornalismo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. p. 17-33.

_____. Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística. *In:* _____.
Fotojornalismo. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. p. 65-88.

TEIXEIRA, Evandro. **Fotojornalismo**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1988.

_____; ALMEIDA, Adriana. **1968 destinos 2008**: Passeata dos 100 mil. Rio de Janeiro: Textual, 2007.

Uma arena de disputas - fotografia e história como agentes da memória: as imagens da Agência Nacional e os registros de Claudia Andujar

*Isadora Dutra de Freitas*¹

Considerações iniciais

A imagem como objeto de estudo historiográfico se tornou uma realidade com a Escola dos Annales. Superar a objetividade pautada na análise de textos foi um desafio a ser superado pelos historiadores e que ainda permanece em debates teórico-metodológicos. Apesar dos entraves, constituiu-se num campo expressivo de estudo que contribui para a compreensão de diversas áreas: política, social e cultural. Para o presente trabalho, analisaremos a relação entre História e Imagem e, principalmente, a importância deste diálogo para a construção de regimes de memória. Portanto, neste primeiro item, abordaremos os principais conceitos para compreensão desta tríade, tendo em vista que esta relação só pôde ser pensada recentemente, já no século XX. Assim, elaborando brevemente uma base teórica, partimos para o objetivo central: analisar a expansão para Amazônia, conforme o Projeto de Integração Nacional (1970), elemento crucial no projeto desenvolvimentista da ditadura civil militar. Para isto, comparamos

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em História, da PUCRS. Bolsista CNPq. Pesquisa a construção da imagem pública da ditadura civil-militar, através dos cinejornais da Agência Nacional, sob orientação da professora Dra. Tatyana de Amaral Maia.

a construção das imagens segundo a Agência Nacional - órgão de propaganda oficial do regime - e as lentes de Claudia Andujar. Como fonte do primeiro item trazemos a edição n.176 do cinejornal Brasil Hoje (1976) e algumas fotografias da série desta fotógrafa sobre os índios Yanomami, também dos anos 1970.

Assim, na segunda parte do artigo, apresentamos um panorama contextual da ditadura brasileira, da produção dos cinejornais (que durou entre os anos de 1964-1979) e os principais eventos da biografia de Claudia Andujar, um exemplo de como a fotografia pode ter importante função política. Logo, será possível perceber as aproximações e diferenças no olhar sobre a população indígena na Amazônia e a colonização por famílias brancas, especialmente do sul do Brasil. Finalmente, seguimos para análise empírica das fotos e fragmentos das imagens do cinejornal em consonância com sua transcrição, podendo perceber como as imagens dialogam com o discurso do narrador. Buscamos perceber como ambos olhares contribuíram para a construção da memória desta face da ditadura, e como isto é essencial para o estudo historiográfico sobre o tema.

Considerando, portanto, a função sociopolítica das imagens - fotográficas ou cinematográficas - nosso foco não está em aspectos teóricos da composição destas fontes. Buscamos abordar como elas atuam na consolidação de memórias oficiais ou não, e contribuem para a análise da História de períodos conturbados de autoritarismo exacerbado. Assim, é possível compreender lados opostos de um mesmo evento, colocando sob crítica registros cuja finalidade era de difundir uma verdade absoluta, como no caso da Agência Nacional.

Para a realização da pesquisa e análise das imagens, alguns aportes teóricos foram utilizados. Primeiramente, em relação ao contexto da ditadura consideramos dois conceitos norteadores: a natureza civil-militar, tanto do golpe de 1964 quanto do regime e a relação entre Memória e História. Em seguida, numa etapa mais técnica para o estudo das fontes, destacamos a utilização dos conceitos de cultura visual e cultura política. Assim, buscamos em

autores especializados as principais características de tais conceitos e de que maneira poderíamos aplicá-los à pesquisa. Além disso, procuramos perceber o quanto esta relação pode colaborar com o estudo da história, neste caso, da ditadura civil-militar, e com a construção das memórias deste contexto, pois sem os registros de fotografos independentes talvez não tivéssemos acesso a muitas faces do regime, silenciados pela memória oficial.

O debate quanto à natureza e ao corte cronológico da ditadura civil-militar é eivado de embates ideológicos e memórias em disputa. Mesmo que haja um consenso sobre a participação ativa de agentes civis no golpe de 1964, especialmente dos grupos liberais conservadores, ainda há dissensos sobre a sua atuação durante o regime. Porém, nos aproximamos das teses que defendem a presença de civis, ocupando cargos públicos importantes e legitimando a história oficial. Como exemplo, tomamos o caso da Agência Nacional, principal órgão de informação do Estado, o qual teve diversos civis ocupando o cargo de direção. Além disso, como veremos a seguir na relação com a memória, percebemos traços de tal atuação, pois a: “(...) historiografia tem investigado a participação dos civis no golpe, na montagem e na consolidação do Estado ditatorial brasileiro (1964-1985), a partir de relações de ambivalências, silêncios e consensos, tão importantes quanto a repressão e o terror na manutenção do regime” (MAIA, 2013, p.184).

Logo, a memória constitui um agente importante na consolidação de uma história que ultrapasse as versões oficiais. O medo do silêncio e do esquecimento acabam propiciando um espaço no tempo presente para a construção memorialística. Entretanto, é necessário que haja uma escuta social, disposta a ouvir testemunhos que muitas vezes rompem com as tradições e símbolos da nação. Sem este esforço institucional não é possível elaborar reenquadramentos através destes registros. Para Pollack, esta dinâmica de construção memorialística de uma sociedade é um campo de disputas. Em sua clássica obra “Memória, silêncio e esquecimento” (1989) o autor destaca a função social das memórias subterrâneas, possível através

dos avanços da historiografia, especialmente através de fontes orais: “A fronteira entre o dizível e o indizível (...) separa (...) uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor” (POLLACK, 1989, p.9).

Logo, percebemos que o tratamento à memória de grupos minoritários também pode ser registrada através do uso de imagens. Observamos, portanto, esta disputa no caso dos indígenas da Amazônia: por um lado, são silenciados pelo Estado a fim de promover uma previsão otimista do Projeto de Integração Nacional; por outro, as lentes de fotógrafos como Claudia Andujar inscrevem a realidade destas comunidades, ameaçada pela expansão promovida pela ditadura. Neste viés, ressaltamos o valor da Cultura Visual para estas dinâmicas. Ana Maria Mauad (2016) define a utilização de uma História Social da Fotografia como um dos conceitos centrais: “Abordam a ação do Estado na produção da imagem oficial, a produção fotográfica por diferentes órgãos do poder, a propaganda política, a presença da prática fotográfica nos movimentos sociais e a história da imagem na imprensa, entre outros” (MAUAD, 2016, p.12). Portanto, propomos neste artigo perceber a construção destas representações pelo olhar oficial em consonância com o da fotógrafa ativista.

A função política das imagens é, conseqüentemente, inegável. Além de promover uma memória coletiva e individual, pode atuar como uma ferramenta de coesão social efetiva. Diante disto temos o caso da Agência Nacional, por exemplo. Entretanto, como afirma Mauad, esta produção não ocorre de maneira flutuante, mas sim atrelada a uma Cultura Política que constitui um grupo ou sociedade. Logo, segundo a definição de Rodrigo Motta, consideramos: “(...) o conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhadas por um determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos

direcionados ao futuro” (MOTTA, 2013, p.11-12). Deste modo, é possível situar tais imagens com tons de propaganda ou de denúncia no jogo político do período.

Esta lógica, porém, está longe de ser particular ao caso brasileiro. Antes mesmo das ditaduras da América Latina (anos 1970), em que as imagens do poder se consolidaram, há registro deste uso. Mauad remonta ao caso norte-americano dos anos 1930 a partir das produções da FSA (Farm Security Administration), no qual houve uma pesada elaboração de imagens com forte cunho político:

A defesa dos valores humanistas nas fotografias públicas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930 foi feita por fotógrafos e fotógrafas engajados na elaboração de uma *cultura política* que se definiu em torno da defesa da justiça social, pela integração racial, pelo antifascismo e pela cultura de vanguarda radical (MAUAD, 2016, p.16).

Finalmente, avançamos para o caso latino americano. Aqui, propomos uma reflexão a ser feita no caso brasileiro. Cora Gamarnik, em seu artigo sobre os casos da Argentina, do Uruguai e do Chile, ressalta algumas estratégias utilizadas em comum para a composição das propagandas oficiais. Primeiramente, a dicotomia entre "ontem e hoje" era recorrente, na qual os avanços e uma ideia de ordem eram representados como resultados destes regimes autoritários. Além disso, metodologias que implicavam numa linguagem simples, direta e com frases repetidas, propiciando um entendimento sem necessidade de interpretação crítica do público alvo. Finalmente, a cooptação de órgãos de imprensa também foi utilizada nestes casos, tudo para criar uma ideia de consenso entre a população. A seguir, veremos como e se há características semelhantes no caso brasileiro, através da Agência Nacional.

Além disso, é necessário entender que a Ditadura Civil-Militar faz parte da história recente do nosso país. Logo, é um tema sensível e ainda muito em voga, considerando que muitos dos agentes sociais

e políticos ainda estão vivos. Para tanto, destacamos a concepção de Delgado e Ferreira (2013) acerca da História do Tempo Presente e sua importância para a sociedade e para a agenda política. Para as autoras, nestes casos nos deparamos com um passado em constante atualização, por isso é importante frisar o valor da memória para a análise destas temáticas: "a existência de uma memória social viva é fundamental para definição dos recortes temporais e dos campos constitutivos da história do tempo presente"(DELGADO; FERREIRA, 2013, p.24). Portanto, como já destacado, os diferentes enquadramentos memorialísticos constituem um eixo central para o estudo do regime civil-militar brasileiro. No caso do presente trabalho, por exemplo, nos deparamos com representações opostas de um mesmo contexto.

2. Contexto

2.1 O Projeto de Integração Nacional

Sob a promessa de desenvolvimento nacional e do projeto do Milagre Econômico, a ditadura civil-militar teve o apoio de uma grande parcela da sociedade civil. Apesar deste grupo defender a bandeira do liberalismo econômico, politicamente tinha percepções conservadoras. Assim, em 1964 o golpe civil-militar instituiu um regime de caráter autoritário, sob a justificativa de proteger a nação brasileira de um inimigo ainda maior: o comunismo. Claramente, esta não era a finalidade das forças armadas ao tomar o poder. No interior deste aparato burocrático estava engendrado um projeto político-econômico. Portanto, há autores que sustentam a tese de um plano de Estado, e não apenas um ato reativo contra ameaças subversivas ao capitalismo:

O que se seguiu ao golpe civil-militar das direitas contra a agenda reformista foi a afirmação de outro modelo político e ideológico de sociedade e de Estado, esboçado bem antes do golpe: a modernização socioeconômica do país e a construção no longo

prazo de uma democracia plebiscitária, tutelada pelos militares, em nome do “partido da ordem” (NAPOLITANO, 2014, p.19)

Assim, para Marcos Napolitano, havia um projeto de governo anterior ao golpe. O exemplo disto é a ruína da ideia do "golpe cirúrgico", cujo objetivo central era um *saneamento* da política brasileira para a consolidação de um regime que durou vinte e um anos. Como vimos na citação anterior, a modernização se tornou o eixo central do plano político dos militares. A construção de grandes obras, tais como a Usina Hidroelétrica de Itaipu - em projeto binacional com o Paraguai -, o metrô de São Paulo, aeroportos internacionais, entre outros, eram todas comemoradas como máximas do sucesso da ditadura. Em contrapartida, a repressão e a tortura eram silenciadas, ou até mesmo *justificadas* em defesa dos ideais da ordem e progresso. Seriam estas, então, direcionadas àqueles que lhe fossem subversivos.

Como podemos perceber, neste caso a consolidação da memória se faz primordial. Tendo em vista a ideia de que esta é uma construção social, cujas escolhas se baseiam em concepções ideológicas, há claramente uma disputa pela hegemonia. De um lado, temos a ótica da memória oficial da ditadura, em que o otimismo e a exaltação do projeto nacional desenvolvimentista é central. Por outro lado, os testemunhos das vítimas, da resistência, que trazem à luz aquilo que tentava ser silenciado. Este aspecto se faz presente não apenas nas brutalidades cometidas pelo Estado através de um aparato burocrático e bem organizado em que a repressão era deliberada. É também uma circunstância que permite desconstruir a tese de que o regime teria sido frutífero para a economia e que a modernização conservadora seria a responsável pela elevação dos índices sociais.

A título de exemplo, então, trazemos o caso do Projeto de Integração Nacional, cuja imagem se edificou com a Transamazônica. Retrocedendo na história do Brasil, é evidente a importância do campo para a economia nacional. Para tentar driblar

as tradições oligárquicas, bem como a ameaça das reformas de base - especialmente as propostas por Jango - o regime buscou novas frentes para estimular esta produtividade. Assim, nos anos 1970, surge a solução para a produção latifundiária: povoar as terras da Amazônia. Por este viés, a ditadura via duas oportunidades, a incorporação do campo na economia, sem ruzgas com grupos políticos, e a extensão do seu controle para áreas ainda não integradas: "(...) estimulada pela ditadura para atenuar as tensões e demandas no campo, (...) a migração para regiões de fronteira agrícola, como a Amazônia, onde o braço humano, o chamado 'capital-trabalho', derrubava as árvores e preparava o caminho para a 'integração' e o 'progresso'" (NAPOLITANO, 2014, p.72).

Todavia, apesar da propaganda oficial otimista acerca deste novo projeto, percebemos o outro lado da moeda, que confirma uma história com mais resultados negativos do que positivos. Dentre os vários entraves, citaremos apenas dois: o fracasso econômico e o grande prejuízo aos nativos daquela área. Sobre o primeiro aspecto, Daniel Aarão Reis confirma que não engrenou: "Em 1974, quando o projeto [PNI] foi definitivamente cancelado, em vez da promessa inicial de um milhão de famílias, havia cerca de 6 mil instaladas" (REIS, 2000, p.39-40). A repressão aos indígenas abordaremos a seguir, sob a ótica de Claudia Andujar, mas a historiografia nos confirma o massacre de milhares de indígenas pelas ações da ditadura na Amazônia.

2.2 Os cinejornais e a Agência Nacional:

Os cinejornais produzidos pela Agência Nacional, entre os anos de 1964-1979, atuavam como uma ferramenta de propaganda política do regime. Inicialmente, através do "Informativo" e, a partir de 1970, com o "Brasil Hoje", tinham a função de produzir uma imagem positiva da ditadura, em que era exaltada. Enquanto assuntos polêmicos, tais como a repressão e a censura, eram silenciados. Com um suporte semelhante a pequenos noticiários,

eram exibidos nas salas de cinema, precedendo a projeção dos filmes. Sua duração tinha em torno de dez minutos e apresentava imagens oficiais do presidente e eventos importantes - comemorações cívicas, inauguração de obras, exposições de arte, relações internacionais, entre outros - que eram acompanhadas pela narração em *voz over*. Assim, a constituição das imagens, em consonância com o texto, divulgava as notícias oficiais ao público.

O histórico de produção desta mídia, no Brasil, se inicia no primeiro período Vargas (1930-1945), sob o agenciamento do DIP. Clarissa Castro (2013), acerca do período democrático de Getúlio Vargas (1951-1954), dedica-se à elaboração de um histórico desta fonte neste contexto, bem como sua estruturação cinematográfica e a construção da imagem do presidente pelo cinejornal "Informativo". A autora afirma que:

As cenas selecionadas e editadas para comporem os Cinejornais Informativos não foram gratuitas, assim como não foi o posicionamento das câmeras, nem as músicas escolhidas para o plano de fundo e muito menos as narrações que apresentaram as temáticas e assuntos dos Cinejornais para o público (CASTRO, 2013, p.120).

Logo, esta é apenas uma das permanências que se mantiveram na produção destes informativos. No caso da ditadura civil-militar, percebemos que não havia imagens enquadradas espontaneamente, mas um cenário elaborado conforme símbolos que identificassem o projeto ditatorial. Portanto, a função dos cinejornais era crucial para o projeto do regime: "Para além do caráter da propaganda política, os cinejornais também elaboram uma cultura visual sobre os arquétipos culturais que pretendiam forjar a nação e sintetizar a identidade nacional (...)" (MAIA, 2015, p.5). Com uma característica pedagógica evidente, criavam um discurso para ser disseminado como oficial. Neste caso, também percebemos um esforço em construir a memória nacional de acordo com estas representações oficiais.

Carlos Fico (1997) atenta para uma característica estrutural do discurso político brasileiro, cuja permanência permeia diferentes conjunturas, sendo constantemente resignificado. É a tese de sua obra “Reinventando o Otimismo”, na qual propõe que este conceito - de Otimismo - permanece nas narrativas e, especialmente na produção de propagandas oficiais. Destaca o caso da ARP/Aerp, promovendo um panorama que resgata este traço desde o período colonial. Para o caso da ditadura, ressalta que sua influência inicia, especialmente a partir dos anos 1950, quando o otimismo passa a estar atrelado à ideia de desenvolvimento e modernização, materializado durante o período JK. No caso da propaganda oficial, enfatiza:

A um só tempo recuperou uma longa tradição de anseios e projeções sobre a grandeza brasileira e constituiu-se numa tática que buscava atrair para a aliança de capitais nacionais, estatais e internacionais a presença legitimadora das camadas médias, sempre interessadas em segurança e desenvolvimento (FICO, 1997, p.86).

Logo, é possível perceber uma das estratégias propagandísticas da ditadura civil-militar, baseando-se no binômio constitutivo do projeto segurança e desenvolvimento. Porém, avançando para além da construção da imagem pública, salientamos o quão significativo é o diálogo com a produção de diferentes regimes de memória e a questão do tempo histórico para analisar este tema. Fico considera que uma das peculiaridades do conceito de otimismo e sua atuação no discurso está no *porvir*. O espaço presente se torna diretamente ligado a um horizonte de expectativas, como define Koselleck. Isto reflete, por exemplo, na valorização de projetos como o de Integração Nacional, homogeneizando a base de apoio em defesa da modernização conservadora, proposta pelo regime. Tudo fica evidente no caso dos cinejornais e de outras mídias de difusão da imagem do Estado.

Finalmente, considerando o contexto eivado de ditaduras militares na América Latina, Cora Gamarnik explicita características

em comum destes governos autoritários. Numa tentativa de promover a coesão da sociedade civil em detrimento dos planos de Estados terroristas, há similaridades nestas composições propagandistas: "(...) se plantea utilizar formas sencillas, lenguaje directo que “fácilmente llegue a la masa”, “frases cortas e ideas claras”, e imágenes simples y repetidas" (GAMARNIK, 2011, p.2). Assim, no caso brasileiro, percebemos uma estruturação institucional, através de órgãos burocráticos que não apenas promoviam ações políticas, mas produziam uma cultura visual da ditadura. É a partir desta fonte que buscaremos analisar a versão oficial do Plano de Integração Nacional e a relação do regime com os indígenas.

2.3 As lentes de Claudia Andujar:

A história de Claudia Andujar é marcada por eventos traumáticos: nascida na Suíça, em 1931, mudou-se para a Hungria. Na infância perdeu o pai e parte da família nos campos de concentração nazistas. Em 1950 desembarcou em São Paulo, para morar com a mãe. Claudia se tornou professora de inglês, mantendo sempre o gosto pela arte, especialmente a pintura. Nesta nova fase de vida "comprou uma câmera fotográfica Rolleiflex e começou a se interessar pela fotografia como instrumento de memória e documentação" (COELHO, 2012, p.123). Neste início de trajetória teve contato com Darcy Ribeiro, estabelecendo diálogos com a antropologia e a causa indígena. Como veremos, a trajetória desta fotógrafa é marcada pelo engajamento político, característica central do seu trabalho. Entretanto, seu interesse pela pintura não é abandonado quando passa a fotografar, e suas técnicas de produção e revelação das imagens evidenciam esta aproximação.

Seu primeiro contato com indígenas do norte do Brasil ocorreu através da sua relação com Darcy Ribeiro. Cláudia partiu para a Ilha do Bananal, localizada em Tocantins e ocupada, em parte, pela reserva do Araguaia. Lá encontrou os índios Carajás,

registrando suas tradições através da fotografia. Este evento, portanto, serviu como o primeiro passo de sua carreira: “pouco depois, de volta a Nova York, mostrou suas fotos para o editor da revista *Life* que reconheceu a qualidade de seu trabalho e publicou uma matéria de doze páginas com suas fotos do Carajás, facilitando-lhe sobremaneira o contato com fotógrafos norte-americanos” (COELHO, 2012, p. 123-124). A partir de então, passou a se dedicar à fotografia documental, e se tornou colaboradora da Revista Realidade nos anos 1960. Durante sua trajetória neste periódico foram produzidas diversas reportagens acerca da Amazônia, inclusive uma edição especial em outubro de 1971. Neste mesmo ano, a revista não resistiu à censura e à repressão, encerrando suas atividades.

Entre os anos 1972-1976 se mudou para Roraima a fim de se dedicar exclusivamente ao registro da comunidade Yanomami, com quem teve contato através da edição especial citada acima. O ponto central da obra que produziu neste período é a carga emocional que adquiriu em sua relação com os nativos e que reflete em seus registros. Claudia afirmou que para desenvolver esta série acerca de um grupo avesso às fotos “(...) você tem que realmente conviver bastante tempo com eles, ter a confiança deles, para fazer um trabalho legal” (ANDUJAR apud Coelho, 2012, p. 125). Assim, através deste olhar que não trazia estranheza aos indígenas, a fotógrafa pôde registrá-los no seu cotidiano, sem desconfiança ou composições pousadas.

Remontando a características da pintura, Claudia Andujar retrata os Yanomami através de um jogo de luz e sombra muito marcante: “o olhar onírico na fotógrafa e aquele cenário harmonioso dão lugar a uma realidade cruel. As fotografias mostram uma luz que queima, não ilumina. Simbolizando o fogo que destrói, a luz vai consumindo a antiga vida Yanomami” (COELHO, 2012, p.127). Como veremos nas imagens a seguir, Cláudia produz uma série fotográfica dividida em três: “A casa”, “A floresta” e “O invisível”. Muito diferente dos registros realizados a serviço da Realidade,

neste caso como profissional independente percebemos a transformação no uso de técnicas, resultado da relação afetiva estabelecida entre ela e os indígenas. Em 1976 foi enquadrada pela Lei de Segurança Nacional e proibida de permanecer na região. Todavia, Claudia manteve seu trabalho como ativista fundando a Comissão pela Criação do Parque Yanomami. Em conjunto com outros grupos de defesa da causa “(...) elaboraram relatórios que denunciavam a situação dos indígenas, ameaçados por invasões de garimpeiros, doenças e degradação ambiental” (COELHO, 2012, p.125). Bem diferente, como veremos, das imagens do projeto Amazônia Legal, financiado pela ditadura.

3. Imagens em disputa

Através deste breve panorama, cuja finalidade era situar os produtores das imagens que iremos analisar, partimos para a etapa empírica da pesquisa. O cinejornal escolhido consiste em uma edição especial, intitulada "O desafio da Amazônia"². Em contrapartida, as fotos de Cláudia fazem parte da sua série sobre os Yanomami, abordando todo o período em que ela esteve lá. O objetivo é, primeiramente, analisar a composição das imagens de cada autor separadamente, para, após, realizar uma comparação. Assim, buscamos compreender de que maneira as características de cada um aparecem nas produções e como elas se diferenciam entre si, e também como estes dois olhares abordam o mesmo contexto com objetivos e composições tão diferentes, entrando em disputa pela memória.

O cinejornal inicia com o testemunho de uma família de colonos do Rio Grande do Sul que se mudou para a Amazônia. Logo nestes primeiros minutos percebemos uma característica que o

² Cinejornal Brasil Hoje, n.176, 1976. Disponível em:

http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgiBq99EyMg1AliQxYorCNeasp16W8Bho4l8FAz5fjoWTc.&idRepositorio=0&modelo=0

distingue da maioria das edições: o relato de civis, que antecede o discurso do narrador, apresentando suas experiências e seu cotidiano. Claramente um esforço em promover a aproximação dos espectadores com a família, composta pelos pais, uma filha pequena e sua avó. Sentados em frente a uma casa, exaltam as maravilhas do Projeto de Integração Nacional. Em diferentes níveis, os colonos abordam a produtividade, as expectativas em relação à terra e a melhora de vida que tiveram com a ida a Amazônia. Além disso, é evidente o testemunho sobre o desconhecido e as novas impressões sobre a região:

[Mulher]: Quando a gente chegou aqui a gente achava que Transamazônica era o fim do mundo (...) Não tem carapanã, que inventavam que tinha onça, bicho, mil e uma coisas. (...) Sentimos saudade dos outros irmãos e cunhados que estão lá [no RS], e convidamos eles pra virem até nós, que o futuro da Brasil é a Amazônia, Transamazônica é tranquilidade. É isso mesmo! (BRASIL HOJE, n.176, 1976)

Em relação à expansão das fronteiras agrícolas, uma das bandeiras do PIN, a família destaca: "[Homem]: Nós chegamos em dezembro de 1974, iniciamos uma cultura de arroz, foi muito produtiva. Colhemos dois mil e uns quebrados de sacas e estamos gostando muito daqui" (BRASIL HOJE, n.176, 1976). Logo, uma das alusões da propaganda oficial, neste caso, é demonstrar como a sociedade civil está sendo beneficiada por este plano nacional. Finalizam sua descrição afirmando que: "[Mulher] (...) eu tenho a impressão que nem com a loteria esportiva a gente não sai daqui, porque aqui é um pedaço de terra nosso, aqui é um pedacinho do nosso coração"(BRASIL HOJE, n.176, 1976).

Imagem 1



Fonte: *Brasil Hoje*, n. 176, 1976. 00:02:37. Acervo: Arquivo Nacional.

No segundo bloco da edição, a composição das imagens se torna mais evidente. Enquanto a narração informa as obras de modernização que estão sendo aplicadas, um jogo imagético é destacado. Registros da mata nativa e de estradas sendo abertas (imagem 2) são mostradas ao longo do vídeo. O som também contribui para esta dinâmica: enquanto o canto dos passarinhos acompanha o primeiro tipo de imagem, tambores e músicas impactantes aparecem a seguir. O narrador anuncia: "Povoar a Amazônia, incorporá-la ao ambiente nacional, é um grande programa em que o Brasil está empenhado. Homens, máquinas e recursos são destinados à abertura de estradas, passo decisivo em sua integração" (BRASIL HOJE, n.176, 1976). Percebemos agora uma voz oficial descrevendo os eventos financiados pelo Estado.

Neste sentido, através de uma ferramenta institucional de comunicação, são descritos dados sobre as estradas construídas, o número de famílias instaladas, e o quanto ainda se pretende desenvolver nesta parte do território. Interessante observar que não há referência às comunidades indígenas, nem a bandeiras enviadas para estes locais. Como afirmamos anteriormente, temáticas polêmicas são silenciadas por esta mídia, exaltando apenas aspectos considerados positivos para o regime. O cinejornal encerra com a imagem de um menino indígena (imagem 3) - que não é citado pela

narração - e a seguinte frase: "A Amazônia é um desafio que o Brasil está vencendo" (BRASIL HOJE, n.176, 1976). Aos poucos a imagem do menino flutua para fora do enquadramento da câmera.



Imagem 2

Fonte: *Brasil Hoje*, n. 176, 1976. 00:04:35.

Acervo: Arquivo Nacional



Imagem 3

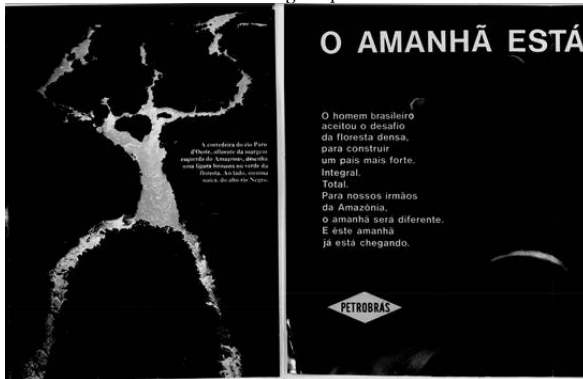
Fonte: *Brasil Hoje*, n. 176, 1976. 00:07:53.

Acervo: Arquivo Nacional

Por outro lado, analisamos a obra de Claudia Andujar. Apesar de serem fontes diferentes, em que a primeira se trata de imagens em movimento, acompanhadas pelo discurso em *voz over*; e, neste caso, fotografias onde não há um texto descritivo, nosso objetivo é demonstrar de que maneira ambas representam um mesmo contexto sob circunstâncias e suportes diversos. Assim, avançando

para a série dos Yanomami, iniciamos nossas considerações a partir da Revista Realidade de outubro de 1971, o primeiro trabalho da fotógrafa sobre esta comunidade indígena. A revista trata do tema da Amazônia ainda sob o ponto de vista do desconhecido. Portanto, inicialmente, podemos considerar outra representação desta região ainda inexplorada. Assim, partindo de um pressuposto comum entre estas imagens e as da Agência Nacional, podemos reconstruir um caminho que levou a conclusões opostas. Neste caso, há todo um projeto de denúncia à ditadura e defesa dos nativos desta área

Imagem 4



Fonte: Revista Realidade, Outubro de 1971. Acervo: Hemeroteca Digital.

Antes de analisarmos o trabalho de Claudia como fotógrafa independente, destacamos a imagem número 4. A contracapa da revista a descreve: "A corredeira do rio Pará D'Oeste, afluente da margem esquerda do Amazonas, desenha uma figura humana no verde da floresta". Como veremos posteriormente, há reflexos destes registros na série "A casa, a Floresta e o Invisível", o que nos indica as continuidades nas representações da artista. Logo daremos ênfase à série produzida no período em que esteve residindo em Rondônia e convivendo com os indígenas. Destacaremos, além das técnicas utilizadas, como a sua carga afetiva aparece através das lentes da câmera.

Conforme explicamos anteriormente, as composições de suas fotos possuem traços característicos e também artísticos. Apesar de

sua função documental, ela não abandona influências da pintura, transformando o registro em uma verdadeira obra de arte. Percebemos isto em seu livro "Yanomami", publicado em 1998: "As fotos foram feitas usando luz natural e com filme de alta sensibilidade. Em certas ocasiões o filme teve a sensibilidade alterada artificialmente, para que fosse possível fotografar em situações de luz muito escassa" (COELHO, 2012, p.126). A organização em série possui uma ordem estabelecida e textos do líder Davi Koponewa Yanomami. Maria Beatriz Coelho observa que "os olhares encontram-se sem submissão, ameaça ou medo. Dessa maneira sutil e delicada podemos ter acesso ao mundo Yanomami" (Idem).

Imagem 5



Fonte: Série *Yanomami* - Cláudia Andujar, 1974. Acervo: Enciclopédia Itaú Cultural

A série "A Casa", apresentada no livro, portanto, registra o cotidiano deste grupo. O jogo de luz e sombra permite que identifiquemos a silhueta de uma criança em meio à escuridão da habitação (Imagem 5). Não é possível identificá-la nem ver seu rosto, mas ela é visível, iluminada na composição da foto, apesar da luminosidade baixa. Nas imagens da "Floresta", a familiaridade entre esta e a comunidade torna-se ainda mais evidente. O grupo que antes desconfiava do olhar da câmera, passa a permitir o registro espontâneo. A região que era apresentada antes pelo desconhecimento do resto do país, em uma espécie de espetacularização, é retratada pelas lentes de Claudia Andujar com uma perspectiva inocente e

afetuosa, como é possível perceber nos olhos do menino que brinca se balançando em um cipó. E até mesmo os rituais tradicionais e a religiosidade Yanomami pôde ser documentada.

Deste modo, nos é apresentado o outro lado do norte do Brasil. Um ponto de vista que não se restringe à modernização e colonização, mas que apresenta famílias e seus hábitos. Na última foto, percebemos a trajetória da fotógrafa, iniciada muito antes da publicação do livro em 1998. Há uma clara semelhança entre o corpo do índio (imagem 6) e o registro do Rio Pará D'Oeste (imagem 4), apresentado na contracapa da Realidade, seu primeiro contato com esta comunidade. Numa relação estreita e com um grande peso emocional, Cláudia afirma em depoimento que: "eu estava lá. Eu convivi com eles. Eu vi a morte com eles. Enfim, toda a tragédia que acontece com um povo que sofre uma invasão daquele jeito, estando totalmente despreparados para isso" (ANDUJAR apud Coelho, 2012, p.127)

Imagem 6



Fonte: Série *Yanomami* - Cláudia Andujar, 1974. Acervo: Enciclopédia Itaú Cultural

4. Considerações finais

Como foi possível identificar, há dois exemplos distintos cujo objeto de representação é o mesmo contexto. A Agência Nacional, na função de órgão oficial de propaganda do Estado, divulga uma versão otimista do Plano de Integração Nacional. Silenciando casos de repressão e violência contra os nativos da região norte, não os

coloca como agentes principais desta memória. Seleciona como protagonistas os colonos da região sul do país, e mesmo assim não aborda as dificuldades que estes passaram. Já a série de Andujar permite o enquadramento de quem está do outro lado desta integração e que é mais atingido pelas transformações. Assim, podemos elencar um dos pontos centrais desta pesquisa: a importância do trabalho de fotógrafos e a utilização de fotografias como documentos. Caso não fosse possível esta aproximação, nossas fontes seriam restritas aos poucos registros oficiais escritos e imagens tendenciosas. É claro que no caso da fotografia independente também há uma grande influência ideológica, mas este tipo de suporte permite uma crítica historiográfica mais profunda, principalmente em relação aos grupos minoritários.

Portanto, é possível perceber a construção da memória conservadora, para a qual as modernizações da ditadura civil-militar foram efetivas, e as práticas de terror de Estado silenciadas. Para isso, retornamos aos conceitos de cultura visual e Cultura Política. Se, através da Agência Nacional observamos a construção de um dos símbolos da nação - a Amazônia - em franco desenvolvimento, por outro lado vemos os abusos e os riscos aos quais os indígenas foram submetidos. Ou seja, uma clara disputa pela memória do período e de reenquadramentos do mesmo objeto. Assim é possível ilustrar as diferentes formas que, através do uso de imagens - sejam elas dos cinejornais ou fotografias - a cultura visual do período foi consolidada, carregada de cunhos políticos e sociais.

Acerca das memórias em disputa, Marcos Napolitano (2014) elabora uma proposta de periodização sobre este processo. O que destacamos desta análise para a nossa reflexão é, justamente, a pluralidade e as disputas memorialísticas sobre o período da ditadura civil-militar. Ainda hoje é considerada uma pauta em voga na historiografia, suscitando muitos debates. Logo, retornamos à afirmação de que este tema compõe parte da nossa história recente, tornando-se essencial a análise dos diferentes enquadramentos que envolvem diversas camadas da sociedade brasileira.

Referências

Fontes

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**, n.176, 1976: <http://www.zappiens.br:80/videos/cgiBq99EyMg1AliQxYorCNeasp16W8Bho4l8FAz5fjoWTc.FLV>, acesso em 14/12/2018.

Imagem 4: "Amazônia". **Realidade**. São Paulo, n.67 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/213659/11464>, acesso em 14/12/2018.

Imagem 5: YANOMAMI . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15933/yanomami>>. Acesso em: 14 de Dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Imagem 6: YANOMAMI . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25515/yanomami>>. Acesso em: 14 de Dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Bibliografia

CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel. O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

COELHO, Maria Beatriz V. Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia. In: COELHO, Maria Beatriz V. IMAGENS DA NAÇÃO: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 109-147.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do Tempo Presente e Ensino da História. **Revista História Hoje**, v. 2, n^o 4, p. 19-34 - 2013.

FICO, Carlos. Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p.73-87.

GAMARNIK, Cora. Fotografía y dictaduras: estratégias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina. Disponível em: https://www.academia.edu/5312536/Fotograf%C3%ADa_y_Dictaduras_estrategias_comparadas_en_tre_Chile_Uruguay_y_Argentina, acesso em 14/12/2018.

KOSELLECK, Reinhart. Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa: duas categorias históricas. In: Reinhart Koselleck. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011. p. 305-327.

MAIA, Tatyana. Civismo e cidadania num regime de exceção: as políticas de formação do cidadão na ditadura civil-militar (1964 - 1985). **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 10, a. 2013, p. 182-206.

_____. Imagens públicas: os cine-jornais da Agência Nacional na ditadura civil-militar (1967-1979). In: Anais do XI Encontro Regional Sudeste de História Oral. Niterói, 8-10 de julho de 2015.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, vol. 5, nº 1, jan-jun 2016, p.11-20.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da Cultura Política. In: ABREU, Luciano Arrone; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). Autoritarismo e Cultura Política. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2013. p. 9-34.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n.15, p.09-44, nov.2015.

POLLACK, Michel. Memória, silêncio, esquecimento. **Estudos Históricos**, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Esquerdas, ditadura e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Fotografia, infância, visualidade e poder – análise da série “Crianças” do livro “Boias-Frias: Vista Parcial” (1988)¹

*Cláudia Gisele Masiero*²

*Carolina Martins Etcheverry*³

1. Introdução

Não é difícil perceber que as fotografias que retratam crianças em situação de vulnerabilidade e violação de seus direitos, geralmente, têm o “poder” de chamar atenção e de sensibilizar o espectador. Em muitos casos, as obras com essa temática buscam, justamente, chamar atenção para a causa. Essa característica interessa para que se possa compreender seu sentido e sua manutenção enquanto documento histórico, sincrônica e diacronicamente. Tal discussão é pretendida neste estudo a partir da análise das fotografias pertencentes à série intitulada “Crianças”, do livro “Boias-frias: Vista parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado. Procura-se pensar na relação entre a fotografia, a infância, a visibilidade e invisibilidade de crianças ali retratadas e as políticas públicas instituídas pelo governo da época.

¹ Artigo apresentado para a disciplina Imagem e poder: fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1990), ministrada pelos professores Dr. Charles Monteiro e Dra. Carolina Etcheverry.

² Mestre em Processos e Manifestações Culturais. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História, PUCRS. Bolsista Prosuc/CAPES.

³ Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte, Doutora em História. Tem Pós-Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Atualmente é pós-doutoranda, bolsista PNPd-Capes, junto ao Programa de Pós-Graduação em História – PUC-RS.

João Urban (2012), em ensaio publicado na Revista Helena⁴, explica que houve uma grande evasão da população do Paraná, de meados dos anos de 1960 até o final dos anos de 1970, em consequência da mecanização da lavoura, da erradicação do café e da expansão da pecuária. Deixando para trás sua tradição de agricultores, segundo descreve o próprio fotógrafo, a maioria desses homens e mulheres do campo engrossaram as áreas suburbanas, sendo que outra parte se abrigou em cidades menores, passando a ser trabalhadores diaristas e/ou sazonais em grandes lavouras ou limpadores das plantações de café que ainda haviam restado nos estados de São Paulo e Paraná. É o desenrolar de tudo isso que a obra “Boias-frias” documenta. O termo que dá título à série tem origem no fato desses trabalhadores levarem sua comida pronta, feita na noite anterior e, não havendo como aquecê-la, comiam-na fria, tornaram-se, então, conhecidos como boias-frias, conforme o próprio relato de João Urban. Foi exposta várias vezes, desde 1977, como trabalho individual, além de ter feito parte de outras exposições coletivas e foi também premiada. Foi publicada em livro “Boias-frias, *Tageluhner in Suden Brazilien*”, edição de 1984 e “Boias-frias: Vista Parcial”, edição de 1988, pela Fundação Cultural de Curitiba.

2. O livro “Boias-frias”: Vista parcial

João Urban nasceu em 21 de abril em Curitiba. É um renomado fotógrafo publicitário que além dessa atividade realiza um trabalho pessoal, interessado na fotografia social e documental. Entre outros de seus trabalhos que ganham destaque estão “Trapeiros”, “Aparecidas” e “Tu i tam”.

Teresa Urban formou-se em jornalismo em 1967. Foi atuante contra o regime de exceção instalado no país, sendo presa, torturada e exilada política no Chile entre 1970 e 1972. Em sua biografia, no

4 A revista Helena é uma publicação da Biblioteca Pública do Paraná (<http://www.helena.pr.gov.br/>).

Relatório da Comissão Estadual da Verdade do Paraná (2017), que inclusive leva o seu nome, consta que Teresa jamais abdicou da sua indignação contra as injustiças e as violências perpetradas contra os que, como ela, lutaram e lutam por um mundo mais equânime e digno de se viver. É citado também que sua marca foi a escrita implacável contra as arbitrariedades sofridas pelos seres humanos em suas lutas cotidianas por tempos e espaços melhores. Trabalhou em diversos jornais e revistas locais e nacionais e escreveu mais de vinte obras, entre elas uma de ficção. Morreu em 26 de junho de 2013.

No livro “Boias-frias: Vista parcial” há 137 fotografias ao total e mais de 50 delas retratam crianças e jovens, todas de autoria de João Urban. Há, contudo, uma sessão específica intitulada “Crianças” em que estão separadas 15 dessas imagens, as quais são o foco deste estudo. Pode-se dizer que é um número considerável de imagens que envolve a temática, demonstrando tanto a presença desse grupo naquele meio, quanto a opção do fotógrafo em retratá-las e a importância dada à questão da infância naquele momento. As fotografias dessa sessão ocupam 11 das páginas do livro, da 46 a 56, e trazem um pequeno texto, de autoria de Teresa Urban Furtado.

As imagens a seguir correspondem à reprodução das páginas do livro em que estão dispostas a sessão “Crianças”. A primeira delas é a capa do livro, que de certa forma constitui-se em uma síntese do conteúdo da obra. A fotografia retrata o momento em que os trabalhadores da lavoura de café estão se alimentando, é hora do almoço e a refeição trazida em pequeno recipiente é comida fria. Sentados no chão e perfilados, maiores e menores estão concentrados nesta tarefa. A transversalidade da imagem, que se apresenta na diagonal, encaminha o olhar do espectador do título e nome dos autores, que se encontram no topo, para um menino levando o garfo à boca na parte inferior. A presença de crianças já é evidenciada com destaque.

Imagem 1 – Capa do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).



Imagem 2 – Páginas 46 e 47 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).

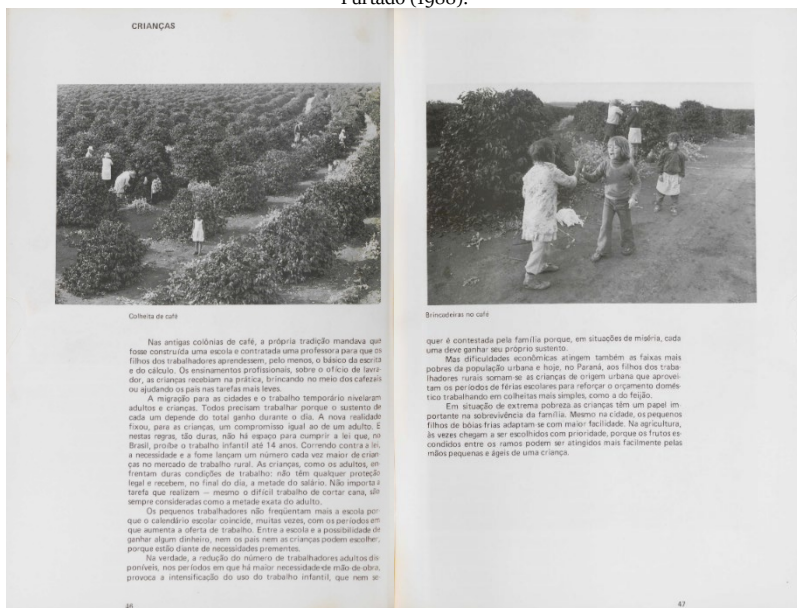


Imagem 3 - Páginas 48 e 49 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).

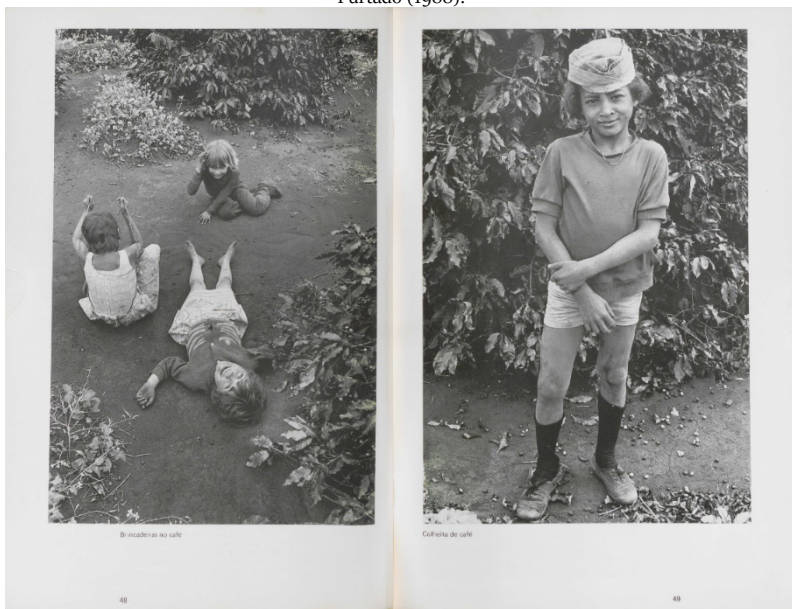


Imagem 4 - Páginas 50 e 51 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).

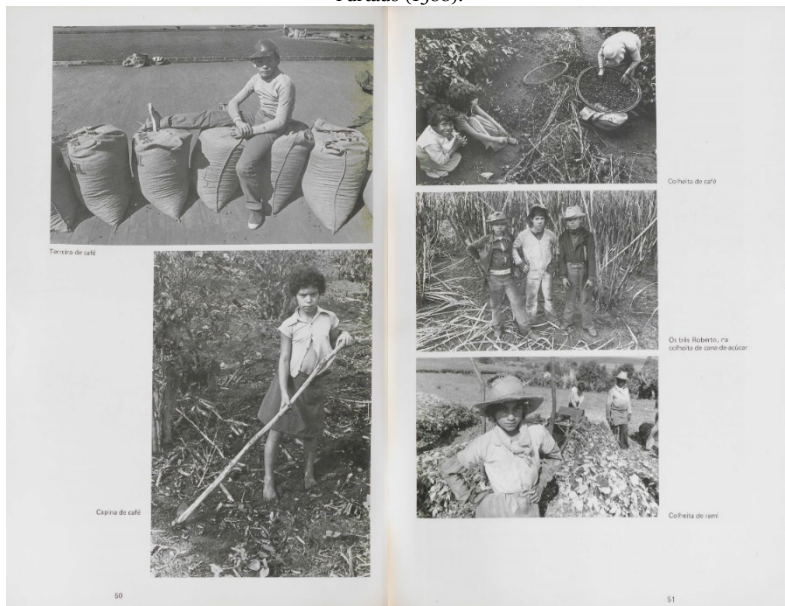


Imagem 5 - Páginas 52 e 53 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).

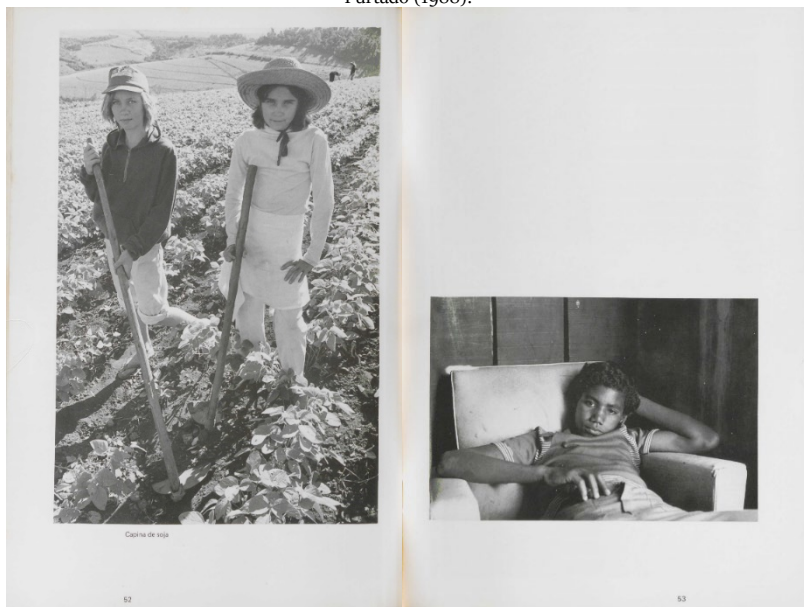


Imagem 6 - Páginas 54 e 55 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).



Imagem 7 – Página 56 do livro “Boias-frias: Vista Parcial”, de João Urban e Teresa Urban Furtado (1988).



O escrito que acompanha as fotografias dessa parte do livro tem em torno de 40 linhas e é de autoria de Teresa Urban Furtado, como já dito. Inicia trazendo a informação de que nas antigas fazendas de café a tradição mandava que uma escola fosse construída e uma professora fosse contratada para que o básico fosse ensinado aos filhos dos trabalhadores. Os ensinamentos profissionais do ofício de lavrador, por exemplo, eram aprendidos na prática nas brincadeiras no meio da lavoura ou na ajuda aos pais nos serviços mais leves. A situação descrita nesse começo já não era a ideal, visto que deixa claro que as crianças pouco recebiam educação formal, ou seja, frequentavam a escola por um pequeno período.

No segundo parágrafo é deixado claro que houve um agravamento, pois a migração para as cidades e o trabalho temporário acabaram por nivelar adultos e crianças, uma vez que todos precisavam trabalhar porque o sustento de cada um dependia do total que se ganhava durante o dia. O texto diz ainda que nessas

regras tão duras não havia espaço para cumprir a lei que proibia o trabalho infantil até 14 anos. Recebiam metade do salário, mesmo que desempenhassem as mais difíceis funções, como a de cortar cana.

Na continuidade da explicação sobre os pequenos trabalhadores, diz-se que não frequentavam mais a escola porque o calendário escolar geralmente coincidia com períodos em que a oferta de trabalho era grande. Dessa forma, entre a escola e a possibilidade de ganhar algum dinheiro, nem os pais nem as crianças podiam escolher frente à necessidade que tinham.

Na primeira fotografia, página 46 do livro, se pode ver uma menina em pé, em meio a lavoura de café. Seu vestido branco se destaca. Ela parece olhar em direção à câmera. Ao fundo, há algumas pessoas trabalhando na colheita do grão.

A segunda fotografia apresentada, página 47, mostra três crianças em primeiro plano brincando. As roupas que vestem são humildes. Uma delas usa um sapato velho, bem maior que seu próprio pé. Na fotografia seguinte, da página 48, algumas das personagens das fotografias anteriores voltam a aparecer. A cena é composta por três crianças brincando no chão, na terra, entre os pés de café.

O retrato da página 49, que tem como título “Colheita de café”, mostra um menino de corpo inteiro, usando uma espécie de “quepe”, corrente no pescoço, blusa e calção curto, sapato e meias altas. Segura levemente um dos braços, olha fixamente para o fotógrafo e entre os dentes tem um capim seco.

A fotografia superior da página 50 traz um menino sentado sobre saco de café. Está descansando no momento, depois de ter manualmente ensacado os grãos com ajuda de outro menino, cena que não está entre as imagens da sessão “crianças”, mas está registrada em outra página do livro. Na fotografia inferior, se vê uma menina com pés descalços e semblante sério, roupas simples e uma grande enxada nas mãos.

A fotografia central da página 51 foi feita no início da década de 1980, em São Paulo e mostra pequenos trabalhadores na colheita

de cana-de-açúcar, vindos do Paraná. Vemos três jovens, os três Robertos, como indica a legenda. Eles são apresentados no centro da imagem, em meio a pés de cana de açúcar chamuscados pelo fogo (a cana é queimada como preparação para o corte). As roupas cobrem as suas pernas e braços, para evitar que se cortem com as folhas e estão sujas pelo trabalho. Usando chapéus, estão parados de pé, lado a lado, posando para o fotógrafo. As crianças usam vestimentas grandes para seus tamanhos. Não somente vestem roupas de adultos, mas exercem atividades inadequadas a sua idade. Acima, ainda na colheita do café, um adulto, parece ser uma mulher, separa os grãos com ajuda da peneira enquanto duas crianças sentadas participam da cena, uma olhando para o trabalho que estava sendo feito e a outra para a câmera. No canto inferior, em primeiro plano, temos uma jovem olhando fixamente para a lente do fotógrafo, tendo ao fundo um adulto e um jovem, todos estavam se dedicando à colheita de rami.

Capina de soja é a legenda da fotografia da página 52, em que aparecem duas jovens segurando enxadas. Estão entre os canteiros, que apresentam a plantação em estágio de crescimento. Ambas pararam o que estavam fazendo e se deixaram fotografar.

Na página 53, uma foto que foi feita dentro de um ambiente retrata um menino repousando em uma poltrona clara e ao fundo uma escura parede de madeira. As páginas 54 e 55 trazem três imagens de crianças próximas aos seus locais de moradia. As duas da primeira página citada mostram momentos de brincadeira, pelo chão ou com pneus. Na página seguinte, uma menina carrega um bebê, talvez um irmão mais novo, como se estivesse cuidando dele. Na última página da sessão, mais um momento de lazer é flagrado. Três meninas brincam nos arames de uma cerca. Estão ao longe e de costas para o fotógrafo.

As fotografias da série foram feitas todas em espaços rurais, relacionados a grandes propriedades e trabalhos temporários em colheitas sazonais. Colheita da cana de açúcar, do café, rami. Em entrevista à Simonetta Persichetti (2000), João Urban fala do

trabalho de fotografar os boias-frias durante vários anos, dizendo que iniciou acompanhando pesquisadores e continuou fotografando por conta própria. Relata que foi uma época de grande crise para a população rural, com a chegada da soja que modificou o trabalho no campo naquela região. Em sua definição, o “bóia-fria” é uma pessoa tão desprovida de tudo, com uma vida tão difícil, usufruindo tão pouco do desenvolvimento que isso acaba sendo uma antidefinição.

3. História, fotografia e visualidade

Primeiramente, é preciso pensar sobre as fontes visuais e sua importância para a construção do conhecimento histórico, uma vez que a produção e circulação das imagens analisadas se encontram em um tempo passado. Para Didi-Huberman (2015), sempre diante da imagem estamos diante do tempo. Diante dela, diz o autor, o presente não cessa de se reconfigurar, assim como o passado. Isso porque ela somente se torna pensável numa construção de memória. Cabe lembrar que

é certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender a sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções (SCHMITT, 2007, p. 27).

A fotografia, é claro, faz parte da comunidade das imagens, mas também se distingue pela técnica de produção (mecânica), pela reprodutividade (produção de cópias) e pela ampla capacidade de circulação (imprensa, livro, outdoors, etc...) e apropriação por diferentes grupos sociais, nas palavras de Monteiro (2016).

Se, como explica Vilches (1997), não vemos a realidade, a percebemos, a depender da estrutura psicológica do leitor, no que

se pode pensar que as imagens, em sua essência, são construídas para oferecer tal percepção, mais do que simplesmente mostrar. O autor afirma que quando o leitor olha uma fotografia não apenas é influenciado por seu conteúdo, por seu tema narrativo ou pela causa do motivo fotografado. A relação entre o “receptor” e essas questões é ativa e se baseia nas propriedades de percepção. O campo visual contém forças ativas que movimentam a emoção do leitor, o que reforça a ideia do “poder” da fotografia em construir o real e modelos de visualidade.

Falar desse “poder” das imagens não é simples, embora seja uma característica bastante evidente. Mitchell (2003) nos diz que é preciso que se observe não apenas a construção social do visual, mas também a construção visual do social, o que significa que as imagens também constroem a sociedade. Fundamentalmente, se pode considerar a dimensão visual presente no social, como coloca Meneses (2005), acrescentando que conviria incorporar a visualidade como dimensão possível de ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História e “conviria acentuar que as imagens não contribuem apenas para representar o passado, mas também para construí-lo” (MENESES, 2005, p.259).

Incorporar essa visualidade, como indicado por Meneses (2005), passaria por três grandes feixes de questões: o visual, o visível e a visão. O visual compreenderia os sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Já o visível (e, conseqüentemente, o invisível) está relacionado com o poder e o controle social, do ver e ser visto, dar-se a ver e não se dar a ver, em suma visibilidade e invisibilidade. A visão, por sua vez, compreende os instrumentos e técnicas de observação, os modelos e modalidades do olhar de uma época, e, também, o observador e seus papéis. De certo modo, estas questões serão abordadas ao longo do texto.

Considerando as ideias trazidas pelos autores citados anteriormente, se percebe a fecunda relação entre as imagens, em especial a fotografia, e a construção do conhecimento histórico, o

que permite pensar com mais clareza sobre as imagens que fazem parte do corpus documental desse estudo.

4. Fotografia, infância, invisibilidade e visualidade

Durante a ditadura civil-militar, período no qual a construção da série “Boias-frias” se insere, a fotografia foi um elemento de contestação. Muitos profissionais fizeram dela um instrumento de protesto, uma forma de mostrar as mazelas, a desigualdade social e o descaso do governo em diferentes situações, o que é abordado pelo amplo estudo de Coelho (2012), intitulado “Imagens da Nação”, em que fala do campo da fotografia no Brasil e, conseqüentemente, do trabalho de vários profissionais. Imagens como as em questão nesse estudo não apenas davam visibilidade às causas sociais, mas também, de certo modo, faziam frente à construção visual que o próprio regime militar buscava construir.

O uso das representações visuais para autopromoção e propaganda é característica dos regimes autoritários, como já se sabe. Weber (2000) afirma que a marca do Estado militar foi a singularidade no campo da comunicação e da política, o que se deve à especial combinação entre a estética publicitária e a estética militar. Isto é, enquanto os aparelhos de coerção e repressão procuravam aniquilar as críticas e os movimentos contrários ao governo, muitas vezes através da força, a propaganda político-ideológica, estrategicamente traçada, procurava persuadir e buscar assim a adesão ao projeto político do regime, sempre explorando o binômio “segurança e desenvolvimento”. Os regimes ditatoriais da América Latina, de modo geral, criaram várias representações visuais para sua legitimação, ainda segundo Weber (2000). Fizeram uso de uma estética oficial que exaltava, por exemplo, a figura do governante, ações governamentais ou mesmo a própria nação.

Se pensarmos no campo fotográfico no período ditatorial, no Brasil, no que tange à esfera pública, se vê concomitantemente a produção de imagens feitas pelo governo e por alguns grupos

sociais. As fotografias do regime falam de si, do país e do povo. As feitas por fotojornalistas ou fotodocumentaristas, por exemplo, falam do regime, do país e da sociedade. Não é difícil concluir que são antagônicas e apresentam visões distintas. Representações visuais de um país idealizado e em pleno desenvolvimento, guiado por um poder forte, são confrontadas com representações visuais de uma sociedade desigual e repleta de mazelas, cujos líderes são “ironizados”. Ambas disputam o poder por meio da potencialidade do uso das imagens.

Diante dessas colocações, se pode dizer que existem as imagens “oficiais”, produzidas pelo governo, seus órgãos e agências e há aquelas que buscam um embate, na contramão das primeiras. Algumas delas buscam uma estética alternativa. É o caso do trabalho de Orlando Brito, no Brasil. Outras ainda mostram aquilo que os que estão no poder não desejam mostrar. Tais imagens passam a ser instrumentos de contestação, protesto, reivindicação, cunhadas pela denúncia em prol da mudança. É fato que, segundo Coelho (2012), com o endurecimento da Ditadura Militar, e sobretudo após a edição do Ato Institucional n.5, muitos militantes do movimento estudantil começaram a ver a profissão de jornalista (aí incluída a opção pela fotografia) como um campo privilegiado de ação política, principalmente nos anos seguintes, com o crescimento da imprensa alternativa. Travou-se uma luta contra o poder instituído, falando de questões sociais que mereciam atenção, mas que eram de certa forma relegadas.

No final dos anos 1970, o aparecimento de agências fotográficas adquiriu o teor de um movimento nacional, muito rente ao intenso movimento social que floresceu na época, conforme Coelho (2012). Jovens fotógrafos começaram a criar agências, motivados pela possibilidade de profissionalização e liberdade para a escolha dos temas a serem retratados. A partir dessa época, a produção de fotodocumentação se diversifica, sendo um momento de expansão, profissionalização e complexificação do campo, conforme Monteiro (2015), em um contexto de transformação do

país, devido à luta pela abertura política e pelos movimentos sociais que também ganhavam força naquele momento. Dessa forma, as produções se opunham às imagens veiculadas pelo governo, que falavam da grandeza do país e do “milagre econômico”. Cabe destacar aqui que o trabalho infantil é um dos temas de visível interesse, segundo Coelho (2002) e está fortemente presente na série “Crianças” do livro “Boias-frias”.

Não por acaso as crianças são retratadas em grande número na obra aqui analisada sob esse aspecto, como já se disse. De fato, a exploração da mão-de-obra infantil ainda era recorrente na época de sua publicação, e por essa e outras razões, o período foi de reflexão sobre a atenção insuficiente dada às crianças no Brasil, de modo geral. A década de 1980 foi considerada a década da infância no país. O trabalho de João Urban faz parte desse movimento mais amplo, praticado por vários fotógrafos da época, que buscaram dar visibilidade às causas sociais, entre elas a condição dos “menores”⁵. Outros grupos também se dedicaram a essa pauta: educadores, gestores, magistrados, que pleiteavam direitos e deveres às crianças e aos adolescentes.

Irma Rizzini (2015) destaca a longa história de exploração da mão-de-obra infantil no país e afirma que as crianças pobres sempre trabalharam. Explica que, após a extinção da escravidão, houve inúmeras iniciativas, tanto públicas quanto privadas, dirigidas ao preparo da criança e do adolescente ao trabalho na indústria e na agricultura. Isso porque o jovem, segundo ela, era considerado na época mão-de-obra mais dócil, mais barata e de mais fácil adaptação ao trabalho. Outra questão é que o trabalho era visto como a solução para os menores abandonados ou os considerados delinquentes. Enfim, o que fica claro no estudo de Rizzini (2015) é o incentivo à utilização da força de trabalho das crianças em diversas épocas e para diferentes funções e adverte que “nem sempre a família tem

⁵ O termo menor é usado entre aspas pois possui hoje um significado diferente daquele dos anos de 1980 e décadas anteriores, em que era pejorativo e associado à marginalização e criminalização.

distanciamento crítico suficiente para ver a atividade da criança como “trabalho” (RIZZINI, 2015, p.385), questão que foi levantada no texto que acompanha as fotografias da série, já apresentado anteriormente. Em um dos trechos mais marcantes lê-se:

Em situação de extrema pobreza as crianças têm um papel importante na sobrevivência da família. Mesmo na cidade, os pequenos filhos de boias-frias adaptam-se com maior facilidade. Na agricultura, as vezes chegam a ser escolhidos com prioridade, porque os frutos escondidos entre os ramos podem ser atingidos mais facilmente pelas mãos pequenas e ágeis de uma criança (FURTADO, 1988, p.47).

Ocorre que o Código de Menores de 1979, legislação vigente naquele momento, se preocupava mais com a questão irregular do menor, ou seja, com o menor marginalizado, desassistido ou delinquente. Não abrangia todas as crianças e jovens e esse era um dos principais fatores de críticas a ele. Por esse motivo, também, o termo “menor” era discriminatório. Questões como a exploração da mão-de-obra infantil e abandono à escola, por exemplo, estavam em segundo plano.

Segundo Rosemberg (2008), desde o processo Constituinte e, mais intensamente, durante a elaboração e aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente – Lei Nº 8.069/90, legislação promulgada em década posterior a publicação do livro “Boias-frias”, o predominate debate brasileiro foi contrapor a doutrina de proteção integral à criança e ao adolescente à antiga doutrina de situação irregular.

Soares (2005) diz que a tarefa de atribuir direitos à criança tem tido um longo e, muitas vezes, tortuoso caminho, e que isso se deve tanto à lenta conscientização da sociedade acerca de tal necessidade, quanto às dificuldades que se colocam à interpretação e aplicação de direitos para as crianças em contextos culturais diversos e em épocas históricas distintas. Justamente nesse percurso de construção da conscientização à necessidade à proteção integral

é que fotografias como as da obra de João e Teresa Urban Furtado atuam. Por todas as questões já colocadas, esse trabalho é capaz de falar sobre a construção de um “olhar” para os problemas da infância, processo no qual a atuação dos fotodocumentaristas e fotojornalistas teve um papel fundamental de fomento ao debate na sociedade, de documentação e de denúncia.

Del Priore (2015) expõe o contraste existente entre dois grupos de crianças, um em que habita a imagem ideal da criança feliz e outro em que se tem informações constantes da barbárie perpetrada contra a criança. “Esses mundos opostos se contrapõem em imagens radicais de saciedade versus exploração” (DEL PRIORE, 2015, p. 9). Em outras palavras, a historiadora afirma que a história sobre a criança, feita no Brasil e no mundo, “vem mostrando que existe uma enorme distância entre o mundo infantil descrito pelas organizações internacionais, pelas não governamentais e pelas autoridades, daquele no qual a criança encontra-se cotidianamente imersa” (DEL PRIORE, 2015, p. 8). As fotografias da série “Crianças” falam justamente da situação dos “menores” em sua realidade, que era a de muitos outros que não estavam tendo direito à infância. Estão no grupo das imagens que se contrapõem às fotografias familiares, que passam a compor os álbuns de família, guardando momentos como festas de aniversário, passeios, etapas do crescimento. Rompem o privado e emergem ao espaço público para dar a ver situações em que a infância se perde.

Para que se entenda melhor essa fotografia pública, que circula e tem intuito de documentar, recorre-se ao estudo de Mauad (2013, p. 01) sobre fotografia pública e cultura visual, em que a autora afirma que “a relação entre imagem fotográfica e política está na base da condição histórica do dispositivo fotográfico como importante meio de representação social, e da fotografia como produção de sentido social”. Não cabe aprofundar aqui o conceito de fotografia pública, tão bem trabalhado pela autora. Contudo, algumas de suas colocações corroboram para o entendimento da problemática debatida nesse estudo, a exemplo do trecho acima

citado. Segundo ela, “estudos sobre fotografia e história indicam que esta se torna pública para cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder” (MAUAD, 2013, p.02). A construção de uma visualidade para um grupo como as crianças buscava, de certa forma, mostrar à sociedade as inadequadas condições de muitos menores, pressionando conseqüentemente o Estado para que cumprisse o seu papel, agindo para mudar tal situação. É uma forma de poder que os fotógrafos acreditavam possuir a fotografia. Pode ser considerado, também, um empoderamento que davam a si frente a um governo autoritário.

Seria possível dizer que a disputa de espaço é notada quando se considera que o livro foi publicado primeiramente fora do país. Luis Carlos Felizardo (1988), no prefácio da obra “Boias-frias: vista parcial”, diz que o seu tema é uma das tantas feridas dolorosas que o Brasil se esforçava em esconder, se referindo ao duro cotidiano dos boias-frias e às raízes e manifestações desse problema. A explicação para o trabalho de João Urban ter sido reconhecido primeiramente no exterior se deve, segundo Felizardo, a este não ser um livro turístico, categoria que estava recebendo incentivos fiscais na época; pelo comportamento que anos de repressão acabaram por conduzir; e pelo desconforto que o próprio tema gera em tempos de tentativa de reforma agrária.

Neste sentido, Luiz Carlos Felizardo, ainda no prefácio, lembra que a fotografia brasileira desde muito tempo conviveu com as populações miseráveis e que, muitas vezes, o resultado não foi positivo, gerando imagens de “mães chorosas e crianças ranhentas, de homens de expressão contrafeita e pés rachados” (1988, p. 6). Isso teria gerado uma “estética da miséria”, em que cada fotografia devia ser uma canção de protesto completa. Ao contrário desse grupo de imagens, as fotografias de João Urban se apresentam de modo diferente, “pois é justamente sutileza e riqueza de vocabulário que transpiram da obra de João Urban – além de sólido desenho que transparece em cada imagem. Nas palavras de Felizardo, o livro não

era apenas documento sobre uma das mais graves expressões da nossa combalida estrutura social e econômica, sendo mais do que simples registro, se constituía em exemplo de como o exercício da fotografia comprometida – participante, de opinião – podia ser plasticamente criativo e forte, revelando a sensibilidade e inteligência de um autor.

A série de fotografias retrata crianças em diferentes situações, além das que retratam o trabalho infantil. Estão em suas moradias ou brincando em momentos de lazer, nos quais sorrisos aparecem. Mesmo nessas imagens, podemos considerar que elas não estão em situações adequadas. Acompanham os pais no trabalho, estão descalças, brincam com objetos que não são seguros, por exemplo. Além disso, a desigualdade social, histórica no contexto brasileiro, torna-se evidente. A questão não é falar da pobreza, mas da falta de perspectiva. Mostrar o cotidiano dessas crianças e seus momentos de ludicidade é, também, reafirmar o período da vida em que se encontram e suas necessidades.

Considerações finais

A fotografia produzida com o intuito de documentação revela como um determinado assunto foi visto e explorado na visão do seu autor, é o que nos diz Coelho (2002), acrescentando, ainda, que como todo documento, a fotografia não está isenta de revelar um olhar e este olhar é o de quem maneja a câmera, o que não tira o seu valor, apenas dá a sua real dimensão. Dessa forma, “elas nos informam sobre um lugar, uma época, um olhar que podem ser localizados a partir da reconstrução dos vínculos sociais de que as construiu” (COELHO, 2002, p.4). É justamente o que João Urban também afirma na entrevista à Simonetta Persichetti (2000), já citada anteriormente, que o seu trabalho sobre os boias-frias é uma idealização sua do boia-fria, diferentes de outros fotógrafos que os retrataram, por exemplo, e que todos os teriam representado legitimamente. Afirma que

a fotografia documental não existe sozinha e nem é isenta do comentário pessoal de cada fotógrafo. É uma gota de realidade. O registro de algo que aconteceu num determinado momento. É um registro importante. A linguagem fotográfica tem um certo tipo de gramática. Estudar a nossa época por meio de um trabalho fotográfico é algo fundamental” (URBAN *apud* PERSICHETTI, 2000, p. 40).

Cabe destacar que o pensamento do fotógrafo está atrelado ao contexto. Como se sabe, conforme Monteiro (2015), nos anos 1970 a vocação documental da fotografia, associada à ideia de realismo entra em declive. Passa a ser compreendida como forma de interpretação, recriação e atualização do real. Essa nova concepção de fotografia documental abriu espaço para a expressão e a subjetividade dos fotógrafos documentaristas. Assim, ainda segundo o autor, a fotografia-documento passa para a fotografia-expressão, em que a subjetividade e intencionalidade do fotógrafo trabalham na interpretação do real, o que também acaba por aproximar a fotografia documental da fotografia arte. As fotografias de João Urban podem ser pensadas a partir dessa chave interpretativa, na medida em que possuem um valor documental, mas também partem da subjetividade do fotógrafo, que busca, a partir de seus interesses e de seu olhar, registrar e problematizar a questão da infância no Brasil.

Referências

- COELHO, Maria Beatriz (2002). **Considerações sobre a análise das fotografias produzidas pelos fotodocumentaristas que atuaram no Brasil a partir de 1940**. Apresentado ao GT A produção, a leitura-recepção e os usos da imagem em Ciências Sociais - Caxambu, 2002.
- COELHO, Maria Beatriz R. **Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte, UFMG, 2012.

Relatório da Comissão Estadual da Verdade do Paraná / Comissão Estadual da Verdade Teresa Urban. São Paulo: TikiBooks, 2017. Vol. 1; 392 p. Disponível em < www.dedihc.pr.gov.br > arquivos > File > RELATORIOCEVVOLUME1 > Acesso em 06 de set. de 2019.

DEL PRIORE, Mary. **História das Crianças no Brasil.** 7.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

DIDI-Huberman, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens.** Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FELIZARDO, Luiz Carlos. Prefácio. URBAN, João. FURTADO; FUTADO, Teresa Urban. **Boias-frias: Vista Parcial.** Curitiba, Imprensa Oficial. 1988.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. vol.2, p. 11-20, 2013.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo à uma “História Visual”. In.: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

MITCHELL, W. J. T. **Mostrando el ver:** una crítica de la cultura visual. In: Estudios Visuales, nº 1, nov. 2003. p. 17-40.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento.** Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. jan./abr. 2016.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira.** 2. Ed. Ver. – São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC São Paulo, 2000.

ROSEMBERG, F. Crianças e adolescentes na sociedade brasileira e a Constituição de 1988. In: OLIVEN, R. G.; RIDENTI, M.; BRANDÃO, G. M. (Org.). **A Constituição de 1988 na vida brasileira.** São Paulo: Hucitec, 2008. p.296-333.

- RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do Brasil. In.: DEL PRIORE, Mary. **História das Crianças no Brasil**. 7.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.
- SCHMITT, Jean-Claude. Introdução. O historiador e as imagens. In.: **O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007, p.11 - 54.
- SOARES, Natália Fernandes. Os Direitos das crianças nas encruzilhadas da Proteção e Participação. **Revista Zero a Seis**. V.7, n.12, 2005.
- URBAN, João. FURTADO, Teresa Urban. **Boias-frias: Vista Parcial**. Curitiba, Imprensa Oficial. 1988.
- URBAN, João. Ensaio. **Revista Helena**. Nº1, out. 2012. Disponível em: <<http://www.helena.pr.gov.br/pagina-3.html>>. Acesso em 20 de dez. de 2018.
- VILCHES, Lorenzo. La percepción de la foto de prensa. In: **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós, 1997, p. 19-77.
- WEBER, Maria Helena. **Comunicação e espetáculos da mídia**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2000.

Fotografia pública: camadas de significações sobre um acontecimento da luta pela terra, Porto Alegre, Praça da Matriz, 1990

*Deise Formolo*¹

Este artigo tem como objetivo realizar um exercício de aplicação do conceito de fotografia pública (Mauad, 2013) para auxiliar na compreensão da construção da memória visual da série de fotografias sobre o acontecimento da luta pela terra, ocorrido na Praça da Matriz, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

No dia 8 de agosto de 1990, cerca de 400 militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra – MST acamparam na Praça da Matriz, situada na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com o intuito de reivindicar o acordo estabelecido no ano anterior, 1989, no qual o Governo do Estado e o Governo Federal haviam se comprometido a desapropriar 500 hectares de terra para o Movimento, após o assassinato de um militante, Ivo Lima, ocorrido durante a ação de despejo realizada pelos soldados da Brigada Militar na fazenda Bacaraí (Hoffman, 2002). No decorrer da manhã, ocorreu o enfrentamento entre militantes e soldados da Brigada Militar, ação que levou à morte do soldado Valdeci de Abreu. O caso alcançou intensa proporção midiática e ficou conhecido como o “caso da degola”.

A memória visual desse acontecimento foi pensada através da construção e análise de séries de imagens produzidas sobre aquele

¹ Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

oito de agosto de 1990, na dissertação, “Uma História Visual da Luta pela Terra: Porto Alegre, Praça da Matriz, 1990”. Neste artigo, o eixo de questionamentos foi organizado pelo conceito de fotografia pública como forma de entender os aspectos (in)visíveis das representações desses registros.

Ana Mauad (2016) sinaliza a elaboração da fotografia pública pela relação entre cultura política e cultura visual. Conforme Mauad (2016), a ideia de cultura política se relaciona aos “comportamentos e princípios que orientam a ação coletiva no campo político”. Na mesma via, Serge Berstein (1998) diz que o estudo das culturas políticas permite identificar, coletivamente, o compartilhamento das visões de mundo “numa leitura partilhada do passado, de uma perspectiva de futuro, em normas, crenças, valores que constituem um patrimônio indiviso” (BERSTEIN, 1998, p. 363). Para colocar em prática esse compartilhamento de visões de mundo, esses grupos criam “vocabulários, símbolo, gestos, e até canções, que constituem um verdadeiro ritual (BERSTEIN, 1998).

No mesmo movimento, a cultura visual é abordada em suas duas vias: como meio de construção social do visual e, também, como construção visual do social (MITCHELL, 2003). Nesse sentido, as construções visuais podem ser compreendidas a partir do conceito de culturas políticas, já que essas últimas implicam na consolidação de certos comportamentos sociais que, em certo grau, são compartilhados pelos grupos, inclusive, visualmente, tanto pela produção de uma determinada imagem pela qual o grupo pretende ser identificado, quanto pela produção de imagens de determinados padrões visuais desse grupo.

Com relação às particularidades da fotografia pública, Mauad (2016) pontua a condição autoral da fotografia pública na perspectiva do engajamento político: são imagens produzidas para reivindicar determinados discursos, e que transformam o direcionamento dos discursos.

Assim, a fotografia pública se torna mais um meio de organização dos “sentidos da história no mundo contemporâneo”

(Mauad, 2016, p.11). As questões em torno das condições de produção e circulação da fotografia pública remetem ao diálogo entre espaço público e espaço privado, enquanto divisores de significados nas sociedades. Em outras palavras, as produções de imagens públicas buscam criar referenciais para as apropriações dos sujeitos sobre os espaços de circulação. Nessa via, “os estudos sobre fotografia e história indicam que esta se torna pública para cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder” (MAUAD, 2016, p.13).

Portanto, compreende-se a fotografia pública como um instrumento de construção de memórias públicas, colaborando para a elaboração de diferentes modos de ver os acontecimentos. Especialmente, versões sobre a construção visual dos espaços públicos, “em compasso com as visões de mundo às quais se associa” (MAUAD, 2016, p.13). Segundo Mauad (2016), a fotografia adquire funções estruturantes na sociedade, pois por meio dela se criam discursos, formas de entender o mundo, produzindo distinções sociais através das diferentes representações visuais, referentes tanto ao campo político, quanto ao simbólico. Por sua vez, crença e reconhecimento são os mecanismos centrais. Em outras palavras, através da circulação das imagens e de determinados padrões visuais, os grupos consolidam um discurso sobre si de acordo com seus valores e crenças. Muitas vezes, esses discursos mesclam diferentes culturas políticas, e essa diversidade pode ser analisada pelas fotografias postas em circulação, atentando, especialmente, para as condições de produção dessas imagens.

Conforme nos alerta Mauad (2016), o processo de produção de sentido por meio da fotografia, assim como seu status autoral, abrange dois movimentos do fotógrafo presentes na inscrição e atribuição. Da mesma forma, a fotografia pública pode ser entendida em dois rumos, um exposto na prática criativa, e outro, na expressão crítica do mundo visível, sendo que a segunda abrange os espaços de circulação na imprensa dessas fotografias.

Portanto, “a fotografia pública se torna pública porque se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública; são, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas” (MAUAD, 2016, p.19). Dessa forma, questiona-se nesse artigo quais as culturas políticas presentes na construção das visualidades da série? Quais os padrões visuais na série que permitem dar forma à circulação de determinadas culturas políticas? Quais características de produção e circulação da série fotográfica sobre o acontecimento podem ser alocadas no status de fotografia pública?

Considerando as questões expostas, organiza-se o artigo em três partes: a primeira consiste na introdução ao tema abordado no artigo; na segunda, apresenta-se um breve contexto que embasa a experiência fotográfica dos fotógrafos e fotógrafas autores da série de imagens sobre o acontecimento; por fim, analisam-se alguns padrões visuais da série que podem indicá-las enquanto fotografias públicas, em diálogo com os padrões de representação relacionados à cultura política.

2 Experiência fotográfica: Cenários do fotojornalismo de 1990

O cenário que ampara a produção de imagens fotográficas na década de 1990 é embasado pelas transformações das práticas fotográficas ocorridas, especialmente, a partir das décadas de 1960 e 1970, com a profissionalização de fotógrafos e fotógrafas impulsionada pela criação de cursos universitários de jornalismo. Destaca-se ainda a inclusão, a partir de 1968, da disciplina de fotografia nos principais cursos de jornalismo e também em outros cursos, como arquitetura.

No contexto da ditadura civil-militar, imposta pelo golpe de 1964 e aprofundada após o decreto do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, no governo ditatorial de Costa e Silva, o jornalismo e a fotografia passaram a atrair profissionais que compreendiam estas áreas como campo de engajamento político. Assim, esta conjuntura motivou as linhas temáticas de muitos desses profissionais, que, com extrema perspicácia, deram forma a uma

“visualidade” (MENESES, 2005) de denúncia social, traduzindo em imagens a censura e a repressão do período. Visualidade, aqui, é tomada como o conjunto de produção de imagens considerando sua expressões e circulações na dinâmica das sociedades.

À vista disso, argumenta-se que as intersecções dos movimentos e transformações da experiência fotográfica do grupo de fotógrafos produtores das imagens sobre o acontecimento da luta pela terra de 1990 são embasadas pela produção fotográfica elaborada desde a década de 1960 no Brasil, a qual se desdobra pelo acúmulo e pelo aperfeiçoamento das práticas fotográficas nas décadas seguintes em uma experiência fotográfica pautada pelo “olhar engajado” (Mauad, 2016).

Por *práticas fotográficas* se entende o “[...]saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, procedimentos e técnicas, acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.” (Mauad, 2016, p. 15). Por sua vez, concebe-se que “[...] o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social.” (Mauad, 2016, p. 15). Ou seja, as práticas fotográficas utilizadas pelos fotógrafos são o resultado de uma construção social oriunda das vivências e experiências de cada profissional, que foram, em alguma medida, compartilhadas ao longo do tempo. A seguir, apresenta-se aspectos dos temas abordados pelos fotógrafos e fotógrafas entre as décadas de 1960 a 1990.

2.1 A crítica social no fotojornalismo entre as décadas de 1960 e 1990

Monteiro (2015) aponta que no período entre 1960 e 1970 houve intensa produção de trabalhos fotográficos documentais e fotojornalísticos de crítica social. Porém, a publicação de boa parte desse material só ocorreu no final da década de 1980, após o final da ditadura. Antes ainda, mais precisamente no decorrer da década de 1970, grupos de profissionais criaram agências independentes, uma

reação às amarras impostas pelo mercado, estabelecendo uma via para a produção e circulação de projetos autorias. Isso resultou em uma “mudança substancial na relação profissional do fotógrafo [...], uma vez que ele passa a ser dono dos negativos que produz em seus diversos trabalhos” (PELEGRINO; MAGALHÃES, 2005, p. 85).

Na década de 1970 ocorreu a multiplicação das agências, que passaram a ocupar um espaço significativo na cena do fotojornalismo brasileiro. Em 1980, surgiu em Brasília a Agência Ágil, cuja criação já havia sido proposta em 1974, por Milton Guran. “Seu funcionamento era cooperativo, e a administração conjunta com todas as tarefas era dividida entre os seus participantes.” (Pelegrino e Magalhães, 2005, p. 92). Na mesma linha, foi fundada em 1984 a Imagens da Terra, um centro de documentação sem fins lucrativos articulado pelo fotógrafo João Ripper, que se constituiu como um centro educativo engajado voltado para a problematização dos usos das fotografias.

De acordo com Monteiro (2015), no final da década de 1970 teve início o processo de institucionalização da fotografia no Brasil. Isso envolvia o estabelecimento de órgãos públicos voltados especialmente para a produção e circulação das imagens produzida no país. Destaca-se, nesse sentido, a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), em 1975. Logo após, em 1979, foi fundado o Núcleo de Fotografia da Funarte, instituição federal de apoio à fotografia. É importante destacar que, neste período, o Brasil ainda se encontrava sob a ditadura civil-militar cuja centralidade nas questões da cultura eram uma característica e, por isso, possibilitar a difusão de instituições era propício para o controle sobre a produção.

Por outro lado, é preciso ressaltar que a institucionalização da fotografia também foi pautada pela intensa mobilização política dos fotógrafos e fotógrafas em torno da valorização de seu trabalho e da relevância crescente da fotografia em nível nacional e internacional, enquanto linguagem e mercado. Em 1984, o Núcleo de Fotografia da Funarte se transformou em Instituto Nacional da Fotografia (Infoto) em que, sob coordenação do fotógrafo Pedro Vasquez, o circuito (produção, circulação e consumo) da fotografia foi ampliado.

Nesse sentido, nota-se o crescente interesse dos fotógrafos e fotógrafas em pensar politicamente sua profissão, através de gradual organização da categoria para reivindicar condições de trabalho e também da atenção em pautar as produções fotográficas com olhar crítico.

De acordo com Coelho (2012), com a profissionalização e institucionalização da área, houve um aumento do número de fotógrafos e fotógrafas originários das classes médias altas na composição dos conselhos de órgão promotores da fotografia, desde o Núcleo da Fotografia da Funarte até o Infoto. Além disso, ainda segundo a autora, essas instituições também facilitavam e incentivavam o financiamento de trabalhos fotográficos em todo o Brasil.

A consolidação institucional da fotografia e o estabelecimento de uma rede de parcerias entre fotógrafos e fotógrafas, além de contribuir para a criação das agências independentes, incentivou e promoveu debates sobre o fazer fotografia e sobre os direitos trabalhistas do fotógrafo. O conjunto dessas ações gerou uma maior consciência e valorização do trabalho do fotógrafo que, entre outras coisas, passou a ter suas fotografias publicadas com crédito.

Esse quadro contribuiu para modificar a indústria cultural no Brasil e, como apontam Pelegrino e Magalhães (2005), a partir da década de 1980 já se nota a ampliação do campo editorial e a abertura de galerias no Brasil. Em conjunto, torna-se importante destacar que as ações promovidas pelo Infoto, além de cursos práticos e teóricos sobre a fotografia e espaços de debate sobre a fotografia, se preocupa em organizar exposições fotográficas que “reforçavam o eixo social pelo qual se desenvolviam a produção e a institucionalização da fotografia no país.” (Pelegrino e Magalhães, 2005, p. 85)².

² Um exemplo é a exposição “Nossa Gente”, realizada em 1979, composta por imagens de sessenta e oito fotógrafos, que buscou estabelecer um retrato do povo brasileiro a partir desses diferentes vieses. Todas essas ações desembocaram na articulação, em 1986 de uma Política Nacional da Fotografia.

Percebe-se, assim, a transição temporal das práticas fotográficas a partir das décadas de 1960 e 1970, quando foram configuradas pela atuação de profissionais que muitas vezes se iniciavam na profissão ainda adolescentes e que se formavam de forma empírica no cotidiano dos veículos de comunicação, buscando subsídios nos manuais de redação e na convivência com outros fotógrafos e jornalistas, chegando até os anos 1980, com a crescente profissionalização da categoria e o maior embasamento teórico viabilizado pela institucionalização da fotografia e pela possibilidade de formação universitária.

Desse modo, pode-se dizer que os fotógrafos e fotógrafas que registraram o acontecimento da Praça da Matriz, ocorrido em 1990 em Porto Alegre, são herdeiros e agentes dessa experiência fotográfica pautada no engajamento. A seguir, apresenta-se alguns padrões visuais expressos na série fotográfica para se pensar as camadas públicas desses registros.

3 Locais públicos: corpos em choque

Uma das principais características desse episódio da luta pela terra foi que o desdobramento das ações daquele dia percorreu diferentes espaços geográficos de ampla relevância para a compreensão da dinâmica histórica e social da cidade de Porto Alegre. Por sua vez, a construção imagética da série de fotografias do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio Grande do Sul (SINDJORS) permite identificar as camadas de significado desses locais públicos como eixos importantes para reivindicações políticas.

Com relação aos locais presentes nos registros, destacam-se a Praça da Matriz, local inicial da ação do protesto escolhido pelo MST para estabelecer o acampamento; a Praça Montevideú, onde se localiza a sede da Prefeitura de Porto Alegre, presente nos registros, cercada pelos soldados da Brigada Militar, e pelo expressivo grupo de pessoas que acompanharam o desdobramento do acontecimento; a parte interna da edificação da Prefeitura, quando o então prefeito

da cidade, Olívio Dutra, abre as portas da prefeitura para os militantes se refugiarem da perseguição dos policiais; algumas ruas da parte central de Porto Alegre, como a Avenida Borges de Medeiros, especialmente nas fotografias com as testemunhas; e, algumas imagens que foram produzidas no interior do Hospital de Pronto Socorro, com o registro dos militantes feridos no embate daquele dia.

As fotografias realizadas na Praça da Matriz registraram momentos anteriores e posteriores ao embate entre soldados da Brigada Militar e militantes, além de também mostrar o próprio desenrolar da ação. As imagens dão visibilidade, por um lado, ao imenso contingente de soldados da Brigada Militar. Nesse caso, a fotografia de Carlos Rodrigues (Imagem 1) é emblemática pela síntese do acontecimento, tornando visível a clássica linha de choque configurada por soldados da Brigada Militar, com seu aparato material – escudos, armas, capacetes, cassetetes, instrumentos da lida diária para manutenção dos objetivos do Estado. Por outro lado, militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra erguendo instrumentos da lida diário no campo, que, naquele contexto, adquirem outro significado, simbolizando a luta pela terra, a luta por direitos. Essa fotografia foi publicada no Jornal do SINDJORS e no jornal O Estado de São Paulo.



Imagem 1. Carlos Rodrigues. Acervo SINDJORS

A tensão entre os dois grupos ficou explícita nessa imagem. Porém, para além do visível, essa fotografia impressiona o olhar pelo efeito do contraste (Vilches, 1997) entre diferentes aparatos e pela quantidade de policiais militares. Além disso, apesar da fotografia ter sido produzida no espaço urbano, o recorte escolhido por Carlos Rodrigues deu ênfase à presença de vegetação, que remonta à usual representação dos movimentos sociais do campo. Pode-se inferir sobre o choque entre diferentes culturas políticas. Uma primeira, ligada ao aparato policial do Estado, exposta pelos gestos, instrumentos e localização dos soldados da Brigada Militar, que protegem, com seus corpos instrumentalizados, os prédios públicos dos poderes Judiciário, Executivo, Legislativo e Eclesiástico de Porto Alegre. A segunda se relaciona à posição de resistência dos militantes no embate, que reagem à barreira formada pelos soldados. De certa forma, as convergências dessas culturas políticas conformam o modelo colocado pelas políticas de exceção, dando forma às linhas de choque entre diferentes grupos, objetivando que a ação repressiva adquira o nome de “confronto” e não “massacre”, por exemplo, resultando no choque entre pessoas que, com seus corpos, protegem ideais - no caso, dos soldados da Brigada Militar, defendendo o ponto de vista do Estado, autoritário, que coisifica e desumaniza quem vai contra sua posição, inclusive construindo barreiras entre diferentes grupos de trabalhadores, nesse caso, entre trabalhadores do campo e policiais militares.

De modo predominante, as fotografias da série registram a ação dos soldados da Brigada Militar, podendo-se inferir certa exaltação do trabalho dos soldados. Por outro lado, também denunciam a dimensão daquele acontecimento, pela quantidade desigual de soldados e militantes, impedindo a continuidade de um protesto em praça pública. Existem outros registros fotográficos da Praça da Matriz que mostram as barracas de lona já atingidas pelo desenrolar da ação repressiva.

A barraca de lona preta se torna um detalhe dentro das fotografias pois, simbolicamente, remete à historicidade do Movimento, que procura demarcar as ocupações com a montagem das barracas como primeira ação após o ato de ocupar. Assim, ainda que analisadas pela quantidade, as barracas se tornam um plano de fundo da ação, os soldados adquirem destaque, protagonizando uma perseguição, de punição a quem se atreve a ir contra os comandos do Estado. Além disso, destaca-se o prédio da Igreja da Matriz, que aparece como plano de fundo em algumas fotografias, com sua sede protegida pela linha de separação dos soldados da Brigada Militar.



Imagem 2. Acervo: SINDJORS

Na Imagem 2, em diálogo com a Imagem 1 percebe-se novamente a formação da linha de ação dos soldados da Brigada Militar, que com seus corpos protegem a edificação religiosa e demais prédios públicos situados no entorno da Praça da Matriz. Na próxima fotografia (Imagem 3), visualiza-se a Praça Montevideú, quando a edificação da Prefeitura Municipal ficou sitiada pelos soldados da Brigada Militar. Na fotografia, nota-se, em primeiro plano, o soldado da Brigada Militar portando uma arma. Ao lado de um dos leões do prédio, observa-se o semicírculo formado pelo cerco da BM e a população que acompanhava o desdobramento da ação.



Imagem 3. Dulce Helfer. Acervo SINDJORS

A imagem é de autoria de Dulce Helfer, na época fotógrafa do jornal Zero Hora. Nota-se que ela teve acesso à parte interna do cerco realizando o registro do ponto de vista da Brigada Militar, o que gera destaque para ações dos soldados, ponto de vista ressaltado também pelo uso do ângulo picado. Existe um elemento importante nessa fotografia, trata-se da presença de um cinegrafista, localizado próximo ao soldado no primeiro plano, produzindo um efeito metalinguístico, protagonizado pela ação de Dulce enquanto fotógrafa que registra outros profissionais de imprensa. Essa imagem dialoga com outros registros da série do SINDJORS, especialmente pela presença do soldado a postos no leão da Prefeitura. Além disso, pode-se inferir o diálogo com a fotografia de Carlinhos Rodrigues (Imagem 1), pela comum presença da linha de embate, agora configurada entre soldados da Brigada Militar e pelas pessoas que acompanhavam o acontecimento.

3.1 Agentes: pessoas/discursos públicos em destaque

A disputa entre os discursos proferidos por agentes do campo político e jornalístico adquiriu máxima expressão nesse

acontecimento da luta pela terra. Com relação aos agentes, pode-se analisar alguns aspectos na série fotográfica analisada na dissertação. Nota-se, em quatro fotografias, o registro da presença de políticos no momento do acontecimento, sempre realizando alguma ação de ajuda ou mediação.

Na fotografia abaixo (Imagem 4), nota-se o político Edson Silva no centro da imagem, em cima de um caminhão acompanhando militantes do Movimento. No momento do registro, estava sendo informado de sua prisão, por isso existe um número expressivo de soldados da Brigada Militar próximos a ele. Essa situação foi noticiada na edição do dia 09 de agosto de 1990 do jornal Zero Hora. A imagem apresenta uma interessante configuração no que tange a compreensão do conjunto de agentes envolvidos nas ações daquele dia.



Imagem 4. Ana Teresa P. Neto. Acervo: SINDJORS

Observa-se a localização de Edson Silva entre os soldados da Brigada Militar e os militantes que se encontram em cima do caminhão. Essa fotografia carrega diferentes significados, sendo o primeiro, de denúncia das estratégias utilizadas pelos policiais. Nesse sentido, demarca a hierarquia presente no campo político,

onde forças com menos capacidade de mobilização são interrompidas pelas forças com maior espaço no campo, pois Edson, enquanto candidato do PCdoB, fazia parte do mesmo campo que o então governador do Estado, responsável por autorizar as ações dos soldados, porém com menor capacidade de condução das estratégias adotadas pelos agentes.

O jogo entre discursos do campo jornalístico e político dão forma às configurações visuais da série. Na próxima fotografia (Imagem 5), notam-se dois soldados da Brigada Militar em contato com Tarso Genro, na época vice-prefeito de Porto Alegre e candidato ao governo do Estado; visualiza-se também José Fortunati, deputado federal pelo PT, olhando atentamente as ações na Praça da Matriz. O posicionamento dos agentes diz, nessa imagem, muito sobre a forma de intervenção dos agentes ligados ao campo político, como observadores externos das ações diretas protagonizadas pelos movimentos sociais, que posteriormente seriam reivindicados pelos mesmos como parte de seu capital político nas disputas eleitorais.



Imagem 5. Ana Tereza P. Neto. Acervo SINDJORS

Uma das fotografias (Imagem 6) apresenta um advogado no alto de um prédio, apontando com um gesto assertivo para indicar o local da morte do soldado Valdeci de Abreu com a seguinte legenda: “Advogado Edson Siqueira e sua secretária Fabiane Mikoski mostram da sacada do escritório como assistiram à morte do soldado. Foto Luiz Abreu”.



Imagem 6. Luiz Abreu. Acervo SINDJORS

Desse modo, uma possível interpretação dessas imagens nos remete a pensar o lugar de destaque visual dado a esses agentes para a significação do acontecimento, como profissionais socialmente destacados para dar a versão sobre a “verdade” dos fatos, em especial, a fotografia do advogado. Em decorrência disso, a composição dessa fotografia remete à noção de “crença nos experts”. Assim:

Semelhante leitura, favorecida por todas as aparências, limitar-se-ia a registrar duas representações contrastantes e complementares da divisão do trabalho político: a representação tecnocrática confinada à competência técnica tal como é definida pela condição de acesso às “responsabilidades políticas” ou às escolhas políticas “responsáveis”; e à representação complementar, baseada no sentimento da incompetência e da incapacidade, que leva os mais

desprovidos, do ponto de vista econômico e cultural, a recorrer aos "experts" ou à crença na criptocracia, essa outra maneira de superestimar as outras classes. (BOURDIEU, 2011, p. 377)

Dessa maneira, pode-se dizer que a imagem reforça a distinção social (Bourdieu, 2011) entre o MST e os profissionais presentes nessas fotografias, principalmente na fotografia do advogado, a quem é conferida a voz para dar sua versão sobre o ocorrido, ainda que seja para concordar da posição do Movimento, ou seja, a validação da posição do Movimento precisa de outros agentes sociais com reconhecido capital cultural, logo, capital simbólico, para ser aceita por outros grupos, cujo ponto de vista é embasado pelo compartilhamento de códigos sociais baseados da reprodução discursiva.

Nesse sentido, observa-se mais uma camada de interpretação da fotografia pública com o registro de agentes públicos. É interessante destacar as fotografias de Ana Teresa P. Neto, já que, no período, era fotógrafa da Assembleia Legislativa, ou seja, fazia parte do seu trabalho registrar as ações cotidianas dos políticos. Da mesma forma, nota-se a preocupação de Ana em fotografar o momento em que seus colegas são impedidos de trabalhar no local da ação repressiva. Em vista disso, as culturas políticas se fazem presentes através do agenciamento no envolvimento dos políticos no acontecimento, seu apoio, suas expressões e ações.

Na mesma linha, as culturas políticas na forma dos autorizados a falar, enfatizando a crença dos experts, faz-se presente nos registros de Luiz Abreu que, por meio da identificação de determinadas "testemunhas", busca outras versões dos desdobramentos da ação repressiva, mas ainda assim, por ser um fotojornalista e compartilhar códigos profissionais do campo jornalístico, utiliza as mesmas estratégias veiculados pelos jornais comerciais. A seguir, apresenta-se uma breve análise sobre a circulação na imprensa de algumas das fotografias do acontecimento da luta pela terra ocorrido na Praça da Matriz

3.3 Circulação na imprensa

Nesse espaço, analisa-se a circulação na imprensa do acontecimento da Praça da Matriz, buscando compreender outras camadas de significação daquele oito de agosto de 1990, através da publicação de determinadas fotografias. Para esse artigo, elencam-se as capas do dia posterior ao acontecimento, dia 09 de agosto de 1990, dos jornais Zero Hora e Correio do Povo, ambos publicados na cidade de Porto Alegre.

A edição do jornal Zero Hora no dia 09 de agosto de 1990, um dia após o ocorrido, organizou as informações sobre a ação repressiva da seguinte forma. Na capa do jornal Zero Hora observa-se no canto superior direito o título “Iraque anexa Kuwait”, seguido da imagem de um avião sobrevoando um campo. A imagem é acompanhada da seguinte legenda: “Proteção: tropas norteamericanas passam pela Turquia a caminho da Arábia”. Logo em seguida, observa-se o destaque dado para a fotografia de Ronaldo Bernardi sobre os acontecimentos da Praça da Matriz. A imagem foi publicada no formato paisagem, e sofreu um pequeno corte em relação à imagem original. Nota-se, em primeiro plano, um militante do Movimento portando uma foice, acompanhado de outros militantes em posição de enfrentamento contra um grupo de soldados da Brigada Militar, que, pelo efeito de aproximação dado pela manipulação da lente que foca o militante, parecem desaparecer no horizonte, em último plano.



Imagem 7. Capa Zero Hora. 09.08.1990. Acervo: MUSECOM

A fotografia é acompanhada da legenda: “Batalha campal: colonos sem-terra e brigadianos enfrentando-se na frente do Palácio Piratini no mais grave incidente da história do conflito agrário no Estado”. Desse modo, identifica-se o esforço dos jornalistas em organizar visualmente as categorias de percepção do acontecimento, comparando o episódio, subliminarmente, com conflitos mundiais (a invasão do Kwait pelo Iraque, no caso), e, em seguida, apontando textualmente como “o mais grave incidente da história do conflito agrário no Estado”, de modo a designar a importância da informação noticiada apelando para uma revisão descontextualizada e de cunho publicitário da história da luta pela terra no Estado.

Logo abaixo, segue a manchete do jornal: “Tensão, tumulto e morte”, acompanhada da linha fina: “Sem-terras ocupam Praça, chocam-se com Brigada e matam soldado a golpe de foice”. Após,

visualiza-se o seguinte texto: “O confronto produziu 72 feridos, alguns graves, e gerou momentos de muita tensão em Porto Alegre. BM cercou a Prefeitura por dez horas”. Esse texto dialoga com o *lead* da matéria, que destaca:

O centro de Porto Alegre viveu oito horas de violência e tragédia, ontem, quando um soldado da Brigada Militar foi morto e dezenas de brigadianos e colonos resultaram feridos no mais sangrento incidente da história do conflito agrário do Estado. Colonos e policiais entraram em choque no fim da manhã no momento em que representantes do Movimento dos Sem-Terra, deputados e secretários do governo acertavam uma solução negociada para a retirada. (ZERO HORA, 09/08/1990)

Ao lado, segue a fotografia 3x4 de Valdeci de Abreu, o soldado da Brigada Militar morto naquela manhã. Nota-se nesse trecho a relação entre campo político e jornalístico quando são introduzidos os agentes presentes na construção do acontecimento, identificados como “colonos”, “policiais”, “representantes do Movimentos dos SemTerra”, “deputados” e “secretários do governo”. Da mesma forma, apontam o lugar desses agentes no campo simbólico, pois os “colonos” e “policiais” entraram em confronto, enquanto “representantes do Movimento Sem-Terra”, “deputados” e “secretários do governo” negociavam os pontos para a retirada do acampamento. Destaca-se, ainda, o empenho em dissociar os “representantes do Movimento dos SemTerra” dos “colonos” que entraram em confronto com os policiais, demarcando uma hierarquia do Movimento.

No que tange à fotografia, nota-se a importância conferida à imagem fotográfica pelo jornal, buscando qualificar as categorias de percepção do leitor em conjunto com o texto. Em primeiro lugar, observa-se o espaço concedido à fotografia de Ronaldo Bernardi na capa: ela ocupa parte substancial do espaço gráfico. A relação com a fotografia dos conflitos no Iraque busca denotar, na visão do jornal, a dimensão catastrófica dos acontecimentos da Praça da Matriz.

Ancorada pela manchete do jornal, “Tensão, tumulto e morte”, a narrativa do periódico busca qualificar como catástrofe maior daquela manhã a morte do soldado Valdeci, que foi representado na capa do jornal por uma fotografia em formato retrato de identificação tamanho 3x4.

Ainda em relação à fotografia impressa no início da capa, pode-se dizer que há uma tensão entre fotografia e legenda, pois antes de indicar uma “batalha campal” em que “colonos e brigadianos enfrentaram-se”, acaba por enfatizar a situação desigual dessa “batalha campal”. O efeito causado pela aproximação do militante pelo fotógrafo que aparece em primeiro plano distorce, mas não oculta o contingente de soldados da polícia militar ao fundo, com todo aparato material que o Estado lhes concede. Além disso, nota-se um elemento curioso no canto inferior direito da imagem: o logotipo da Fiatallis, empresa exportadora de máquinas agrícolas, que demarca o caráter comercial do jornal e sugere, em certa medida, a quem serve o jornal e a qual público se direciona.

A Imagem 8 se trata da capa do jornal Correio do Povo do dia 09 de agosto de 1990. O jornal Correio do Povo noticiou os acontecimentos daquele 08 de agosto de 1990 em diversas edições, inclusive, publicando os desdobramentos do processo judicial em diferentes momentos. Na capa do dia nove de agosto de 1990, o primeiro item que chama atenção é a manchete, centralizada, destacando “Tumultos e morte no Centro”. Nesse caso, é possível traçar uma relação entre a organização das informações com a capa do Jornal Zero Hora, que, na edição do mesmo dia, também utilizou as palavras “tumulto” e “morte” na composição da manchete. Em seguida, nota-se a linha fina, que informa: “Governador Guazzelli promete apurar responsabilidades por conflitos entre colonos e BM”. O lead aponta:

O PM Valdeci de Abreu Lopes morto. Cerca de 70 pessoas feridas, sendo que seis em estado grave e 40 prisões, além de muito tumulto no Centro de Porto Alegre. Este foi o saldo do confronto entre colonos, que ocuparam a Praça da Matriz, e soldados da

Brigada Militar. No final da manhã de ontem, a praça virou um verdadeiro campo de guerra. De um lado os agricultores com foices, facões, enxadas, paus e pedras, e de outro os soldados com cassetetes, revólveres, baionetas, escudos e bombas de gás. (CORREIO DO POVO, 09/08/1990, capa)



Imagem 8. Capa Correio do Povo. 09.08.1990. Acervo: MUSECOM

Sobre a organização textual é interessante observar que, enquanto o jornal Zero Hora caracteriza este como o “mais sangrento incidente da história do conflito agrário do Estado”, apagando todas as mortes dos trabalhadores rurais na história dos conflitos agrários no Rio Grande do Sul, esse termo não é empregado pelo jornal concorrente. Abaixo do texto da manchete, há uma chamada com o título “Soldado morto a golpes de foice”, tendo à sua direita, centralizada no bloco de textos e fotos dedicados ao acontecimento, a imagem de um corpo dentro de uma caixa branca, sendo conduzido por soldados da Brigada Militar, e, abaixo

do título, a fotografia em 3x4 do soldado Valdeci de Abreu, com a legenda apenas informando: “Soldado Valdeci”.

Logo abaixo da fotografia da caixa com o soldado Valdeci, observa-se outra fotografia em que aparece o então prefeito da cidade de Porto Alegre, Olívio Dutra (PT), de pé, ao lado de militantes do Movimento que buscaram apoio na sede da prefeitura da cidade. A fotografia é acompanhada da legenda “Momento de descontração na prefeitura cercada”.

Na parte superior direita, nota-se outra fotografia realizada na Praça da Matriz. Na imagem, observa-se a presença de militantes do movimento e de soldados da Brigada Militar, seguida da legenda: “Foices e bombas no conflito entre colonos e PMs no centro”. Nessa fotografia, observa-se como o fundo realça o significado da imagem, os soldados da BM, em posição de defesa, e os militantes em posição de ataque. O efeito causado pela aproximação que o fotógrafo tem do militante é de que a ação repressiva foi causada pelo militante. Imagem e texto auxiliam no direcionamento para essa interpretação. Logo abaixo da foto à direita do texto da manchete, segue outro título: “Prefeitura abrigou colonos refugiados”. No final da página, segue outro título: “Iraque anexa Kuwait”.

Como afirma Vilches (1997), ao analisarmos a fotografia de imprensa nos jornais é necessário olhar a hierarquização das informações, o espaço ocupado pela imagem na diagramação, a relação imagem e texto, os elementos de composição da imagem em si, e, também, a relação entre as imagens. Desse modo, ao analisar a capa do jornal Zero Hora e a capa do jornal Correio do Povo, realizadas no dia posterior ao acontecimento, nota-se a semelhança dos títulos criados pelos dois jornais. Porém, destaca-se a tentativa de contextualização mais atenta pelo jornal Correio do Povo, ao acrescentar “no centro”.

Além disso, o jornal Correio do Povo organiza a informação fotográfica buscando alternar os diferentes momentos do episódio, intercalando imagens dos eventos da Praça da Matriz, do interior da Prefeitura e do soldado Valdeci. Nesse ponto, nota-se a presença do

agente político como mediador, no caso, Olívio Dutra, visível também na primeira linha fina, quando destaca a ação do governador Sinval Guazzelli para apurar os fatos. Importa destacar também que a edição analisada do jornal Zero Hora não apresenta imagens de agentes políticos.

Por outro lado, como havia ocorrido em Zero Hora, o destaque maior do desenrolar do acontecimento acaba sendo também para a morte do soldado Valdeci, pela posição central que ocupa na página. Porém, cabe observar que a organização da informação fotográfica do Correio do Povo difere substancialmente daquela vista em Zero Hora. As imagens, uma localizada no canto superior direito, as relacionadas ao soldado Valdeci ocupando o centro do conjunto e, por fim, a dos militantes com o prefeito Olívio Dutra no interior da Prefeitura, também centralizada e um pouco abaixo, cada uma ancorando o significado das demais – o que, pode-se dizer, é reforçado pela disposição da diagramação, em que uma imagem “invade” o espaço da outra.

Merece destaque ainda que, embora o jornal Correio do Povo também noticie a anexação do Kuwait pelo Iraque na capa da edição, assim como havia ocorrido em Zero Hora, o Correio não traz uma imagem para esta chamada. Apenas título e texto, o que, de alguma forma, enfraquece a relação entre este acontecimento e os de Porto Alegre, conforme observado na análise de seu concorrente.

Já o jornal Zero Hora organiza a informação fotográfica de outra maneira. Na relação entre imagens, nota-se a ligação entre a fotografia dos conflitos no Iraque e a imagem do acontecimento da Praça da Matriz. As imagens, uma localizada no canto superior direito, e a outra centralizada, ocupando toda a extensão da página, ancoram seus significados. Na fotografia sobre o acontecimento, observa-se como o fundo realça o significado da imagem, os soldados da BM em posição de defesa, e os militantes em posição de ataque. No lead, nota-se a utilização da frase “choque entre colonos e brigada militar”, porém, no desenrolar da matéria, é dado

destaque à morte do soldado Valdeci, como ocorre no jornal *Correio do Povo*.

No âmbito do conceito de fotografia pública (Mauad, 2016), percebe-se a máxima utilização da “expressão crítica do mundo visível” na utilização das imagens pelos dois jornais. As fotografias adquirem um peso expressivo para o conjunto de interpretações sobre os acontecimentos da Praça da Matriz. Infere-se que, caso o leitor tenha um olhar atento sobre a organização das imagens nessas páginas poderá observar as disparidades desse “confronto” quando contrastar, por exemplo, a quantidade de militantes em comparação à quantidade de policiais, ou ainda, a oposição que existe entre os “descontraídos militantes do interior da Prefeitura, sitiados por mais de dez horas pela polícia, em relação àquelas que tratam da morte do soldado Valdeci – oposição essa que acaba, por sua vez, tornando invisíveis todas as mortes que dão forma à conjuntura sangrenta da questão da terra no Estado, o que é reforçado pelo texto.

Da mesma forma, percebe-se um outro confronto, o das culturas políticas presentes naquele contexto: de um lado, destaca-se a presença do prefeito Olívio Dutra ao lado dos militantes na Prefeitura, que teve suas portas abertas para abrigar os militantes que fugiam do ataque da Brigada Militar; de outro lado, o discurso dos jornais, especialmente da *Zero Hora*, já dando nome e rosto aos culpados, apresentando a cultura política do jornal, embasada nos interesses de seus principais anunciantes.

Considerações finais

Ao analisarmos algumas imagens do acontecimento da Praça da Matriz pelo viés da fotografia pública é possível identificar diferentes estratégias utilizadas pelos fotógrafos e fotógrafas que, com suas experiências fotográficas ancoradas nas práticas de seus antecessores das décadas de 1960 e 1970, preocuparam-se em registrar fotografias dos diversos momentos daquele acontecimento da luta pela terra. Nota-se, ainda, a marca das peculiaridades

referentes à ligação profissional naquele contexto, como é o caso da fotógrafa Ana Teresa P. Neto que, enquanto funcionária da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, registra as ações dos agentes políticos (Imagens 4 e 5).

Evidencia-se o choque das culturas políticas exposto nas imagens fotográficas, organizado na relação da cultura política do autoritarismo do Estado e da cultura política de resistência dos militantes do Movimento, que juntas conformam publicamente, de modo visual, uma cultura política dos regimes de exceção, ao deixar expressa a ação repressiva ocorrida naquele acontecimento.

Da mesma forma, esse jogo de poder entre visualidades de diferentes culturas políticas se faz presente na organização informativa dos jornais. É possível observar o esforço do jornal Zero Hora em conformar, publicamente, a visão do acontecimento do ponto de vista de sua linha editorial, utilizando seu respaldo diante das camadas da sociedade que o leem para apontar o desconforto que foi receber os militantes do MST, “colonos”, no centro da cidade do Porto Alegre, o incômodo que isso causou e, para além, aproveitar para apontar os culpados pela morte do soldado Valdeci. Morte essa utilizada como âncora para encobrir a cultura política de reivindicação por direitos dos militantes, em detrimento da sua cultura política que, em diálogo com o viés do Estado, configura-se autoritarismo.

Referências

- BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: RIOUX, J.P.; SIRINELLI, J.F. (Dir.). Para uma História cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 349-363.
- BOURDIEU, Pierre. *Cultura e Política*. In: *A distinção: crítica social do julgamento*. 2 ed. Ver. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- COELHO, Maria Beatriz V. *Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia*. In: COELHO, Maria Beatriz V. *IMAGENS DA NAÇÃO: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX*. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 109-147.

GAMARNIK, Cora. *Imágenes de la Ditadura Militar: la fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado en Argentina*. In: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011

HOFFMAN, Leandro Sidinei Nunes. *Da cruz à bandeira: a construção do imaginário do Movimento Sem Terra/RS, 1985-1991*. 2002. 401 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica*. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, vol. 5, nº 1, jan-jun 2016, p. 11-20.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *Rumo a uma história visual*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (org). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MITCHELL, W. J. T. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. In: *Estudios Visuales*, nº 1, nov. 2003. p. 17-40

MONTEIRO, Charles. *El Campo de la Fotografía y las Imágenes del Brasil en los años 1970-80 : Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental*. In *Artelogie*, Paris, EHESS, n. 7, p. 1-15 ,2015. Link: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article353>

PELEGRINO, Nadja, MAGALHÃES, Angela. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. Capítulo IX: Anos 60: revista Realidade (1966-1973): fotojornalismo e vanguarda no Brasil. P. 60-102. Notas p. 127-136

VILCHES, Lorenzo. *La percepción de la foto de prensa*. In: *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 19-77.

A “Thompson City”: imagens para uma Porto Alegre da ditadura nas páginas do Correio do Povo (1970)

*Alexandra Lis Alvim*¹

Uma imagem panorâmica de um moderno viaduto acompanha um pequeno título na contracapa do jornal *Correio do Povo*: “Porto Alegre faz hoje, com nova imagem, 230 anos” e destaca que “elementos diferentes, de grandeza metropolitana, estão marcando a nova paisagem da capital rio-grandense”². A inauguração do viaduto Loureiro da Silva pelo prefeito Telmo Thompson Flores, em novembro de 1970, simbolizou o início de uma sequência de impactantes reformas urbanas que viriam a redesenhar e transfigurar a cidade, alterando antigas experiências urbanas que, entre viadutos, avenidas e monumentos, contribuíram para consolidar a lógica modernizante e a força da política dos generais na cidade. A partir do estabelecimento do primeiro Plano Diretor³, em 1959, Porto Alegre perseguiu com afinco, entre toda a intensidade política do período, a ideia de ser metrópole, culminando em uma “descaracterização de proporções gigantescas

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História PUCRS, bolsista CAPES. Contato: ale.alvim@hotmail.com

² Porto Alegre faz hoje, com nova imagem, 230 anos. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 5 de nov. 1970, p.28.

³ O primeiro Plano Diretor de Porto Alegre tornou-se lei em 30 de dezembro de 1959 através da Lei 2046/1959. Cf: *Plano Diretor de Porto Alegre*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1954-1964. Edição da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Prefeito Célio Marques Fernandes, 1964. (Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho)

na paisagem da cidade" (PESAVENTO, 1991, p.113), até o fim da administração de Thompson Flores, em abril de 1975. O objetivo deste artigo é analisar a construção de novas imagens para Porto Alegre em alguns exemplares do jornal *Correio do Povo* no ano de 1970, dando especial ênfase a algumas fotografias e propagandas que, no auge período que foi conhecido como “milagre econômico”, sugerem alguns vestígios a respeito da relação entre as cidades e a Ditadura Militar.



Imagem 1: “Porto Alegre faz hoje, com nova imagem, 230 anos”*Correio do Povo* no jornal *Correio do Povo* de 5 de novembro de 1970.

Como um "x" que inspira eficiência e técnica como solução viária, o novo viaduto traça um caminho cruzado entre a tradicional rua Duque de Caxias e a avenida João Pessoa. Em seu centro, destacam-se pequenos pontos, os novos protagonistas da “nova imagem” da cidade, os automóveis; ao fundo, edifícios enormes, que na disposição da imagem remetem aos arranha-céus novaiorquinos, preenchem o antigo centro. Sua construção demandou a destruição de uma antiga unidade do exército e da transformação da

Praça do Portão, primevo e simbólico espaço da cidade que, por muito tempo, servia como porta de entrada da urbe. O viaduto homenageava Loureiro da Silva que, quando nomeado prefeito por Getúlio Vargas, notabilizou-se promovendo intensas reformas urbanas, entre as quais se incluía a abertura da avenida Salgado Filho, prolongamento da avenida João Pessoa após o viaduto. Homenageá-lo com o viaduto, a primeira grande obra inaugurada por Thompson Flores, era uma forma da administração estabelecer um vínculo direto entre os dois prefeitos, nomeados por dois regimes políticos autoritários e que buscavam “legitimar-se por meio da realização de grandes obras urbanas e mediante uma política de reeleitura e gestão do espaço local” (MONTEIRO, 2006, p. 363). Um vínculo que era alicerçado pela visão otimista e progressista que as duas administrações compartilhavam, embasadas em um momento que proporcionava condições materiais e ideológicas para grandes reestruturações urbanas e, neste sentido, transformavam a cidade para ditaduras.

Junto com a inauguração do viaduto, a IX Semana de Porto Alegre funcionou como uma vitrine para que a prefeitura inaugurasse outras obras em menor escala, como prédios escolares, e apresentasse grandes projetos previstos para os anos seguintes. Uma caminhada até as obras do complexo do Túnel e da Elevada da Conceição foi realizada após a inauguração⁴. O complexo, cujas obras haviam iniciado em março daquele ano, fazia parte, junto com o viaduto, do conjunto de radiais e perimetrais previstas no Plano Diretor. As perimetrais e suas obras e melhorias consequentes tinham por objetivo compor um anel viário circundante à área central para que se oferecessem novas alternativas de entrada e saída junto aos municípios vizinhos. Segundo Souza e Müller (2007), na década de 1960 a baixa produtividade de alguns setores da agropecuária do Estado e o crescimento expressivo do setor

⁴ Viaduto inaugurado dá início à XI Semana de Pôrto Alegre. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 6 de nov. de 1970, p.26.

industrial na Região Metropolitana de Porto Alegre se refletiram no aumento da população da cidade, de 626 mil para 885 mil em 1970. O crescimento de Porto Alegre foi acompanhado pelo aumento de sua importância e preponderância sobre os demais municípios, fosse na infraestrutura administrativa, financeira, ou nos setores de saúde e comércio.

Em 1969, ano em que mais dois vereadores foram caçados, Telmo Thompson Flores foi nomeado prefeito municipal pelo governador Walter Perrachi Barcellos. Engenheiro e ex-Diretor do Departamento Nacional de Obras e Saneamento (DNOS), Flores era um tecnocrata de confiança e habituado a pensar e executar grandes obras de infraestrutura, “com um perfil político que o regime militar procurou imprimir à administração pública, marcada por um caráter técnico-burocrático e aparentemente neutro de suas intervenções no espaço público” (MONTEIRO, 2006, p. 336). Nos anos em que administrou a cidade, priorizou a execução dos princípios do Plano Diretor por meio de um número significativo de grandes obras realizadas em pouquíssimo tempo. Avenidas, viadutos, parques e monumentos foram subsidiados pelos recursos auferidos daquilo que foi chamado de “Milagre Econômico”, “um produto de uma confluência histórica, onde condições externas favoráveis reforçaram espaços de crescimento abertos pelas reformas conservadoras no governo Castelo Branco” (PRADO, L.C.D.; EARP, F.S., 2003, 234).

Ao mesmo tempo em que as desigualdades disparavam as diferenças entre o topo e base da pirâmide social, o “milagre econômico” lançava as bases de uma moderna e diversificada sociedade de consumo, ampliava o crédito para as classes médias e formava um grande mercado de consumo urbano. Fico (1997) relaciona o impulso econômico do “milagre”, que o governo militar se esforçava para convencer ser o sinônimo de trabalho, com o otimismo que fez parte do escopo ideológico pregado pelos teóricos do regime. Fico ressalta que as obras em grande escala e as suas imagens produzidas e reproduzidas pela imprensa e meios oficiais

faziam representar a máxima do regime de que o “inexorável encontro com o futuro” era possível através de uma correção de rota, uma organização rigorosa ou intervenção racional (FICO, 1997, p.84 e 85). Desde os anos 1960 o Brasil vivia uma expectativa modernizante, na qual imagens de canteiros de obras ajudavam a “reinventar o otimismo”, na certeza de que o país superava o atraso. Os afluxos financeiros do “milagre” coincidiam, desta forma

(...) com um certo “espírito modernizante” que animava, já há algum tempo, setores médios e da elite brasileira. Essa modernização traduzia-se sobretudo na vontade de adotar bens e serviços até então não generalizados no Brasil, e na realização de projetos grandiosos, empreitadas de vulto, especialmente no campo da construção civil (...). Importa apenas destacar que, no campo das representações, é comum associar-se uma atitude empreendedora, otimista, com esse tipo de consumo e realização (FICO, 1997, p.83).

Posto que estivesse há poucos meses no poder, as páginas do Correio Povo trazem, intensamente, a associação da imagem do novo prefeito ao ideal otimista e ordenador que legitimava a Ditadura em vigor. Desta forma, elas contribuíam para reiterar, consolidar e divulgar a imagem que a Prefeitura zelosamente construía, investindo em propagandas, publicação de livros e até um curta-metragem, que ganharam projeção especial na mesma XI Semana de Porto Alegre⁵. Entre as possíveis unidades discursivas que tais imagens projetavam sobre o então presente e o passado da cidade, Porto Alegre é apresentada recorrentemente como a antiga vila açoriana cujo destino grandioso e metropolitano era entravado pela desordem simbolizada pela situação política anterior. Esta ideia também se fez presente no discurso pronunciado pelo prefeito na

⁵ Cf. TEXTOR, Antonio Carlos. *A Cidade e o Tempo*. Porto Alegre: Cinimagem, 1970. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_78w9S4foSo. Acesso em: setembro de 2017.

inauguração do viaduto⁶, que foi reproduzido na íntegra pelo Correio do Povo no dia seguinte:

(...)Tudo estava por fazer e o povo sofria a injusta protelação do nosso desenvolvimento. À desordem que se alçava era, também, o resultado natural das omissões passadas, quando o interesse do Brasil era suplantado pelo dos grupos e facções que se digladiavam. Foi quando as forças positivas da nossa raça e da nossa formação se juntaram no ímpeto da vontade de renovar, de dar ao povo o seu destino natural de progresso bem-estar. E vimos este país partir subitamente rumo ao futuro, buscando seu lugar entre as nações desenvolvidas. O povo brasileiro despertou para uma vida nova e, pela primeira vez, acreditou em si mesmo, na sua capacidade de tomar o destino nas próprias mãos e de empurrar para a frente este Brasil (apud Thompson concita engajamento do povo ao movimento de reabilitação nacional. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 6 de nov. de 1970, p.8).

O discurso, deste modo, elaborava a imagem de um “prefeito técnico” que, através da ciência e dos princípios da eficácia, reconstruía a cidade desordenada e recolocava-a no caminho grandioso planejado pelos seus antigos idealizadores, como o homenageado prefeito Loureiro da Silva: “Podemos realizar, dêste modo, em escasso tempo, neste ano de 70, um tempo apreciável de obras que o planejamento e a voz popular reclamavam. Meu relatório está nas ruas da cidade (apud Thompson concita engajamento do povo ao movimento de reabilitação nacional. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 6 de nov. de 1970, p.8).

A modernização da cidade empreendida durante a Ditadura Civil- é a história também de um processo de homogeneização do espaço urbano e de releitura do tempo. Desenvolvida no Brasil ao longo do século XX, a modernidade capitalista decorreu de um processo de crescente urbanização e industrialização, no avanço do complexo financeiro-industrial, na expansão das classes médias, da

⁶ Thompson concita engajamento do povo ao movimento de reabilitação nacional. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 6 de nov. de 1970, p.8.

escolarização e dos meios de comunicação, no desenvolvimento e na chegada de bens tecnológicos, assim como na extensão do trabalho assalariado da racionalidade capitalista no campo (RIDENTI, 2003, p.137). O anseio pelo moderno fazia-se em decorrência do desejo de abandonar o rótulo que julgava o país como “atrasado” e “em desenvolvimento”. A modernização foi uma das principais pautas dos grandes embates a respeito do país a partir dos anos 1920, tanto pela esquerda quanto pela direita. Nos anos decorrentes ao golpe 1964, se consolidaria o processo de implementação da modernização autoritária conservadora, através de investimentos do capital internacional e da construção de um Estado autoritário, sem contrapartida na ampliação dos direitos dos trabalhadores, em paralelo ao cerceamento das liberdades democráticas, a censura e a repressão aos opositores do regime. Desenvolvimento e modernização, assim, constituíram-se em um imperativo ao qual convergiam as diferentes e efusivas tendências políticas que marcariam os anos anteriores ao período ditatorial, ainda que divergentes quanto aos meios e fins do processo.

Nos vinte anos em que permaneceu no poder, a aliança militar-tecnocrática esforçou-se por implementar uma modernização do tipo conservadora e autoritária, combinando impulsos modernizantes com um projeto conservador e repressivo. Fundamentado na inspiração contrarrevolucionária, conjugou-se o propósito modernizador com o projeto autoritário conservador: de um lado, a perspectiva econômica e administrativa que visava o crescimento, a aceleração da industrialização e a maior eficiência da máquina estatal; de outro, manter os segmentos subalternos excluídos, retirando direitos políticos e perseguindo dissidências que destoassem dos valores tradicionais, como pátria, família e propriedade. A modernização autoritária e conservadora fez modernização e repressão caminharem juntas, permitindo a existência simultânea de “anos de chumbo” e “anos de ouro”, principalmente durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

O discurso do prefeito ocupava quase a totalidade da página do jornal, que também destacava alguns outros acontecimentos relacionados à Prefeitura ou às comemorações do aniversário da cidade. Era acompanhado por duas pequenas fotografias, uma em que as autoridades solenemente descerravam a faixa simbólica da obra, e outra com os detalhes do painel de Vasco Prado, inaugurado com o viaduto.



Imagem 2: Fotografia no jornal *Correio do Povo* do painel de Vasco Prado inaugurado Viaduto Loureiro da Silva

Situado junto à parede de um alto edifício residencial localizado de frente à Praça do Portão, o painel recepciona o motorista ou pedestre que, atravessando o eixo do viaduto, direciona o olhar para o movimento da Avenida Salgado Filho e o antigo centro da cidade. O painel é, por si, uma homenagem à história da cidade, trazendo no centro de seu baixo-relevo de concreto a figura de um casal com uma criança de colo, complementados, pela esquerda, com um barco à vela, e pela direita, com o “skyline” de uma cidade portuária com arranha-céus. Sugestivamente, o painel pontua, em um espaço simbolicamente expressivo, a direção da história da cidade açoriana para a metrópole do viaduto e dos grandes prédios que o acompanham, enaltecendo o progresso em Porto Alegre. O jornal, por sua vez, ao

dar ampla cobertura à construção e inauguração do viaduto, e dar destaque ao painel, participa da construção do percurso e do olhar do transeunte no espaço urbano e aos sentidos que a nova visualidade proposta pela Prefeitura vai adquirir.

Para Meneses (2005), faz-se conveniente ao historiador incorporar a visualidade como uma dimensão possível de ser explorada no conhecimento do passado, apreendendo as fontes visuais muito “mais do que como documentos”, e sim como “ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade” (MENESES, 2005, p.44). Objetos e discursos, as imagens também produzem efeitos em sua condição de atores sociais: codificam o mundo, mas também constituem sistemas de ação, ainda que seus efeitos possam diferir da intenção com que foram produzidas e empregadas, são também confronto com o mundo material e significativo, que interpretam e transformam, na característica de “construções visíveis do social” (MENESES, 2005, p. 50).



Imagem 3: Propaganda da Siderúrgica Riograndense S.A. no jornal Correio do Povo.

As propagandas, por sua vez, são um interessante exemplo de como as potencialidades do discurso imagético podem ser utilizados em contextos históricos específicos, informando determinados códigos do passado. Aqui, concomitante à vasta quantidade de matérias sobre as obras que a Prefeitura dispndia, ressaltam as recorrentes imagens de otimismo com que as empresas patrocinadoras fazem-se presentes no jornal. Coadunando-se com o clima empreendedor das outras páginas, a propaganda da Siderúrgica Riograndense⁷ trazia, em um grande anúncio no jornal do dia oito de novembro de 1970, fotografias do Viaduto Loureiro da Silva, da recém-inaugurada Nova Estação Rodoviária de Porto Alegre e das obras do túnel da Conceição. De letras espessas salta a mensagem principal: “estamos por dentro do progresso de Pôrto Alegre”, acima de um pequeno texto que, dentre outros, trazia os dizeres: “É toda uma era de progresso que se implanta”. Não por menos, a palavra estaria presente em outros anúncios desta edição dominical do jornal, que homenageava as comemorações da IX Semana de Porto Alegre: “Porto Alegre, 230 anos de progresso”⁸, escrevia a Imcosul, famosa rede de lojas de departamento; “Albarus S.A. é uma peça muito importante no progresso de Pôrto Alegre”⁹, anunciava a fabricante de produtos industriais com a imagem de veículos atravessando a moderna Ponte Getúlio Vargas.

A fotografia tornou-se, principalmente no decorrer do século XX, um suporte privilegiado para a produção de sentido (VILCHES, 1997, p.20). Ao longo do século XX, as imagens, em especial as fotografias, foram o sujeito de longas discussões a respeito de suas características epistemológicas, bem como da importância que passaram a ter como instrumento discursivo, tal qual a palavra e a escrita. Neste período também sua presença cresceu em significância nas mídias impressas, quando passaram a ocupar um

⁷ *Correio do Povo*,: Porto Alegre, 8 de nov. de 1970, p.18.

⁸ *Correio do Povo*: Porto Alegre, 8 de nov. de 1970, p.22.

⁹ *Correio do Povo*: Porto Alegre, 8 de nov. de 1970, p.25.

espaço cada vez maior e mais trabalhado dentro das páginas dos jornais. A fotografia, desse modo, tornou-se um suporte singular para a análise dos sentidos que foram dados aos espaços aqui estudados que, correlacionando-se com outras fontes, podem nos oferecer um grande quadro sobre as possíveis visões produzidas para Porto Alegre entre o crescimento proclamado pelo seu primeiro Plano Diretor e as fáusticas transformações do mandato de Telmo Thompson Flores.

Macaya (2012) sublinha que, ao transformar a fotografia em objeto de estudo do passado, é essencial que se atente para a multiplicidade de elementos que estas imagens carregam, entre espaço, tempo, sujeitos e modos de ser e fazer. A fotografia é, antes de tudo, um signo complexo, porque é parte ícone, parte índice e parte símbolo, “(...) complejidad que también se hace manifiesta en los espacios discursivos de la fotografía (MACAYA, 2012, p. 412)”. Nessa complexidade, ela também um caráter “indecidível”, presente dentro e fora de sua criação, isto é, indecidível porque jamais se apresenta despida de sua capacidade de significar e ser significada, capacidade de dizer e não dizer, de promover um visível e apontar para um outro invisível, indicar discrepâncias entre o visto e o não visto. Esta tensão é inerente à produção fotográfica, seja a fotografia com cunho mais artístico, a produzida em função do cotidiano ou em função de uma página de jornal, como assinala Lorenzo Vilches (1997):

Las formas visuales no son mecánicas sino dinámicas. No están aisladas sino que están organizadas como en un mosaico. Por ello, las formas visuales no son estímulos independientes ni locales sino un conjunto global que afecta a los objetos como al sujeto observador (VILCHES, 1997, p. 27).

Para Vilches, deve-se colocar atenção nas relações estabelecidas entre imagens, textos e títulos nas páginas e na totalidade dos jornais, superfícies onde se jogam a leitura e a construção da informação. Jornais funcionam como “cubos mágicos”, em que o leitor se deixa guiar mais pela forma sensível

com que os conteúdos aparecem do que pela informação em si. Entre títulos, textos, anúncios e imagens, as páginas do Correio do Povo forjam a visão de uma cidade unida que começa finalmente a encontrar a modernidade. Nestas páginas, a imagem de unidade prevalece sobre as múltiplas dissensões que a cidade abarcava e as autoridades tentavam calar: suas narrativas não possuem voz própria e, ao serem mencionados, tornam-se o objeto da ação benéfica dos Estado que nele irá agir. E nisto reside uma grande parte da “*indecidibilidade*” que detêm estas páginas do jornal: daquilo sobre as obras que ele não conta, das imagens das desapropriações que não traz, da miséria das famílias que eram expulsas das áreas centrais e jogadas, com pouco ou nenhum auxílio nas periferias crescentes das extremidades da cidade¹⁰.

Benjamin nos alertou, há muito tempo, que todo monumento de cultura também é um monumento de barbárie (BENJAMIN, 1987, p.225). Se o progresso é uma cadeia de acontecimentos, é catástrofe, ruínas acumuladas sobre ruínas: possibilidades de passados, futuros não concretizados que o historiador, “a contrapelo”, deve retirar da estabilidade homogeneizadora do progresso. Nas margens da cidade uma, que opera a cisão entre política e cidade (ELMIR, p.116), a cidade tensionada também se faz visível, ainda que de formas mais sutis: noticiada nos aparelhos subversivos desmanchados, nos rostos dos perseguidos políticos, nas imagens de nostalgia pelos hábitos que o progresso esvaía, nas ruínas das casas demolidas, na imagem das áreas desamparadas. O Correio do Povo de 31 de março de 1970 anunciava que a Prefeitura havia tomado um empréstimo de 21 milhões de cruzeiros novos para o início imediato das obras do

¹⁰ Este foi o caso da comunidade da Ilhota, uma área alagadiça com ocupações irregulares nas imediações do centro da cidade, de importância simbólica para a cultura negra da cidade e visto como um bolsão insalubre e problemático para as autoridades locais, berço do notório sambista Lupicínio Rodrigues. Os moradores desta e de outras comunidades vizinhas foram levados para a recém-criada Restinga, hoje um dos maiores e periféricos bairros de Porto Alegre. Cf: SANTOS, Tavana Nunes. A Trajetória da S.R.B. Estado Maior da Restinga e seu papel na constituição da identidade e da visibilidade do bairro Restinga (Porto Alegre - 1977 a 2002). Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS. Porto Alegre: 2011.

túnel e da elevada da Conceição¹¹, cuja maior parte do valor seria usada para realizar as desapropriações necessárias. Em novembro, no anúncio das Máquinas Case¹², uma fotografia de uma grande máquina de construção entre escombros saudaria o aniversário da cidade, enfatizando o orgulho da empresa estar presente nas obras do túnel da Conceição que, dentro em breve, “estará servindo aos pôrto-alegrenses, racionalizando seu tráfego e colocando a Capital gaúcha entre as mais modernas cidades do mundo”.

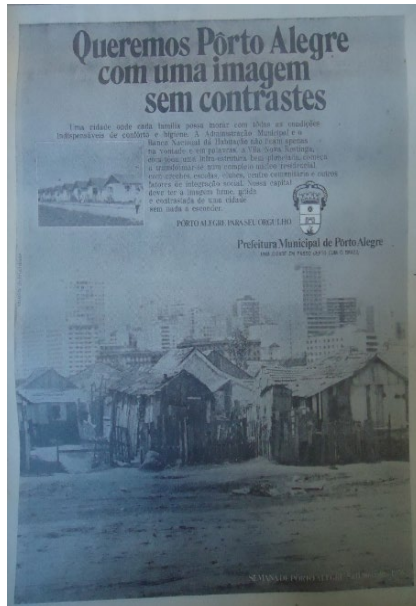


Imagem 4: Anúncio da Prefeitura Municipal de Porto Alegre sobre a Vila Nova Restinga no Correio do Povo de 08/11/1970

“Queremos Pôrto Alegre com uma imagem sem contrastes”¹³, anunciava no mesmo jornal uma propaganda da própria Prefeitura que divulgava a construção da Vila Nova Restinga, através do Banco Nacional de Habitação. A fotografia dos humildes casebres que a

¹¹ *Correio do Povo*: Porto Alegre, 31 de março de 1970, p.8.

¹² *Correio do Povo*: Porto Alegre, 8 de novembro de 1970, p.9.

¹³ *Correio do Povo*: Porto Alegre, 8 de novembro de 1970, p.8.

propaganda carrega conota desprezo enquanto engrandece a figura da imagem da cidade que se construía (também) nas páginas do jornal: uma metrópole limpa, que levaria dignidade e teto a seus pobres na condição que permanecessem distantes das áreas centrais.

Este artigo pretendeu esboçar interpretações sobre o significado de fotografias públicas produzidas em algumas edições do jornal *Correio do Povo*, em 1970. À parte a intensa política de repressão aos opositores da Ditadura, forjou-se um discurso de legitimação da ordem imposta que dedicava às cidades uma atenção especial. Mauad (2016) denominou de “fotografias públicas”, fotografias produzidas por agências de produção de imagens que desenham papéis na elaboração da opinião pública (MAUAD, 2016, p.13). Fotografias públicas, produzidas ou reproduzidas pelos meios de comunicação, instituições ou Estado, acabam por funcionar como suportes de memórias públicas que registram, retêm e projetam no tempo histórico versões sobre os acontecimentos, isto é, tornam-se narrativas visuais que produzem interpretações sobre o espaço público nas sociedades contemporâneas, sempre em compasso com as visões de mundo das quais se associam (MAUAD, 2016, p. 13).

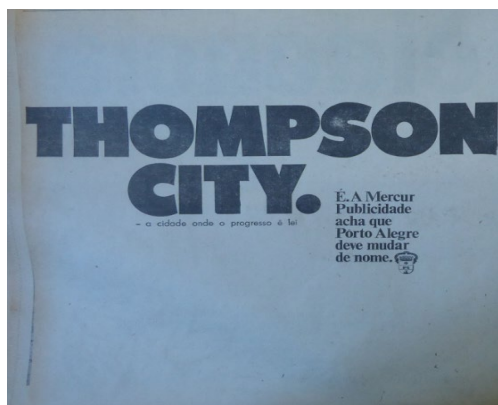


Imagem 5: Propaganda Mercur Publicidade no jornal Correio do Povo.

Reorganizar o espaço funcionou não apenas como uma estratégia de controle, mas também como uma estratégia de reorganização simbólica da vida social. Textos, fotografias e

propagandas articulavam sentidos possíveis de serem interpretados pelos leitores do jornal, produzindo discursos que contribuíram para a construção de significados para o espaço da cidade. Organizando percursos e propondo formas de olhar, coadunam-se com o otimismo modernizante que, sob a expectativa de um futuro que parecia finalmente chegar, encobria uma cidade que também era palco da tortura e da miséria.

A cidade que a Ditadura moldava oferecia aos setores de classe média avenidas ágeis e viadutos que viabilizavam maiores velocidades e menores distâncias. Nas mãos de um engenheiro, homem visionário acostumado com o canteiro de obras, a Porto do Alegre do futuro finalmente chegara: ela é a “Thompson City”¹⁴, que um anúncio publicitário da Mercur Propaganda declarava em 1970 – uma cidade que se queria metrópole e se tornava um imenso canteiro de obras que rasgava espaços simbólicos, descaracterizava o centro da cidade e empurrava os bolsões da pobreza para áreas distantes.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- ELMIR, Claudio Pereira. Porto Alegre: a perdida cidade una (Fragmentos de modernidade e exclusão social no Sul do Brasil). *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, v. XXX, n. 2, 2004. p. 105-119.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- MACAYA, Ángeles Donoso. Arte, documento e fotografia: prolegómenos para una reformulación del campo fotográfico en Chile (1977-1998). In: *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. Nº 52 (2012): 9-30. P. 407-424.

¹⁴ *Correio do Povo*: Porto Alegre, 8 de nov. 1970, p. 10.

- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, vol. 5, nº 1, jan-jun 2016, p. 11-20.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (org). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: UFRGS/ Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991
- PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967 – 1973). In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. Vol. 4. O tempo da Ditadura: Regime Militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. Vol. 4. O tempo da Ditadura: Regime Militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SANTOS, Tavana Nunes. *A Trajetória da S.R.B. Estado Maior da Restinga e seu papel na constituição da identidade e da visibilidade do bairro Restinga (Porto Alegre – 1977 a 2002)*. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS. Porto Alegre: 2011. Disponível em <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2382/1/430805.pdf> (acesso em setembro de 2017).
- SOUZA, Célia F.; MÜLLER, Dóris M. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1997.

A revista *Realidade* (1966-1976): imagens de um fotojornalismo brasileiro

*Renata Dariva Costa*¹

Com a leitura de Nadja Peregrino e Angela Magalhães: *Fotografia no Brasil: Um olhar das origens ao contemporâneo* (2004) tivemos nossa primeira aproximação com a revista *Realidade*. As autoras trabalham com a ideia de um grande panorama sobre a fotografia no país destinando um capítulo para os anos de 1960, em especial sobre a revista *Realidade*, que circulou entre 1966 e 1973. A partir de outras pesquisas mais aprofundadas concluímos que a data da circulação do último exemplar foi 1976². Além do capítulo destinado à revista, as autoras trazem uma breve contextualização destinada à História da Publicidade no Brasil e outro capítulo voltado para os primórdios do fotojornalismo brasileiro nas revistas ilustradas. Além destas seções, a obra se constitui num riquíssimo guia para o entendimento inicial da fotografia no país, destinando, além do texto, um segundo bloco com diversas imagens de diferentes fotógrafos.

Com o intuito de trabalhar os anos de 1960, Peregrino e Magalhães (2004) ampliam seus debates para a década de 1970,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Licenciada e bacharel pela mesma instituição. Ensaio desenvolvido originalmente para a disciplina Imagem e Poder: Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1990) ministrada pelos professores Dr. Charles Monteiro e Dr^a Carolina Etcheverry. E-mail para contato: renatadariva@yahoo.com.br

² A revista encontra-se disponível na versão preto e branco no acervo digital da hemeroteca. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/realidade/213659> Acesso em 19 de nov. 2018.

iniciando o capítulo justamente com a Revista *Realidade*. Segundo elas, a revista tinha o intuito de ser um encarte colorido a ser lançado por todos os jornais do país nas edições de domingo. Devido à inviabilidade do projeto e diversas recusas do campo editorial, é criada a revista de periodicidade mensal, por ser mais econômica. Seu formato foi inspirado na revista francesa *Realité* e teve como editor Roberto Civita, editor da Abril.

A revista tinha como um dos principais slogans o seguinte: “a revista dos homens e das mulheres inteligentes que desejam saber mais a respeito de tudo” (ACERVO ECA-USP), e passou por diversas remodelagens principalmente entre 1966 e 1968 (FARO, 1999). Na primeira fase da revista foram destacados temas polêmicos, como a Revolução Cultural da China, a figura de políticos brasileiros exilados, a presença do Brasil na República Dominicana (ano anterior ao lançamento da revista, sendo esta matéria lançada já na primeira edição), entre outros assuntos (FARO, 1999).

Segundo Peregrino e Magalhães (2004), já na primeira edição a publicação teve um número de venda das tiragens muito elevado - duzentos e cinquenta mil exemplares - que foi esgotado rapidamente das bancas. A primeira tiragem ocorreu em sete de abril de 1966, com a capa mostrando a figura de Pelé usando um chapéu de guarda da rainha da Inglaterra. Conforme as autoras:

Se a primeira capa da revista *Realidade* pode ser tomada por uma paródia, reler mais uma vez as suas reportagens, à época que foram escritas é espreitar o universo cultural e social brasileiro através de uma janela perdida no tempo. Nas palavras de Roberto Civita, “trinta e três anos atrás vivia-se em outro mundo e o Brasil era um país que não existe mais. O homem não havia pisado na lua. A seleção de futebol não era tricampeã. Os transplantes de coração não existiam, os brasileiros não podiam se divorciar, a Guerra do Vietnã continuava, a jovem guarda era a grande revolução da juventude. (MAGALHÃES; PEREGRINO 2004, p. 61)

No primeiro volume, a carta do editor menciona que a Editora Abril está ativa há dezesseis anos. Segundo as palavras de Victor Civita:

Temos o prazer de apresentar o primeiro número de REALIDADE, nôvo lançamento da Editôra Abril. Há 16 anos vimos editando revistas para o público brasileiro, acompanhando a extraordinária evolução do País. O Brasil vai crescendo em tôdas as direções. Voltado para o trabalho e confiante no futuro, prepara-se para olhar de frente os seus muitos problemas a fim de analisá-los e procurar solucioná-los. E é por isso que agora surge REALIDADE. Será a revista dos homens e das mulheres inteligentes que desejam saber mais a respeito de tudo. Pretendemos informar, divertir, estimular e servir a nossos leitores. Com serenidade, honestidade e entusiasmo. Queremos comunicar a nossa fé inabalável no Brasil e no seu povo, na liberdade do ser humano, no impulso renovador que hoje varre o País, e nas realizações de livre iniciativa. Assim é com humildade, confiança e prazer que dedicamos REALIDADE a centenas e milhares de brasileiros lúcidos, interessados em conhecer melhor o presente para viver melhor o futuro. (REALIDADE, 1966, vol. 1, p. 3)³

Com a abordagem de diversos temas, inclusive matérias sobre as relações de gênero, Realidade vai tratar de temas diversos, entre eles como deve ser a beleza brasileira, o papel da poesia para a formulação da identidade da mulher, a importância do divórcio e da pílula feminina, entre outros. Os diversos temas nem sempre constavam no item *mulher*, podendo aparecer em tópicos como pesquisa, atualidades, entre outros. A divisão dos itens abordados na revista também não era fixa, podendo ser alterada de edição para a edição. Via de regra, antes do índice da revista há algum anúncio entre a capa e o sumário. Há sempre uma nota explicativa sobre a escolha da capa no índice. No primeiro volume da revista já há um item destinado à “mulher”.

³ Optamos por manter a grafia da época presente na revista.

No primeiro volume, a revista busca definir qual é o padrão de beleza da mulata brasileira, matéria incluída na seção “mulher”. Entre os anos de 1966 a 1968, ano do surgimento da revista *Veja*, foram publicadas 46 matérias envolvendo questões vinculadas à gênero (há ainda os comerciais que não foram analisados). Nestes anos iniciais, apesar de verificarmos alterações no campo editorial da revista, não há mudanças tão bruscas quanto nas edições dos anos de 1970. Englobamos aqui questões de gênero, assuntos como o papel dos filhos na sociedade, debates sobre a beleza brasileira, a importância do divórcio, o papel da homossexualidade feminina na sociedade brasileira, entre outros.

No segundo volume da revista há menção da venda de todos os exemplares da primeira edição, “Tôda a tiragem de 250.000 exemplares desapareceu em menos de uma semana” (REALIDADE, 1966, vol 2, p. 3). Devido ao grande sucesso da revista, em diversas edições posteriores teremos citações de quantas tiragens foram realizadas de cada novo volume. Na segunda edição, a primeira matéria é sobre o uso da pílula anticoncepcional e o controle de natalidade brasileira. Na capa desta edição aparece a figura de uma mulher com uma camiseta do cantor Roberto Carlos, mostrando o fenômeno do cantor para a sociedade brasileira da época. Em 1966, na terceira edição, constam três matérias relativas à mulher - uma destinada ao padrão de beleza feminino; uma sobre como conquistar uma mulher e uma sobre como entender o desenvolvimento de um bebê.

Seguindo ainda no ano de 1966, no quarto volume há pedidos de desculpas por parte da editora pelos 350 mil exemplares esgotados na última edição. Há matérias sobre o desquite e o papel da umbanda para os feitiços de amor. O quinto exemplar, a edição de agosto de 1966, é uma edição emblemática frente às outras edições realizadas pela revista. Com a capa com o slogan *Porque Choram as Misses*, há um questionamento no decorrer de toda a

edição sobre se ser mulher é apenas estar bela e estar bonita para a sociedade e para a família.⁶

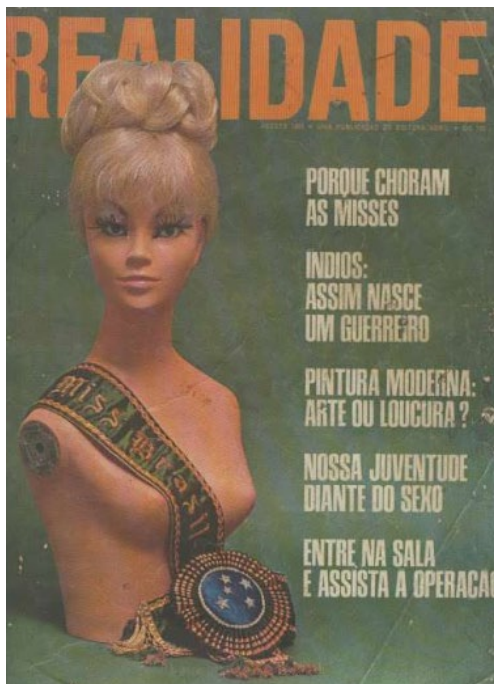


Ilustração 3- Capa Revista Realidade: Porque choram as misses⁷

⁶ A revista trouxe, na edição de agosto, críticas aos consagrados cursos de miss, fazendo uma crítica nítida à revista *Cruzeiro*, que já em suas capas mostrava com clareza a importância da beleza feminina e como manter um bom casamento. Na capa desta edição vemos uma *barbie* sem braços e sem pernas (ou seja, sem apoio, fútil), num fundo verde que remete à bandeira brasileira, fato que é reafirmado pelo ordenamento da faixa, que destaca nitidamente o símbolo nacional. Na reportagem de José Carlos Marão vemos a figura da mesma boneca da capa, mas completamente desmontada. Sem seus braços, troncos e pernas, mantém-se claro apenas a figura do rosto. A beleza como algo efêmero é reforçada no texto da reportagem. Outro dado interessante é um dos eixos do campo editorial da Abril. Na dissertação de Janaina Oliveira (2012) há um levantamento sobre as revistas contemporâneas voltadas para o público feminino, em sua maioria as edições são realizadas pela editora Abril, seguido da editora Globo e por fim, as demais editoras. Na dissertação de Oliveira (2012) não é possível encontrar menção à revista *Realidade* como uma das pioneiras neste eixo editorial da Abril, porém acreditamos que possa haver alguma continuidade de mercado editorial, já que a Revista *Claudia* (1961), que também é da editora Abril, levou alguns jornalistas para a *Realidade* para cobrir pequenas matérias (FERNANDES, 2017).

⁷ REALIDADE, Revista. [Sem título]. **Realidade**, capa, ano 1, vol. 5, 1966.

Na reportagem desta edição, a boneca *barbie* aparece completamente dilacerada. A chamada da matéria diz o seguinte:

Beleza anda de braço com o ridículo nos concursos que môças bonitas, ingênuas e descentes emprestam a sua graça a essa coisa sem graça que é correr atrás de sonhos numa passarela onde, diante da multidão, um júri escolhe a Pobre Menina Miss. (Texto de José Carlos Marão). (REALIDADE, 1966, vol5, p. 89)

A matéria aborda a entrada de policiais no estádio do Maracanã, com cerca de 40 mil pessoas prestigiando o concurso. Relatando desde a chegada das meninas para o concurso, a reportagem cita as ajudas de custo, o papel das mães destinando as suas filhas para a competição, a falta de gorjeta aos empregados que não estão nos holofotes, passeios e coquetéis de luxo fora da realidade do dia a dia dos locais. Além de tocar em questões do cotidiano para o concurso, a reportagem denuncia o método de escolha da postura das juradas e as fraudes de idade das candidatas inscritas, assim como a corrida dos jornalistas para cobrir o concurso. Na matéria é nítida a integração entre a imagem e o jornalismo, que mesmo através de figuras alegóricas vincula a imagem a uma forma de texto, que se conecta ao texto escrito.

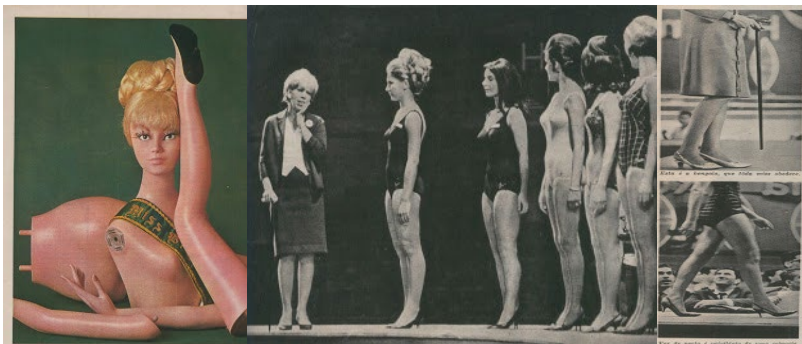


Ilustração 4- Fotografias da reportagem *Porque choram as misses*⁸

⁸ REALIDADE, Revista. [Sem título]. **Realidade**, p. 88-94, ano 1, vol. 5, 1966

Novamente, através da alegoria, a entrada da reportagem começa com a figura da *barbie* desmontada com fundo verde indicando as cores da bandeira brasileira. Apesar do desmonte, a cabeça e o pé de salto estão juntos, remetendo à ideia de que apesar do destroço o que vale é o glamour instantâneo. A bengala da avaliadora Maria Augusta aparece constantemente na reportagem, tanto representada de forma real como alegoricamente, através de corpos sem rosto.

O sexto volume questiona claramente se há liberdade de imprensa no país e, nas notas do editor, esclarece uma pesquisa realizada sobre o que os jovens pensam sobre o sexo, matéria que foi chocante para os padrões da época. Nesta edição não há menção em específico a assuntos relacionados à mulher, mas traz uma reportagem do sonho de um padre que gostaria de se casar, assim como tantos outros, e aborda novamente questões vinculadas ao divórcio, que já não é tratado em específico com a palavra *desquite*. No volume sete consta uma matéria elogiando o governo da China e propondo a importância de uma revolução na igreja. A edição de número oito, de novembro de 1966, retoma as reportagens de assuntos vinculados à mulher: a primeira sobre os nus e os corpos na arte desde a antiguidade grega até os dias atuais e, a segunda com uma grande pesquisa a respeito da importância do divórcio. Na última edição do primeiro ano, de dezembro de 1966, os editores da revista abordam duas matérias: a primeira sobre a importância dos pais conversarem com seus filhos sobre educação sexual e sobre como os bebês nascem e, na segunda, na seção mulher, um ensaio fotográfico relacionando a beleza feminina com a poesia, relatando que a verdadeira beleza feminina não pode ser abordada apenas pelo viés poético.

Segundo Oliveira (2011), desde cedo a revista foi uma ameaça para a ditadura brasileira. Conforme vimos brevemente acima, a revista fazia reportagens polêmicas para os padrões da época, e por vezes realizava sérias críticas ao governo brasileiro. A edição de janeiro de 1967 foi apreendida por mostrar o papel da mulher,

trazendo temas polêmicos, como estatísticas de aborto, entre outros vinculados à sexualidade feminina⁹. Contando com doze matérias através de diferentes olhares, a revista buscou construir o que é ser mulher, e o que é ser realmente mulher frente às dificuldades cotidianas da *realidade* brasileira. Na nota inicial dos editores:

Seis meses atrás, em longa conversa ao pé da lareira, numa noite de inverno, começamos a discutir a posição e a importância da mulher em nosso país. Falamos da revolução tranqüila e necessária – mas nem por isso menos dramática – que a mulher brasileira estava realizando. E decidimos dedicar uma edição especial de REALIDADE ao que ela é, ao que faz, ao que pensa e ao que quer. Como primeiro passo, levamos quase três meses realizando uma grande pesquisa nacional. Entrevistamos 1.200 mulheres de todos os tipos, idades e mentalidades de Pernambuco ao Rio Grande do Sul. Tabulamos mais de cem mil respostas. E, nas páginas 20 a 28, orgulhamo-nos de apresentar as conclusões do maior estudo no gênero jamais realizado no Brasil. (...) Mas não nos limitamos a escrever a respeito de mulheres. Também convidamos três delas para colaborar na edição. Assim, Carmen da Silva passou um mês lendo milhares de cartas dirigidas a meia dúzia de revistas femininas para poder preparar seu artigo sobre Consultórios Sentimentais. Gilda Grillo, armada com um gravador, praticamente viveu uma semana com a mãe solteira "diferente" que ela achou. E Daisy Carta digeriu uma pilha de livros, ensaios e estatísticas antes de concluir pela superioridade natural das mulheres. (...) E eis o resultado. Tudo nesta edição – desde as cartas até o "Brasil Pergunta" – trata de mulheres. Trabalhando, amando, rezando, pensando, falando... sendo. Sabemos que o panorama traçado é apenas parcial, mas esperamos que sirva para mostrar o muito que elas já fizeram e o mais que ainda irão fazer. (REALIDADE, 1967, vol 10, p.3)

⁹ Houve uma reedição em versão comemorativa em 2010. Segundo Oliveira (2011) a revista *Veja Mulher* também lançou um especial em 2010 argumentando sobre a importância da edição original da *Realidade* de 1967.



Ilustração 5- Capa revista Realidade, edição mulher e capa da revista Veja Mulher de 2010.¹⁰

Na tiragem seguinte, a edição de número onze do segundo ano, há duas notas editoriais sobre a repressão sofrida pela revista: uma a respeito da matéria sobre sexo entre os jovens, que foi mencionada anteriormente, que estimularia jovens virgens a fazer sexo, e outra sobre a repressão da edição especial sobre a mulher. A nota editorial não é assinada como nos demais volumes anteriores e consta como sendo a política da revista:

(...) Desde nosso primeiro número, em abril de 1966, manifestamos a opinião de que a única maneira de resolver problemas é enfrentá-los. E nos meses que se seguiram a jovem equipe que faz esta revista procurou não perder de vista as dúvidas e problemas que são continuamente levantados, ponderados e debatidos no Brasil inteiro. A recepção foi entusiástica: em apenas seis meses, REALIDADE alcançou a maior tiragem do país, com 475.000 exemplares e mais de um milhão e meio de leitores por edição (...). (REALIDADE, 1967, vol 11, p. 4)

¹⁰ REALIDADE, Revista. [Sem título]. **Realidade**, capa, ano 2, vol. 10, 1967. VEJA, Revista. [Sem título], capa, 2010.

Oliveira (2011) aponta que para o planejamento inicial desta edição os editores realizaram uma pesquisa com 1200 mulheres, fazendo perguntas sobre diversos assuntos. Trazendo um comparativo com a edição lançada pela *Veja Mulher*, no artigo *A revista Realidade: textos e contextos*, Oliveira (2011) afirma que a edição feita pela revista *Veja* buscou entrevistar cerca de 1000 mulheres copiando a iniciativa da *Realidade*. Segundo a autora, a edição lançada pela *Veja* busca em todo momento constituir as diferenças e continuidades do pensamento da mulher brasileira moderna¹¹. Outro fato importante é o próprio *layout* da revista, que imitando a ideia da lupa em fundo azul, foca a lupa na revista *Realidade* e a mulher herdeira da revolução, que não tem rosto, se constituindo numa figura alegórica, um tanto controversa, representada pelo papel da saia, como podemos ver nas imagens acima.

A partir da edição de número quinze nem sempre as notas do editor vêm assinadas, mas essa não é uma característica comum até as edições de 1976. Entretanto, agora as notas do editor muitas vezes vêm acompanhadas por algum comercial na coluna ao lado, dividindo a página em duas colunas. No volume dezoito de 1967 há um especial voltado para o papel da juventude no Brasil. Mesmo não contendo relatos específicos de mulheres, com exceção de uma pequena matéria, a edição termina com a reportagem da escolha pela educação de ensino superior. Na edição do mês de outubro (volume 19) volta-se a ter assinatura na nota editorial. Nesse número basicamente vai se abordar temas relacionados ao racismo no Brasil e nos Estados Unidos, além de uma reportagem perguntando sobre o que é afinal a beleza feminina, e, por último, o relato de uma atriz grega falando que as ditaduras são ridículas. Esse volume também fez uma matéria sobre a presença de Che Guevara.

¹¹ No decorrer da pesquisa não conseguimos o acesso à edição da *Veja mulher*.

OS RUSSOS SÃO IGUAIS A NOS?

O homem russo, sua vida, seus sentimentos e suas ambições focalizados pela primeira vez numa pesquisa sociológica. Um livro que mostra sem distorções e deformações como o socialismo transforma o indivíduo.

A SOCIOLOGIA NA UNIÃO SOVIÉTICA
coleção de ensaios e pesquisas sociológicas, organizada pela Academia de Ciências da URSS. Preço: NCr\$ 12,00

INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA MARXISTA
de Georg Lukács
O famoso filósofo húngaro analisa o pensamento estético de Kant, Goethe, Schelling e Marx e formula os princípios básicos da arte marxista.
Preço NCr\$ 5,00

FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA
de V. Afanásiev
Os elementos fundamentais da fundamentação dos conceitos de Marx de maneira clara, apresentando um manual acessível, claro e objetivo.

TRES LANÇAMENTOS DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA
RUA 7 DE SETEMBRO 87 - RIO DE JANEIRO - 010
ATENÇÃO: A PREÇOS PELO REEMBOLSO POSTAL.

Ilustração 6- Comercial editora civilização Brasileira¹²

No ano de 1968, ano do surgimento da revista *Veja*, nas três primeiras edições há ausência completa de questões vinculadas à mulher. É notável que houve uma grande mudança de política editorial, entretanto, a edição do mês de abril de 1968 (número 25) tem como capa uma reportagem sobre o regime socialista de Cuba. Independente do viés da reportagem, nesta edição há uma propaganda icônica de lançamentos da editora civilização brasileira. Neste mesmo ano, a revista traz uma reportagem perguntando se o progresso do país não ocorria devido à culpa dos governos de direita e/ou de esquerda.

O número vinte e seis novamente não aborda questões femininas, mas traz uma reportagem falando sobre a homossexualidade masculina, fragmentos do diário de Che Guevara e a importância do pensamento de Mao fora do contexto chinês. Já a edição vinte e oito traz seções sobre aborto, sobre assédio a dançarinas e um conto sobre o fim do casamento. O número vinte e

¹² REALIDADE, Revista.[Sem título]. *Realidade*, p.14, ano 3, vol. 25, 1968.

oito aborda a importância do pensamento dos estudantes da UNE (União Nacional dos Estudantes), ensaios fotográficos sobre a beleza feminina, a importância da educação sexual nas escolas e uma reportagem acerca da prostituição. O último número antes do lançamento da revista *Veja*, em agosto de 1968, traz novamente fragmentos de Che Guevara e debates sobre a cesária. A edição de setembro de 1968 já na capa divulga a iniciativa da revista *Veja*, que, como a *Realidade*, tem um caráter informativo para a sociedade brasileira. As páginas iniciais desta edição são todas de comercial de divulgação da nova revista. Foi possível verificar a ausência de notas editoriais até o final do ano de 1968.

Por fim, as últimas três edições da *Realidade* vão trazer matérias sobre a questão do celibato de padres, sobre o que é a umbanda, debates sobre a importância da educação sexual nas escolas e no último volume do ano de 68, matérias sobre o término do regime salazarista, um especial sobre Luis Carlos Prestes, debates sobre o tropicalismo na formação da identidade nacional brasileira e, na seção *mulher*, uma reportagem destinada às gueixas e à cultura do Japão, trazendo uma denúncia dos estereótipos da cultura japonesa pelo mundo.

A recente revista *Veja* fazia menções à importância de se adquirir a revista *Realidade*, como no caso do anúncio de quinze de janeiro de 1969, “O Câncer está com os dias contados”, seguido de uma coluna na lateral com afirmações da *Realidade* e na propaganda, após mais um breve texto, a imagem da revista. Foi no final de 1968 que a *Realidade* passou por sua primeira reformulação, já para as edições de 1969, da qual a *Veja* fará anúncios. Esse replanejamento ocorre justamente pelo agravamento do regime militar.

A *Realidade* buscou estabelecer uma relação direta da imagem com o texto e contava com a cobertura de seus jornalistas direto *no front* do acontecimento. Rouillé (2009) escreve sobre as funções do documento fotográfico, dividindo-as da seguinte maneira: arquivar, ordenar, fragmentar, unificar, construir determinados saberes (ou

usos de saberes), ilustrar, informar e outros vínculos da fotografia com a imprensa, estabelecendo assim uma forma de ver o fotográfico vinculada ao seu uso. Posteriormente, vemos que a ideia da verdade do documento fotográfico começa a ser questionada, trazendo uma aproximação com o campo das artes visuais, a imagem na imagem. A *Realidade*, apesar da característica de jornalistas *ao front*, trazia elementos imagéticos poéticos, como é o caso da *barbie* na edição de agosto de 1966. Todavia, a revista recebeu oito prêmios Esso de reportagem¹³. Na primeira fase da revista, houve ainda o caso emblemático da reportagem de Hamilton Ribeiro sobre a guerra do Vietnã, que ao perder parte da perna esquerda abre espaço para uma série de publicações sobre a violência (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004). Rouillé (2009, p. 146) afirma que casos como este geram uma crise da fotografia humanista para a fotografia humanitária:

Do humanismo ao humanitário, ocorreu uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. Aos temas humanistas de trabalho, de amor, de amizade, de solidariedade, de festa, ou de infância sucedeu o registro humanitário: a catástrofe, o sofrimento, a penúria, a doença.

Para Lugon (2009), a imagem é tanto uma prática como uma designação, um discurso, um pensamento. Para ele, compreender a história de uma fotografia é entender que atrás de uma foto há todo um conjunto de fotos e contextos que devem ser analisados. Sendo crítico da ideia de uma “história em mil imagens”, pois a fotografia como qualquer outro documento pode ser “forjada”, ele ressalta a importância dos diferentes contextos e usos da imagem fotográfica. Se, num primeiro momento, a fotografia ganhou uma tendência enciclopedista e vinculada à guarda e criação dos novos

¹³ Segundo Márcio Castilho (2015), o prêmio Esso surgiu em 1955 e foi considerado um dos mais tradicionais programas de incentivo da imprensa. Maiores detalhes em: <https://jornalggn.com.br/noticia/a-historia-do-jornalismo-brasileiro-nos-60-anos-do-premio-esso> Acesso em 15 de dez. de 2018.

monumentos, ela também serviu para a ascensão das imagens dos álbuns de família. A expansão da imprensa e das novas tecnologias modificam este contexto, popularizando a fotografia e gerando todo um *corpus* do que seria uma imagem documental e jornalística. Questões como o ângulo da câmera para a tiragem da foto, a consolidação da imagem documental feita em preto e branco, entre outros elementos, foram o que permitiu a criação de toda uma tradição fotográfica voltada para a importância do documento “real”. Apesar do autor focar o seu texto no contexto europeu e estadunidense, em “*La Realidad en todas sus formas*”, vemos que diversas bases consolidam a fotografia-documento, e estas tradições também influenciam os paradigmas fotográficos no Brasil. Souza (2004) traz um levantamento similar voltado para a história do fotojornalismo.

Se a fotografia documental é aquela feita em preto e branco, às vezes com a preferência de determinados ângulos, a imprensa, através do fotojornalismo, cria uma nova popularização da imagem. No princípio essa imagem era tida como a verdade, como o real indiscutível¹⁴. Com o advento da própria imprensa, a aceleração das informações entre outros elementos, a imagem começa a ser questionada. Na atualidade devemos perceber os diferentes paradigmas da imagem, entendendo que elas têm uma linguagem própria e vasta, não podendo se resumir apenas num elemento X ou Y como uma equação matemática. Ulpiano Bezerra de Meneses (2005) traz uma metodologia interessante para a análise imagética (sendo ela feita para fins jornalísticos ou não), pensando sobre a Cultura Visual. Através do visual, do visível e da visão, ele lança uma série de paradigmas que historiador deve levar em consideração na

¹⁴ Vilches (1997) em *Teoría de la imagen periodística* afirma que há vários elementos que devem ser observados na imagem jornalística, indo desde se há legendas na foto, elementos de composição da cor, contraste, escala de planos, nitidez, altura, profundidade, luminosidade e horizontalidade, além da própria relação da foto com a reportagem (texto escrito), aproximando o trabalho da câmera com a própria visão do olho.

sua própria operação historiográfica¹⁵ ao analisar uma imagem ou um conjunto de imagens. Para ele, o visual se constitui nos diferentes espaços de produção e circulação das imagens, formando por vezes uma iconosfera, que se constitui numa rede de imagens, um conjunto de imagens guia de um grupo social ou de um determinado momento. São aquelas imagens de referência.

O visível representa o domínio de poder e de controle das imagens. É aquilo que é visível e muitas vezes invisível. A criação de regimes escópicos (sociedade do espetáculo). O oculocentrismo gerado pela imagem. Por fim, a visão engloba os instrumentos e técnicas de observação, os modelos e as modalidades do olhar. É a construção histórica, não sendo possível uma universalidade ou uma sequência de continuidades na forma de ver.

Estas precauções lançadas por Meneses (2005) nos fazem pensar em como a Revista *Realidade* circulou em pleno regime militar e o porque ela não foi banida antes de 1976. Quais os interesses da imprensa em mostrar que havia um suposto diálogo democrático entre a imprensa e a sociedade? Quais as representações ou lançamentos de opinião na época feitos por aquele grupo editorial? Nos aspectos imagéticos, quais são as continuidades e influências no trabalho fotográfico de determinados artistas, entre outros questionamentos? Apesar de nem todas as questões serem respondidas, principalmente se adentrarmos no campo da recepção na sociedade feito pela revista, é inegável que neste momento histórico há toda uma formulação do campo jornalístico e fotográfico da época, tanto pelos primeiros passos da consolidação do campo como do próprio controle daquilo que poderia ser dito/visualizado¹⁶.

¹⁵ Nos aproximamos aqui do conceito de operação historiográfica lançado por Michel de Certeau.

¹⁶ Vemos dois elementos nesta conjuntura, tanto a obrigatoriedade da formação em jornalismo dada pelo próprio regime militar, quanto o domínio de determinados grupos editoriais que excluem determinados fotógrafos, fazendo-os criar associações livres de fotografia, além de, a própria falta de valorização e reconhecimento do trabalho individual de um fotógrafo.

Na segunda fase editorial (1969-73), dada pela imposição e endurecimento do AI-5, a revista começa a perder o papel de denúncia, mas manteve até certo momento sua aproximação literária, porém ganhando um caráter mais científico, buscando uma aproximação das mudanças ocorridas na medicina e outros campos. Conforme um breve verbete da Fundação Getúlio Vargas, houve uma troca dos responsáveis gerais da redação. Os jornalistas dessa segunda fase são Paulo Mendonça e Milton Coelho da Graça, que trabalharam para editoriais tanto da Abril como da Globo¹⁷.

Se a segunda fase da revista, já num primeiro momento, se mostra nebulosa, a terceira fase de 1973 a 1976 (VIEIRA, LEITE, 2014) mostra uma ruptura radical com os objetivos iniciais da revista. Neste período, é dada uma preferência para a popularização da revista *Veja*. Peregrino e Magalhães (2004, p. 73) afirmam a respeito de Orlando Brito, editor de fotografia de 1987 a 1989 da *Veja*:

Em algumas entrevistas, Brito deixa muito clara a sua opção: não se deve interferir e nem ensaiar uma foto, e estar informado sobre o que está acontecendo é determinante para uma missão de tamanha responsabilidade- a do compromisso com a verdade.

Esta concepção suscitada por Brito é uma das vertentes da corrente jornalística. Conforme Mauad (2016), a fotografia se torna pública para fins políticos e desempenha um papel importante para a formulação de opinião pública. Neste aspecto, a autora busca fazer um breve levantamento sobre o aumento do número de pesquisas na relação história-imagem. Se aproximando dos paradigmas

¹⁷ As informações dessa segunda fase da revista, ao contrário da primeira, são escassas. O trabalho de Faro (1999) abrange até o ano de 1968. Já a obra de José Carlos Marão e José Hamilton Ribeiro (2010) trata dos relatos das experiências individuais de cada um dos participantes da revista. Segue o verbete lançado pela Fundação Getúlio Vargas: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/realidade> Acesso em 05 de dez. de 2018. Na Biblioteca Digital Brasileira de teses e dissertações e na plataforma da Capes vemos que a maior produção sobre a revista em pesquisas ocorreu nos estados do Rio Grande do Sul e, principalmente, em São Paulo. Sobre as questões de gênero presentes na revista, há o trabalho de André Koeche (1989), Thiago Ferreira (2013), Felipe Carvalho (2013) e o mais recente de Anna Fernandes (2017).

propostos por Ulpiano Bezerra de Meneses (2005), ela coloca como importante avaliar as categorias do visual, do visível e da visão.

Por fim, Souza (2004) ressalta que para compreendermos o sentido da linguagem jornalística é preciso levar em consideração os seguintes elementos: texto, enquadramento planos e posição, as relações da figura com o fundo da foto, o equilíbrio ou desequilíbrio da foto - que nos leva a conduzir o olhar para uma imagem e elementos morfológicos - que são colocados pela própria tecnologia da câmera (no caso já digital), profundidade, movimento, entre outros aspectos vinculados a uma alfabetização visual pertinente, e não apenas olhar uma foto “por olhar”, como já ocorre num mundo altamente visual, mas analfabeto dentro da própria visualidade .

Neste pequeno ensaio chegamos a conclusões parciais sobre a colocação de gênero na Revista *Realidade*, sendo necessário diversos aprofundamentos. Não sabemos ao certo quantos elementos conservadores estavam ou não presentes nas suas publicações, apesar de suas aberturas e debates polêmicos, assim como eram vários elementos do pensamento político-social do período. Também não sabemos como revistas como *Claudia*, anterior à *Realidade*, possam ter modificado algumas matérias devido à *Realidade*, tampouco sabemos se a revista *Veja* fez alguma publicação no período para contrapor as formas discursivas da *Realidade* em relação às questões de gênero no período de sua circulação. Há muito mais perguntas neste primeiro momento do que respostas, e uma certa inquietação que por mais que se tenha produzido a respeito da revista, ainda há muito a ser feito, principalmente pelas diversas lacunas encontradas a partir do final de 1968 até 1976.

Referências

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

- FARO, José. *Revista Realidade: 1966-1968: tempo de reportagem na imprensa brasileira*. Porto Alegre: AGE, Ulbra, 1999.
- FERNANDES, Anna. *As mulheres em Realidade: modelos femininos e histórias possíveis (1966-1976)*. 2017. 296f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2017.
- LEITE, Marcelo; VIEIRA, Leyalianne. As experiências na reportagem da revista realidade. In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da graduação*, 2ª ed, jun-dez 2014.
- LUGON, Olivier. 1890-2000: la realidad en suas formas. In: GUNTHER, André; POIVER, Michel. *El arte de la fotografía: de las origenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg, 2009.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MARÃO, José; RIBEIRO, Hamilton. *Realidade Revista*. São Paulo: Realejo livros, 2010.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, vol.5, nº 1, jan-jun 2016.
- MENESES, Ulpiano. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J.S.; ECKERT, C.; NOVAIS S.C. (org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- OLIVEIRA, Janaína. A revista realidade: Textos e contextos. In: *Cadernos de Comunicação*, v.15, nº2, jun-dez 2011
- OLIVEIRA, Janaína. *O trabalho em revistas femininas: um estudo empírico com mulheres bem sucedidas profissionalmente*. 2012. 274f. (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SOUZA, Jorge. *Fotojornalismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VILCHES, Lorenzo. La percepción de la foto de prensa. In: *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1997.

Sites:

Banco CAPES: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em 20 dez. de 2018

Biblioteca Digital Brasileira de teses e dissertações: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=%22revista+realidade%22&type=AllFields> Acesso em 20 dez de 2018.

Hemeroteca Digital: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/realidade/213659> Acesso em 19 nov. de 2018.

Reportagem de Márcio Castilho: <https://jornalggn.com.br/noticia/a-historia-do-jornalismo-brasileiro-nos-60-anos-do-premio-esso> Acesso em 15 dez.. de 2018.

Verbetes lançado pela Fundação Getúlio Vargas: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/realidade> Acesso em 05 de dez. de 2018.

A fotografia na ditadura argentina (1976-1983): uma arma no campo da disputa política

*Ivan Rodrigo Trevisan*¹

Diversos trabalhos e pesquisas historiográficas e de ciência política que se ocupam dos regimes autoritários vem demonstrando há um bom tempo a insuficiência das explicações que se direcionam exclusivamente ao caráter repressivo e violento destes regimes, ignorando ou relegando a um segundo plano as diversas e complexas relações estabelecidas entre os regimes autoritários e a sociedade civil.

O entendimento dos regimes autoritários enquanto produto social nos ajuda a compreender, por exemplo, como as ditaduras permanecerem por tanto tempo no poder, não só através da repressão e da violência, mas também pela sua base de sustentação social. Trata-se de verificar as diferentes relações estabelecidas entre indivíduos, movimentos, organizações e instituições da sociedade civil com os regimes autoritários a partir de uma teoria que compreenda o Estado em constante relação e interação com a sociedade, para além da relação dicotômica opressão\resistência ou Estado *versus* sociedade.

Denise Rollermberg e Samantha Quadrat, em comparação com a revisão historiográfica sobre o fascismo nas décadas de 1970

¹ Doutorando em história na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Email: ivanrtrevisan@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES). This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – finance Code 001.

e 1980, ressaltam que o principal problema das interpretações que focaram as suas análises unicamente nos aspectos repressivos desses regimes, foi o de “não ter compreendido os regimes autoritários como produto social” e conseqüentemente acabaram por “obscurecer o apoio de amplos setores sociais ao golpe e mesmo a manutenção do regime” (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2011, p. 65).

Se analisados em sua complexidade, veremos que mesmo os regimes autoritários necessitaram e buscaram a construção do consenso para legitimar-se diante da sociedade, o que não significa ignorar ou minimizar o uso da violência, da repressão e da censura por parte destes, mas antes verificar como estes regimes formularam e utilizaram políticas culturais específicas direcionadas para a propagação das suas ideias, valores e diretrizes políticas, o que nos ajuda a entender, em parte, a adesão de diferentes segmentos e setores da sociedades civil a estes regimes.

No caso da ditadura argentina (1976-1983), é conhecida a política cultural do regime voltada para a produção e divulgação da ideologia e dos objetivos políticos dos detentores do poder, que, para isso, utilizaram-se largamente dos *medios* atuando em simetria com a grande imprensa, dentre os quais encontravam-se os principais jornais e revistas do país. Conforme Cora Gamarnik, pesquisadora do fotojornalismo na grande imprensa durante o regime autoritário:

La dictadura no sólo gobernó a través del terror, de la instalación del miedo y de la supresión de la libertad de expresión. Al mismo tiempo desarrolló estrategias de búsqueda de consenso y de apoyo a sus objetivos. Los diarios y las revistas ilustradas fueron un actor político clave a la hora de crear un clima favorable en la opinión pública de apoyo al golpe de Estado y la fotografía fue un elemento central de esa construcción (GAMARNIK, 2011, p. 51).

Partindo dessa perspectiva teórica e historiográfica, podemos nos perguntar como um regime que praticou sistematicamente a violência, suspendeu as garantias e as liberdades individuais, violou os direitos humanos e rompeu com a institucionalidade democrática

do país pôde contar com o apoio de significativas parcelas e segmentos da sociedade argentina? Nas palavras e questionamentos de Cora Gamarnik:

¿Cómo los medios de la época reemplazaron en imágenes aquello que la dictadura quería ocultar desde el inicio? ¿Cómo coadyuvaron para que una parte importante de la sociedad argentina apoyara el golpe de Estado o asintiera pasivamente ante él? ¿Con qué estrategias se realizó una construcción mediática que diese una versión positiva de los acontecimientos, que transformase una Junta que ya tenía entre sus objetivos un plan sistemático de tortura, desaparición y muerte en los hombres probos que salvarían al país del caos? ¿Cómo una parte de la sociedad podía seguir su vida cotidiana como si nada sucediese mientras convivía con los rastros de una masacre que se estaba ejecutando en su propia ciudad? (GAMARNIK, 2011, p. 51).

Parte da explicação vem de uma sistemática e eficaz política de visibilidade do regime, que em consonância com os grandes meios de comunicação do país, em sua maioria aliados aos novos detentores do poder, adotou uma política de imagens utilizando-se de fotografias para criar um ambiente favorável ao golpe (através da desmoralização da presidenta e da classe política como um todo), reforçar o clima de instabilidade e conseqüentemente apontar a inevitabilidade de uma solução (o golpe), e por fim, a sensação de normalidade após a tomada do poder pelos militares.

Essa política de imagens do regime, através do uso, da manipulação e da reprodução de fotografias será parte fundamental no processo e tentativa de construção de consenso e de legitimidade do golpe e da Ditadura Militar diante da sociedade argentina. Por outro lado, se as imagens foram largamente utilizadas em prol do regime, as fotografias também foram usadas como forma de contraponto à hegemonia dos detentores do poder. Ao retratá-los com humor, de maneira sarcástica e irônica, essas fotografias contestavam e demonstravam o lado banal do poder, questionavam-no, criavam discursos e narrativas próprias, operando como uma

arma política em um contexto de disputa simbólica, como procuraremos demonstrar ao longo deste pequeno ensaio.

Conforme tem-se demonstrado através de diversos trabalhos e pesquisas², a Ditadura Militar argentina utilizou-se largamente do uso de imagens e fotografias para justificar, explicar e legitimar o Golpe de Estado e o regime autoritário instaurado no país sob o comando de uma Junta Militar, entre os anos de 1976 e 1983. Se é conhecida a política de imagens da ditadura, através dos principais *medios* de comunicação do país, em sua grande maioria alinhados e em consonância com a política ideológica do regime, a fotografia também serviu, em contraponto, como uma poderosa ferramenta de crítica política e social e de contestação ao regime.

Antes mesmo do Golpe de Estado, a presidenta da Argentina, María Estela de Martínez Perón, vice-presidenta e viúva do ex-presidente Juan Domingo Perón (1895-1974), já era alvo de críticas e sátiras dos grandes meios de comunicação, em especial da imprensa, através do uso de fotografias que transmitiam uma ideia de desestabilização e de vazio de poder em seu governo. Isabelita, como era conhecida, e toda a classe política argentina passaram a ser vistos - através dos *medios* - como incapazes de solucionar a instabilidade política e econômica pela qual passava o país naquele contexto.

A ridicularização da figura presidencial e a imagem de inoperância da classe política tornam-se uma constante na grande imprensa nesse período (ver figuras 1, 2 e 3), ao passo que iniciou-se nos meios de comunicação uma campanha para novamente outorgar prestígio às forças armadas, desmoralizadas desde que deixaram o poder no ano anterior, em 1975.

A imprensa operou de forma binária ao explorar o contraste entre a classe política e os militares: enquanto os políticos são vistos

² Este pequeno ensaio tem como base os artigos *Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina* (2011) e *La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder* (2013), ambos da argentina Cora Gamarnik, doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires.

como incompetentes e incapazes de elaborar saídas para a crise, os militares passam a ser vistos como ativos e prontos para dar respostas rápidas. A imoralidade da classe política, explorada pelos escândalos de corrupção, é contrastada com uma campanha de moralização e posituação da imagem das forças armadas. Guardadas as devidas particularidades de cada processo histórico, trata-se de um roteiro conhecido por outros países da América Latina.



Figura 1. A Presidenta Isabel Perón, fotografada em ângulo e pose desfavoráveis e seus ministros de estado, alguns envolvidos em escândalos de corrupção, sorrindo. Destaca-se a desarmonia e assintonia entre os cinco. Fotografia: Celso Cichero. FONTE: GAMARNIK, 2011³.

³ Disponível em: <http://areadefoto.sociales.uba.ar/imagenes-de-la-dictadura-militar-la-fotografia-de-prensa-antes-durante-y-despues-del-golpe-de-estado-de-1976-en-argentina>. Acesso em junho de 2018.



Figura 2. O ex-presidente, Raúl Lastiri, exhibe a sua coleção de trezentas gravatas italianas e francesas, no auge da crise econômica na Argentina. Fotografia: Revista Gente, 29 de Janeiro de 1936. FONTE: GAMARNIK, 2011⁴.

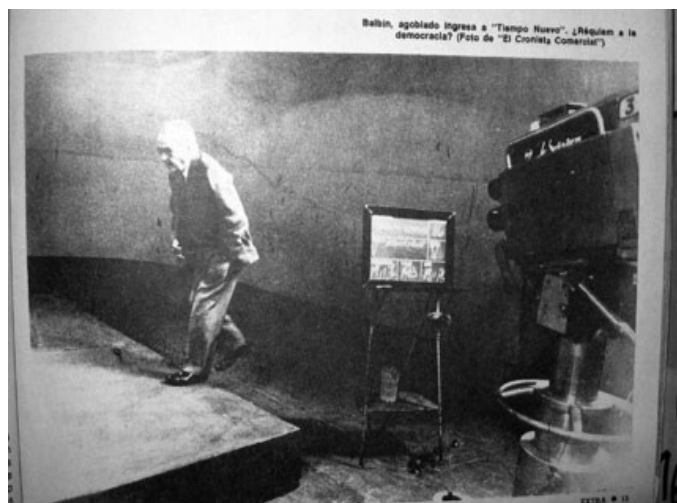


Figura 3. O político Ricardo Balbín, curvado e como toda a classe política, saindo de cena. Fotografia: Revista EXTRA, fevereiro de 1976. FONTE: GAMARNIK, 2011⁵.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

As forças e os grupos de oposição apostaram na desestabilização do governo e do sistema político. Os grandes meios de comunicação, com honrosas exceções, estavam alinhados politicamente a estes grupos e participaram ativamente no processo de desestabilização e de agudização da crise. A grande imprensa desempenhou um papel fundamental nesse movimento ao reforçar o clima de instabilidade e a sensação de insegurança entre a população.

Os principais jornais e revistas do país passaram a publicar constantemente em suas edições fotografias e imagens que representavam a violência e a desordem nas ruas argentinas (ver figuras 4 e 5): edifícios bombardeados, cenas de conflitos, mercados e prateleiras vazias, “subversivos” procurados ou abatidos. Estes últimos quase sempre sem maiores identificações (biografia, família, profissão..), uma espécie de desumanização destes militantes, descritos como terroristas, delinquentes, sediciosos e extremistas, o que explicaria e justificaria as suas mortes. Segundo Gamarnik:

Para poder secuestrar, matar y torturar era necesario convertir al otro en una cosa. Era necesario un tratamiento que evitase cualquier grado de empatía, de identificación, de ver al otro como un semejante. A los “elementos subversivos” no se los considera ciudadanos con derechos, ni actores políticos, ni hombres y mujeres con afectos ni familias. La represión que cae sobre ellos no puede tener ningún reparo moral. Se los trata como objetos, invisibilizados y aislados socialmente, cosificados. Se los deshumaniza y al negarles su humanidad se los transforma en seres que pueden ser matados, descartados, sin ningún tipo de derechos (GAMARNIK, 2011, p. 51).

Estas fotografias eram na maioria das vezes publicadas sem a devida contextualização ou aprofundamento de análise, o que impedia qualquer possibilidade de racionalidade e de entendimento sobre os acontecimentos, gerando medo e insegurança entre a população. Reproduzidas à exaustão, tais imagens acabariam por

levar a população a um estado de esgotamento psíquico e conseqüentemente à exigência de uma solução para a crise. Preparado o terreno, o golpe apareceria como inevitável.



Figuras 4 e 5. Ano do golpe: fotografias e desenhos de desabastecimentos e desemprego, o que intensificava a sensação de caos, instabilidade e insegurança na população. Fotografia: Revista Gente, de 1976. FONTE: GAMARNIK, 2011⁶.

⁶ *Idem.*

Embora dispondo e utilizando-se de mecanismos de repressão e exercendo a violência contra opositores políticos, os regimes autoritários modernos, em boa parte, tiveram a compreensão da necessidade e da importância estratégica na construção de espaços de consenso e da adesão em diferentes setores e segmentos da sociedade.

A ditadura argentina teve, desde o início, consciência da necessidade de legitimar-se diante da sociedade civil e, para isso, lançou mão de uma política cultural, na qual situava-se a *política de imagens* do regime, desenvolvida em consonância com os principais meios de comunicação do país. O regime tinha plena compreensão da importância das imagens fotográficas na disputa simbólica que se travava na sociedade. Conforme Cora Gamarnik:

El terrorismo de Estado necesitó para su aplicación una rigurosa política de desinformación, censura y manipulación mediática, para lo cuál desarrolló una estrategia de ocultamiento sistemática. Pero al mismo tiempo necesitaba una política de "sustitución". El ocultamiento de los crímenes de la dictadura, parte esencial de la metodología represiva, requería simultáneamente una política de visibilidad y productibilidad en el terreno de la imagen (Gamarnik, 2010, p. 9).

Se por um lado era preciso ocultar o que acontecia no país no auge da repressão (sequestros, cassações, centros clandestinos de tortura...), por outro, era necessária a produção e a visibilidade de uma outra imagem, qual seja, a que a ditadura queria dar de si mesma: uma imagem de normalidade e de legalidade (ver figura 6). Para isso, os meios de comunicação, utilizando-se de fotografias, desempenharam um papel fundamental. Não é à toa que no dia do Golpe de Estado, a Junta Militar enviou uma “carta⁷” com diretrizes

⁷ Comunicado N° 19, 24/03/76: “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o

e orientações de como os meios de comunicação deveriam se comportar, sem muita necessidade, pois a maioria dos *medios* já estavam alinhados aos golpistas. Faz-se necessário ressaltar que, logo após o golpe, houve fechamentos e intervenções em inúmeros meios de comunicação e centenas de jornalistas foram cassados, demitidos ou presos. O cerceamento e a censura foram uma prática constante durante toda a vigência do regime autoritário.

Se em um primeiro momento os grandes meios de comunicação haviam participado da campanha de desestabilização do governo, a sua função agora seria a de justificar o Golpe de Estado e legitimar a Junta Militar que assumiu o poder. O uso de fotografias pela grande imprensa foi imprescindível e estratégico nesse momento ao reproduzir de forma didática, explorando a lógica dual e binária, imagens de ordem e de tranquilidade nas ruas logo após o golpe, em oposição ao passado recente (pré-golpe) de desordem e violência (ver figura 7).



Figura 6. Fotos da cerimônia de “posse” da Junta Militar. A encenação de um rito democrático de transição na construção da legitimidade. Fotografia: Revista Siete Días, março de 1976. FONTE: GAMARNIK, 2011⁸.

desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.” (Diario "La Prensa", 24 de março de 1976). Disponível em: <https://social.shorthand.com/VTVcanal8/3zonaqxvUf/dictadura-militar-en-argentina> Acesso em 23 de junho de 2018.

⁸ *Idem*.



Figura 7. O passado de violência no pré-golpe, contrasta com o presente de paz no pós-golpe, simbolizada pela pompa. Fotografia: Revista Gente, 19 de abril de 1976. FONTE: GAMARNIK, 2011⁹.

Em um momento seguinte, consolidado o regime de exceção, os grandes *medios* procuraram transmitir através de fotografias uma imagem de normalidade, tranquilidade e continuidade da vida cotidiana (ver imagens 8 e 9), embora o aparato e os órgãos de repressão do regime estavam, por outro lado, cassando, torturando, sequestrando e matando milhares de cidadãos argentinos.

A grande imprensa trabalhou também na positivação da imagem dos ditadores argentinos ao reproduzir fotografias em que estes militares apareciam em instantes de lazer, com as suas famílias, de férias em casas de campo e em momentos de descontração (ver figuras 10 e 11). Estes ensaios funcionavam para a construção de uma imagem humanizada destes ditadores e também para a de identificação dos cidadãos comuns com os generais.

A ditadura argentina seria reconhecida mais tarde como uma das mais violentas e atroztes do continente. Os principais comandantes do regime foram condenados mais tarde por crimes de lesa-humanidade. Entre eles está o Chefe de Estado da ditadura, o general Jorge Rafael Videla, condenado à prisão perpétua pela justiça argentina¹⁰.

⁹ *Idem*.

¹⁰ A Justiça da Argentina considerou o general Videla responsável direto por trinta e um assassinatos e cinco torturas ocorridas no ano 1976, na Unidade Penitenciária San Martín. Disponível em:



Figuras 8 e 9. 1976: nos jornais, normalidade e ordem; no regime de exceção: mortes, sequestros, torturas, cassações e desaparecidos. Fotografias: capa do diário La Razón, 25 de março de 1976 e Clarín, 25 de março de 1976. FONTE: GAMARNIK, 2011¹¹.



Figuras 10 e 11. O chefe de estado, general Videla, em momento de descontração e lazer com a família. A tentativa de desconstrução da imagem de violência associada à ditadura argentina. Fotografia: Revista Gente, n. 665, 20 de abril de 1978. FONTE: GAMARNIK, 2011¹².

Analisando as fotografias e o uso que a grande imprensa fez delas na tentativa de justificar e legitimar o Golpe de Estado e o

<https://internacional.estadao.com.br/noticias/america-latina,ex-ditador-argentino-jorge-videla-e-condenado-a-prisao-perpetua,657100>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

¹¹ Disponível em: <http://areadefoto.sociales.uba.ar/imagenes-de-la-dictadura-militar-la-fotografia-de-prensa-antes-durante-y-despues-del-golpe-de-estado-de-1976-en-argentina>. Acesso em junho de 2018.

¹² Disponível em: <http://areadefoto.sociales.uba.ar/imagenes-de-la-dictadura-militar-la-fotografia-de-prensa-antes-durante-y-despues-del-golpe-de-estado-de-1976-en-argentina>. Acesso em junho de 2018.

regime autoritário instaurado na Argentina, entende-se, em parte, porque uma significativa parcela da população argentina consentiu, aderiu ou manteve-se passiva diante de um regime que rompeu com o estado democrático de direito e cometeu incontáveis crimes e violações às liberdades e aos direitos humanos. Os *medios* foram fundamentais nessa inversão positiva dos acontecimentos, sendo as fotografias uma parte essencial na construção e reprodução de um discurso e de uma imagem que a ditadura queria dar de si mesma.

Por outro lado, se fotografias foram utilizadas pela grande imprensa em favor do golpe e da ditadura, elas também funcionaram como uma ferramenta de denúncia e de crítica social capazes de romper com o cerco imposto pela censura e pela política de imagens vigente nos grandes meios de comunicação, operando uma espécie de contra hegemonia da política oficial de imagens do regime.

Estas fotografias eram muitas vezes tiradas pelos próprios fotógrafos da grande imprensa, mas feitas “por fora” das diretrizes das empresas onde os fotógrafos trabalhavam. Segundo Gamarnik, estes profissionais buscavam “fotografías desafiantes, transgresoras e irónicas, esquivando la censura y la represión que imperaban” (GAMARNIK, 2013, p.178). Guardadas pessoalmente, estas fotografias demonstravam um outro lado dos detentores do poder e da situação política e econômica da Argentina durante o regime autoritário¹³.

Estes fotógrafos utilizavam-se muitas vezes do humor, da ironia e do sarcasmo para ridicularizar e desestabilizar os detentores do poder (ver figura 12). Conforme Gamarnik, os fotógrafos buscavam “el gesto, la mueca, el paso en falso, el ángulo que los dejara en ridículo”, ao produzirem fotografias “irónicas, con doble sentido, a través de las cuales se burlaban (e invitaban a hacerlo a los que las mirasen) del poder militar” (GAMARNIK, 2013, p.179).

¹³ Essas imagens só vieram ao conhecimento do público no ano de 1981, na *Primeira Muestra de Periodismo Gráfico* na Argentina.

Essas fotografias tornaram-se ferramentas críticas e de contestação, narrativas próprias contra os detentores do poder:

fotos de los militares, miembros de la Iglesia y civiles que los acompañaban, con gestos, actitudes y poses que los ridiculizaran o los mostraran en actitudes sospechosas, equívocas. Fotos con doble sentido a través de las cuáles se burlaban (e invitaban a burlarse a los que las mirasen) del poder militar (Gamarnnik, 2010, p. 14).



Figura 12. Um clique no momento certo revela o lado banal dos detentores do poder. Fotografia: Omar Torres, arquivo pessoal do fotógrafo. FONTE: GAMARNNIK, 2013¹⁴.

Ao passo que as fotografias utilizadas pela grande imprensa buscaram produzir um clima de normalidade e de ordem no país durante o regime autoritário, estas outras imagens agiram no sentido de desestabilizar e ridicularizar os ritos, gestos e símbolos

¹⁴ Disponível em: https://www.academia.edu/5158206/La_fotograf%C3%ADa_ir%C3%B3nica_durante_la_dictadura_militar_argentina_un_armo_contra_el_poder. Acesso em junho de 2018.

dos detentores do poder e denunciar a situação de exceção pela qual o país passava naquele período (ver figuras 13, 14 e 15). Essas fotografias geraram um contra-discurso em relação às fotografias oficiais permitidas e divulgadas pelos grandes *medios* da Argentina.



Figura 13. Uma foto tirada do general Videla de ângulo e pose desfavoráveis, bebendo. Abaixo, a foto de um oficial batendo continência para um outdoor da Coca-Cola. Uma sugestão da participação e influência das multinacionais no golpe? Fotografia: Silvio Zuccheri, arquivo pessoal do fotógrafo. FONTE:

GAMARNIK, 2011¹⁵.

¹⁵ *Idem.*



Figura 14. Diversas dessas fotografias registraram a presença de membros do alto clero da Igreja Católica junto ao comando do regime. Essas fotos irão comprovar mais tarde o apoio da igreja à ditadura argentina. Fotografia: Guillermo Loiacono, Archivo Loiacono, Archivo General de la Memoria, ESMA. FONTE: GAMARNIK, 2011¹⁶.

Este mecanismo de utilização da fotografia como arma política não foi uma exclusividade argentina e ocorreu em outros regimes autoritários da América Latina. Podemos citar o caso da AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes) do Chile, que desempenhou um papel fundamental durante a ditadura chilena prestando apoio ao trabalho de importantes fotógrafos, dando credenciais e os defendendo dos ataques do governo (SELIGMANN-SILVA, 2010). Um dos expoentes desse movimento foi o fotógrafo Luis Navarro, cujas fotografias captam com criticidade e ironia o poder, os seus representantes e os seus ritos.

¹⁶ *Idem.*



Figura 15. As demonstrações de estabilidade e ordem nos ritos do poder tornaram-se um alvo fácil para os fotógrafos, qualquer elemento imprevisto ou fora do lugar os desestabilizava. Fotografia: Luis Navarro, Chile, 1980. FONTE: SELIGMANN-SILVA, 2010 ¹⁷.

Outra forma de resistência à ditadura através das imagens foi a utilização das fotografias dos desaparecidos políticos pelos seus familiares, que exigiam explicações sobre os seus entes queridos. Nesses casos, a fotografia funcionou como reivindicação e testemunho da presença dos ausentes, daqueles que o regime insistia em negar-lhes a existência. Essas imagens passaram do âmbito pessoal e privado, muitas eram fotografias de documentos, para o âmbito público, da política e da reivindicação por justiça.

Assim, a disputa política e a luta de classes no contexto do regime autoritário argentino expressaram-se também nas fotografias, utilizadas em sentidos antagônicos: para legitimar e justificar o golpe de estado e a ditadura, ou em sentido oposto, questionar, denunciar e desestabilizar os donos do poder. Nesse contexto, a fotografia funcionou como uma “arma” estratégica na

¹⁷ Disponível em: http://www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf. Acesso em junho de 2018.

disputa política, não apenas reforçando, mas criando discursos e narrativas próprias.

No campo da historiografia, estes registros fotográficos apresentam-se como uma fonte riquíssima que nos ajudam a compreender os conflitos e os projetos em disputa naquele contexto, refletidos e registrados nestas fotografias. “Ler” estas imagens e entendê-las enquanto uma construção não fortuita, mas com objetivos e intenções políticas, nos permite desvelar a ideologia que motivou a sua produção e reprodução em um determinado contexto político e histórico. Se fotografia é a escrita com a luz, essas fotografias tem o poder de jogar luz em um período ainda obscuro da história argentina.

Referências

GAMARNIK, Cora. *Imágenes de la Ditadura Militar: la fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado en Argentina*. In: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CDMF, 2011. Disponível em: <http://areadefoto.sociales.uba.ar/imagenes-de-la-dictadura-militar-la-fotografia-de-prensa-antes-durante-y-despues-del-golpe-de-estado-de-1976-en-argentina>. Acesso em junho de 2018.

_____. *La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave*. In: “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/5602884/La_fotograf%C3%ADa_como_instrumento_pol%C3%ADtico_en_Argentina_an%C3%A1lisis_de_tres_momentos_clave. Acesso em julho de 2018.

_____. *La fotografía irónica durante la Ditadura Militar argentina: un arma contra el poder*. In: *Discursos Fotográficos*, v.9, n.14, p.173-197, jan-jun. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/5158206/La_fotograf%C3%ADa_ir%C3%B3nica_durante_la_dictadura_militar_argentina_un_arma_contra_el_poder. Acesso em junho de 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Fotografía como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América*

Latina. In: Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo. Disponível em: http://www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf. Acesso em junho de 2018.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs) *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Sítes

ESTADÃO, Internacional. Ex-ditador Argentino Jorge Videla é condenado à prisão perpétua. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/noticias/america-latina.ex-ditador-argentino-jorge-videla-e-condenado-a-prisao-perpetua,657100>. Acesso em 28 de junho de 2018.

FUENTES. La voz de los responsables. Comunicado n.1 de la Junta Militar. 24 de marzo de 1976. Disponível em: <https://social.shorthand.com/VTVcanal8/320naqxvUf/dictadura-militar-en-argentina>. Acesso em 23 de junho de 2018.

O visível e o invisível - os desaparecidos nas ditaduras do Brasil, Argentina e Uruguai ¹

Ana Paula Gomes Bezerra ²

Considerações iniciais

Durante a segunda metade do século XX, mais precisamente entre os anos de 1960 e 1980, ocorreu na América Latina a instalação de regimes ditatoriais que culminaram no desaparecimento e morte de muitos cidadãos, entre homens, mulheres e crianças. Considerando que as informações passadas pelos militares eram desconhecidas, buscou-se no registro de fotografias e nas pesquisas realizadas por arqueólogos traçar um diálogo, no qual os desaparecidos teriam sua história contada, proporcionando uma discussão entre os dois lados dessa história, que são os familiares dos desaparecidos e seus “sequestradores”³.

Entendendo que os documentos oficiais produzidos pelos militares no período em questão não foram encontrados em sua totalidade, pois muitos foram subtraídos ou destruídos, o que se busca aqui é compreender como, a partir de fotografias e vestígios arqueológicos, o invisível, os momentos não divulgados aos

¹ Artigo apresentado na disciplina: Sociedade, Ciência e Arte II “IMAGEM E PODER: fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas, como requisito parcial para obtenção de nota. Professores: Dr. Charles Monteiro e Dr.^a Carolina M. Etcheverry.

² Doutoranda em História PUCRS/ Bolsista CNPq. Membro do Laboratório de Pesquisas Arqueológicas MCT/ PUCRS

³ O termo aqui faz referência aos envolvidos no processo de desaparecimento dessas pessoas.

familiares dos desaparecidos, tornam-se visíveis a partir de tais registros. Não se pretende neste artigo fazer uma análise exaustiva sobre o tema proposto, ou mesmo um levantamento do que já tenha sido produzido, mas iniciar uma discussão acerca dos silêncios, vazios e lacunas deixados pela ausência de relatos documentais⁴ do depois do desaparecimento de homens, mulheres e crianças que se tornaram invisíveis.

A invisibilidade é dada no momento do desaparecimento ou ainda quando estes são conduzidos aos centros clandestinos de detenção e despidos de seus pertences, histórias e identidade, e passam a usar nomes e números como forma de serem chamados e registrados muitas vezes.

A perspectiva aqui apresentada é a de arqueólogos e fotógrafos que trabalharam e pesquisaram sobre e/ou durante Ditadura Militar na Argentina, Brasil e Uruguai. No caso dos fotógrafos estes participaram das passeatas dos familiares dos desaparecidos e dos mortos, assim como do encontro dos corpos dos desaparecidos. No caso dos arqueólogos, além dos artefatos encontrados em escavações, o contato com parentes ou mesmo vítimas da ditadura serviu para reconstruir a História e dar voz aos desaparecidos e mortos.

Para uma melhor compreensão o capítulo foi dividido em partes, sendo a primeira intitulada ‘Os rastros dos desaparecidos no Brasil, Argentina e Uruguai durante a Ditadura Militar (1960-1980)’, que aborda o contexto do tema aqui apresentado; o segundo, intitulado “A Imagem como registro do visível e do invisível”, discute o papel do fotógrafo e da fotografia no referido regime; e o terceiro e último capítulo, “Os Vestígios que nomeiam e devolvem a voz”, trata do papel da arqueologia e do vestígios materiais coletados em escavações arqueológicas.

⁴ Destaca-se aqui cultura material, fotografia e fontes documentais.

1. Os rastros dos desaparecidos no Brasil, Argentina e Uruguai durante a ditadura (1960 - 1980)

As ditaduras ocorridas no Brasil, Argentina e Uruguai entre 1960 e 1980 marcaram um período de violências (físicas, emocionais e psicológicas) e silêncios, silêncios esses provocados pelo desaparecimento dos que representavam algum tipo de ameaça ao regime em questão. Uma ausência dos que desapareceram, dos que foram levados e que não se teve mais notícia. A busca por respostas motivou pais, filhos, familiares e amigos a criarem grupos de busca nos referidos países para obter qualquer informação.

A fotografia cumpre aqui um papel importante, como afirma Seligmann- Silva:

O estudo da relação entre fotografia e ditaduras na América Latina deve levar em conta estes dois momentos aos quais se ligam duas abordagens do dispositivo fotográfico e das fotos: na ditadura, as fotos têm um papel de denúncia. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12)

Dentre as formas de evidenciar tal ausência os familiares recorreram à ampliação das fotografias de carteiras de identidade dos desaparecidos. Um dos responsáveis por inserir essa ideia foi o fotógrafo chileno Luís Navarro⁵. A técnica utilizada por Navarro, no Chile, se expandiu com a inserção de fotografias existente nas carteiras de trabalho e/ou fotografias da família dos mortos e desaparecidos em cartazes que eram utilizados em passeatas e movimentos dos familiares dos desaparecidos, presentificando-os. As referidas fotos, além de dar visibilidade aos sequestrados-desaparecidos, desaparecidos ou detidos⁶, cumpriram um papel importante na abertura de processos contra o governo (Seligmann-Silva, 2010, p. 13)

⁵ Fotógrafo chileno que retratou a Ditadura Militar no Chile. Seu método consistia em inserir a fotografia dos desaparecidos em cartazes.

⁶ O termo em questão é utilizado ao longo do texto e refere-se às pessoas que foram levadas e não mais localizadas, e aquelas das quais não foi dada nenhuma notícia acerca de sua localização.

Imagem 1 – Fotografia de Luis Navarro. Missa por Lonquén, Santiago de Chile, 1979.



Fonte: Seligmann-Silva, 2010, p. 13

A imagem acima retrata familiares em uma missa realizada no Chile, carregando em seus braços fotografias de seus filhos, maridos, parentes e amigos mortos e/ou desaparecidos. O uso da fotografia preto e branco demonstra que a técnica desenvolvida por Navarro espalhou-se pela América Latina, denunciando os desaparecimentos e dando rosto às vítimas.

As imagens capturadas pelos fotógrafos não respondiam a esse vazio deixado entre o antes e o depois do sequestro e

Não existia, portanto, uma imagem que arrancara sequer um resíduo da experiência dos detidos-desaparecidos nos centros clandestinos de detenção e extermínio. Deste modo, a relação entre fotografia e desaparecimento apareceria marcado por um hiato, uma censura, um vazio intransponível (Garcia; Longoni, 2013, p. 25)

Embora os autores se refiram ao contexto da Argentina, o mesmo ocorria nos demais países mencionados anteriormente. A ação dos fotógrafos durante o governo militar nos três países possibilitou em alguns momentos a divulgação do que estava acontecendo, assim como dava visibilidade à violência sofrida por aqueles contrários à ditadura, presentificando a dor da ausência deixada pelos desaparecidos e dando a ver o que estava acontecendo em seus países. Destacando o papel dos fotografados tanto para

registrar como para divulgar ou denunciar nos veículos de imprensa as ações dos governos, como afirma Munteal

O papel dos fotógrafos, no contexto de uma repressão a todo e qualquer tipo de informação que questionasse o regime de força instaurado, representou o respiradouro dos veículos de imprensa, trazendo um espaço para esses veículos, que levavam aos leitores imagens de um engajamento que não era possível ser percebido nos textos mutilados pela censura. As fotos dos poderosos em posições ambíguas e, muitas vezes, ridículas, as distorções na imagem, uma sensação de ampliação da visão pelo uso da grande angular foram soluções aplicadas por essa geração de fotógrafos” (Munteal, 2005, p.138).

A fotografia tem um papel fundamental no registro do momento, como afirma Munteal acima, assim como o trabalho realizado pelos arqueólogos, pois a cultura material permite uma análise que complementa os demais dados sobre os desaparecimentos políticos. O trabalho realizado por arqueólogos na Argentina, Brasil e Uruguai contribui para devolver aos familiares dos desaparecidos sua identidade, ou seja, a identificação e localização dos mesmos através dos vestígios deixados por eles. Colaboram ainda trazendo à tona uma história ‘não-oficial’, mas repleta de silêncios deixados pela repressão. O arqueólogo argentino Andrés Zarankin ao escavar um dos centros de detenção utilizados na Argentina, utilizou não apenas os registros materiais para entender o que houve no centro em questão, os relatos de sobreviventes forneceram informações que contribuíam para compreender como chegaram até ali e como os espaços eram utilizados. E ainda contribuiu para identificar outros presos e torturados que passaram pelo Centro clandestino de detenção El Vesubio. Como mostra o relato abaixo

Em 9 de maio de 1978, em horas da madrugada, a bordo de um Ford Flacon, cheguei ao centro clandestino de detenção conhecido como El Vesubio. Estava localizado no Camino de Cintura, na Auto-estrada Richieri, bairro La Matanza. Quatro indivíduos, sob

as ordens de Suárez Mason, me tiraram do carro, encapuzado, com as mãos algemadas pelas costas, enquanto me insultavam e me golpeavam, conduzindo-me para uma casa. Dentro da mesma, me colocaram de pernas abertas, junto a uma parede. Enquanto isso, me obrigaram a apoiar a cabeça no muro. Vários torturadores me brindaram com patadas nos testículos e me insultaram. Dito procedimento, chamaram de “el ablande”. Consistia em um método de acovardamento do prisioneiro, anterior ao ingresso na sala de tortura. (Zarankin; Niro, 2008, p. 127)

O relato acima foi feito por Claudio Niro, um dos sobreviventes do CDD (Centros Clandestinos de Detenção) “El Vesubio”. A narrativa de Claudio acerca do referido centro possibilitou um estudo da arquitetura do local, assim como os efeitos deixado no corpo e na mente dos detidos. Os referidos centros de detenção foram utilizados entre os anos de 1973 a 1983 pela ditadura argentina para tortura físicas e mentais, além de destruir a identidade dos sequestrados.

A arqueologia da Repressão e da Resistência tem a ajuda dos sobreviventes, como visto acima, dos familiares dos desaparecidos, e dos antigos moradores que residiam nas imediações dos locais de detenção, tanto na Argentina como no Brasil e Uruguai. Esse trabalho é muitas vezes solicitado por grupos de familiares que querem respostas acerca do que aconteceu com seus familiares que foram levados por militares no período em questão, e que não mais voltaram ou deram notícias.

Os próprios fotógrafos também sofriam violência. Além das agressões físicas, viam suas fotos serem destruídas ou muitas vezes censuradas pelas ditaduras. Tal censura era justificada pelos militares quando as fotografias registravam atos de violência ou expunham os mesmos ao ridículo. Dessa forma, estes passaram esconder seus filmes e fotografias, receando que estas fossem destruídas e eles detidos, torturados e desaparecidos.

2 A imagem como registro do visível e do invisível

A fotografia desempenha um papel de grande importância na vida da sociedade. Segundo Monteiro (2008, p. 170) “as imagens acompanham o processo de hominização e de socialização do homem desde a pré-história; elas perpassam a vida e a organização social, ordenando a relação entre os homens e destes com o visível e o invisível”. É essa relação que permite dar voz aos desaparecidos e que torna sua ausência também importante, como o registro ou não de uma cena ou os ângulos utilizados que propiciam uma discussão, nesse caso sobre a Ditadura Militar.

No Brasil, a primeira imagem que registra o momento do golpe, no Forte de Copacabana, em 1º de abril de 1964, foi registrada pelo fotógrafo Evandro Teixeira, que estava lá a convite de um militar que sabia o que ia acontecer. Nas imagens abaixo, o referido fotógrafo registrou diversas cenas de violência e morte praticadas pelos militares, como o momento em que os militares tomam o poder; o enterro do estudante Edson Luís e os confrontos com a polícia no velório e na missa realizada na igreja da Candelária; a cavalaria perseguindo a multidão na Igreja da Candelária, no dia do enterro do estudante morto pela polícia; e a perseguição a um jovem estudante de medicina que após ser violentamente agredido, segundo relatos, acaba morrendo.

Imagens 2 e 3: Cenas referentes a Ditadura Militar no Brasil, fotografadas por Evandro Teixeira.



Fonte: <https://brasilmais40.wordpress.com/2014/04/03/a-ditadura-pelas-lentes-de-evandro-teixeira/>

As imagens acima retratam cenas ocorridas durante o velório do estudante Edson Luís. A primeira trata do enterro do estudante e os confrontos com a polícia no velório e na missa realizada na igreja da Candelária, e a segunda imagem aborda a perseguição a um jovem estudante de medicina que após ser violentamente agredido, segundo relatos, acaba morrendo.

É importante ressaltar que não foi apenas Evandro Teixeira que registrou tais momentos. Aqui ele representa os demais fotógrafos brasileiros que foram fundamentais não só por registrar a violência, mas também por dar visibilidade aos desaparecidos entre os anos de 1964 e 1985. Muitas fotografias foram censuradas, pois traziam imagens que revelavam as ações dos militares. Foi um período de grande crescimento no campo da fotografia, o que possibilitou a criação das agências pelos fotojornalistas brasileiros, sendo também um período de consolidação da fotografia, assim como da criação de conselhos de fotógrafos, legitimando a fotografia como meio de expressão. A fotografia também ganha espaço nas galerias com exposições. O que se pretende destacar aqui é a importância da fotografia para o desaparecido, pois ela devolve o nome e uma parte importante de sua história

Na Argentina não foi diferente, pois entre os anos de 1976 a 1983 passou por uma ditadura tão violenta quanto a brasileira. Existiam centros clandestinos de detenção em diferentes pontos da cidade e resultou no desaparecimento de milhares de pessoas. Buscando mostrar que haviam desaparecimentos, o fotógrafo Marcelo Brodsky registrou alguns dos momentos vividos pela Argentina. Em uma de suas obras buscou através da fotografia identificar os colegas de turma (1967), os nomeando e registrando sua situação naquele momento.



Imagem 4: Fotografia dos colegas de turma de Marcelo Brodsky, Colégio Nacional de Buenos Aires, 1967

Fonte: <http://marcelobrodsky.com>

O registro feito por Marcelo, em uma exposição e catálogo “Buena Memória”, em 1997. Na imagem acima o fotógrafo utiliza, como afirma Seligmann- Silva

a gigantografia como fundo: uma espécie contra-plano, sobre o qual se destaca os seus colegas no presente da fotografia pósditadura. Entre uma foto e outra, os anos 1960 e os anos 1990, toda uma história de violência havia marcado a vida destes ex-alunos do Colégio Nacional. (SELIGMANN- SILVA, 2010, p. 18)

O fotógrafo utilizou um jogo de fotografias, onde duplicava pessoas e inseria as informações atualizadas delas. O objetivo de Marcelo era denunciar e evidenciar o desaparecimento de milhares de pessoas e não deixar que caísse em esquecimento. Assim como Marcelo, outros fotógrafos utilizaram de diferentes técnicas para expor as ações do governo durante a Ditadura, contribuindo para dar visibilidade as atividades realizadas pelos militares no período em questão, e ainda como mostrar espaços utilizados para suas práticas de interrogatórios, os centros clandestinos de detenção, assim como a violência na rua, as manifestações em busca de respostas acerca dos desaparecidos, tais registros demonstraram a importância do fotógrafo, provocando um aumento do número de profissionais. Dentre os fotógrafos que capturaram as imagens

desse período de terror no Uruguai, destaca-se o marroquino Aurélio Gonzalez, fotógrafo do jornal El Popular, de Montevidéu. Em 1973, ano em que o jornal fechou, o fotógrafo escondeu os negativos e as cópias por quase trinta anos, e só em 2006 consegue resgatá-las.⁷ Gonzáles preocupou-se em registrar as ações de resistência popular, assim como as manifestações contra a ditadura. O acervo recuperado chega a 50.000 imagens, sendo que uma parte delas integra o livro “Fui testigo. Una historia en imágenes”⁸.

O panorama que se observa no período em tela é o de terror, em que se cria um quadro de desestabilização com um discurso de higienização e instauração da ordem, sendo que tais atos são justificados pelos ‘desmandos’ ou “vazio” do poder. É nesse cenário que centenas, milhares de pessoas desapareceram. Encontrar tal acervo de fotografias representa poder contar a história a partir de novas fontes, pois os documentos que esclareciam tantos desaparecimentos era

Por sua vez, a documentação escrita sobre a repressão clandestina neste período, gerada desde o aparato repressivo do Estado, foi escassa e fragmentária. Por outra parte, foi comum no final dos governos militares que estes documentos fossem eliminados. Neste contexto, o aporte da Arqueologia, através do estudo dos vestígios materiais, pode trazer importantes resultados para ajudar a esclarecer procedimentos repressivos, a construir uma memória material do período e, inclusive, recuperar a história e os restos dos desaparecidos. (FUNARI; ZARANKIN; REIS 2008, p.7)

Assim como o registro fotográfico, que possibilitou identificar ações dos governos em questão, forneceu pistas do que teria acontecido com tais desaparecidos, também a arqueologia da repressão e da resistência busca preencher um vazio historiográfico a respeito das ditaduras militares na América-Latina.

⁷ GONZÁLEZ, Aurelio, Fui testigo. **Una historia en imágenes**, Montevideo, Ediciones CdF, 2011

⁸ GARCÍA, Luis Ignacio, LONGONI, Ana. **Imágenes invisibles**: acerca de las fotos de desaparecidos. In: BLEJMAR, Jordana et alii. *Instantáneas de la memoria*: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina. Buenos Aires: Librería, 2013.

Os vestígios que nomeiam e devolvem a voz

A arqueologia, assim como a fotografia, tem um papel fundamental para uma análise histórica acerca do que ocorreu no período das ditaduras no Brasil, Argentina e Uruguai, embora a segunda possa ser polissêmica, e assim sujeita às mais diversas interpretações, diferentes olhares. Dessa forma, evidenciar o contexto em que foi tirada contribui para uma melhor compreensão da mesma. No caso da arqueologia, sua contribuição é identificar, estudar e analisar os possíveis locais em que os desaparecidos teriam estado ou teriam sido enterrados. Sendo assim, entende-se que

Ao contrário da História “tradicional”, a Arqueologia conta com o potencial de ser “democrática”. Particularmente, isso se associa ao fato de que trabalha com algo que todas as pessoas produzem: “restos materiais” – que, em muitos casos, costumamos chamar de “lixo”. Desta maneira, não só se torna possível construir relatos alternativos aos da história oficial, senão também dar voz aos grupos invisíveis, as minorias e aos oprimidos. Em outras palavras, surge a oportunidade de construir uma “história dos grupos sem história”. (FUNARI; ZARANKIN; REIS, 2008, p.6)

Com o objetivo de fornecer respostas através da cultura material deixada por todos os envolvidos no processo, desde o sequestro até o enterramento ou descarte de um sequestrado ou até mesmo de um militar ou civil que tenha ajudado no referido ato, a arqueologia preenche com uma narrativa os silêncios deixados pelo terror das celas dos centros de detenção clandestino. Além disso a arqueologia corrobora com o discurso dos sobreviventes, que muitas vezes tinham seus relatos questionados ou desacreditados.

No caso do Brasil, a documentação produzida era replicada e distribuída na cadeia de comando. Com o fim da ditadura muitos documentos foram destruídos, o que por muito tempo permitiu um silêncio historiográfico, pois o que se sabia era o que os documentos oficiais relatavam, já que não os demais não eram divulgados.

Muitos desses centros clandestinos de detenção produziam a própria documentação que depois tinha seu próprio destino. Com o trabalho realizado pelos arqueólogos foram encontrados vestígios do que acontecia nesses locais. Além dos relatos dos sobreviventes era possível confrontar com tais achados e dar voz aos desaparecidos, como é o caso de Perus

Dentre os trabalhos realizados destacam-se as

[...] Escavações realizadas no cemitério Dom Bosco, no bairro paulistano de Perus, onde existe uma vala clandestina, que continha mais de mil ossadas sem nenhuma identificação, acondicionadas em sacos plásticos, que seriam de ‘indigentes’; a vala ainda hoje é objeto de estudos, em particular da comissão da verdade de São Paulo. (MECHI; JUSTAMAND, 2014, p. 112)

No caso descrito acima observa-se a relevância de tais estudos para devolver aos desaparecidos seu rosto e contar sua história. A vala comum encontrada no referido cemitério não era um caso isolado, mas chamou a atenção a quantidade de vestígios humanos encontrados. No que tange a guerrilha do Araguaia⁹ foram criados grupos de trabalho envolvendo antropólogos, médicos legistas, arqueólogos, geólogos e outros com o objetivo de identificar os locais onde estariam enterrados seus desaparecidos, assim como entender o que ocorreu no local a partir dos vestígios encontrados.

De acordo com arqueólogo responsável pela escavação, Rafael Souza Abreu (2014, p. 220), “fazer uma arqueologia da Guerrilha do Araguaia é materializar o inacreditável, o inenarrável, no sentido de tornar crível algo que ocorreu, mas é negado, silenciado ou tornado inverossímil: uma narrativa, a partir de memórias materiais, contra a não narrativa”. Os estudos no local já duram mais de trinta anos e

⁹ Ocorreu entre os anos de 1972 e 1974, numa região fronteira entre os estados do Pará, Maranhão e Tocantins (época norte de Goiás), em torno da região tocantinense conhecida como ‘Bico Do Papagaio’. Região e se tornou conhecida nacionalmente por ser palco de sangrentos conflitos em torno da posse da terra, com inúmeras vítimas fatais. A guerrilha foi organizada pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B), que enviou cerca de setenta militantes à região, a maioria deles desaparecidos até hoje, (MECHI; JUSTAMAND, 2014, p. 112)

os grupos formados para este trabalho formam GTA (Grupo de Trabalho do Araguaia) e GTT (Grupo de trabalho do Tocantins), mas somente em 2012 a presença constante de arqueólogos no referido local passou a exigida. Na imagem abaixo o trabalho realizado pelas equipes na busca por vestígios que identifiquem os desaparecidos e contem suas histórias.

Imagem 5 - Buscas aos restos mortais dos participantes da Guerrilha do Araguaia vão continuar
(Foto: Evandro Corrêa/O Liberal)



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/07/governo-retoma-investigacoes-sobre-guerrilha-do-araguaia.html>

Outros trabalhos como os citados acima representam uma ação coletiva entre os referidos profissionais, os familiares dos desaparecidos e os sobreviventes, pois cada achado contribui para que estes enterrem seus mortos ou tenham suas histórias acreditadas e contadas.

Na Argentina, em 13 de abril de 2002 a equipe de arqueólogos do Instituto de Memória (IEM) iniciou a escavação do cento clandestino “Clube Atlético”. Antes disso, em 1996, um grupo de familiares e sobreviventes havia começado um trabalho de identificação do lugar, porém não foi adiante. A histórias relatadas por eles, assim como os objetos encontrados durante os trabalhos arqueológicos, revelaram fatos sobre o prédio e os detidos que por ali passaram.

O prédio foi demolido em 1977 para construção de uma pista de corrida, mas nos escombros e abaixo dele foram evidenciados

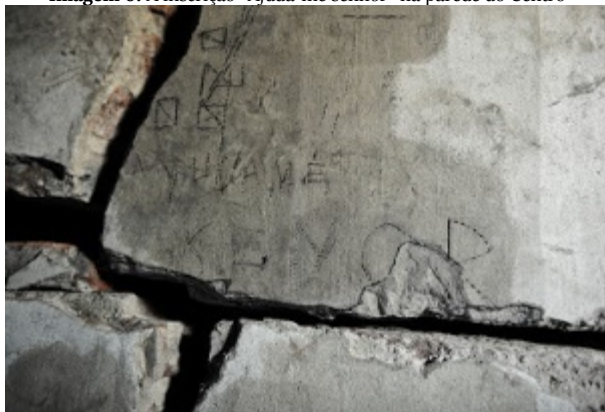
parte da história do lugar, assim como de pessoas que foram torturadas na referida edificação. O prédio teria três andares, onde estavam localizadas as celas, as câmaras de tortura, a enfermarias, os locais de banho e outros.

De acordo com os sobreviventes, os detidos que chegavam ao referido clube tinham que se despir de seus pertences assim como de seus nomes. Recebiam uma identificação com uma letra e um número. Acredita-se que passaram por lá cerca de 1500 a 1800 pessoas, incluindo 14 grávidas e seus bebês, dos quais apenas três tiveram sua identidade recuperada, sendo que onze dessas crianças ainda não foram identificadas. Desses, 212 foram identificados e cem teriam sobrevivido.

Segundo a equipe de arqueólogos que realiza a escavação do clube, o trabalho ainda irá demorar, considerando a área a ser escavada. De acordo com o jornal El Mundo, publicado em 09/11/2010, sobreviventes do Centro de Detenção “Clube Atlético” ajudaram os arqueólogos na localização das celas, assim como na identificação de outros compartimentos da casa de detenção. De acordo com os sobreviventes, a primeira medida dos agentes da ditadura que realizavam os sequestros era obstruir a visão dos sequestrados. Como foi o caso de Ana María Careaga, ex-prisioneira, e descreveu que caminhava pelas dependências do referido centro com os olhos vendados. Outro sobrevivente Osvaldo La Valle, relatou ao referido jornal que quando são impedidos de enxergar, aprendem a desenvolver os demais sentidos.

O jornal descreve a escavação arqueológica realizada pela equipe identificada pelas cordas que dividem o campo em quadrículas, marcas de pás, etc. E discorre acerca dos achados: uma parede com a inscrição "Ajuda-me Senhor", que provavelmente teria sido escrita por um detido, restos de polícia e uniformes militares; emblemas, entre outros, como podemos ver na imagem abaixo:

Imagem 6: A inscrição "Ajuda-me senhor" na parede do Centro



Fonte: <http://memoriaexatletico.blogspot.com.br/2016/03/>

Os achados iam desde inscrições na parede, como mencionado anteriormente, até peças de vestuários, sapatos, bolas de pingue pongue, e outros. Apenas 50 objetos compõem a exposição que conta um pouco da trajetória e da memória dos desaparecidos identificados, dos não identificados e dos sobreviventes. Um dos relatos descreve o som de uma bola de pingue-pongue, que foi identificada por eles em 41 celas, enfermaria, câmaras de tortura, despensa, e ainda na 'leonera', um lugar de passagem, onde os detidos ficavam antes de serem transferidos ou onde as mulheres eram presas com seus bebês. O referido som era para eles uma tortura, causava sofrimento, confusão. O trabalho realizado pelos arqueólogos provou que os relatos eram reais. Os objetos encontrados foram identificados e corroboraram, assim como as bolas e os vestígios do que seriam as mesas de pingue pongue, com os diversos relatos dos ex-detidos. Na imagem abaixo, uma bola de pingue-pongue encontrada no centro de detenção.

Figuras 7: Bola de pingue-pongue.



Fonte: <http://memoriaexatletico.blogspot.com.br/2016/03/>

A imagem acima corresponde a uma das bolas de pingue-pongue encontradas nas escavações realizadas em um centro clandestino. O referido centro clandestino escavado pela equipe de arqueólogos pertencia à Escola Superior de Mecânica da Armada – ESMA. Segundo relatos as letras ‘C’ e ‘A’ estavam gravadas acima da porta. O local ficou conhecido como Clube Atlético (C A). Os trabalhos acima apresentados fazem parte do **Projeto de Recuperação de laboratório arqueológico a memória do ex-Centro clandestino de Detenção, tortura e extermínio ‘Club Atletico’**, outros projetos arqueológicos que buscam resgatar a memória dos centros clandestinos de detenção foram realizados com o mesmo objetivo na Argentina.

A arqueologia da repressão e da resistência, como já foi explicada anteriormente, pode ainda ser entendida como uma forma de buscar as histórias dos sobreviventes, dos desaparecidos e seus familiares através da materialidade presente nos vestígios encontrados pelos envolvidos no desaparecimento, os sobreviventes e os desaparecidos. Segundo o arqueólogo uruguaio José Maria López Mazz, o que se propõe é dar visibilidade ao preso e sua família. Segundo Mazz

A Arqueologia permite recuperar a memória das crianças vítimas diretas da repressão, porém, sujeitas a um tenaz esquecimento

histórico por causa do “fogo amigo”. Os brinquedos e os adornos constituem um material necessário para os futuros museus do horror que aceitam o desafio de educar sobre a memória e sobre a justiça. Existe, finalmente, um registro arqueológico que permite recuperar um cenário alternativo a imposição da repressão carcerária. Trata-se daquele vinculado a uma dimensão desafiante da natureza humana, a da permanente busca de liberdade. As fugas dos presos constituem e constituirão sempre uma prova direta deste fenômeno. (MAZZ, 2008, p. 125)

A relação entre as crianças filhas dos sequestrados, neste caso, e os presos são evidenciadas através dos brinquedos produzidos pelos presos, e ainda o cenário de repressão carcerária apresentado acima, se tornam visíveis através do trabalho do arqueólogo. Andrés Zarankin, ao falar da Argentina, esboça também esse momento ao dar voz a um sobrevivente dos CDD’S, nesse caso do El Vesubio, quando Niro descreve que ao chegar no centro eram obrigados a se despir e vestir uma roupa marrom, comum a todos os outros detidos. O que se percebe é exatamente o que Mazz define como “não estão vivos nem mortos, simplesmente não estão”. Ressalta-se aqui a citação anterior para evidenciar essa inexistência, essa invisibilidade que a repressão buscou instalar e que agora procura resgatar as identidades dos desaparecidos e sobreviventes. Para o autor

A repressão dos anos 1970 e 1980 foi exercida por aparelhos especializados e coordenados. Ao mesmo tempo, se desenvolveu uma metodologia de torturas, de assassinatos, de desaparecimentos forçados e de reclusões sem justos processos. Essa violência dirigiu-se a parlamentares, militantes políticos, trabalhadores e estudantes. Alcançou todas as classes sociais, os gêneros e os grupos de idade. (MAZZ, 2008, p.118)

De acordo com o arqueólogo José Maria López Mazz ocorreu uma especialização nos mecanismos utilizados para impor violência por parte do Governo Uruguaí, mas pode-se estender para outros países, como Brasil e Argentina. Em seu artigo “Uma mirada

arqueológica sobre a repressão política no Uruguai (1971-1985)” Mazz apresenta o que define como tipologia da morte:

Uma tipologia da morte, em tempos de repressão, é possível de ser realizada e constitui um aspecto fundamental para o estudo das tecnologias repressivas. A pessoa física objeto de repressão, constitui um testemunho direto da mesma. A recuperação e restos humanos possui, deste ponto de vista, o valor de um documento que revela instâncias-chaves da violência vivida e, além disso, devolve historicidade à “pessoa” que foi objeto de desaparecimento e de morte. O destino das pessoas desaparecidas e mortas traduziu-se por uma diversidade de circunstâncias, no destino dos corpos. Isto expressa aspectos associados à situação política nos diferentes momentos do “período repressivo”. Expressa razões estratégicas associadas à mudança do modelo militar, antes e depois da formalização do “Plano Cóndor”. (MAZZ, 2008, p. 120)

Enfatiza as diferentes formas com que os corpos dos desaparecidos eram descartados, como jogados de um avião, enterrados em valas ou como indigentes em cemitérios, dentre outros. A partir da referida tipologia foram criadas técnicas para identificar as causas da morte dos desaparecidos.

Outro aspecto apontado pelo autor é a figura da criança, que até então não tinha sido evidenciada nas pesquisas. Mazz (2008, p. 123) discorre acerca do uso de crianças “filhos de presos políticos, que foram objetos indiretos da repressão que se instalou através deles, dentro do núcleo familiar. No contexto da “visita semanal” carcerária, pais e filhos realizavam intercâmbios afetivos no interior da prisão”. As crianças eram, segundo o autor “roubadas como um botim de guerra, usadas durante interrogatórios dos pais, foram castigadas e, em alguns casos, separadas violentamente de suas famílias”. (MAZZ, 2008, p. 123). Diante disso o autor propõe a partir dos achados arqueológicos realizados nas prisões estabelecer uma relação entre os pais e os filhos através, especificamente, dos brinquedos produzidos por esses. Tais brinquedos eram produzidos artesanalmente e utilizavam materiais acessíveis como papel, tecido,

couro, osso e madeira. A sua produção se torna mais intensa próximo das datas comemorativas, como Natal, dia das crianças, aniversários e outros. Essa produção ocorria regularmente como uma atividade carcerária de cunho doméstico, como afirma o arqueólogo.

A atividade artesanal, neste contexto, começa a ser uma prática nova para muitas mulheres e homens. É através dela que se realiza uma comunicação real, em tempo de desafiar a separação física. O brinquedo ou o adorno que sai do cárcere, se instala como distintivo corporal reconhecível na escala de pessoa a pessoa. Também se localiza na casa, em um espaço de caráter quase cerimonial, em um lugar central da vida do familiar. (MAZZ, 2008, p 124)

Inúmeros objetos foram produzidos pelos presos políticos, dentre eles destacamos o palhaço de tecido a ser entregue ao filho de um dos prisioneiros. As cores alegres como no palhaço abaixo atraem a atenção das crianças e foi idealizado pelo sequestrado/ preso Pedro Buffa, em 1980.

Figura 8 - Brinquedo produzido por presos políticos uruguaios.



Fonte: MAZZ, J. M.L. *Uma mirada arqueológica sobre a repressão política no Uruguai (1971-1985)*. In: FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. *Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008

Embora o tipo de prisioneiro aqui apresentado por Mazz (2008) receba visitas, não é caso de outras prisões. O que se evidencia aqui é a proximidade entre a arqueologia e as histórias dos desaparecidos contadas de diferentes formas e situações. Na imagem dos briquedos acima aparecem os nomes dos pais prisioneiros que produziram para seus filhos uma extensão sua. Os vestígios encontrados permitem entender tal relação, assim como a fotografia que registra momentos, lugares, pessoas como uma forma de lembrar. Nesse caso, dar rosto, identidade e uma continuidade à história de suas vidas que foi pausada no momento em que foram sequestrados e desapareceram.

Considerações finais

A Ditadura Militar ocorrida no Brasil, Argentina e Uruguai tiveram suas peculiaridades e semelhanças. Porém o papel do arqueólogo e do fotógrafo foram essenciais para evidenciar a repressão, a tortura, o desaparecimento e prisão de pessoas que foram contrários ao regime ou apenas acusadas de serem. Nesse contexto a Arqueologia da Repressão é capaz de dar respostas, ainda que parciais, à questão dos desaparecidos políticos no Brasil e em outros países da América Latina, como a Argentina e o Uruguai. O que se tem hoje é a montagem de um intrincado quebra-cabeças, cada vez mais difícil de montar, que busca das respostas à essas memórias sensíveis, que são alvo de diversas disputas políticas. Assim como através do registro fotográfico é possível analisar os efeitos das ações dos governos dos países analisados aqui. Destarte o fotógrafo evidenciou momentos até então invisíveis, de dor, sofrimento e esquecimento, onde os familiares buscavam respostas sobre seus desaparecidos.

Tanto fotógrafos quanto arqueólogos conseguem através de suas profissões dar respostas a tais vazios, dar visibilidade ao que era invisível, aos que nem estavam vivos nem mortos, os sem rosto, os sem voz, e que através das imagens e dos vestígios permitem que

sua identidade seja revelada. Essa identidade usurpada no momento do sequestro, em que passam a ser números e letras, e deixam de ser João, Maria, Ana e passam ainda por torturas psicológicas tão profundas que mesmo sobrevivendo são perseguidos por seus torturadores seja em sonhos ou acordados, como ocorreu com Frei Tito de Alencar que, mesmo estando exilado na França, ainda via e ouvia seu torturador.

Não se pretendia aqui realizar uma discussão aprofundada acerca do papel do fotógrafo e do arqueólogo na busca por desaparecidos durante as ditaduras ocorridas no Brasil, na Argentina e no Uruguai, mas iniciar uma reflexão acerca do tema aqui abordado.

Referências

- BROQUETAS, Magdalena; WSCHEBOR, Isabel. *Fotógrafos y fotografías en la dictadura uruguaya (1973-1985)*
- COELHO, Maria Beatriz V. **Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia**. In: COELHO, Maria Beatriz V. **IMAGENS DA NAÇÃO: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX**. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 109-147.
- FUNARI, P. P. A.; OLIVEIRA, N. V. A arqueologia do conflito no Brasil. In: FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. *Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980)*, São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 6 -9
- FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. *Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, 215
- GAMARNIK, Cora. **Fotografia y dictaduras: estratégias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina**. Link: https://www.academia.edu/5312536/Fotograf%C3%ADa_y_Dictaduras_estrategias_omparadas_entre_Chile_Uruguay_y_Argentina

- GARCÍA, Luis Ignacio, LONGONI, Ana. **Imágenes invisibles**: acerca de las fotos de desaparecidos. In: BLEJMAR, Jordana et alii. *Instantáneas de la memoria: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- MUNTEAL, Oswaldo. *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio: Desiderada, 2005.
- MAZZ, J. M.L. *Uma mirada arqueológica sobre a repressão política no Uruguai (1971-1985)*. In: FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 117 - 126.
- MECHI, P S. & JUSTAMAND, M. Arqueologia em contextos de repressão e resistência: a Guerrilha do Araguaia. *Revista Arqueologia Pública*, (Dossiê: Arqueologia da Repressão) v. 8, n. 2(10), 2014, p. 108 - 120.
- MENEZES, V. H. da S & OLIVEIRA J. N. de A arqueologia da repressão e da resistência: uma conversa com Andrés Zarankin. *Revista Arqueologia Pública*, (Dossiê: Arqueologia da Repressão) v. 8, n. 2(10), 2014, p. 252-257
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação**: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina. In: RESGATE - Vol. XVIII, No. 19 - jan./jul. 2010, p.46-66.
- SOUZA, R.A. Arqueologia e a Guerrilha do Araguaia ou a materialidade contra a não narrativa. *Revista Arqueologia Pública*, (Dossiê: Arqueologia da Repressão) v. 8, n. 2(10), 2014, p 213-230
- ZARANKIN, A.; NIRO, C. *A materialização do sadismo: arqueologia da arquitetura dos Centros Clandestinos de Detenção da Ditadura Militar argentina (1976-83)*. In: FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A.; REIS, J. A. Arqueologia da repressão e da resistência: América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 127 -148

A dialética revolucionária do cinema cubano: Gutiérrez Alea em *Memórias do subdesenvolvimento*

*Alexandre Moroso Guilhão*¹

Introdução

No efervescente ano de 1968 era lançado, na não menos agitada Cuba, um dos filmes de maior consagração na América Latina. O ousado cineasta Gutiérrez Alea levaria às últimas circunstâncias suas concepções de dialética no cinema com “Memórias do Subdesenvolvimento”, uma de suas obras mais premiadas.

Esse trabalho é um desdobramento de nossa dissertação de Mestrado, defendida em março de 2019, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. Em nossa dissertação buscamos interpretar, de maneira ampla, os conflitos sociais decorrentes do processo de institucionalização da Revolução Cubana durante a década de 1960. Para tanto, nos utilizamos como fonte principal de trabalho três filmes de Tomás Gutiérrez Alea. Com base em suas temporalidades e temáticas tratadas selecionamos, após processo preliminar de pesquisa, os filmes “Histórias da Revolução”, de 1960, “A Morte de um Burocrata”, de 1966 e “Memórias do Subdesenvolvimento”, de 1968. Como metodologia de trabalho, empregamos técnicas de análise fílmica, adequadas aos parâmetros de entendimento de uma base em Cinema-História. Tomamos de Marc Ferro (1992) o entendimento de que o cinema é produto de

¹ Mestre em História pela PUCRS e graduado em Produção Audiovisual pela PUCRS.

uma sociedade, fruto de um conjunto de autores e atores sociais. Segundo Ferro, um filme, seja ele qual for, passa por uma série de camadas e diferentes agentes culturais, sociais e econômicos, como o próprio Estado e empresas privadas, até chegar ao diretor, seu autor principal. O caráter coletivo de sua realização, justaposto ao número de agentes interessados e que exercem influência, impossibilita que um diretor tenha controle total sobre uma obra, deixando transparecer, portanto, até mesmo motes de sua ideologia. Isso é o que torna essa obra um “documento privilegiado”, segundo suas considerações, possibilitando, assim, que se faça uma análise reversa em determinada sociedade. Para enriquecer nossa análise, tomamos emprestadas metodologias vindas das pesquisas em cinema, como a filmologia francesa e autores adjacentes, como Jacques Aumont. Nossa proposição parte de uma análise social, para além de compreender melhor quem é o autor em questão. Com esses dados dissecados, podemos realizar uma decomposição fílmica e analisar a justaposição de seus elementos.

No atual trabalho, aproveitamos para exceder o debate posto em nossa dissertação, reforçando alguns dos aspectos já explorados, acentuando novos pontos, de modo a adentrar em outras proposições históricas, trazendo diferentes dados sobre a realidade social e histórica em Cuba ao final dos anos 60. Também queremos dialogar com outras cinematografias do período.

Jacques Aumont (2009) nos traz a perspectiva da análise fílmica como sendo uma ferramenta de pesquisa que compreende um filme, este mesmo ente de elaboração social, como uma fonte de pesquisa, cabendo ao pesquisador saber qual mote metodológico e quais resultados está buscando. Reforçamos com esse trabalho o uso do Cinema como fonte primária para a investigação histórica, e a isso damos o nome de Cinema-História. O desafio se faz ainda mais fulcral em uma sociedade tão fechada, em termos de dados de pesquisa como a cubana. Adotamos uma investigação que se inicia com o diretor da obra, aborda a trajetória à qual ele está inserido, passando pela instituição de fomento, até chegarmos na obra, em especial.

Gutiérrez Alea, o cineasta da revolução.

Não acreditamos que seja de boa prática, e talvez não seja sequer possível, iniciar um trabalho de proposição Cinema-História que não seja pela contextualização de seu autor principal, no nosso caso o diretor e roteirista. Faz-se necessário compreender não apenas suas similitudes, mas o contexto social do qual ele parte, fazendo com que nossa fonte emerge de um contexto social e histórico determinado, trabalhando assim com nossa fonte dentro do seu processo histórico, como faríamos a qualquer fonte primária.

Se formos buscar o nome de Tomás Gutiérrez Alea com interesse biográfico², encontramos com certa facilidade seu nome, ou sua alcunha *Titón*, como sendo o maior expoente do Cinema Cubano, independente de temporalidade. Seu nome se associa à fundação do *Nuevo Cine Cubano (NCC)* e como um dos idealizadores do *Nuevo Cine Latino (NCL)*. Também é dele o único filme cubano já indicado a um Oscar, *Morango e Chocolate*, de 1993, e o filme mais premiado do mundo no icônico ano de 1968, o próprio *Memórias do Subdesenvolvimento*, tendo recebido, dentre muitos prêmios, o de melhor filme da Associação dos Críticos de Cinema dos Estados Unidos, que não pôde receber em mãos por sido barrado de entrar no país pelo governo estadunidense. No entanto seu legado é tão reconhecido nos Estados Unidos que no ano de sua morte foi largamente noticiado o ocorrido, inclusive no famoso jornal *New York Times*.

Porém, o processo que faremos aqui é o inverso, tem raízes mais profundas. Vamos ao encontro da origem social e histórica do processo que se desencadeia em Cuba ao final da década de 1960 e para isso vamos problematizar Alea dentro de sua trajetória histórica.

As primeiras experimentações cinematográficas de Alea se originam ainda nos tempos de universitário, onde estudava direito

² Ver as biografias sobre Alea de: Évora, 1996 e Fornet, 1998.

na *Universidad de La Habana*, nos anos 40, e dirigiu, de maneira experimental, os curtas metragens *Caperucita Roja* e *El Fakir*, ambos rodados em 1947 em bitola 8 mm. Logo após o término de seu curso ele dirigiu *Uma confusão cotidiana*, baseado em um conto de Franz Kafka, já demonstrando inclinação por temas filosóficos.

De formação marxista, os caminhos de Alea foram se encontrando com os da revolução. Em 26 de julho de 1953, um grupo de militantes liderados por Fidel Castro realiza uma tentativa de assalto a um quartel em Moncada, na província de Santiago de Cuba. A intenção era a de conseguir armamentos para iniciar uma insurreição armada. O assalto não logrou êxito e terminou com muitos mortos e feridos. No entanto, entre os militares, mesmo tendo conseguido evitar o assalto, tiveram um maior número de mortos do que entre os atacantes. Esse dado fez com que os comandantes militares se sentissem humilhados, dando início a uma caçada desenfreada contra os rebeldes, havendo execuções e tortura. A repressão foi tão severa que a igreja católica cubana interveio em favor dos reprimidos. Esse seria mais um dentre os muitos episódios de uma larga tradição de violência política em Cuba. O próprio mandatário cubano do período, Fulgêncio Batista, alvo da tentativa de insurreição, chegou ao poder depois de executar um golpe de Estado no presidente eleito Carlos Prío Socorrás.

Nesse período, Tomás Gutiérrez Alea, proveniente de uma família da classe média alta com larga tradição de oposição à Fulgêncio Batista, se une à Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, um clube cultural mantido pelo Partido Socialista Popular (PSP), ao qual Alea nunca teve uma filiação formal. O PSP é importante nessa cronologia, pois foi em seu tempo o maior partido de esquerda de Cuba, uma consequência do partido comunista, com representantes eleitos e enorme influência nos sindicatos.

Os sobreviventes do assalto ao quartel Moncada foram exilados no México, de onde voltaram para iniciar uma guerra de guerrilha visando à tomada de poder, já com a alcunha de Movimento Revolucionário 26 de Julho, ou M-26, em alusão ao

assalto. De princípio o PSP não apenas não aderiu à luta revolucionária, como desdenhou do processo e do M-26.

A Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, mantida pelo PSP, realizou um documentário crítico às condições de trabalho dos camponeses cubanos chamado *El Megano*. O filme foi censurado pelo governo Batista. Essa iniciativa tem um elevado grau de importância, pois foi a primeira tentativa de se realizar um tipo de cinema com conteúdo crítico em Cuba. A atividade cinematográfica nunca foi amplamente fomentada no país antes da revolução, resultando em poucas produções e um domínio quase que total de produções estrangeiras nas salas de cinema, em especial, dos Estados Unidos. A maior parte das produções locais se aliava, em termos de linguagem, ao que havia de mais comercial no cinema estadunidense. Outro fator de importância da realização de *El Mégano* é que ele reúne as figuras de Alea, Júlio Garcia Espinosa, diretor do filme, Alfredo Guevara, Santiago Alvarez e José Massip, futuramente importantes para o cinema nacional, sem que estes tenham vinculação de filiação ao PSP.

Com o episódio de censura do filme tendo como consequência a prisão temporária de Garcia Espinosa, Alea acabou partindo para a Itália, onde estudou no famoso Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, fundado por alguns dos partícipes do movimento do Neorrealismo Italiano. Entre outros, ele foi aluno de Cezare Zavattini, roteirista de muitos dos filmes Neorrealistas, e conheceu Vittorio de Sica, um dos maiores diretores europeus. Na escola ele filma o curta metragem em 35 mm *Il sogno di Giovanni Bessain* em que foi roteirista e assistente de direção.

Quando de seu retorno a Cuba, Alea se uniu à luta do M-26. Sua colaboração com o movimento e o processo revolucionário se tornou efetivo com a fundação de uma divisão cultural do exército rebelde. Lá ele dirige *Esta Tierra Nuestra*, filmado de dentro da guerrilha, em Sierra Maestra, que questiona a propriedade privada e instiga os camponeses a unirem-se ao processo revolucionário.

A produção de imagens da revolução.

Em três de janeiro de 1959 os rebeldes alcançam a vitória. Era o triunfo de muitos anos de processo revolucionário. Nos primeiros meses que se seguiram, uma das primeiras instituições oficiais do governo revolucionário é o Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC), com a missão institucional de elaboração e execução de políticas para o cinema nacional. Pela primeira vez o cinema se torna política de Estado e passa a ser visto como meio de comunicação com a população.

São convocados para administrar o setor de cinema do instituto os cineastas que trabalharam em *El Mégano*, antes perseguidos por Batista, agora exaltados por Castro. Surge uma nova geração de diretores cubanos: Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, Santiago Álvarez, Humberto Solás, Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián, Pastor Vega e Sérgio Giral. Eles formaram a nova geração do cinema cubano, que com os anos seguintes foram adicionados por mais cineastas que vieram a emergir do novo contexto social cubano. Ainda em 1959 esse grupo funda a revista Cine Cubano, administrada por Alfredo Guevara. Antes de realizar o filme ao qual dedicaremos uma análise mais aprofundada, Alea realiza os seguintes longas metragens de ficção: em 1960 Gutiérrez filma o primeiro longa da Cuba revolucionária que é *Histórias da Revolução*, filme episódico, de clara influência Neorrealista, um misto de documentário e ficção que mostra três momentos distintos do processo revolucionário. Para dar veracidade à trama, Alea recebeu consultoria de Che Guevara, que explicou em detalhes cada uma das batalhas e designou alguns soldados para acompanharem o set de filmagem demonstrando a Alea como se deram as ações.

Em 1962 dirige seu primeiro longa completamente de ficção, *Cumbite*, adaptação de romance do escritor haitiano Jacques Roumain, que trata do inóspito território geográfico do Haiti pela visão de um jovem que está dividido pela briga entre duas famílias.

Dois anos depois dirige *As doze cadeiras*, em que trata dos resquícios da sociedade passada cubana, na atual sociedade, como a luxúria de algumas famílias, a igreja etc. É uma comédia dramática, em que uma família burguesa esconde itens valiosos em doze cadeiras e depois precisa reencontrar os móveis.

Em 1966 lança *A morte de um burocrata*, em que critica o excesso de burocracia do novo regime cubano e a troca dos Estados Unidos pela União Soviética como nova metrópole, exigindo um governo mais independente e com um projeto nacional. É o primeiro filme cubano a exercer uma crítica um pouco mais dura ao governo, mesmo que também demonstre apoio.

Memórias do Subdesenvolvimento (Memorias del Subdesarrollo, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968)

Quando do lançamento desse filme, em 1968, o regime estava prestes a completar uma década de existência e, cabe aqui salientar, foram anos bem turbulentos. Devemos lembrar que tivemos uma série de acontecimentos que marcaram a década cubana. Podemos citar como exemplo a fuga em massa de cubanos rumo ao exílio, a invasão da baía dos porcos, a depuração do caso Padilha, a aproximação com a União Soviética, o atrito dessa relação quando da deflagração da crise dos mísseis, posteriormente uma nova aproximação com os soviéticos, a morte de Ernesto “Che” Guevara, as intensas discussões sobre o futuro de Cuba etc. É preciso termos consciência de que a narrativa fílmica se passa entre 1961 e 1962, mas que a produção do filme é realizada em 1968, portanto se faz importante analisarmos tanto o contexto no qual a narrativa se passa e o que o autor quer que compreendamos dela, quanto o contexto ao qual está inserida a produção em si, pois só assim poderemos realizar uma adequada relação cinema-história e assim entendermos como a obra se relaciona com sua temporalidade.

Quando lança *Memórias do Subdesenvolvimento*, Alea, de certo modo, encontra-se em um momento de transição de sua

carreira no que diz respeito à estética. Oito anos antes, quando filma *Histórias da Revolução*, o cineasta estava convencido de que a estética do Neorrealismo Italiano era adequada aos filmes latinos americanos e em especial aos seus filmes, porém, a experiência que teve nesse primeiro longa, trabalhando com técnicos italianos que tiveram vivência nesse movimento (entre eles o notável roteirista Cesare Zavattini), fizeram com que ele mudasse seus conceitos sobre esse aspecto³. Contudo, percebe-se que algumas características do Neorrealismo ainda surgem fortes até 1968, como as filmagens em externas, geralmente com a opção de mostrar cenários decadentes, personagens existencialistas, câmera na mão, planos sequência, tomadas sem diálogos, objetos de cena que realçam os sentimentos dos personagens, de certo modo até dialogando com eles, sentimentos como a apatia e a angústia em destaque etc. Depois desse filme ele passa a aplicar outros elementos estéticos à sua obra, muito embora nunca tenha abandonado por completo o modo de filmar “italiano” em seus filmes.

Em 1967, portanto, um ano antes do lançamento do filme, ocorre em Viña del Mar, no Chile, o lançamento do que viria a ser chamado de *Nuevo Cine Latino* (NCL), uma tentativa de criação de movimento cinematográfico que envolvia cineastas, geralmente de esquerda, de diferentes países latinos. Cuba vivia um momento em que investia na relação com os países latinos, em função do isolamento que recebia dos países do chamado “primeiro mundo”, tentando assim amenizar a ausência de trocas comerciais mais intensas. Uma das estratégias foi fomentar a cultura do que se chamaria “latinidade”. Apoiou tanto esse NCL que veio a criar, posteriormente, uma escola, uma fundação e um festival dedicados ao movimento.

Os cineastas envolvidos defendiam um cinema que retratasse os problemas do continente, que se aproximasse das pessoas simples, que representasse uma ruptura com o cinema estadunidense e europeu, que fizesse relação entre ficção e

³ Ver: Cineastas Latino Americanos

documentário nos filmes, para que assim se buscasse maior proximidade do espectador com o filme. Alea foi um dos teóricos do movimento e não à toa, em *Memórias do Subdesenvolvimento*, podemos observar diversas dessas características empregadas, em especial o uso de documentários complementando a trama bem como locuções de rádio, fotografias, filmes antigos, reportagens etc. Isso tudo serviu para aproximar a obra ficcional da realidade do espectador⁴. Estratégia parecida podemos encontrar no filme *La Hora de Los Hornos*, do argentino Fernando Solanas, também de 1968, dois filmes que dialogam e se entrelaçam nesse contexto.

Também é importante termos em vista que nesse momento Alea começa a escrever seu livro *Dialética do Espectador*, em que entre outras coisas, além de defender que um verdadeiro cinema popular deve dialogar com a população mais humilde, faz também uma diferenciação entre o espectador “passivo”, que seria aquele que contempla a obra fílmica se envolvendo apenas emocionalmente, mas que não se sente parte dos problemas em questão, e o espectador “ativo”, que é aquele que sente-se parte dos problemas da trama, mantendo assim diálogo com a obra. Tal sentimento deveria ser criado através de uma “inquietação” que seria de responsabilidade do realizador da obra. A utilização de diversos tipos de registros como documentários e demais formas antes mencionadas, ao longo do filme, constitui parte dessa estratégia de “inquietação” proposta por Alea. Como dito “o espectador deve sair do Cinema mais engajado a realizar as mudanças sociais necessárias” (ALEA, 1984), portanto temos que compreender que essa perspectiva tem como fundamento o seguinte: “Procuro um Cinema que estabeleça relação de prazer com o espectador e, se possível, o leve à reflexão crítica.” (ALEA apud ROSÁRIO, p.151).

É premente analisarmos como a utilização desse tipo de recurso documental já aparecia em obras anteriores de Alea, mas

⁴ Ver: Os filmes que não filmei Gutiérrez Alea

em intensidade bem menor, e que depois desse filme tal recurso raramente figura em sua obra, bem como as técnicas utilizadas em seu livro diminuem consideravelmente. Isso nos mostra a importância do contexto para com o realizador, e conseqüentemente, para com a obra e como isso tem relação com sua realidade de forma indissociável.

Adentrando na trama da obra em si, o filme começa com uma festa muita animada de pessoas negras que cantam e dançam, alguns tocam instrumentos musicais muito alto, ouvimos muitos instrumentos de percussão, até que o festejo se interrompe brevemente (a música não para em nenhum momento), pois uma pessoa branca é baleada. O corpo é retirado rapidamente em meio à multidão e o festejo recomeça instantaneamente, porém agora com uma trilha musical extra diegética que sobrepõe a música diegética, agora com muitos instrumentos de sopro tocados pelos personagens da trama, trazendo forte sentimento de gravidade. As pessoas festejam como se nada tivesse acontecido, exceto por uma mulher negra, que parece bem perturbada, mas que continua dançando (como que seguindo o embalo da multidão) e termina por olhar fixamente para a câmera.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor

Essa cena levanta muitos debates. É inevitável não pensarmos que o governo muda e o povo continua a vermos as pessoas retirando o corpo do homem branco e seguindo a festejar, bem como podemos pensar que a mulher aturdida que assiste ao ocorrido é a cubana que sofre da “inquietação” referida por Alea. Levando em consideração que na próxima cena temos pessoas favorecidas financeiramente que estão no aeroporto sofrendo ao ir embora de Cuba, podemos, inclusive, pensar que temos um contraste entre o povo em festa e a elite sofrendo ao ser derrotada.

Independentemente da análise que possamos porventura fazer dessa cena, é essencial termos consciência de que ela representa o Caso P. M.⁵ O caso em questão é de um curta metragem, em documentário, intitulado *P.M.* que mostrava uma série de festas que ocorriam em boates na região portuária de Havana. O filme foi o primeiro a ser censurado na Cuba de Fidel Castro, por se considerar que passa uma imagem negativa do povo cubano. Tal atitude recebeu resistência de muitos integrantes do ICAIC, inclusive de Alea, que recria o ambiente do filme nessa cena inicial. Com isso temos uma denúncia (mesmo que muito sutil) da censura dentro do meio cultural cubano, bem como uma oposição.

⁵ Ver: Cinema Cubano

Uma das estratégias do filme é mostrar algumas informações em cartelas para que o espectador se sinta situado no tempo-espaço da trama. Como antes mencionado, após a cena inicial do filme temos um corte para o aeroporto de Havana, onde uma cartela anuncia: Havana, 1961, inúmeras pessoas abandonam o país.

Aí temos duas informações importantes: o ano em que se passa a trama (lembrando que a produção é de 1968), e a fuga de pessoas do país. Destacamos que se fala em “inúmeras” pessoas, sem explicitar um número mais exato de quantas teriam saído. Podemos ver nisso dois motivos: alguma dificuldade para se obter dados oficiais quanto ao êxodo do período e, sobretudo, o fato de que a temática do exílio era um tema tabu nesse período.

Toda essa sequência do aeroporto é filmada de modo a parecer ser uma série de imagens de arquivo ou cenas de documentário, com pessoas sofrendo ao partir ou ver seus entes ter de partir do país, mas, apesar de possuir uma estética documental, a sequência é toda encenada. Em seguida vemos, pela primeira vez, o protagonista Sérgio. Ele está se despedindo dos pais e da esposa, que estão indo exilar-se em Miami, e é uma das pessoas que está sofrendo no aeroporto. Essa é uma das marcas do filme, sempre contextualizar o protagonista.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS

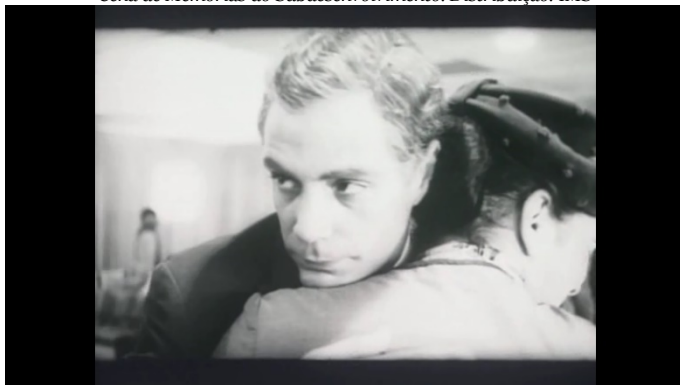


Imagem de captura de tela. Fonte: Autor.

Quando chega em casa ele, melancolicamente, escuta gravações de áudio em que conversa com sua esposa. Depois disso

anuncia que irá finalmente descobrir se tem algo a dizer. Passamos a ver a trama sobre a perspectiva de Sérgio.

Ele olha a cidade de cima, observa tudo com um telescópio, se coloca acima de tudo, como sendo um mero observador, alheio à disputa existente em Cuba. Devemos lembrar que esse é um momento em que temos em Cuba a invasão da Baía dos Porcos, e por conta disso, um clima de muita mobilização e tomada de posições.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS.



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor.

Quando olha pela janela, Sérgio comenta que tudo continua “igual” a antes, existe um hotel na frente do seu prédio, onde um casal namora. Questiona assim o que há com a revolução.

Cena de Memórias do subdesenvolvimento



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor

Sérgio é um burguês, mas carrega uma imagem menos óbvia do que poderíamos chamar de burguês no regime cubano. Ele é intelectual, tem um pensamento crítico, é dotado de boa atividade cultural e sobretudo, é contrário ao regime anterior à revolução. Não à toa decide ficar, ao invés de partir para o exílio como fizeram seus familiares. Decide ficar e ver com os próprios olhos o que irá acontecer em Cuba. Em certo momento diz a um amigo, que está partindo, o seguinte: “já conheço os Estados Unidos, já o que ocorrerá aqui é totalmente novo para mim”. Esse mesmo amigo se apresenta como tendo uma personalidade próxima a de Sérgio antes da revolução. Ele chega a fazer ironias com esse amigo sobre os invasores da Baía dos Porcos.

Podemos ver em Sérgio uma certa crítica dúbia: Ao regime castrista, talvez incapaz de “reeducar” alguns grupos sociais e à antiga elite local, incapaz de inserir-se na nova realidade social.

Aqui começa uma série de dúvidas que o espectador acaba por se fazer ao longo do filme. Nesse caso, de quem é a culpa? Do governo Castro ou da antiga elite local? Sérgio é um intelectual, homem branco, descendente de espanhóis, portador de muitos preconceitos, machista, já no princípio do filme analisa as mulheres como se fossem todas fúteis e incapazes de trabalhar, em nenhum momento parece ser adepto do novo modelo cubano. Acaba por ver esse novo modelo como já via a sociedade cubana antes: com superioridade e um tanto de desprezo. Quanto a isso sua permanência permanece uma incógnita, ele ficou por curiosidade, vontade de mudar ou por julgar-se tão superior a ponto de considerar-se imprescindível em Havana? Ele mesmo, um personagem existencialista, parece não saber, mas tenta descobrir-se ao longo da trama.

Sua permanência em Cuba segue sendo desafiadora, seria o regime castrista incapaz de adaptar a todos a uma nova realidade? Ou a antiga elite possui uma soberba de tal magnitude que lhe permite continuar desafiadora?

Vamos aqui lembrar que, desde a chamada crise de 1963, onde membros do ICAIC confrontam-se com comunistas chamados, ironicamente, de “dogmáticos”, sobre como deveriam ser os filmes em Cuba⁶, que se discutiu muito qual o papel do dito “intelectual” dentro da sociedade cubana, ou até mesmo o que é esse intelectual. O personagem Sérgio, de certa forma, enfrenta o dilema de descobrir qual o papel desse intelectual nessa sociedade, e até mesmo, qual o lugar do pensamento crítico dentro da revolução.

Quando conhece a personagem Elena, sua postura muda, seu interesse é imediato e ele passa a ser tão interativo quanto não mais será novamente durante a trama. Age como um típico homem que procura levar vantagem, mas percebe também nela, uma postulante a atriz, sonhadora e determinada, uma oportunidade de dar intensidade a sua vida, e então apela, burguês que é, a modelos econômicos para conquistar o que quer, como faria a um produto, lhe dizendo que pode apresentá-la a realizadores de cinema.

Apresenta-lhe a um amigo que é diretor no ICAIC, o personagem é interpretado pelo próprio Alea e não diz como se chama, aliando isso ao discurso do personagem, podemos concluir que está interpretando a si mesmo. Utiliza-se nesse momento o recurso da metalinguagem, de modo que os personagens falam e dão informações mais ao público do que uns aos outros. Ficamos sabendo, através desses diálogos, de cenas de filmes que foram censuradas na época de Fulgência Batista, e até vemos algumas delas (em montagem bem irônica), Alea diz que pretende colocar essas cenas em um filme que fará do tipo “colagem”. Sérgio pergunta se isso irá funcionar, Alea confirma, dizendo que fará uma montagem bem especial. Considerando a montagem do filme e o fato de que acabamos de assistir as cenas em questão, podemos concluir que o filme ao qual ele se refere é o próprio *Memórias do Subdesenvolvimento*. Em seguida, quando estão saindo da sala de cinema onde assistiram às cenas, Sérgio pergunta se o filme tem

⁶ Ver: Cinema Cubano

chances de “passar”, Alea sorri e diz que sim. Com essa simples confirmação, Alea (sendo dessa vez ele próprio) nos informa, novamente, sobre a existência de censura no meio cultural, afinal, se o filme tem chance de “passar” é porque ele será analisado para esse fim.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor

Ao longo de seu envolvimento com Elena ele segue observando Cuba com um ar requintado de superioridade, enquanto ela observa tudo de forma a estar inserida nesse contexto, demonstrando seu pertencimento. São duas Cubas bem distintas, lado a lado. Mas ela também se mostra insegura, indecisa quanto a suas vontades, envolta a um conservadorismo que insiste em permanecer na sociedade cubana. Sérgio acaba por ser forçado a casar-se com ela depois de ter mantido relações sexuais, em uma sociedade que não consegue sequer vincular sexo à liberdade. A família dela leva-o a julgamento, onde ele acaba por concordar em assumir certa culpa, embora tenha sido absolvido. Um fim melancólico a que ele parece aceitar com certa maturidade e conformismo. Sérgio não mais aparece no segmento final do filme, que passa a retratar o conflito maior do período.

Ao final do filme, ouvimos a transmissão de 22 de outubro de 1962 do presidente estadunidense John Kennedy, em que ameaça

Cuba em função dos mísseis que lá se encontram. Após isso vemos em vídeo o discurso de reação de Fidel Castro.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS

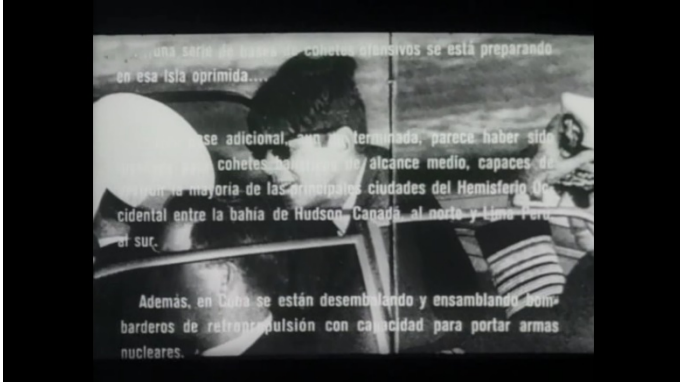


Imagem de captura de tela. Fonte: Autor.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem por captura de tela. Fonte: Autor.

Por fim, vemos novamente a vista que Sérgio tinha da sua janela, porém o antigo hotel agora se transformou em base militar. A câmera se desloca e vemos do outro lado, na avenida, veículos militares passando. Onde antes “nada” tinha mudado, agora “tudo” mudou. É a crise dos mísseis. Sérgio dá lugar à história. Não é mais seu olhar singular que nos interessa, mas sim o olhar da História, representado de dentro da câmera como ferramenta.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem de captura de tela. Fonte: Autor.

Cena de Memórias do Subdesenvolvimento. Distribuição: IMS



Imagem por captura de tela. Fonte: Autor

Considerações finais.

O cinema se constitui para nós como uma grande ferramenta de análise social. Sua utilização como fonte primária da análise e construção de um trabalho histórico permite uma confluência muito rica de diferentes meios de trabalho. Com esse breve texto podemos compreender algumas características fundamentais do debate cubano em 1968, em perspectiva. Alea é o cineasta principal da revolução e sua obra contém boa parte da dialética cubana do período. O avançar de sua estética traduz, em maior ou menor medida, os avanços sociais do regime. Os esforços de elaboração de

um novo mote de linguagem cinematográfica se confundem com os esforços para a institucionalização do regime, mas também se relacionam com toda uma cadeia de cinemas novos que estavam postos na década de 1960 e que encontravam bases sólidas na América Latina. Destacamos a unidade estética da linguagem do filme na combinação dos dispositivos narrativos da ficção e do documentário, que trazem um conteúdo crítico com temas utilizados largamente pelos meios de comunicação oficiais, como a utilização de locução radiofônica e filmagens de julgamento, com a criação ficcional ambientada e repensada em um contexto latino, aproximando-se ao que era feito, em especial, no Brasil e na Argentina, inspirados no Neorrealismo Italiano, se justapondo e criando uma dialética não apenas do diretor para com a obra, mas desta com a sociedade. Este filme foi a tentativa mais incisiva deste diretor de pôr à prova a sua *Dialética do Espectador* e sua decomposição traz uma série de elementos que nos dão ferramentas para dialogar não apenas com a sociedade cubana, mas também para entender seus conflitos, como exposto neste trabalho.

Ficha técnica

Direção: Tomás Gutiérrez Alea

Roteiro: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes

Elenco: Sérgio Corrieri, Daisy Granados, Esclinda Núñez, Omar Valdés, René de la Cruz, Yolanda Far, Ofelia González, José Gil Abad, Daniel Jordán, Luis López, Rafael Sosa

Diretor de Fotografia: Ramón F. Suarez

Edição: Nelson Rodriguez

Música: Leo Brower

Direção Musical: Manoel Duchesne Cuzán

Assistente de Direção: Ingeborg Holt Seeland, Jesús Hernández

Foco: Alberto Menéndez

Assistente de Produção: Jesús Pascau

Anotadora: Babi Diaz

Produção: Miguel Mendoza

Som: Eugenio Vesa, Germinal Hernández, Carlos Fernández

Gravação de Música: Medardo Montero, Estúdios EGREM

Cenografia: Julio Matilla

Maquiagem: Maria Consuelo Ventura, Isabel Amézaga

Adereços: Orlando Gonzáles

Figurino: Elba Pérez

Iluminação: Enrique González

Montagem: Juan Garcia

Chefe de Construção: Luis Obregon

Fotos: José Luis Rodriguez, Luc Chessex

Títulos: Umberto Peña

Animação Especial: Roberto Riquenes

Trucagem: Jorge Pucheux

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador : seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo, Summus, 1984

AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos : entrevistas e filmes*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

CALEIRO, Maurício. *O revisionismo historiográfico no cinema cubano e o lugar da teoria fílmica pós revolucionária nos Estudos de Cinema*, Niterói, UFF, 2009

Döppenschmitt, Elen Cristina Souza Koch Vaz. *Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em "Memórias do subdesenvolvimento" de Tomás Gutiérrez Alea*. São Paulo, PUC-SP, 2010.

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madri, Cátedra, 1996.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

FORNET, Ambrosio. *ALEA: Uma retrospectiva Crítica*. Havana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

FURTADO, Leonardo Ayres. *O cinema popular e dialético de Tomás Gutiérrez Alea*, Belo Horizonte, UFMG, 2007

GOTT, Richard. Cuba: Uma nova história. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.

MARCHA. 10 años de cine cubano. Montevideo, Marcha, 1969.

MISKULIN, Silvia Cezar. Os intelectuais cubanos: e a política cultural da Revolução (1961-1975). São Paulo, Alameda, 2005.

OROZ, Silvia. Os filmes que não filmei Gutiérrez Alea. Rio de Janeiro, Anima, 1985.

THOMAS, Hugh. *Cuba: ou os caminhos da liberdade*. Lisboa, Bertrand, 1971.

VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema Cubano: Revolução Política e Cultural. São Paulo, Alameda, 2010.