

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Direito e Ciências do Estado

Bacharelado em Ciências do Estado

Luciana Cristina Campos

**MEMÓRIA E POLÍTICA: BREVES APONTAMENTOS SOBRE A CIRCULAÇÃO
DE IMAGENS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA**

Belo Horizonte

2022

Luciana Cristina Campos

**MEMÓRIA E POLÍTICA: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A CIRCULAÇÃO
DE IMAGENS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Ciências do Estado, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Ciências do Estado.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira

Belo Horizonte
2022

AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais, que lutaram muito para que a minha geração estivesse viva.

Aos meus familiares, pelo suporte e apoio incondicional.

Aos amigos que fiz em Belo Horizonte: Máira Calabria, Felipe Oliveira, Glau Nascimento, Catarina Morais, Glaucia Vandeveld, Mariana Maioline, Raysner de Paula e Vânia Santos por serem fonte infindável de amor, companheirismo, generosidade e afeto, sem o qual não poderia estar finalizando esse trabalho.

Ao meu querido orientador, Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira, pelo apoio, pela orientação e por me incentivar a continuar escrevendo.

O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. [...] É o meio também de julgar o passado com olhos novos e pedir-lhes esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida, como é o direito e dever de cada geração.
Pierre Francastel, A Realidade Figurativa.

Resumo

A presente pesquisa teve por objetivo investigar a produção fotográfica brasileira durante o período do regime militar. Investigou-se como um determinado tipo de imagem foi produzida, observando os desdobramentos nos campos político, social e cultural. Como referencial teórico, foram utilizados os conceitos elaborados pela escritora e premiada ensaísta Susan Sontag, pelo filósofo e historiador da arte George Didi-Huberman, dos historiadores brasileiros Lilia Schwarcz e Boris Kossoy. Procurou-se investigar a relação entre o momento histórico e como a produção desse conjunto de imagens contribuiu para a construção de uma determinada memória histórica sobre o período ditatorial.

Palavras-chave: Fotografia; Política Brasileira; Ditadura Militar.

Abstract

Research was conducted to examine photographic production in Brazil during the period of the military regime. By observing a certain type of image unfolding in the political, social, and cultural realms, the study examined how it was produced. As a theoretical reference, the concepts developed by the writer Susan Sontag, the philosopher and historian George Didi-Huberman, and the Brazilian historians Lilia Schwarcz and Boris Kossoy were used. In this study, we explored the relationship between the historical moment and how a set of images produced during this period contributed to the construction of a particular historical memory about the dictatorial period in the country.

Keywords: Photography; Brazilian Policy; Dictatorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia de Vladimir Herzog morto no DOI-Codi de São Paulo.....	10
Figura 2 – Tomada do Forte de Copacabana	20
Figura 3 – Presidente João Figueiredo em solenidade militar em 1980.....	21
Figura 4 – Figueiredo no meio	21
Figura 5 – O Congresso fechado pelo AI-5	22
Figura 6 – A mão	23
Figura 7 – Marcha contra o golpe na Cinelândia é reprimida pelo exército em 1º de abril de 1964	24
Figura 8 – Marcha da Família com Deus pela Liberdade	26
Figura 9 – Militar e o Povo	27
Figura 10 – Marcha da Vitória no Rio de Janeiro	28
Figura 11 – Marcha da Família com Deus pela Liberdade	29
Figura 12 – O Estado de S. Paulo, página 1 da edição de 19 de março de 1964.....	30
Figura 13 – Estudantes e militares entram em confronto durante a passeata.....	31
Figura 14 – Cavalaria avança sobre estudantes que realizam missa pela morte do estudante Edson Luís, em 1968	32
Figura 15 – Cavalaria da PM na porta da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.....	33
Figura 16 – Imagens de desaparecidos políticos.....	35
Figura 17 – Mural da Exposição “Mortos e Desaparecidos Políticos” no Memorial da Resistência	37
Figura 18 – Manifestação de familiares durante a inauguração de ruas com nomes de mortos e desaparecidos políticos no Rio de Janeiro.....	38
Figura 19 – Cartaz do Comitê Brasileiro de Anistia com fotos de militantes desaparecidos depois capturados pela repressão.....	40
Figura 20 – Cartaz do Comitê Brasileiro de Anistia, seção São Paulo, traz a lista dos mortos e desaparecidos políticos durante o regime militar	41
Figura 21 – Cartaz da Seção Baiana do Comitê Brasileiro de Anistia	42
Figura 22 – Passeata dos Cem Mil na Cinelândia, 1968.....	43

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACOES

DOI-Codi Departamento de Operaoes de Informaao – Centro de Operaoes de Defesa
Interna

IMS Instituto Moreira Salles

SUMÁRIO

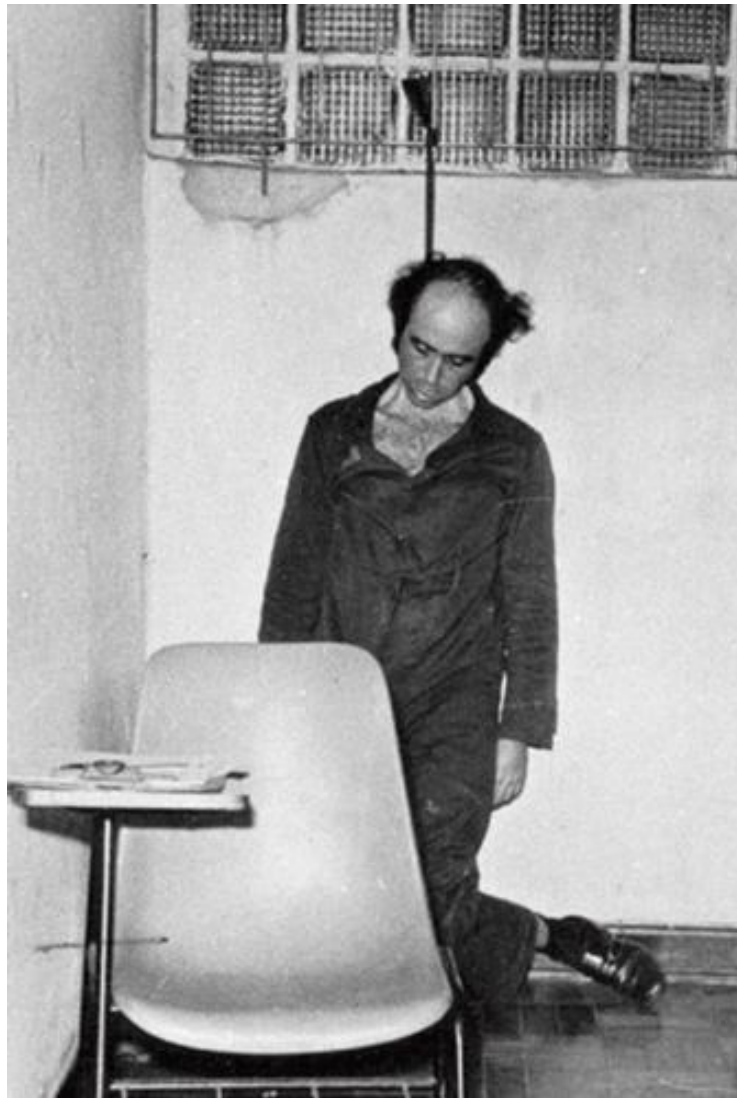
Prólogo	10
Introdução	14
Capítulo 1 - Política(s) da Imagem: Fotografia e História nas fronteiras	16
Capítulo 2 - A encenação da política: construção de imagem e imaginário na política brasileira.....	18
Capítulo 3 - Imagens insistentes: memória histórica e os desaparecidos políticos	34
Considerações Finais.....	43
Referências Bibliográficas	45

Prólogo

Assim, hoje não basta simplesmente contar uma história, mas deve-se contá-la, isto é, colocar seus elementos formais e de conteúdo dispostos de tal maneira que da narração resulte uma abordagem crítica.

Vladimir Herzog, "Linhas retas & tortas"
O Estado de S. Paulo, 1963

Figura 1 – Fotografia de Vladimir Herzog morto no DOI-Codi de São Paulo



Fonte: <http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar>

25 de outubro de 1975. A fotografia em preto e branco mostra um homem branco, calvo, trajando um macacão preto, por volta dos cinquenta anos, de joelhos, no fundo de uma sala. Na frente da sala uma cadeira de plástico branca, vazia. Seu corpo está sem vida. A

cabeça pende para baixo, e seu pescoço está envolvido em uma corda que está amarrada na parede atrás dele, entre os blocos de vidro, no alto. A foto, milimetricamente tirada e de efeito quase hipnótico, perturba e exige de nós, espectadores distantes no tempo e no espaço, muito mais que mera contemplação e curiosidade. Quem a vê pela primeira vez é impelido a pensar nas causas pessoais sob as quais um homem atentou contra a própria vida, em uma tentativa de decifrar o oculto da vida.

Essa é uma imagem que não se apaga da nossa história recente. Na imagem, está o corpo do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975). Vlado, como era carinhosamente conhecido (e que também era seu nome de batismo), foi professor, jornalista e cineasta brasileiro. Nasceu em 27 de junho de 1937 na cidade de Osijek, na Croácia (na época, parte da Iugoslávia), tendo morado na Itália e posteriormente migrado para o Brasil. Cresceu na cidade de São Paulo e posteriormente cursou Filosofia na Universidade de São Paulo, iniciando a carreira de jornalismo em 1959, no jornal O Estado de São Paulo.

No dia 24 de outubro de 1975, Vladimir compareceu espontaneamente para prestar depoimento na sede do DOI-CODI acerca de suas ligações com o PCB (Partido Comunista Brasileiro). De lá, não saiu vivo. Sofreu torturas e no dia seguinte noticiaram sua morte. A versão oficial, expedida pelos militares, foi a de que Vladimir Herzog havia se enforcado com um cinto – o que foi divulgado por meio do registro fotográfico feito por Silvaldo Leung Vieira. A sustentação de um discurso que culpabiliza a vítima pela atrocidade cometida – ainda é uma máxima constante no contexto brasileiro. O atestado de óbito só foi retificado mais de quinze anos depois. No lugar da anotação no lugar da anotação de que Vladimir morreu devido a uma asfixia mecânica (enforcamento), no documento passou a constar que “a morte decorreu de lesões e maus-tratos sofridos durante o interrogatório em dependência do II Exército – SP (DOI-Codi)”.

Silvaldo Vieira era um jovem estudante do curso de fotografia do Instituto de Criminalística da Polícia Civil e estava, na época, em sua segunda semana de treinamento quando foi convocado pelo Dops para tirar fotos de um preso morto. À época, Vieira afirmou que lhe causou estranheza a posição em que o corpo estava, além de se referir ao empenho dos militares pelo sigilo do acontecimento. Colaborou para que a farsa fosse levada adiante com a assinatura de Harry Shibata, que posteriormente confirmou ter assinado o laudo sem examinar ou sequer ver o corpo. Anos mais tarde, Silvaldo disse que “ainda carrega um triste sentimento de ter sido usado para montar essas mentiras”. Aqui talvez seja importante já mencionar um aspecto importante do trabalho, do papel da fotografia, das implicações que daí

decorrem e que será retomado posteriormente: trata-se de uma *ética do ver*, conforme assinala Susan Sontag em sua obra “Sobre a fotografia”.

Mas a realidade de uma foto (e da foto da morte de Vladimir Herzog) ultrapassa seu instante. Estilhaça, ainda, o imaginário de um povo pacífico e alheio à violência; revela o horror de um regime ditatorial. A fotografia do corpo de Herzog atravessou o tempo e se tornou o registro mais importante da história política do Brasil nos anos 1970. Sua morte gerou diversas manifestações, como a famosa missa na catedral da Sé, em São Paulo. A reprodução da imagem mobilizou afetos em um momento em que o país começava a reivindicar a volta do processo democrático.

A fotografia foi amplamente divulgada, estampada e permanece, até hoje, como uma das primeiras em sites de busca quando se busca informações sobre Herzog. A imagem da violência permanece, evidenciando um país cujas práticas violentas, de tortura e extermínio – do corpo do outro, da divergência, da diferença – ainda reverberam em dias atuais; além disso, mostra como se construiu uma política do olhar em diversos momentos históricos que o país atravessou. A imagem do corpo de Herzog marca um encontro visual e particular sobre a brutalidade da nossa sociedade e, em especial, do regime ditatorial que governou o país por mais de duas décadas. Sem esses registros de violência, em um momento histórico em que as imagens não eram produzidas e espalhadas na velocidade em que são produzidas nos dias atuais, não confrontamos de maneira efetiva os traumas do passado, uma das nossas maiores dificuldades enquanto nação. Conforme escreve Georges Didi-Huberman (2018, p. 30-31),

Continuaremos a fechar os olhos sobre essas imagens enquanto não encontramos o “ponto crítico”, como disse Walter Benjamin, de onde surgiria uma possibilidade de que fossem “lidas”, isto é, temporalizadas, reatadas – ainda que por um limite imanente – à palavra da experiência. Esse ponto crítico ainda não foi encontrado. Construir uma legibilidade para essas imagens seria, portanto, não se contentar com a legenda acrescida pela voz do comentarista autorizado pelo exército libertador. Seria restituir, recontextualizar essas imagens numa *montagem* de outro tipo, com outro tipo de texto, por exemplo, as narrativas dos próprios sobreviventes quando contam o que significa, para eles, a abertura de seu campo. Abrir os olhos para a abertura dos campos seria, então, saber olhar as imagens desses terríveis arquivos sem deixar de se colocar à escuta dos testemunhos deixados pelos próprios sobreviventes nesse momento tão decisivo e ao mesmo tempo tão complexo.

Didi-Huberman retoma o período da Segunda Guerra Mundial e os horrores do holocausto para Infelizmente, no caso da fotografia em que consta o corpo de Vladimir Herzog a reconstituição do que aconteceu, dar voz a ele não é possível, assim como aqueles que passaram pela experiência completa da Shoah não puderam, obviamente, retornar, conforme nos alerta Primo Levi em *É isto um homem?*. Podemos, contudo, mobilizar as

imagens de nosso arquivo histórico para nos questionarmos sobre o passado, sobre as violências sofridas e sobre como enfrentamos ou não esses aspectos.

É preciso retroceder no tempo para compreendermos a dimensão do poder de uma imagem na construção da história do Brasil. O panorama da história da fotografia no Brasil é formado sobretudo por representações que evidenciam um país conciliador, não violento, em que a harmonia dos povos paira em uma terra longínqua e cheia de vida. Pretende-se lançar mão de alguns exemplos, mas de um em especial: o registro das transformações políticas que ocorreram no país a partir de 1964, em especial em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, cidades em que houve maior incidência da produção fotográfica e da atuação do fotojornalismo.

É preciso nos posicionarmos criticamente sobre as imagens que foram e que são veiculadas.

Introdução

“[...] Abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma – *still, frozen picture*, como se diria em inglês – , tampouco escolher uma significação que o esquematizaria uma vez por todas. Abrir os olhos sobre a história significa *temporalizar* as imagens que nos restam dela.

Georges Didi-Huberman, Quando as imagens tomam posição: o olho da história II.

Susan Meiselas (1948), fotógrafa estadunidense que ficou internacionalmente reconhecida por seus trabalhos produzidos em zonas de conflito na América Central, em especial por suas fotos sobre a revolução sandinista na Nicarágua, ao ser questionada sobre o uso das imagens e se elas podem, em alguma medida, mediar conflitos, afirmou que as imagens produzidas nos dão a oportunidade de pensar, refletir sobre o que está documentado; não dão respostas exatas, mas apontam caminhos para uma leitura mais atenta e crítica sobre os eventos. As fotografias produzidas nesses momentos podem, com sorte, se tornar um documento histórico para as gerações posteriores. Sua fala traz à baila a importância que as imagens assumem na construção de uma memória histórica do século XX. O testemunho da história nesse momento passa pelo olhar do fotógrafo: aquele que se torna o responsável por construir um conjunto de imagens de determinado evento histórico.

Temporalizar as imagens: o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2018) assinala a importância de uma temporalização minuciosa sobre as imagens a partir dos registros visual e histórico dos campos de concentração. O pensador afirma que o confronto das imagens do período do Holocausto constituiria o ponto de partida, a base do olhar que temos hoje sobre os arquivos visuais daquele período. Apesar da diferença de tempo e especificidades históricas, podemos estabelecer um paralelo acerca da reflexão proposta pelo autor e questionar quais imagens do nosso arquivo histórico são confrontadas a fim de produzir um conhecimento crítico sobre o processo histórico.

O objetivo do presente trabalho é verificar como as imagens foram produzidas durante a ditadura civil-militar brasileira no âmbito do fotojornalismo e como foram amplamente veiculadas, reproduzidas, alteradas, analisando o impacto na memória histórica e coletiva brasileira e seus desdobramentos, em especial, a visão de um povo cordial, pacífico, conciliador, na tentativa de oferecer uma outra interpretação, que ilustre os conflitos e as violências constantes que fazem parte da recente história brasileira. Para tanto, a pesquisa partiu de fontes primárias, sobretudo as produções fotográficas de Orlando Brito, Evandro Teixeira, importantes fotojornalistas do período e de reproduções de imagens dos jornais da

época, em especial o Jornal O Globo e O Estado de São Paulo. A coleta e seleção das imagens se deu sobretudo em sites como o Instituto Moreira Salles em que preservam parte da história do Brasil contemporâneo, além de sites como Memorial da Ditadura, Memorial da Democracia, Memorial da Resistência e do Instituto Vladimir Herzog.

Capítulo 1 - Política(s) da Imagem: Fotografia e História nas fronteiras

Durante muito tempo, as Ciências Sociais viveram sob o imperialismo dos documentos escritos, conforme pontua o historiador francês Jacques Le Goff (2010). As imagens ocupavam, assim, um papel quase secundário, subalterno, complementar, por assim dizer, nas análises sobre as transformações sociais e os eventos históricos. Nesse sentido, durante um bom tempo pôde-se ver o uso das imagens sempre atrelado a um texto, seja justificando ou exemplificando-o. A imagem aparece, portanto, como um adicional e sua utilização, seja em pesquisa, seja em artigos ou livros didáticos, auxiliam na interpretação textual. Assim, objetivamos analisar as imagens de um determinado período histórico, colocando-as em primeiro plano, extraíndo delas perguntas sobre os eventos históricos, isto é, tratando-as como um documento que pode trazer uma interpretação crítica sobre o passado.

Não pensamos as imagens isoladamente, mas pertencentes a um conjunto de fatores, isto é, a um contexto que torna seus elementos representativos de questões sociais que se circunscrevem no tempo. No que se refere à metodologia, um dos principais aspectos que nortearam a investigação foi pensar seus significados no contexto em que foi criada. Quais forças (sociais, econômicas, culturais, políticas) atravessam a produção fotográfica, já que constituem uma narrativa visual para a construção de conhecimento? Quais interpretações e leituras podemos fazer a partir daí? No presente trabalho, tomamos as fotografias como objeto e fonte, analisando-a como uma das formas de olhar para a história a partir de uma construção de uma narrativa visual.

Segundo o historiador francês Jacques Le Goff (1996, p. 37) a fotografia revoluciona a memória por fornecer um caráter de exatidão que poucas fontes históricas podem oferecer. Ao considerarmos a fotografia como um documento histórico, ampliamos a noção de documento histórico. De acordo com Le Goff (1996, p. 37), “há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”.

Tomar, portanto, a fotografia como documento visual capaz de nos informar sobre o passado é uma abordagem metodológica que se constrói a partir de uma virada crítica sobre o papel das imagens na construção de uma narrativa visual e que também tomamos aqui neste trabalho. Outros aspectos assumem igual importância neste trabalho: a partir de uma perspectiva histórica, observar o desenvolvimento do fotojornalismo no Brasil e como o fotógrafo registra esses momentos nos parece um fator importante, já que estamos considerando a produção fotográfica e o contexto que a envolve; considerar o pensamento de

alguns teóricos não só da fotografia como da cultura nos deu base para refletirmos sobre ela e seus desdobramentos na memória política, cultural e social. O historiador Boris Kossoy (2001, p. 55) afirma que

Assim as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas de arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica.

Das imagens nasce um modo de ver. Em *Sobre a Fotografia*, Susan Sontag (2004, p. 8) assinala que “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver”.

Uma ética do ver nos parece um ponto crucial para uma abordagem crítica sobre a imagem, sua reprodução e seus usos. Uma ética que faça com que enxerguemos a fotografia e o que ela está revelando de maneira crítica e inquiridora. Sontag também pontua que fotos fornecem um testemunho. São elas que fornecem dados sobre o que se passou, quem foi testemunha e quem sofreu, quem vivenciou a tortura, a completa violência, a morte.

Boris Kossoy, em *Fotografia e História* (2001, p. 28), argumenta que a fotografia é um documento visual que carrega em si duas características: é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Ao entrar em contato com parte da produção fotográfica do período ditatorial, é impossível permanecer em uma postura neutra. Os documentos que compõem uma narrativa visual revelam violência, violação aos direitos básicos. As imagens tomam posição, invoca aquilo que não foi mostrado.

Diante de um documento, devemos saber inquiri-lo, fazer as perguntas para, assim, obter as respostas. Kossoy ressalta que é nessa perspectiva que entende ser o estudo das imagens: um caminho a mais para a elucidação do passado humano; assim também assumimos tal comportamento frente às imagens que buscamos e que constituem a estrutura deste trabalho.

Capítulo 2 - A encenação da política: construção de imagem e imaginário na política brasileira

“O grito do Ipiranga (1888)”, pintura apoteótica de Pedro Américo (1843-1905), foi feita após sessenta e seis anos do episódio que o quadro retrata: o grito da independência. Considerada como uma das mais emblemáticas imagens da história do Brasil, a obra foi encomendada pelo governo da província de São Paulo para ocupar o salão de honra do Monumento do Ipiranga (atual Museu Paulista). Na obra, cujas dimensões são 7,60 por 4,51 metros quadrados, estão representados o príncipe regente Dom Pedro, ao centro, com uniforme de gala empunhando uma espada; a comitiva localiza-se à direita do príncipe, formada por dez homens que erguem seus chapéus; à frente deles, trinta soldados; próximo a eles, um civil usando cartola ergue um guarda-chuva; à esquerda, três figuras populares: um homem conduzindo um carro de boi, um outro homem a cavalo e, mais ao fundo, um homem negro que conduz um cavalo; o riacho do Pirianga aparece em primeiro plano; um casebre ao fundo compõe a cena, reforçando o caráter rural do local.

Dada a sua natureza, o quadro faz uma representação de um momento histórico. Contudo, a encenação é o elemento que estrutura toda a imagem. Sabe-se que o evento retratado foi muito diferente do que se pode observar na pintura de Pedro Américo. No entanto, a construção de uma suposta grandiosidade e todos os elementos presentes no quadro reforçam a ideia de ‘cada um em seu devido lugar’, ocupando posições específicas na História.

Quando se passa a registrar a história política do Brasil a partir de uma narrativa visual? E como essa narrativa, composta por procedimentos estéticos diversos passam a contribuir para o entendimento das transformações no país e, sobretudo, constroem e cristalizam uma determinada imagem, um determinado ideal de representação? A historiadora Lília Schwarcz (2014, p. 397) pontua que com Dom Pedro II a fotografia ganhou importância, já que o monarca gostava de registrar a si e a sua corte, além de registrar e divulgar um determinado tipo de imagem, em um projeto nacional tem implicações na imagem (e, por extensão, no imaginário) do país. Revelar ao mundo uma única imagem implica em excluir muitas outras, sobretudo se considerarmos os povos originários e os povos africanos que foram escravizados.

A construção de imagens que registrasse e ao mesmo tempo representasse o país sempre esteve na concepção de pintores, gravuristas e fotógrafos. O trabalho de construção de uma imagem que representasse características típicas do Brasil, como um paraíso de

dimensões continentais, onde a harmonia da natureza e a cordialidade do homem que aqui habita são fundamentais na construção imagética desse período. Outras expressões artísticas e estéticas se revezaram na construção dessa imagem. De tempos em tempos, a imagem de um país pacífico e que sempre põe em marcha a ideia de ordem e progresso ressurgem como um lembrete de quem somos. Ou da imagem que foi criada.

Em nossa história contemporânea, a fotografia assume um importante papel de registro das transformações políticas que ocorreram no país.

O golpe militar instaurado em 1º de abril de 1964 interrompeu o processo democrático que vinha sendo construído ao longo de duas décadas. Com a ditadura militar, centenas de milhares de pessoas foram presas e dezenas de milhares foram torturadas. Mais de quatrocentas pessoas foram mortas pelos órgãos de repressão, e muitos ainda encontram-se desaparecidos. Dessa tragédia política e social, uma memória emerge: imagens de militares, passeatas, repressão policial, desaparecidos políticos. Integrantes de parte da história recente do país. Desse conjunto de imagens, registradas por diversos fotógrafos, um questionamento se impõe: qual o poder político de uma imagem? O que ela nos informa sobre as transformações históricas que estão em curso em nossa sociedade? Quais discursos engendram?

O desenvolvimento do fotojornalismo no Brasil a partir da década de 1960 mostra-se como um ponto de inflexão da forma como as imagens são mobilizadas e como as fotografias passam, a partir daí, a ter um importante papel na construção da memória histórica e política do Brasil. Migrações, a construção de Brasília, os movimentos sociais, as mudanças que se operam no contexto dos grandes centros urbanos são registrados por diferentes agências e passarão a constituir material histórico.

Orlando Brito (1950-2022), registrou importantes momentos da história política do Brasil contemporâneo. Na década de 1970 trabalhou para o Jornal O Globo e acompanhou os bastidores do Congresso Nacional. Orlando se tornou um cronista da política brasileira: suas fotos ajudam a compor em imagens as tensões e os entraves políticos que ocorreram na época. A composição de suas fotografias não só ajudam a reconstruir imageticamente os eventos políticos como também acabam por imprimir um modo de ver, um modo de narrar os fatos. O olho do fotógrafo se coloca na história.

A fotografia “Tomada do Forte de Copacabana”, ao contrastar sombra e luz e centralizar a figura de um oficial em meio à chuva torrencial compõe (e pode metaforizar) a atmosfera de tensão política às vésperas do golpe. O “instante zero do golpe”.

Figura 2 – Tomada do Forte de Copacabana

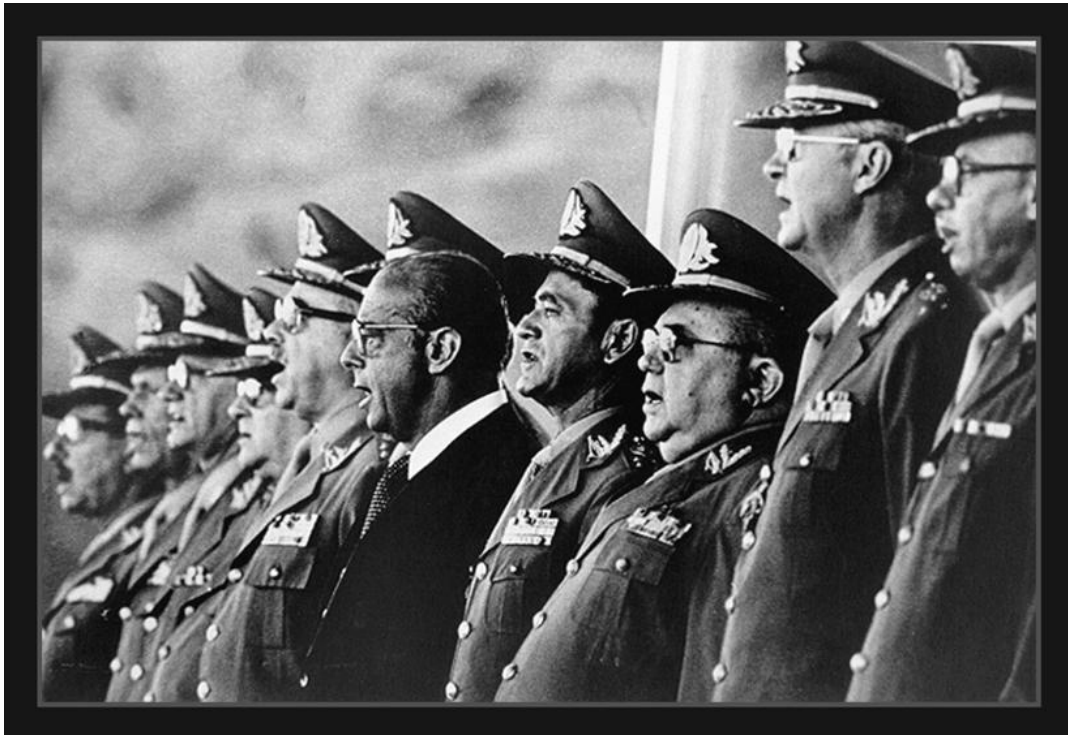


Fonte: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/>

Em entrevista concedida para o Instituto Moreira Salles em 2017, por ocasião do lançamento da exposição “Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964” em São Paulo, Evandro Teixeira narra que na madrugada do dia 31 de março para primeiro de abril foi chamado às pressas para ir até o forte de Copacabana fazer umas fotos. Não poderia, entretanto, chamar atenção: era necessário que o fotógrafo agisse discretamente, de acordo com instruções de seu supervisor. Evandro leva uma pequena câmera e ao chegar ao local, observou que canhões, armas e os militares estavam no local, compondo um cenário, já que estava tudo em seu lugar. No dia seguinte, a foto estampava a primeira capa do jornal do Brasil.

Há um componente interessante que se revela por meio da fala de Teixeira: a importância que os militares davam ao registro de si enquanto estiveram no poder. Revelar-se por meio de elementos que representam o poder, utilizá-los para transmitir uma mensagem de que a força e de que o poder é a representação do poderio militar que tomou o poder é revelador do período em questão.

Figura 3 – Presidente João Figueiredo em solenidade militar em 1980



Fonte: <https://www.orlandobrito.com/>

Figura 4 – Figueiredo no meio



Fonte: <https://www.orlandobrito.com/>

As fotografias do presidente João Figueiredo (tiradas a partir de duas perspectivas diferentes) em solenidade militar revela uma característica presente na imagem dos presidentes do período militar: todos se vestem como civis, imiscuindo-se entre civis e militares. A opção pela não diferenciação entre o presidente e os civis, mas apresentando-se como um deles suaviza a ideia de um militar no poder e angaria forças para a manutenção no poder. “Estou com eles e também estou com vocês”, parece nos dizer o General Figueiredo. Um elo que assume implicações até hoje.

Figura 5 – O Congresso fechado pelo AI-5



Fonte: <https://www.orlandobrito.com/>

Proximidade e distância. Medidas opostas estão na base da construção da fotografia acima. Metaforiza a tomada do poder pelos militares: coloca em primeiro plano um dos principais componentes visuais que identificam um militar: as botinas. Em uma dimensão que toma quase todo o plano da fotografia, um militar coloca-se à frente do Congresso Nacional, em uma distância que lhe permite executar o que for necessário. As abóbadas do Congresso aparecem pálidas ao fundo; tudo parece atestar a ausência de vida.

Figura 6 – A mão



Fonte: <https://www.orlandobrito.com/>

A morte é a marca de um regime ditatorial. Sem as inúmeras mãos que prenderam, torturaram, violentaram, aniquilaram e sumiram com milhares de corpos as atrocidades não se tornaram possíveis de acontecer. Sem as mãos que assinavam e decretavam a morte, seja em plena luz do dia ou em intermináveis madrugadas em centros de tortura, as mortes não teriam acontecido. É o regime da violência.

O registro da mão do militar mostra não só quem estava no comando político como revela a outra face do momento político, isto é, o da violência – institucional e sobre os corpos. Pela imagem percebe-se o local em que se localiza – o espaço da instituição, distante

dos calabouços e dos locais clandestinos em que se praticam a tortura. O livro abaixo da mão também evidencia o poder sob o qual se encontrava o país. A mão evidencia as marcas do tempo: rugas e veias se sobressaem em uma mão esquelética; seu aspecto quase cadavérico imprime na fotografia a própria marca do tempo político em que se circunscreve. Em texto escrito para o livro *Poder, Glória e Solidão*¹, antologia lançada em 2002, Orlando Brito (2002, p. 290) definiu, em linhas gerais, seu trabalho:

Cada protagonista da história deixa suas digitais impressas na própria história. As fotos aqui publicadas possibilitam um retrospecto visual de todos eles dentro do mundo do poder, numa sequência lógica, singular, quase didática, às vezes triste, às vezes bem-humorada e até patética. Mas sempre fiel. Fotografias não têm culpa. São derivadas de algo existente, são reproduções de alguma coisa visível. Não se fotografa o nada.

Do outro lado, mãos que se colocam contra a ditadura militar.

Figura 7 – Marcha contra o golpe na Cinelândia é reprimida pelo exército em 1º de abril de 1964



Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/golpe-de-1964>

As fotografias acima registram dois movimentos antagônicos na sociedade brasileira: de um lado, o registro captura o apoio incondicional de uma parcela da população às medidas

¹ BRITO, Orlando. *Poder, Glória e Solidão*. São Paulo: Terra Virgem Editora, 2002.

de intervenção militar. Do outro, um grupo de brasileiros se manifesta contrariamente ao golpe. A diferença expõe muito mais do que visões e posicionamentos pró ou contra a democracia: lança luz sobre o abismo social em que sempre tivemos. As diferenças de raça e classe são as primeiras a serem observadas se analisarmos ainda mais a fundo as motivações que engendraram o golpe de estado e qual grupo social apoiou as forças políticas que tomaram o poder em abril de 1964. Os rostos presentes na fotografia contrária ao golpe marcam uma distância simbólica e ao mesmo tempo reveladora da estrutura social brasileira. De acordo com a historiadora Heloisa Starling (2022)²,

Várias organizações e movimentos originários da sociedade civil, de natureza conservadora e/ou de extrema direita atuaram ativamente contra o governo de João Goulart. Em seu conjunto, essas organizações formam uma espécie de rede conspirativa cujo objetivo era a desestabilização e a derrubada do governo. O mais importante núcleo dessa rede foi o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), criado em agosto de 1961, por um grupo de empresários do Rio de Janeiro e de São Paulo e por um punhado de oficiais que orbitavam em torno da Escola Superior de Guerra (ESG).

A fotografia que destaca os manifestantes apoiadores do golpe militar expressam um discurso cujo fundamento é o terror ao comunismo, mesmo não tendo ideia do que isso signifique de fato. É impressionante atestar a força do argumento no tempo, já que manifestações atuais utilizam exatamente a mesma forma discursiva.

² Golpe militar de 1964. Disponível em <<https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/1-golpe-militar-de-1964/>>. Acesso em 10 de Setembro de 2022.

Figura 8 – Marcha da Família com Deus pela Liberdade

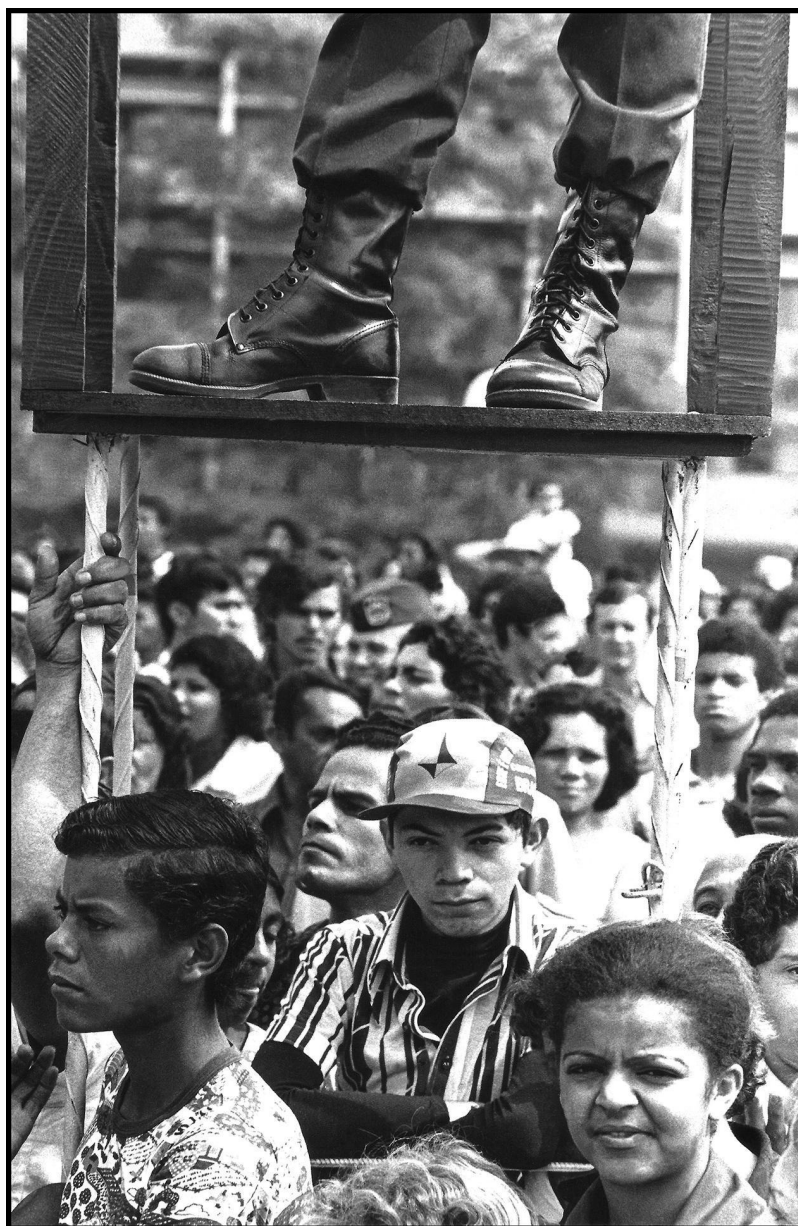


Fonte: Agência O Globo

A imagem acima é uma imagem de um país contemporâneo, uma imagem ainda *permanente* em nossa memória visual. Revela dois aspectos fundamentais da nossa sociedade: um grupo social economicamente definido como classe média e classe média alta (haja vista o grupo social retratado) é porta voz do anticomunismo, carregando bandeiras e sempre utilizando a comparação com outros países como mote argumentativo.

Uma parcela da população brasileira, que não se reconhece como classe trabalhadora e cuja ideia de moralidade atravessa seu discurso, mimetiza, nos dias atuais, o passado não muito distante. Exige o retorno da ditadura, as práticas violentas, a cassação de direitos. Do outro lado, há um grupo economicamente vulnerável, a maioria dos habitantes desse país, que reivindicam a volta da democracia e melhores condições de trabalho, acesso à saúde, aos bens culturais, à educação libertadora.

A imagem abaixo ilustra de modo muito interessante a enormidade da disparidade social, política e econômica brasileira no momento do golpe militar. Revela também a hierarquia de poder que se estabelece no período e sob quais forças aprofunda as diferenças no país.

Figura 9 – Militar e o Povo

Fonte: <https://www.orlandobrito.com/>

Divisão: acima, os militares, abaixo, o povo. A estratificação social, as mudanças nos campos econômico, político e cultural (ou a manutenção das dificuldades, o não progresso que vai sendo construído dia após dia) também são reveladas nas fotografias do período. O olhar do fotógrafo se desloca, encontra-se presente na multidão, está nos bastidores das transformações políticas, registra o enfrentamento e a violência, protege deliberadamente um grupo.

A aparente manifestação pacífica também é capturada pelas lentes da Agência O Globo. Nela, vê-se um grande grupo de pessoas participando da Marcha da família com Deus pela

liberdade. Há alguns aspectos importantes a se destacar nessa imagem. A ausência de confronto com a polícia revela a qual estrato social os manifestantes pertencem. As roupas também atestam isso: as mulheres de vestido e com penteados, homens de terno e camisa social; crianças, em sua maioria brancas, aparecem na imagem. Revela, em ponto miúdo, a violência, mas de uma outra forma: a mensagem que alguns manifestantes mostram sorrindo é uma ilustração de um homem em que a posição política é contrária ao que eles acreditam. Eles sorriem, como se chancelassem a violência, a tortura sobre aqueles que pensam diferente deles. É uma imagem que diz muito sobre o país, em como as ideias se disseminaram e como esse pensamento de aversão à igualdade e à equidade encontrou ressonância em uma grande parcela da população.

Figura 10 – Marcha da Vitória no Rio de Janeiro



Fonte: Agência O Globo

Tomada como um documento visual, a imagem revela um momento de inflexão na política brasileira e os desdobramentos que se observam no comportamento de uma parte da população, que defende o conservadorismo e manutenção de uma imobilismo social, refutando qualquer projeto político que altere a dinâmica e estrutura social do país. Assim, clama-se por democracia demonizando o comunismo. O apoio e a divulgação de alguns setores da imprensa atestam o apoio à marcha, conforme podemos observar na capa do jornal O Estado de S. Paulo de 19 de março de 1964:

Figura 11 – O Estado de S. Paulo, página 1 da edição de 19 de março de 1964



Figura 12 – Marcha da Família com Deus pela Liberdade



Fonte: Agência O Globo

Debruçar-se sobre parte das fotografias produzidas no período permitiu observar como a movimentação de parte da sociedade civil reagiu à época do golpe. Atuação de grupos à esquerda e à direita, estes apoiando a ditadura militar saiu às ruas. Reivindicando pautas caras ao conservadorismo, um dos movimentos (que encontra ecos até hoje), a “Marcha da família com Deus pela liberdade” ocupou as ruas, intensificando-se por todo o país. Uma passeata que pretendia clamar às Forças Armadas a derrubada do presidente, libertando o país do “perigo comunista”. A manifestação, que prometia ser dramática e apelativa, marchou a favor do golpe militar.

O ímpeto golpista começou a se delinear quando o general Olímpio Mourão Filho antecipa a conspiração tramada por Goulart, colocando os tanques nas ruas e depondo o presidente João Goulart. A imprensa definiu a manifestação como ‘Marcha da vitória’. Aqui me parece que tanto a imagem quanto a produção de um determinado tipo de discurso ajudam a inflar um posicionamento favorável ao golpe militar e os impactos que se observam na memória coletiva do país.

Figura 13 – Estudantes e militares entram em confronto durante a passeata



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/evandro-teixeira/>

A câmera capta a urgência e registra a fugacidade do momento. Civis correm pela avenida em meio à investida policial. O registro, borrado nas bordas, toda a mise-en-scène da ação registrada por Evandro Teixeira – o instante que revela a velocidade, o desfoque, as direções variadas a que as pessoas se dirigem – ajudam a construir uma ação na cena, o instante preciso.

“Esse dia foi um massacre total”, foi a frase que o fotógrafo Evandro Teixeira disse sobre a fotografia abaixo. A composição da foto assume muitos elementos presentes em quadros, entre eles a composição dos elementos, a ordem em que se distribuem no espaço da fotografia, como se fosse ritmada. A partir de um ângulo muito mais alto do que a cena, enquadrando-o o objeto de cima para baixo, somente foi obtido porque o fotógrafo se posicionou em um prédio vizinho à igreja da Candelária, a foto é um dos registros mais pungentes dos eventos que se sucederam naquele dia. Evandro Teixeira ressaltou que o ângulo privilegiado da janela lhe garantiu o registro tal como podemos observar abaixo. Há, também, um conhecimento inerente à construção fotográfica que emerge da fotografia: a mise-en-scène da ação em que está estruturada: na parte “de baixo” da foto, os policiais avançam; montados

em cavalos, seguem para o embate; na parte de cima, parte dos manifestantes correm, outros se agrupam em frente à igreja.

Figura 14 – Cavalaria avança sobre estudantes que realizam missa pela morte do estudante Edson Luís, em 1968



Fonte: Acervo do IMS.

Figura 15 – Cavalaria da PM na porta da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do IMS.

Localizar-se no momento histórico e registrá-lo, construindo uma narrativa sobre as transformações que ocorriam à época. O fotógrafo capta o momento e registra acontecimentos, circunscrevendo-os à história, criando um documento da narrativa visual de um período da história contemporânea brasileira. Para Evandro Teixeira (2012, p. 243-244),

Foram momentos terríveis e eu tinha que lutar contra aquilo. Minha arma foi a câmera fotográfica. Com ela eu subi em palanques, entrei em palácios e em presídios, corri, apanhei, mas eu precisava registrar aquilo tudo, precisava deixar documentos para história. Hoje eu estou aqui, contando minhas histórias e mostrando minhas fotografias. De alguma forma eu estou contribuindo para escrever a história desse país. Minhas fotografias serviram – e ainda servem – para mostrar um período do Brasil e o que eu pude fazer para reverter aquele estado de autoritarismo. A fotografia tem um papel muito importante para preservar e, às vezes, até mudar a história.

Capítulo 3 - Imagens insistentes: memória histórica e os desaparecidos políticos

*Quem cala sobre teu corpo
consente na tua morte
talhada a ferro e fogo
nas profundezas da corte
que a bala riscou no peito.
(...)*

Quem grita vive contigo.
Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, “Menino”

Há um conjunto de fotografias cuja natureza se coloca do lado oposto das imagens vistas até agora. E que por seu caráter intrinsecamente documental, revela o outro lado do que aconteceu, o que tentaram fazer ficar oculto, sem rastro ou marcas. Entretanto, a fotografia do rosto, que em suas dimensões se assemelha muito ao retrato 3x4, surge como um dos registros do desaparecimento de milhares de brasileiros. Nesse sentido, cabe ponderarmos sobre o papel dessa fotografia e os impactos na construção da memória histórica sobre a ditadura militar brasileira.

As fotografias de rostos³ que se repetem como se estivessem em uma extensa parede permanecem como um testemunho dos horrores que a violência estatal perpetrrou contra milhares de civis. As fotografias de desaparecidos políticos e de todas as vítimas do regime militar foram mobilizadas primeiramente por familiares que buscavam informações sobre eles. Trata-se, portanto, nesse primeiro momento, de um documento que já está produzido e que é reproduzido em um *continuum*, de modo a se espalhar por todos os lugares.

Fazer frente ao esquecimento deliberado pelo Estado: as fotografias de desaparecidos políticos passam a fazer parte de outros locais, habitar outros espaços. Não somente no espaço em que se circulavam as informações e que eram, obviamente, meios de divulgação para obtenção de informações, mas também é importante observar um movimento crítico que se originou a partir dessa circulação de imagens. É importante dizer como artistas críticos ao regime ditatorial responderam à violência e à violência sofrida pelas vítimas, como os trabalhos criados pelo artista visual Antônio Manuel, como a reprodução de um jornal “Repressão outra vez - eis o saldo” (1973), ou “Quem matou Herzog?”, carimbo criado pelo artista visual Cildo Meirelles e que era marcado em notas de dinheiro na época, na medida em que reforçam, pelo próprio modo de circulação, o poder insistente das imagens. De acordo com Ana Carolina Lima Santos (2018, p. 235),

³ Imagem de alguns desaparecidos políticos durante a ditadura militar brasileira. Reprodução disponível no site <https://www.conectas.org/en/golpe_desaparecidos-2/>.

Ao multiplicarem-se e ganharem maior visibilidade, as fotos passaram a ter mais chances de interpelar os espectadores. Via imagem, desaparecidos e espectadores se entreolham, conforme apontado por Berger e Georges Didi-Huberman. Essa capacidade é corroborada pela conexão existente entre fotografia e história. As imagens fotográficas são entendidas como testemunhos históricos que se sedimentam pela aptidão de irromper no fluxo do tempo, imobilizando e organizando-lhe como ponto de vista único.

Figura 16 – Imagens de desaparecidos políticos



Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial-mortos-e-desaparecidos/>

Em uma primeira aproximação, cumpre dizer que diferentemente das fotografias analisadas anteriormente, não evidenciam os que estavam no poder; tampouco captam com precisão o momento de confronto entre a resistência e o aparato militar do Estado; revelam o avesso, justamente pela quantidade de rostos que se multiplicam; subjetividades que contam histórias e que convergiram para o mesmo triste e doloroso fim. Em “Tortura e Sintoma Social”, Maria Rita Khel (2019, p. 124) argumenta que “o ‘esquecimento’ da tortura produz a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil.

O “Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964”⁴, produzido pela Comissão de Familiares e Mortos e Desaparecidos Políticos e Instituto de Estudos da Violência do Estado pelo grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro e Pernambuco e

⁴ Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964 / Comissão responsável Maria do Amparo Almeida Araújo... et al., prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns, apresentação de Miguel Arraes de Alencar. — Recife : Companhia Editora de Pernambuco, 1995. p. 444.

publicado em 1995, distingue semanticamente duas importantes denominações: o morto oficial e o desaparecido político. De acordo com o Dossiê (1995, p. 25),

O termo *desaparecido* é usado para definir a condição daquelas pessoas que, apesar de terem sido sequestradas, torturadas e assassinadas pelos órgãos de repressão, as autoridades governamentais jamais assumiram suas prisões e mortes. São até hoje consideradas pessoas foragidas pelos órgãos oficiais. Neste caso, as famílias buscam esclarecer as circunstâncias da morte e da localização dos corpos.

O termo *morto oficial* significa que a morte das pessoas presas foi reconhecida publicamente pelos órgãos repressivos. No entanto, muitas vezes, é necessário ainda localizar os restos mortais que foram enterrados com nomes falsos – num flagrante ato de ocultação de cadáveres, já que as autoridades oficiais sabiam a verdadeira identidade dos mortos. Na maioria das vezes, a versão da polícia é totalmente falsa.

A necessidade de diferenciar *semanticamente* os mortos, isto é, referenciando a situação em que se encontram, também se mostra como uma estratégia política de dizer e não emular ou suavizar a gravidade do que estava em questão. Aliás, a opção em não fazer uso de eufemismo coloca a importância de nomearmos de maneira precisa e lúcida o que de fato aconteceu.

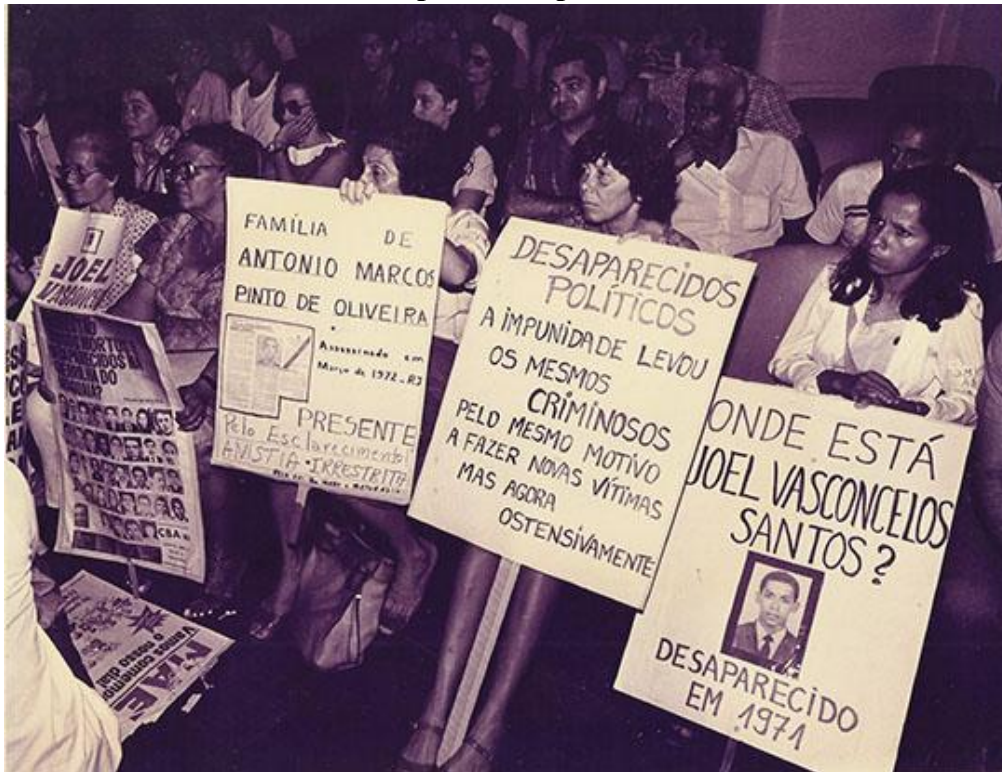
Figura 17 – Mural da Exposição “Mortos e Desaparecidos Políticos” no Memorial da Resistência



Fonte: <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicoes/mortos-e-desaparecidos-politicos/>

O registro da história dos desaparecidos políticos é visualmente contada a partir dos registros que se pulverizam em sites (de notícias, e, em especial, nos sites de organizações que lutam pelos direitos humanos) e em documentos organizados pela sociedade civil. O confronto com essas imagens faz-se necessário para confrontarmos não apenas o passado, como refutarmos o falseamento a que um grupo social ventilou por um tempo acerca da existência ou não de determinados grupos que lutaram contra a ditadura e, o pior, de qual período foi benéfico e pacífico.

Figura 18 – Manifestação de familiares durante a inauguração de ruas com nomes de mortos e desaparecidos políticos no Rio de Janeiro



Fonte: Grupo Tortura Nunca Mais RJ.

Ao documentar sua passagem pelo *Lager*, Primo Levi em *É isto um homem?* (1988, p. 119) escreve que “parecia impossível que existisse realmente um mundo e um tempo, a não ser no nosso de lama e nosso tempo estéril e estagnado, para o qual já não conseguíamos imaginar um fim”. A eterna procura, o desaparecimento como névoa imprime uma dinâmica violenta aos familiares, já que o percurso natural da história, dos acontecimentos em si, desaparecem.

Os poucos registros sobre as manifestações de familiares que buscam por seus familiares desaparecidos durante a ditadura militar mostra como grande parte da imprensa tratou o tema. Os registros dessa atuação política são considerados tímidos se compararmos com países vizinhos que também passaram pela ditadura. Manifestações como as das Mães da Praça de Maio na Argentina são exemplos de como grande parte da imprensa local trata e divulga a atuação política da sociedade civil, evidenciando a diferença do tratamento entre local e estrangeiro.

As duas reproduções de cartazes logo abaixo mostram duas formas de divulgação dos desaparecidos. A primeira utiliza imagens, de modo que podemos reconhecer e olhar para essas pessoas que estão desaparecidas. A terceira é correlata da primeira, diferenciando-se por





























um aspecto: a ausência de alguns rostos. A segunda se coloca como um divisor entre as duas, já que não há imagens, somente nomes que se estruturam em uma longa e triste lista, reveladora do horror da violência da ditadura. Confrontar uma realidade tão dura e violenta: assim como Antígona, os familiares dos desaparecidos procuram pelos seus, na esperança - e sobretudo pelo direito - de enterrá-los.

Figura 19 – Cartaz do Comitê Brasileiro de Anistia com fotos de militantes desaparecidos depois capturados pela repressão.

PROCURADOS

Eles foram presos, sequestrados e torturados.
Eram pais de família.
Encontram-se desaparecidos e talvez mortos.

ANISTIA
Comitê Brasileiro de Anistia mais próximo
Qualquer informação procure o

 Jara Marone Barros	 Orlando Bordin	 Mario Alves de Souza	 Stuart Angel Jones	 Rui Prado
 João Romão	 Rubens Paiva	 Nilson Teles Guariba	 Walter de Souza Ribeiro	 Jorge Luiz Feres
 Luis Ignacio Maranhão Filho	 Fernando A. de Santa Cruz	 Hiran de Lima Pereira	 Marcos Antonio Dias Batista	 Iris Dias de Oliveira
 Ana Rosa Kacinski	 Ivar José Valério	 Luis Eurico Tejera Lisboa	 Horacião Monteiro Guimarães	 Paulo de T. Celestino da Silva
 Jairo Wasthemberg de Lima	 Eduardo Collier Filho	 Wilson Silva	 Paulo Stuart Wright	 Carlos Alberto S. de Feres
 David Caparim	 Vagner Gomes da Silva	 Edgar Aguiar Duarte		

CBA
Comitê Brasileiro de Anistia mais próximo
Qualquer informação procure o












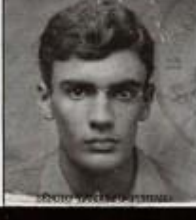




Figura 20 – Cartaz do Comitê Brasileiro de Anistia, seção São Paulo, traz a lista dos mortos e desaparecidos políticos durante o regime militar.



Fonte: <http://memorialanistia.org.br/comite-brasileiro-pela-anistia/>

Figura 21 – Cartaz da seção baiana do Comitê brasileiro de Anistia

MORTOS SEM SEPULTURA
 Nas famílias desses baianos continua faltando alguém.
 Vítimas da violência do Governo, eles estão mortos ou desaparecidos, porque defendiam os interesses do povo.
 Exigimos do Governo esclarecimentos sobre esses e outros crimes.

 MANOEL RODRIGUES PEREIRA (MANOEL)	 DANIELA CRISTINA COQUEIRO	 MARCELO FARIA	 EUDIVALDO DA SILVA
 ALEXANDRE DE LENCASTRE	 MIGUEL DE C. FIALHO	 EDNA OLIVEIRA	 FERNANDO
 IRENICE	 [Name obscured]	MAURÍCIO GRABOIS EUDALDO GOMES DA SILVA	 [Name obscured]
 PAULO	OTONIEL CAMPOS BARRETO JOÃO LEONARDO DA S. ROCHA	 [Name obscured]	CELIO GEREZ ARIVALDO COQUEIRO ALDÉIO FREITAS
 MANOEL	 [Name obscured]	PÉRICLES RÉGIS GUSMÃO CLAUDIONOR FROES COUTO	 [Name obscured]

COMITÊ BRASILEIRO DE ANISTIA - BA.
 Participe do II CONGRESSO NACIONAL PELA ANISTIA AMPLA GERAL E IRRESTRITA
 15 a 18 de novembro de 1979

Considerações Finais

Figura 22 – Passeata dos Cem Mil na Cinelândia, 1968



Fonte: Acervo do IMS.

O “instante preciso” é um termo utilizado pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson para se referir ao momento em que o fotógrafo capta o momento exato de uma imagem, eternizando-a. Olhando em retrospecto, nossas imagens dizem sobre a construção (e os problemas) inerentes a uma sociedade que em parte estimulava e apoiava o golpe, enquanto outra parcela lutava a favor de uma sociedade democrática. As imagens são interessadas e abordá-las também permitiu investigar os fatores que moldaram seus significados.

Política das imagens, imagens políticas.

As imagens aqui apresentadas podem, em síntese, revelar ao menos três pontos: 1) o signo da violência, material e simbólica; o povo e o poder; o (quase) apagamento a que foram submetidos os desaparecidos políticos; e a encenação a que se recorreu para forjar uma imagem – seja de poder, seja de morte do outro. Juntas, elas compõem um quadro que revela as dinâmicas e as formas de poder que estão na estrutura e no imaginário social brasileiro.

Ainda não fomos capazes de tomar o passado (absurdamente recente) como lugar sobre uma experiência vivida. O caminho da recordação, a rememoração e o enfrentamento do passado violento que tivemos e que volta a se inscrever no presente. Um ponto de inflexão a que as imagens aqui presentes mostram: a desconstrução de um país pacífico, cujas marcas de um violento processo sobre o aniquilamento do outro sempre esteve presente, desde 1500. As imagens apresentadas revelam a força para a compreensão da construção da memória histórica. Seja capturando o momento dos conflitos, seja registrando os que estavam no poder, as imagens de um Brasil que ainda não enfrentou os fantasmas da ditadura militar, as fotografias fazem parte de um importante documento histórico. Revelam, sobretudo, a necessidade de enfrentarmos o passado.

As imagens aqui apresentadas narram um período de transformação, tensão e violência política no Brasil contemporâneo. Revelam, de igual modo, aspectos de um povo às voltas com sua própria natureza e seus traumas não enfrentados. As imagens aqui selecionadas mostraram também a respeito do que lhes faltava, ao mesmo tempo que carregam a potência de sempre revelar algo novo. Fotografia como inscrição crítica no presente: contra qualquer tentativa de falseamento da história, precisamos recorrer aos documentos visuais que narram o que aconteceu.

Abri a escrita deste trabalho com uma imagem de morte. Encerro com uma imagem de esperança. Os inúmeros rostos que compõem a fotografia permanecem anônimos, mas vivos, e representam um país que necessita urgentemente confrontar seu passado. Não podemos esquecer o que aconteceu, nem em nossa história recente, tampouco em outros momentos, como o período colonial. Nenhum esquecimento.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Ângela; ESPADA, Heloísa (org.). *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

ÁVILA, Janaína da Silva. Fotojornalismo no Brasil em 1968: a ditadura e o povo no olhar de Evandro Teixeira. **Discursos Fotográficos**, [S. l.], v. 16, n. 28, p. 12–37, 2020. DOI: 10.5433/1984-7939.2020v16n28p12. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/40229>. Acesso em: 7 set. 2022.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Organização, introdução e notas Geoff Dyer. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRITO, Orlando. *Poder, Glória e Solidão*. São Paulo: Terra Virgem Editora, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964 / Comissão responsável Maria do Amparo Almeida Araújo et al., prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns, apresentação de Miguel Arraes de Alencar. — Recife : Companhia Editora de Pernambuco, 1995.

KEHL, Maria Rita. *Tortura e Sintoma Social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Coleção Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2003.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Entrevedo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 16, n. 34, p. 233-259, 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.137293. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/137293>. Acesso em: 9 dez. 2022.

Schwarzc, Lilia Moritz. LENDO E AGENCIANDO IMAGENS: O REI, A NATUREZA E SEUS BELOS NATURAIS. **Sociologia & Antropologia** [online]. 2014, v. 4, n. 2 [Acessado 7 Dezembro 2022], pp. 391-431. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752014V425>>. ISSN 2238-3875. <https://doi.org/10.1590/2238-38752014V425>.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BONI, P. C. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. **Discursos Fotográficos**, [S. l.], v. 8, n. 12, p. 217–252, 2012. DOI: 10.5433/1984-7939.2012v8n12p217. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11936>. Acesso em: 10 out. 2022.