

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL PAGATINI

A TRANSMISSÃO DAS MEMÓRIAS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA NA PESQUISA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS CRÍTICAS ATRAVÉS DE EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS

THE TRANSMISSION OF MEMORIES OF THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN CONTEMPORARY ARTISTIC RESEARCH: THE CONSTRUCTION OF CRITICAL IMAGES THROUGH HISTORICAL EVIDENCE.

CAMPINAS
2023

RAFAEL PAGATINI

A TRANSMISSÃO DAS MEMÓRIAS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA NA PESQUISA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS CRÍTICAS ATRAVÉS DE EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS

THE TRANSMISSION OF MEMORIES OF THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN CONTEMPORARY ARTISTIC RESEARCH: THE CONSTRUCTION OF CRITICAL IMAGES THROUGH HISTORICAL EVIDENCE.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

e

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RAFAEL PAGATINI,
ORIENTADO PELA PROFA. DRA. LUISE WEISS.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P14t

Pagatini, Rafael, 1985-
A transmissão das memórias da ditadura militar brasileira na pesquisa artística contemporânea : a construção de imagens críticas através de evidências históricas / Rafael Pagatini. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Luise Weiss.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Memória na arte. 2. Gravura. 3. Arte contemporânea. 4. Arte - Pesquisa. 5. Ditadura militar, 1964-1985 - Brasil. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The transmission of memories of the brazilian military dictatorship in contemporary artistic research : the construction of critical images through historical evidence
Palavras-chave em inglês:
Memory in art
Printmaking
Contemporary art
Art - Research
Military dictatorship, 1964-1985 - Brasil
Área de concentração: Artes Visuais
Titulação: Doutor em Artes Visuais
Banca examinadora:
Luise Weiss [Orientador]
Márcio Orlando Seligmann-Silva
Giselle Beiguelman
Maria de Fátima Morethy Couto
Rizzia Soares Rocha
Data de defesa: 19-10-2023
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-5708-5397
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/4821644201612582

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAEL PAGATINI

ORIENTADORA: LUISE WEISS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. LUISE WEISS
2. PROF. DR. MARCIO ORLANDO SELIGMANN SILVA
3. PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO
4. PROFA. DRA. GISELLE BEIGUELMAN
5. PROFA. DRA. RIZZIA SOARES ROCHA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 19.10.2023

Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade.

Edgar Morin. *Notas para um "Emílio" Contemporâneo.*

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e seu corpo docente e de servidores.

À minha orientadora, Profa. Dra. Luise Weiss, pelo acolhimento e orientação generosa durante todo o meu percurso de pesquisa.

Estendo minha gratidão à Universidade Federal do Espírito Santo, aos meus colegas de departamento e aos servidores por proporcionarem a oportunidade de me afastar das minhas responsabilidades docentes para conduzir essa pesquisa. A confiança depositada em mim e a liberdade para me dedicar totalmente ao trabalho acadêmico foram fundamentais para a realização deste estudo. E aos meus alunos que com suas perguntas e inquietações me ensinam e motivam a cada semestre.

Às minhas respeitadas professoras, Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, Dra. Rizzia Rocha e Dra. Giselle Beiguelman, e ao estimado professor Dr. Márcio Seligmann, meus sinceros agradecimentos pela disponibilidade para compor essa banca examinadora de defesa do doutorado, pelas leituras atentas e generosas. O privilégio foi inteiramente meu em aprender com as pesquisas e obras de vocês e levo essas lições comigo em minha jornada acadêmica.

Minha apreciação sincera ao Prof. Dr. Friedrich Weltzien, pela orientação durante os meses de pesquisa doutoral na Hochschule Hannover - University of Applied Sciences and Arts, na Alemanha.

Ao secretário geral Wolfgang Kaleck, sua assistente Rieke Ernst e a toda a equipe do European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) em Berlim - Alemanha, meus agradecimentos. Embora nosso contato tenha sido breve, o impacto foi muito relevante. Vocês não apenas incentivaram minha pesquisa, mas também me proporcionaram uma reflexão profunda sobre a interseção entre arte e direito. Obrigado por iluminarem minha jornada com novas perspectivas e por reafirmarem a relevância e a urgência deste trabalho.

Quero expressar minha profunda gratidão ao pesquisador e amigo, Dr. Paulo Cesar Gomes. Sua ajuda foi inestimável na indicação de referências e debates sobre a ditadura militar.

Agradeço, *in memoriam*, à minha querida professora Dra. Maria Lucia Cattani, cuja sensibilidade e incentivo ao longo da graduação e mestrado contribuíram decisivamente para minha formação e decisão de me tornar professor.

Gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus pais, Maria e Júlio César Pagatini. O apoio e dedicação que vocês me demonstraram abriram caminhos e possibilitaram minha jornada de estudos. E aos meus irmãos Michel e Guilherme Pagatini pela alegria e desafios de compartilhar a vida com vocês.

À Carla Dias de Borba, pelo companheirismo e incentivo.

Aos meus amigos peludos Volpi e Farofino, por me levarem para caminhar todos os dias.

Meu profundo agradecimento aos amigos e interlocutores que ao longo dos anos de pesquisa me apoiaram com críticas e sugestões fundamentais para o desenvolvimento e aperfeiçoamento: Diego Mattos, Paula Ramos, Edson do Prado Pfutzenreuter, Maristela Salvatori, Sylvia Furegatti, Amanda Lausch, Ana Pato, Nathalia Lavigne, Mabe Bethônico, Raquel Garbeloti, Yiftah Peled, Elaine Pinheiro, Camila Silva Dias, Maria Helena Bernardes, Anico Herskovits, Sara Cirino Ramos, Paulo Herkenhoff, Maria Angélica Melendi, Dora Longo Bahia, Thais Hilal, Hilal Sami Hilal, Mônica da Silva Ramos, Ananda Carvalho, Kika Carvalho, Alexandre Santos, Hélio Fervenza, Anton Wassiljew, Maja Von Kriegstein, Nina Delumann, Nara Amélia, Neusa Mendes.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

Esta pesquisa visa examinar as fronteiras e intersecções entre arte, história e direito, ao analisar caminhos interpretativos para compreender os reflexos contínuos da ditadura militar brasileira no tempo presente. Por meio da criação de trabalhos artísticos, abordo os variados aspectos do período e destaco a influência persistente da ditadura no imaginário social brasileiro. Proponho uma reflexão sobre as memórias do autoritarismo que transcende a dimensão simbólica, com enfoque na análise documental e testemunhal. Este estudo é composto por cinco trabalhos artísticos de minha autoria, elaborados através de processos gráficos. Utilizando procedimentos associados à gravura, estratégias de edição de imagens, arquivos e materialidades, questiono a narrativa de progresso e a normalidade institucional propagada durante e após o regime. A pesquisa destaca a decodificação dos elementos culturais e valores promovidos pelo governo ditatorial, bem como a persistência de representações e afetos ligados ao período, como o de otimismo e o de frustração. Assim, a tese propõe um método de construção do conhecimento ancorado no pensamento artístico resultante da ausência de transmissão intergeracional sobre os relatos do período e estruturado a partir da produção e identificação de evidências.

Palavras-chave: memória; ditadura militar; gravura; arte contemporânea; arte baseada em pesquisa.

ABSTRACT

This research aims to examine the boundaries and intersections between art, history and law by analyzing interpretive paths to understand the continuous effects of the Brazilian military dictatorship in the present time. Through the creation of artistic works, I address the varied aspects of the period and highlight the persistent influence of the dictatorship on the Brazilian collective consciousness. I propose a reflection on the memories of authoritarianism that transcends the symbolic dimension, emphasizing documentary and testimonial analysis. This study comprises five artistic works of my authorship, crafted through graphic processes. Using techniques associated with printmaking, image editing strategies, archives, and materialities, I challenge the narrative of progress and institutional normality propagated during and after the regime. The research emphasizes the decoding of cultural elements and values promoted by the dictatorial government, as well as the persistence of representations and sentiments linked to the period, such as optimism and frustration. Thus, the thesis proposes a method of knowledge construction anchored in artistic thinking, stemming from the absence of intergenerational transmission regarding the accounts of the period, and structured from the production and identification of evidence.

Keywords: memory; military dictatorship; printmaking; contemporary art; research-based art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**
Capítulo I **21**
Testemunho, evidência, pós-memória **21**
1.2 O TRIBUNAL 23
1.3 A TESTEMUNHA 27
1.4 A VULNERABILIDADE DA TESTEMUNHA 34
1.5 A QUEDA OU A FRAGILIDADE DA EVIDÊNCIA 37
1.6 MEMÓRIA SOCIAL 42
1.7 EVIDÊNCIA FORENSE 46
1.8 OS LIMITES DA DETECÇÃO 53
1.9 PÓS-MEMÓRIA 59
1.10 RELATO E VISUALIDADE PÓS-MEMORIAL 65
Capítulo II **69**
Imaginário social, frustração, e violência **69**
2.2. OTIMISMO 71
2.3 A CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM 75
2.4 DIFERENÇAS 79
2.5 O BRASIL DE LAURIANO 82
2.6 FRUSTRAÇÃO 95
2.7 JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO 100
2.8 NEGACIONISMO 104
2.9 IMAGENS DA VIOLÊNCIA 108
2.10 ARTE E DITADURA MILITAR 109
2.11 ARTE CONTEMPORÂNEA E AS ESTRATÉGIAS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO 116
2.12 TRANSMISSÃO 120
Capítulo III **122**
"Bem-vindo, presidente!" **122**
3.2 VIOLÊNCIA E SEGREGAÇÃO URBANA NA REGIÃO METROPOLITANA DE VITÓRIA 128
3.3 GRANDES ESQUECIMENTOS 133
3.4 A GAZETA 138
3.5 ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO (APEES) 140
3.6 A PELE DA IMAGEM 145
3.7 NOSOTROS NO SABÍAMOS 157
3.8 PARADIGMA INDICIÁRIO 163
Capítulo IV **169**
DOPS (Série Movimentos Religiosos) **169**
4.2 DOPS (SÉRIE MOVIMENTOS RELIGIOSO) 174
4.2.1 TRANSFORMAÇÃO DO ARQUIVO 174

4.2.2 MANIPULAÇÕES DO ARQUIVO....180
4.3 MATÉRIA, DADO, EVIDÊNCIA E GRAVURA....191
4.4 BISPOS CATÓLICOS E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA....198
4.5 O DIREITO PENAL DO INIMIGO....208
Capítulo V....212
Manipulações....212
5.2 REDES SOCIAIS....218
5.3 O TEMPO....223
5.4 A GRADE HALFTONE....232
5.5 A VERTIGEM....237
5.6 A MANIPULAÇÃO DA NARRATIVA....243
5.6.1 O CASO RIOCENTRO....243
5.6.2 A FARSA SOBRE A MORTE DE MARIGHELLA....246
5.7 THE CITY OF BROKEN WINDOWS....253
Capítulo VI....261
Retrato Oficial e Camadas (José Guimarães)....261
6.2 A DESCONSTRUÇÃO DO RETRATO....266
6.3 TIPOLOGIAS DOS RETRATOS....271
6.4 A IMAGINAÇÃO CIVIL....282
6.5 A FOTOGRAFIA COMO RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA....287
6.6 CAMADAS(JOSÉ GUIMARÃES)....292
6.7 O 8 DE JANEIRO E A DESTRUIÇÃO DA GALERIA....299
CONSIDERAÇÕES FINAIS....303
Referências....309

INTRODUÇÃO

Meus pais nunca me contaram que o país no qual eu nasci e cresci passou por uma ditadura militar. Eles, que viveram toda a sua infância e juventude durante o período ditatorial que se estendeu de 1964-1985, não compreendem que suas vidas foram diretamente impactadas pelos anos de controle do Estado por um regime de privação de direitos. Não me refiro apenas aos processos de censura e repressão tão comumente explicitados quando se aborda a época, mas principalmente à construção de suas visões de mundo e ao imaginário que desenvolveram ao normalizarem décadas do regime.

O filme *Shoah* (1985), dirigido pelo cineasta francês Claude Lanzmann, aborda a tentativa de extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Em uma entrevista notória[1], quando questionado se, ao longo da criação do filme, ele teria se sentido ignorante sobre o Holocausto, Lanzmann afirmou que não só se sentiu ignorante, como também profundamente desinformado. Essa sensação de desconhecimento e essa percepção acerca da minha própria ignorância permearam grande parte da elaboração desta tese. Assim como Lanzmann, confrontei-me com o meu não saber a respeito das memórias da ditadura militar brasileira, o que me fez perceber que isso também era o sentimento de uma geração, o que me impulsionou a aprofundar ainda mais a pesquisa.

Foi no contexto dessa busca pelas memórias que iniciei minha investigação sobre o período da ditadura brasileira em Vitória, no Espírito Santo, região cujas memórias da ditadura foram particularmente ofuscadas pela construção discursiva do progresso econômico no imaginário social local. Durante a década de 1970, a região de Vitória foi marcada pela implementação de grandes projetos industriais, como a Companhia Siderúrgica de Tubarão, o Porto de Tubarão e a Samarco Mineração, com foco principal na exportação. As iniciativas, apoiadas tanto pelo Estado quanto pelo empresariado local, promoveram a narrativa de um período de progresso econômico e de desenvolvimento, esmaecendo a realidade da ditadura militar.

---

[1] Em *On Shoah: a conversation with Serge Toubiana.*

O interesse em entender a formação das memórias dos Grandes Projetos direcionou minha pesquisa ao contexto histórico não apenas para uma perspectiva teórica, mas como um componente integrante da minha prática artística. Tal interesse não se constituiu como um tema que eu fosse abordar e discutir, mas sim em como minha produção poderia problematizar e produzir evidências materiais sobre as várias dimensões que perpassam as memórias da ditadura. Nesse aspecto, não me refiro a uma representação acurada da realidade, mas à mobilização de formas de percepção e de relações capazes de articular afetos.

Na contemporaneidade, o advento do mundo digital e dos novos sistemas de comunicação questionam a maneira como fatos e eventos são constituídos em uma realidade cada vez mais influenciada pelo uso da internet. Este cenário provoca o dilema entre a permanência das diretrizes factuais baseadas em instituições que historicamente promoveram exclusão e violência, como a universidade, o judiciário, a grande imprensa e espaços culturais, ou a criação de novas estratégias epistemológicas. Este impasse nos oferece uma oportunidade de repensar as formas de construção de conhecimento e o modelo pelo qual essas instituições constroem e apresentam seus discursos. A produção de conhecimento não se limita mais às instituições acadêmicas tradicionais, mas também se expande para o campo da arte contemporânea, contribuindo para o desenvolvimento de novas formas de conhecimento. A presente investigação pretende contribuir com práticas que envolvam o espaço da arte, mas que ampliem sua ação e colaboração com outros campos, como a história e o direito, fomentando um saber permeado pela colaboração epistemológica. Assim, busco pesquisar práticas investigativas através da articulação do conhecimento como uma relação diversa entre campos que juntos constroem formas de saber.

Os trabalhos *Bem-vindo, presidente!* (2015-2016), *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016), *Manipulações* (2016), *Retrato Oficial* (2017) e *Camadas (José Guimarães)* (2021) foram escolhidos como foco de minha pesquisa. Apresento o desenvolvimento da linguagem gráfica usada como fio condutor entre essas obras, bem como as estratégias de montagem que valorizam a relação com o espaço expositivo e arquitetônico. Discuto também como o percurso da pesquisa levou às escolhas materiais e uso dos documentos para evidenciar problemas na estrutura argumentativa sobre a reverberação das memórias do período. O uso da

gravura como forma de expressão, com seus procedimentos intrínsecos de produção de marcas, inversão e repetição, é utilizado para confrontar o espectador com aspectos da realidade frequentemente ignorados ou rejeitados.

Nas páginas que se seguem, busco explorar a reconstrução da memória e abordar questões sobre a maneira como a ditadura militar reverbera no tempo presente. Quais lições são possíveis de aprender através do uso de arquivos e seu aspecto indicial com o passado, e como elas podem ajudar a entender a dinâmica do presente democrático? Como a evidência é lida e aceita pelos sistemas de conhecimento e produção de sentido? De que maneira as estratégias discursivas e representacionais do período ditatorial ainda se fazem presentes nas políticas de esquecimento e na visualidade contemporânea? Como a arte, através de suas formas expressivas, pode contribuir com a construção de uma democracia mais inclusiva, consciente e participativa?

No contexto da produção gráfica, a definição de uma impressão como base para a produção de uma tiragem recebe os nomes de prova de impressão, prova de estado ou prova de artista, e se referem à estampa impressa com o objetivo de observar o acabamento e o progresso da imagem produzida. A prova de impressão tem uma característica indicial que se refere ao modelo ao qual as outras cópias devem se referenciar no momento da produção da tiragem. Essa relação com a ideia de prova me parece um elemento importante para pensar os trabalhos no contexto da minha pesquisa. A prova é uma evidência que estabelece ou ajuda a estabelecer a verdade ou a falsidade de uma afirmação ou proposição. Os processos de pesquisa dos trabalhos desenvolvidos nesta investigação têm como objetivo se afirmarem como evidências da complexa estrutura simbólica que permeia a memória do autoritarismo no contexto brasileiro.

No livro de ficção científica *Matadouro-cinco* (2019) o autor Kurt Vonnegut narra um bombardeio ao reverso, de forma que os aviões, ao invés de jogarem bombas, tiram-nas do solo, guardando-as em seus compartimentos e levando as mesmas de volta ao hangar de onde partiram. Na passagem, Vonnegut narra o bombardeamento da cidade alemã de Dresden, o qual presenciou e ao qual sobreviveu por se esconder em um matadouro subterrâneo. Sua descrição do bombardeio ao reverso é uma síntese do processo de investigação. Tal como a

presente pesquisa, Vonnegut realizou o mesmo movimento de reversão em relação aos arquivos, fotografias e anúncios de jornal que serviram de base para os casos estudados, em um gesto que busca compreender a formação desses materiais através da sua desconstrução tanto discursiva quanto imagética. A inversão na gravura é um procedimento fundamental, pois é por meio dele que o espelhamento da imagem ocorre. Sob esta ótica, a imagem é gravada em um sentido na matriz para ser invertida na impressão.

Minha formação em artes visuais e meu treinamento em procedimentos relacionados à produção gráfica contribuem para meu trabalho com investigações que analisam imagens e seus vestígios. A familiaridade com os processos técnicos da gráfica tradicional, somados à articulação com dispositivos digitais, me capacitam a compreender e trabalhar com a produção e circulação de imagens na contemporaneidade, sempre com uma perspectiva voltada ao contexto histórico-material. Essas habilidades foram importantes para a compreensão e utilização de técnicas tradicionais e de softwares de edição de imagem que permitiram as análises e as formulações materiais apresentadas nos capítulos subsequentes.

A prática artística que desenvolvo se baseia na análise e no estudo de documentos históricos, fotografias, relatos, materiais, elementos da cultura visual que consigo identificar como evidência, mesmo que inicialmente essa análise se ofereça de forma intuitiva. A partir desses estudos aplico processos gráficos para recontextualizar as informações que essas evidências carregam no contexto contemporâneo. Assim, utilizo técnicas de gravura aliadas a processos e tecnologias do universo digital a fim de manipular e reinterpretar arquivos para questionar e desconstruir as narrativas de progresso, otimismo e normalidade institucional promovidas durante a ditadura. Esta investigação traz novas perspectivas sobre o legado autoritário no país no contexto das artes e aprofunda a compreensão das complexidades da ditadura militar, contribuindo para uma reformulação crítica das memórias do período no tempo presente. E, nesse aspecto, trabalhar com documentos é parte do trabalho investigativo e formal da pesquisa artística.

Acredito que a pesquisa artística se configura como uma produção intelectual intrinsecamente ligada à prática artística. Não há uma dicotomia entre prática e teoria; a investigação, na verdade, amplia a capacidade de comunicar o

trabalho artístico por meio da escrita. É importante frisar que a pesquisa em poéticas visuais possui uma lógica própria, na qual muitas vezes a compreensão desse processo apenas é possível a partir de seus próprios princípios estruturais e de uma lógica epistemológica interna.

A investigação está estruturada e vinculada a arte baseada em pesquisa *research-based art* como uma metodologia crucial na pesquisa. Essa abordagem se destaca no campo da pesquisa artística por priorizar uma produção de conhecimento sistemática e fundamentada. Ao contrário de métodos que se concentram majoritariamente na expressão pessoal ou na estética, a arte baseada em pesquisa combina rigor e métodos de investigação científica ou acadêmica com o processo criativo. Essa metodologia não apenas busca a criação de obras artísticas, mas também a produção e identificação de evidências, contribuindo diretamente para o campo de estudo em questão.

Nesse contexto, a arte não é apenas um meio de expressão, mas uma ferramenta de investigação, capaz de aprofundar saberes e compreensões que podem não ser acessíveis através de métodos tradicionais de pesquisa. Ao incorporar análise, experimentação e crítica reflexiva, a arte baseada em pesquisa permite uma exploração mais profunda de temas complexos, como os efeitos duradouros da ditadura militar. Dessa forma, ela estabelece uma ponte entre a criação artística e a investigação acadêmica, oferecendo uma abordagem multidimensional que enriquece tanto a arte quanto a pesquisa.

O título da tese, **"A transmissão das memórias da ditadura militar brasileira na pesquisa artística contemporânea: a construção de imagens críticas através de evidências históricas"** tem o propósito de comunicar os principais elementos da investigação e suas conexões. A primeira parte do título estabelece a base da pesquisa, em que examino de que forma as práticas artísticas contemporâneas, especialmente as minhas próprias obras, contribuem para a elaboração, interpretação e transmissão da memória histórica da ditadura militar. O foco não está na produção artística dos anos 1960 e 1970, mas sim na formação de narrativas sobre a ditadura no tempo presente. Este é um tópico fundamental para entender como a arte contemporânea mobiliza conhecimentos para a formação da memória coletiva, imaginário social e a narrativa histórica de fatos e eventos. Enquanto isso, a segunda parte do título ressalta a abordagem metodológica

adotada de reavaliar a história da ditadura militar por meio da busca pela identificação e aceitação da evidência.

O início de cada capítulo possui uma introdução detalhada que apresenta os principais autores e o desenvolvimento do argumento. Assim, o espaço de criação é sempre percebido como teórico-prático, especialmente considerando como as dificuldades e descobertas discursivas se materializam nos procedimentos e no aspecto formal da obra. Os capítulos I e II se estruturam como estudos preparatórios para a produção das obras, ou seja, como metodologias de entrada no conteúdo e material historiográfico, documental e imagético que perpassa toda a pesquisa. Ambos possuem uma natureza histórico-teórica, dado que se conectam com os trabalhos práticos por meio dos fundamentos argumentativos que formulam. Assim, eles auxiliam na organização e estruturação do conteúdo discursivo da tese, bem como refletem a metodologia de pesquisa que se estrutura como uma tessitura na qual a crítica e análise de documentos, materialidades e conteúdo histórico apresentam um caminho interpretativo que levou ao processo de formalização das obras.

No Capítulo I, foco na construção da narrativa e na visualidade de eventos que derivam da busca pela justiça. Em um esforço para encontrar ferramentas analíticas, investiguei os conceitos de testemunho, evidência e pós-memória. Essa investigação foi feita à luz da vasta literatura crítica disponível sobre estudos do Holocausto. Dessa forma, perpasso a cobertura crítica de Hannah Arendt do julgamento de Adolf Eichmann em 1961, a leitura de Shoshana Felman e a relevância do documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, para os estudos sobre memória. Arte e justiça convergem em uma reflexão sobre suas interseções e espaços de sensibilidade. Isso pode ser visto em várias obras, como as do pintor alemão Gerhard Richter. Há também a utilização da evidência forense construída em casos como o da descoberta dos restos mortais do médico nazista Josef Mengele no Brasil e a ação jurídica de David Irving contra a Penguin Books e Deborah Lipstadt, na Inglaterra, em 1993. Além disso, destaco a importância da pós-memória, à maneira como as gerações futuras se lembram de eventos não vividos diretamente, e na transmissão intergeracional de experiências traumáticas, como representado no documentário brasileiro *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar.

O Capítulo II explora as memórias da ditadura militar brasileira (1964-1985). Através de uma análise multidisciplinar, examino as representações do período em várias esferas, incluindo propaganda governamental, justiça de transição e arte contemporânea. A pesquisa é fundamentada nos trabalhos de Carlos Fico, Nina Schneider, Jaimie Baron, Renan Quinalha e Márcio Seligmann-Silva, e engloba análises das obras dos artistas Cildo Meireles e Jaime Lauriano. O capítulo contrasta o otimismo retratado na propaganda da ditadura com a realidade de repressão e impunidade, analisando sua influência na formação do imaginário social e a importância da justiça de transição em sociedades emergindo para a democracia. Além disso, discute como a arte contemporânea, principalmente por meio da construção discursiva em torno da chamada "geração AI-5", ajudou a moldar a memória da violência da ditadura, e destaca a necessidade de uma análise menos binária e que reflita as sutilezas das práticas do governo ditatorial em relação aos regimes de visibilidade.

Os capítulos III, IV, V e VI apresentam os trabalhos práticos desenvolvidos no âmbito desta investigação dando ênfase para o processo de pesquisa, análise de imagens, documentos e a formalização das obras, tendo como eixo principal a linguagem gráfica como estratégia expressiva. Os capítulos partem da realidade local do Espírito Santo e se desenvolvem em direção ao contexto nacional. Por meio de evidências materiais e documentais, apresento as obras, mostrando como elas direta ou indiretamente se relacionam com a produção de conhecimento na arte, no direito e na história.

No Capítulo III o trabalho *Bem-vindo, presidente!* (2015-2016) aborda o estudo sobre a narrativa positiva de progresso construída durante a ditadura militar no Espírito Santo, a despeito das graves desigualdades sociais que perpassam o estado durante o período. A pesquisa tem como foco os discursos de progresso econômico da ditadura e apresenta um estudo sobre os anúncios de empresários veiculados no jornal *A Gazeta*, que propagaram a imagem otimista do desenvolvimento econômico. Assim, a instalação *Bem-vindo, presidente!* (2015-2016) apresenta os anúncios impressos em papel de conservação de documentos, criando uma contraposição entre a fragilidade do material e a densidade do conteúdo, e sugere a persistência, ainda no tempo presente, da perigosa associação entre progresso e ditadura militar.

O Capítulo IV aborda a vigilância sobre bispos católicos no Espírito Santo durante a ditadura militar brasileira, com foco especial no arcebispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque. A análise se baseia em fotografias do acervo do APEES (Arquivo Público do Estado do Espírito Santo), as quais documentam o encontro ecumênico que ficou conhecido como 'Concílio de Jovens' de 1975, monitorado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão de repressão política no Brasil. As mudanças materiais que essas imagens sofreram ao longo das décadas alterou sua coloração e as transformaram em testemunhas materiais. Assim, elas evidenciam que a metodologia de identificação das pessoas retratadas nas imagens como 'subversivas' se sustenta apenas na construção da representação do inimigo com objetivo de perpetuação do regime autoritário. Este estudo culminou no trabalho *DOPS (Movimentos Religiosos)* (2016), uma instalação composta por trinta e seis placas de madeira dispostas em canaletas que criam uma quebra semântica entre imagens e textos. O trabalho permite a manipulação pelo público, incitando uma reflexão sobre os conceitos de arquivo e gravura.

O Capítulo V busca explorar as conexões entre as imagens contemporâneas disseminadas nas redes sociais e o período da ditadura militar brasileira. A análise centra-se na obra Manipulações (2016), uma xilogravura que estabelece a relação entre a paisagem urbana brasileira e os protestos conhecidos como Jornadas de Junho de 2013. Pela perspectiva dos pesquisadores Jorge Machado, Richard Miskolci e Rodrigo Nunes, discuto a influência das representações visuais da ditadura militar na interpretação contemporânea dessas imagens, tendo como foco a imagem de um automóvel destruído por manifestantes. Assim, o capítulo examina a manipulação narrativa vinculada às fotografias do período ditatorial, com um enfoque particular em episódios como o atentado ao Riocentro e a morte de Carlos Marighella. Desta forma, destaco a interação entre imagens de diferentes períodos históricos e processos tecnológicos, associando a imagem impressa à digital por meio do padrão de pontos usados em imagens impressas a partir das pesquisas de Sean Cubitt, e abordo a problematização da política algorítmica e da manipulação de imagens no contexto digital atual, utilizando como referências a obra da artista Hito Steyerl.

O Capítulo VI analisa a representação visual e o simbolismo dos retratos oficiais durante a ditadura militar brasileira, usando como base a obra *Retrato Oficial*

(2017) e *Camadas (José Guimarães)* (2021). O estudo, baseado nas obras da pesquisadora Marion Gautreau e da artista Ariella Azoulay, analisa a tipologia dos retratos presidenciais brasileiros e seus significados políticos. Destaco a ação civil pública que no âmbito jurídico requereu a remoção dos retratos dos ex-generais da galeria presidencial, fazendo referência aos conflitos em relação à reescrita da história brasileira. A obra *Retrato Oficial* (2017) e sua interação com o espaço físico são discutidos, bem como *Camadas (José Guimarães)* (2021), que reflete a relação entre a arte e a memória institucional. O capítulo culmina com a análise da destruição da Galeria de Presidentes em 8 de janeiro de 2023, representando uma tentativa de apagamento de uma parte importante da memória nacional.

Minha pesquisa artística se desenvolve em espaços de arte contemporânea como galerias e museus, mas também em locais dedicados aos direitos humanos e em fóruns que reúnem historiadores e advogados. Os conflitos sobre a memória transcendem áreas específicas do conhecimento como a arte, o direito e a história, se estruturando de forma transversal através de narrativas, imagens e afetos. Assim, um esforço conjunto para construir uma memória que evidencie os elementos ocultos de uma nação autoritária, e a realidade social definida pela vigilância e controle dos cidadãos, é um passo para compreender o período mais amplamente. Essa abordagem deve reconhecer que, embora a ditadura tenha sido marcado pela repressão e pela tortura, a tese aborda a complexidade do período e outras formas de violência.

Embora existam pesquisas importantes no âmbito da história da arte, a prática artística ainda tende a abordar o período ditatorial ao sabor do contexto político, o que, mais do que contribuir, acaba por diminuir a potência crítica do pensamento. Esta investigação está comprometida em superar a memória social fraturada. Isso envolve confrontar as narrativas que não só negam a existência de uma ditadura, como também distorcem os acontecimentos da época. A manipulação da narrativa contrasta com o sentimento de injustiça, trauma e frustração presentes em tantos casos de perseguição política e violações que nunca foram julgados.

Capítulo I

Testemunho, evidência, pós-memória

No presente capítulo examino a construção da narrativa e a produção de visualidade de eventos históricos, usando como exemplo o Holocausto e sua ampla fortuna crítica. Em minha análise, os conceitos de *testemunho*, *evidência* e *pós-memória* são centrais, e levantam questões fundamentais sobre a violência e a convergência de elementos jurídicos, artísticos e estéticos na relação entre memória e justiça.

Em 1961, o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém recebeu atenção internacional. Durante as sessões, a filósofa política alemã-judia Hannah Arendt, atuando como jornalista, observou cuidadosamente as audiências e produziu um relato significativo sobre o caso. Em sua análise, Arendt criticou a teatralidade do tribunal e enfatizou a importância da justiça baseada em evidências objetivas.

Na análise de Arendt, em especial o papel das testemunhas evidenciou a dificuldade enfrentada pelas vítimas de articular seus depoimentos. Em contraponto ao argumento da filósofa, examino o documentário *Shoah* (1985), do cineasta francês Claude Lanzmann, que oferece uma perspectiva distinta sobre o papel das testemunhas na narrativa de eventos traumáticos. *Shoah* desafia a visão de Arendt, destacando a complexidade e a importância das testemunhas na narrativa do Holocausto, e promove uma reflexão sobre a responsabilidade de se perpetuar a memória.

Também perpasso a reflexão da crítica literária israelense Shoshana Felman, que discute a importância tanto do relato de Arendt quanto a do documentário *Shoah* no debate sobre a cultura da memória. Felman argumenta que a justiça e a arte, por meio dessas obras, redistribuem o afeto, as emoções coletivas, em uma sociedade incapaz de narrar seu trauma, interagindo criticamente na construção da narrativa. Com base em Felman, que compreende os julgamentos como 'textos' que podem ser lidos e interpretados, e que dialogam com outros textos, incluindo outros julgamentos e textos literários, abordo o papel do

testemunho e da linguagem das vítimas no tribunal. Além disso, discuto a contribuição do julgamento de Eichmann para a cultura.

Para discutir esses pontos no contexto da arte, investigo a produção do pintor alemão Gerhard Richter na década de 1960. Richter é conhecido por suas obras que refletem sobre a herança autoritária da Alemanha no pós-guerra e a referência fotográfica da imagem, o que as torna um objeto de debate importante no campo da arte. A relevância de sua produção em relação aos julgamentos foi observada em particular pelo historiador inglês Paul B. Jaskot. Nesse contexto, examino como Richter lida com o testemunho e a imagem, e como sua produção contribui para a compreensão da memória, especialmente na esteira dos julgamentos ocorridos na época.

A partir do debate sobre o testemunho, o capítulo discute a estética forense a partir do caso de identificação da ossada do médico nazista Josef Mengele no Brasil. O pesquisador israelense Eyal Weizman e o inglês Thomas Keenan exploram como a análise forense se produz na interpretação e apresentação dos resultados, tendo como foco a construção da evidência. A identificação de Mengele impactou a cultura da memória, influenciando investigações e promovendo importantes mudanças culturais ao provocar um *cultural turn*. Assim, a partir dos autores, identifico a importância da construção do consenso através do espaço do fórum como espaço de debate público.

Desta forma, apresento o uso da estética forense em tribunais e sua contribuição para a narrativa historiográfica. Destaco o julgamento *David Irving vs Penguin Books e Deborah Lipstadt*, onde Irving, um negacionista do Holocausto, processou a historiadora Lipstadt e a editora por difamação. A figura do especialista, *expert witness,* representada pelo historiador de arquitetura holandês Robert Jan Van Pelt, foi fundamental para a argumentação contra Irving no tribunal. Assim, discuto a lógica negacionista de Irving e o uso da evidência negativa, bem como a importância da comunicação visual, o estatuto das imagens e do pensamento transdisciplinar para a construção do conhecimento e a apresentação de eventos históricos.

O capítulo ainda aborda a importância da passagem da narrativa e das imagens entre gerações pelo conceito de pós-memória, referente à transmissão intergeracional de experiências traumáticas. A professora americana de literatura

comparada Marianne Hirsch examina como os filhos de sobreviventes do Holocausto usam a fotografia e outras formas de produção cultural para entender e transmitir as memórias de seus pais. Assim, examino o papel do gênero na memória do Holocausto e como é possível recuperar a especificidade histórica e o contexto, promovendo uma abordagem reparadora da memória.

Por fim, analiso o documentário brasileiro *Os dias com ele* (2013) de Maria Clara Escobar, que explora a relação entre pai e filha marcada pela ausência de narração e pelo desejo de escuta. O filme apresenta um conflito intergeracional e intersexual no qual a filha busca protagonizar a construção do relato. O documentário reflete a busca pela justiça e pelo direito à verdade, permeado por conflitos e violência, em um contexto marcado pela ditadura militar brasileira. A estruturação dessas memórias através da montagem audiovisual cria um elo de reverberação que permite que a busca pela justiça continue a ser narrada.

1.2 O TRIBUNAL

Em 1961, Adolf Eichmann, um dos principais responsáveis pela logística das deportações durante o Holocausto, foi capturado na Argentina pelos agentes do serviço secreto israelense Mossad e extraditado para Israel. Essa prisão gerou tensões e reverberações internacionais. No mesmo ano, Eichmann foi submetido a um histórico julgamento em Jerusalém, seguindo o devido processo legal estabelecido pelo jovem Estado de Israel. Após ser condenado, ele foi executado em 1962. Dentre os relatos acerca desse evento histórico, destaca-se o da filósofa política alemã de origem judaica Hannah Arendt, cujas reflexões sobre totalitarismo, condição humana e natureza do poder já haviam causado um impacto duradouro no pensamento político e filosófico do século XX. O olhar crítico e perspicaz de Arendt sobre o julgamento de Eichmann viria a se tornar um dos mais influentes e debatidos nas décadas seguintes.

No influente livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*[2], Hannah Arendt inicia sua análise do julgamento apresentando o perfil de Adolf Eichmann. Ela o descreve como um homem banal, limitado e incapaz de

[2] ARENDT, Hanna. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

originalidade. O texto aborda a vida de Eichmann, suas dificuldades nos estudos e falta de brilho, até que ele encontrou na burocracia nazista uma oportunidade de ascensão social. A filósofa detalha a organização do tribunal e a forma como o espaço foi meticulosamente planejado para servir de cenário, com Eichmann confinado em uma cabine de vidro e cercado por policiais. A autora recorre frequentemente a referências teatrais em suas descrições, sendo essa uma de suas principais críticas ao tribunal, juntamente com as acusações e falas do promotor, as quais ela frequentemente questiona. A filósofa discordou da maneira como o julgamento foi conduzido pelo Estado de Israel, principalmente porque o foco central estava nas vítimas, em vez de no acusado. No livro, Arendt aborda as complexidades do tribunal e suas implicações, proporcionando uma perspectiva crítica e reflexiva sobre a natureza do mal e a responsabilidade individual em situações extremas.

Hanna Arendt examina a estrutura do terror na sociedade alemã e a indiferença generalizada em relação ao sofrimento dos judeus, vítimas do Holocausto e do antissemitismo arraigado na Europa. Em seu relato, ela evidencia como a discriminação não era apenas resultado de atitudes individuais, mas também estava enraizada nas leis implementadas pelo regime nazista. Essas leis diferenciavam os judeus do restante da população, impedindo-os de assumir cargos públicos e confiscando seus bens.

A racionalidade do Terceiro Reich foi tão distorcida que leis específicas foram criadas para lidar com as complexidades legais envolvidas na evacuação e deportação de judeus de toda a Europa. Nessa perspectiva, Arendt busca responsabilizar a sociedade alemã pelo horror do Holocausto. A banalização do mal era percebida com normalidade por uma população que não hesitou em segregar e tratar de forma diferente seus próprios concidadãos.

Ao analisar a banalidade do mal e a indiferença da sociedade alemã com relação ao sofrimento dos judeus, a filósofa oferece uma importante reflexão sobre a capacidade humana de aceitar e justificar ações inimagináveis quando estas são legitimadas por autoridades e instituições.

> No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem, a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada

> a não matar, a não roubar, a não deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a não se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham aprendido a resistir à tentação[3].

Um dos pontos centrais da análise crítica de Hannah Arendt no caso Eichmann foi questionar a dificuldade das testemunhas em fornecer elementos concretos para incriminar o acusado. A filósofa estava empenhada em estabelecer uma verdade factual no julgamento de Eichmann e, para isso, destacou as contradições nos depoimentos das vítimas e na postura do próprio Estado de Israel. A filósofa considerava que o tribunal havia se transformado em um grande teatro, no qual cada participante desempenhava um papel previamente determinado, sem se concentrar nos fatos ou evidências. Nessa perspectiva, Eichmann já estaria condenado antes mesmo de entrar no tribunal.

A justiça que Arendt buscava envolvia a instauração de uma *verdade integral*[4] em um tribunal cujo propósito era julgar não apenas Eichmann, mas todo o nazismo. Através dessa abordagem, a filósofa procurava atribuir um significado legal e histórico ao julgamento. Ao questionar a ênfase no drama e na teatralidade em detrimento da verdade factual, Arendt nos convida a refletir sobre a importância da justiça baseada em evidências e a necessidade de se aprofundar na compreensão dos eventos históricos e suas implicações éticas e políticas.

A análise de Arendt aborda a dificuldade estrutural na identificação dos crimes cometidos por Eichmann, dada a natureza dos assassinatos sistemáticos do povo judeu. Grande parte desses crimes ocorreu no leste europeu, principalmente na Polônia, e havia escassas evidências diretas que ligassem Eichmann a essas violações. Essa situação se devia ao fato de que muitos documentos incriminadores foram destruídos pela Gestapo, resultando na ausência de provas físicas concretas sobre seus crimes.

Para contornar a falta de provas, a promotoria convocou testemunhas que pudessem relatar e, assim, evidenciar a participação de Eichmann nas atrocidades cometidas. No entanto, Arendt argumenta que a dificuldade em estabelecer uma verdade factual, em parte devido à ausência de provas documentais e à

---

[3] ARENDT, 1999, p. 92.
[4] *Ibid*., p. 78.

dependência dos relatos das testemunhas, levou a um julgamento teatral e pré-determinado.

A reflexão de Arendt sobre a complexidade e as limitações do processo judicial no caso Eichmann chama atenção para a importância da justiça baseada em evidências e a necessidade de um entendimento aprofundado dos eventos históricos e suas implicações éticas e políticas.

> A escassez de provas documentais deu à acusação um pretexto talvez bem-vindo de chamar uma procissão infindável de testemunhas para depor sobre os acontecimentos do Leste, embora isso dificilmente tenha sido a única razão para tanto[5].

A convocação de testemunhas no julgamento de Eichmann em Jerusalém foi motivada pela falta de evidências que incriminassem Eichmann durante os julgamentos de Nuremberg, apesar de ele admitir que, como especialista em transporte, havia enviado pessoas para a morte e tinha plena consciência disso. Eichmann era um burocrata radical que seguia rigorosamente as ordens recebidas, sem se aproveitar de sua posição técnica.

Arendt se mostrou desconfortável com os depoimentos das testemunhas devido à falta de objetividade e à relação tênue entre os relatos e a comprovada participação de Eichmann nos eventos. No entanto, é importante ressaltar que o tribunal não dispensou o uso de documentos como provas, mas sim complementou as evidências existentes com os relatos das testemunhas. A diferença fundamental entre o julgamento de Eichmann e os julgamentos de Nuremberg reside no fato de que, em Nuremberg, as testemunhas não foram ouvidas, e as provas se baseavam principalmente nos documentos produzidos pelos próprios acusados.

A abordagem adotada no julgamento de Eichmann destaca a complexidade e os desafios inerentes ao estabelecimento da verdade factual em casos de crimes contra a humanidade, bem como a necessidade de considerar tanto as provas documentais quanto os testemunhos pessoais ao buscar justiça e responsabilização.

O promotor no julgamento de Eichmann argumentava que o Tribunal de Nuremberg havia estabelecido uma jurisprudência em relação a crimes cometidos contra a humanidade ou contra a dignidade humana. O julgamento em Israel trouxe

[5] ARENDT, 1999, p. 228.

para o centro do debate o assassinato em massa dos judeus, e Arendt reconheceu o direito de julgar por parte dos judeus. No entanto, ela se opôs ao Estado de Israel por afirmar que ele havia violado o princípio territorial, já que Eichmann cometeu seus crimes em outro território jurídico, no caso, o alemão. Arendt acreditava que isso criaria um precedente perigoso que poderia ser usado no futuro por outros países.

A crítica mais contundente da filósofa parte da premissa de que crimes contra a humanidade são aqueles que afetam a existência humana como um todo, e não apenas um grupo específico. Com base nesse raciocínio, a filósofa argumenta a necessidade de um tribunal internacional, uma corte que representasse a humanidade como um todo, e não apenas os judeus. Apenas essa corte, segundo Arendt, poderia conferir legitimidade à ação.

A análise da filósofa sobre o julgamento de Eichmann levanta questões fundamentais sobre a jurisdição e a responsabilidade em casos de crimes contra a humanidade. Ao defender a criação de um tribunal internacional, Arendt destaca a importância de um sistema jurídico que transcenda fronteiras nacionais para lidar com tais crimes e garantir a justiça para as vítimas e a responsabilização dos perpetradores.

> Na medida em que as vítimas eram judeus, era certo e adequado que uma corte judaica pudesse conduzir o julgamento; mas na medida em que o crime era um crime contra a humanidade, era preciso um tribunal internacional para fazer justiça a ele[6].

1.3 A TESTEMUNHA

Arendt problematizou o papel das testemunhas no julgamento de Eichmann, ressaltando as dificuldades frequentemente enfrentadas pelas vítimas ao articularem seus depoimentos. A vulnerabilidade das testemunhas, as falhas de memória, as dificuldades na fala, a ansiedade e a angústia vivenciadas no momento do testemunho, se tornam obstáculos na busca pela responsabilização do nazista

[6] ARENDT, 1999, p. 292.

através do rigor técnico-jurídico. No entanto, em contraste com essa visão, o filme *Shoah* (1985), de Lanzmann, oferece um exemplo significativo de como as testemunhas, diferentemente do que a filósofa sugere, podem contribuir efetivamente para a narrativa do Holocausto.

O documentário, produzido ao longo de mais de uma década, possui mais de nove horas de duração. As cores saturadas e a imagem granulada, característica do formato 16mm, intensificam a sensação de um filme sensível e ruidoso. A cena inicial apresenta um texto em francês que desliza de baixo para cima, sem som, anunciando as imagens que virão. Esse texto fornece informações cruciais para a narrativa, contextualizando os eventos do Holocausto filmados por Lanzmann na Polônia, principalmente em Chelmno, Treblinka, Auschwitz-Birkenau e no Gueto de Varsóvia.

O texto revela o número de mortos, locais e nomes de pessoas que sobreviveram aos campos de extermínio e atrocidades para contar essa história no filme. O nome de Simon Srebnik se destaca devido à sua trajetória. Com 13 anos, Srebnik trabalhava na manutenção do campo de extermínio e sobreviveu graças à sua agilidade e voz melodiosa. Ele remava com escolta da SS para coletar alfafa para os coelhos da SS, cantando canções folclóricas polonesas. Em troca, o guarda que o acompanhava ensinava-lhe canções militares prussianas.

Pouco antes da chegada das tropas do Exército Vermelho em Chelmno, os nazistas mataram todos os judeus que trabalhavam no campo. Srebnik sobreviveu e, após alguns meses, foi morar em Tel Aviv. Lanzmann encontrou Srebnik, agora com 47 anos, na capital israelense, e o convidou para retornar a Chelmno. É assim que o filme começa, convidando o espectador a acompanhar a história do Holocausto a partir da experiência de Simon.



Figura 1. Srebnik no barco (5min25). Disponível em https://tinyurl.com/79akmnj9. Acesso em 01/05/2023.

A crítica literária Shoshana Felman argumenta que o documentário tem como principal objetivo problematizar o entendimento comum do ato de testemunhar. Em um tribunal, a figura da testemunha é obrigada a dizer a verdade, sob o risco de cometer perjúrio. No entanto, o filme questiona o que significa testemunhar enquanto experiência, e quais são seus limites em relação à realidade. *Shoah* é composto pelos testemunhos de várias pessoas que vivenciaram o horror dos campos de extermínio. Eles falam na primeira pessoa do singular: "eu". Seus depoimentos não se limitam à construção de documentos históricos, mas também ilustram, como Felman afirma, a relação entre "história e testemunho"[7].

Dessa forma, a autora sugere que, para compreender *Shoah*, é necessário questionar como o filme afeta o espectador, transformando-o também em testemunha. Através da arte, Felman argumenta que *Shoah* promove uma transformação do espectador ao apresentar a testemunha como alguém capaz de ler criticamente o mundo. Isso fica evidente na maneira como os relatos variam dependendo do local e do papel desempenhado pela testemunha na história.

Na cultura ocidental, a figura da testemunha está geralmente associada àquele que observa diretamente (testemunha ocular) e tem consciência do que presenciou. A testemunha se concretiza quando articula sua percepção por meio de palavras, evidenciando assim os acontecimentos dentro de sua experiência. Felman

[7] FELMAN, Shoshana. O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX. São Paulo: EDIPRO, 2014. p. 40.

problematiza, por meio de diferentes pontos de vista da história, essa relação entre a observação e a produção de visibilidade em *Shoah*. Dessa forma, vítimas (judeus[8]), perpetradores (nazistas) e observadores do evento - no caso do filme, os poloneses - possuem diferentes perspectivas sobre o ocorrido. A questão que surge não é necessariamente o que cada um viu de diferente, mas o que cada um deixou de ver. A "falha" nesses depoimentos está justamente no entendimento de que alguns não deveriam ver, como fica evidente nas falas dos poloneses. Estes mencionam o risco de represálias caso tentassem olhar ou se aproximar do campo. Ou, ainda, na imagem do perpetrador Franz Suchomel, um ex-guarda nazista em Treblinka, que conversa com Lanzmann sem saber que está sendo filmado pelo diretor. A imagem borrada de seu rosto, captada por câmeras escondidas, acompanha seu discurso de que os campos de extermínio foram projetados para não serem vistos. Da mesma forma, o controle da linguagem também foi um dos instrumentos do terror nazista. Nos campos de extermínio, não se podia usar palavras como cadáver ou vítima; os judeus que trabalhavam no campo deveriam substituir essas palavras por *Figuren* (marionetes) ou *Schmattes* (farrapos).

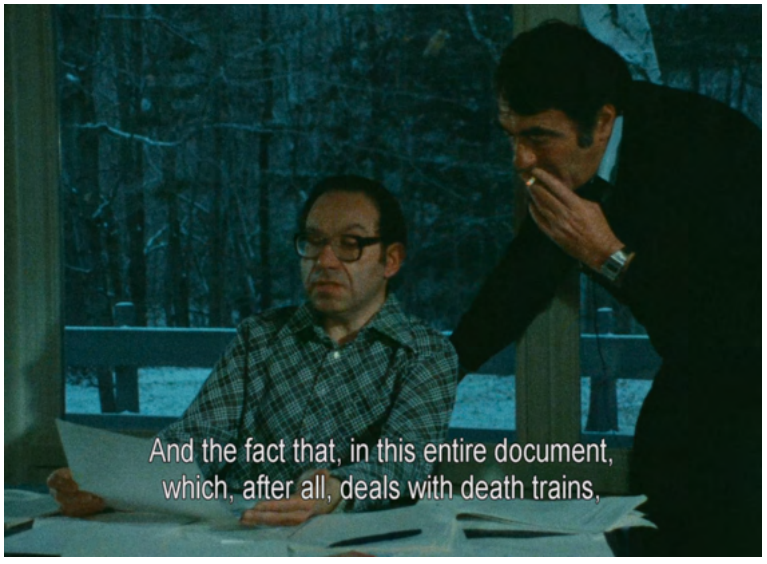


Figura 2. Historiador apresentando documento para o diretor (6min18). Acesso em 01/05/2023.

[8] O documentário se concentra nas vítimas de origem judáica que foram o princial grupo-alvo do holocausto, mas é importante reforçar que outros grupos também sofreram perseguições, tais como ciganos, pessoas com deficiência, testemunhas de jeová, homossexuais, comunistas, socialistas e outros oponentes políticos.

Em *Shoah*, os personagens são eles mesmos, e suas atuações ficcionalizam sua própria realidade. Inclusive, o próprio diretor atua ao conversar com as pessoas e é um personagem que se expressa verbalmente durante todo o filme. As intérpretes Barbara Janicka, Francine Kaufman e a senhora Apfelbaum, participam ativamente das conversas, evidenciando a multiplicidade de línguas que fazem parte da tragédia que o diretor não dominava. Além disso, o historiador Raul Hilberg traz elementos importantes para a construção do enredo em momentos-chave do roteiro, inclusive quando a imagem do documento como registro histórico aparece para reforçar os indícios já apontados pelas testemunhas (Figura 2). A burocracia do Estado nazista é vista como a burocracia da destruição. Aqui, percebe-se a reverberação da "banalidade do mal" de Arendt, evidenciando uma espécie de nó cego entre o ficcional e o real, e manifestando a ignorância do próprio espectador ao se deparar com a complexidade dos eventos. Nas palavras de Felman, "*The newness of the film's vision, on the other hand, consists precisely in the surprising insight it conveys into the radical ignorance in which we are unknowingly all plunged with respect to the actual historical occurrence".*[9]

A figura da testemunha no filme de Lanzmann se transforma em uma grande fragmentação de narrativas que reforçam a importância da longa duração do filme. O diretor não é um narrador, mas alguém que pergunta, questiona e, essencialmente, permanece em silêncio na maior parte do tempo. No entanto, ele busca constantemente a fala da testemunha, inclusive quando ela tenta desistir. Isso acontece, por exemplo, durante a conversa com Abraham Bomba, sobrevivente do campo de extermínio de Treblinka. Abraham foi barbeiro e trabalhou cortando cabelos das vítimas em Treblinka. Ao dar um de seus depoimentos, ele corta o cabelo em uma barbearia. Na cena, ele narra como cortava os cabelos das vítimas já na câmara de gás. O gesto e a ação de Abraham chegam ao momento limite em que ele engasga e se emociona. É o único momento de seus longos depoimentos em que sua voz trava, e ele não quer mais falar. O diretor insiste e pede para ele não desistir.

[9] FELMAN, Shoshana. In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah. Yale French Studies, No. 79, Literature and the Ethical Question (1991), pp. 39-81. p. 48.



Figura 3.*Shoah* (5min06).

“We have to do it. You know it.
I won't be able to do it.
You have to do it. I know it's very hard. I know and I apologize.
Don't make me go on please. Please.
We must go on”.[10]

O pedido da testemunha tinha como objetivo interromper a rememoração, que é encarada por Lanzmann como uma necessidade – "we have to do it" (temos que fazer isso). Nesse momento, a dor é compartilhada pelo diretor, que observa enquanto apoia e pressiona Abraham, buscando força para escrever a história. Para Felman, é aqui que Lanzmann convoca a vítima a sair da condição de sobrevivente e se tornar um agente que transforma a história e seu lugar na narrativa.

Para Felman, o silêncio é um dos elementos centrais na construção do filme. Nos momentos mais tensos, principalmente naqueles em que o Holocausto é debatido pelo ponto de vista dos observadores do evento, isto é, os poloneses, o silêncio se destaca. A versão da história contrasta com os conflitos existentes dentro do próprio território polonês sobre a perseguição aos judeus antes mesmo da invasão alemã. Antes dos nazistas decretarem a Solução Final, os judeus já sofriam com um longo processo de perseguições, o que fica manifesto na imagem de Srebnik na igreja.

---

[10] Abraham Bomba cortando o cabelo em Shoah. Fonte: https://tinyurl.com/79akmnj9. Acesso em 01/05/2023.

Na cena em frente à igreja que serviu de prisão para judeus, Srebnik é acompanhado por um grupo de moradores da cidade que viveram o período e que ainda se lembram do jovem garoto. A fala dos moradores sobre como era a relação da cidade com os judeus, antes e durante o Holocausto, silencia o ex-menino. O silêncio, nesse momento, é visto por Felman como uma reencenação do ato de esquecimento do Holocausto: "*I would suggest that what the film shows us here, in action, is the very process of the re-forgetting of the Holocaust, in the repeated murder of the witness and in the renewed reduction of the witnessing to silence".*[11]

O silêncio da vítima no local em que sofreu profundas violações por pessoas que foram testemunhas oculares do evento traz um ponto de inflexão, principalmente por indicar uma narrativa que, em seu final, acaba por culpar a própria vítima, ou seja, os próprios judeus. Além disso, a imagem de Srebnik mudo, constrangido, com os braços em frente ao corpo perante todos os poloneses, atinge o espectador. Apesar de estarem juntos novamente e falarem a mesma língua, existe um ruído intransponível. A fala da vítima reverbera em quem observa em seu corpo contido o sentimento e a responsabilidade de recontar e reforçar a fala de Srebnik: "*Can we, in other words, assume in earnest, not the finite task of making sense out of the Holocaust, but the infinite task of encountering Shoah?"*



Figura 4. Cena de Strebnick ao centro da imagem em frente à igreja na Polônia (8min53).

[11] FELMAN, 1991, p. 68.

O documentário é um dos mais importantes testemunhos audiovisuais sobre o Holocausto, pois consegue problematizar, além do acontecimento histórico, a dificuldade de narrá-lo. A figura da testemunha é explorada exaustivamente no filme, até o ponto em que já não se consegue diferenciar o que é verdade do que é ficção. Além disso, *Shoah* apresenta a dimensão do irrepresentável da tragédia por sua complexidade formal e narrativa, na qual os silêncios desempenham um papel fundamental, manifestando-se através de pequenas interrupções, pausas e engasgos.

Esse sentimento de continuação da narrativa é crucial para que a memória do Holocausto seja constantemente reencontrada na contemporaneidade, como sugere Felman. Através de sua abordagem única, *Shoah* nos desafia a enfrentar as complexidades do passado e a refletir sobre as dificuldades de dar voz às vítimas e testemunhas de eventos tão traumáticos e indescritíveis.

1.4 A VULNERABILIDADE DA TESTEMUNHA

Em seu livro *O inconsciente jurídico*, Shoshana Felman destaca a importância do livro *Eichmann em Jerusalém*, de Hannah Arendt, e do documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, como marcos fundamentais do debate sobre a cultura da memória em relação ao Holocausto. Segundo Felman, cada obra contribuiu de maneira singular para a construção de um sentimento de distanciamento e aproximação em relação ao tema. Ela ressalta que o direito é uma disciplina que busca controlar, ordenar e delimitar a análise dos fatos e das pessoas, produzindo, dessa forma, uma certa distância em relação ao trauma. Por outro lado, a arte, representada pelo documentário de Lanzmann, consegue aproximar as pessoas do drama do Holocausto, presenteando-o e tornando-o mais real e impactante. Dessa forma, a arte é capaz de incluir, em sua forma expressiva, o que não foi absorvido pelo direito. A autora afirma que, diante de uma sociedade e cultura que não conseguem narrar seu trauma, a arte e o direito atuam em conjunto, redistribuindo o afeto e criando uma narrativa crítica do evento. Assim, para Felman, há um “resvalamento entre o direito e arte”[12], em que o estético e o jurídico se

[12] FELMAN, 2014. p. 150.

retroalimentam para construir uma narrativa mais completa e significativa sobre o Holocausto.

Nessa perspectiva, Felman destaca que, enquanto o julgamento de Nuremberg teve como foco o julgamento da história do nazismo e do regime político que tomou o Estado alemão, no julgamento de Eichmann, em Israel, as testemunhas foram o cerne da discussão. Felman aponta que o julgamento em Israel apresentou a narrativa dos judeus no tribunal como forma de fazer justiça histórica, não apenas justiça jurídica. Para ela, isso simboliza uma reabertura da história traumática de julgamentos e desperta o inconsciente jurídico, que efetivamente está sendo julgado. Em ambos os casos, é fundamental entender a relação entre a justiça, a história e a memória para compreender como o trauma do Holocausto pode ser narrado e tratado no âmbito jurídico e social. Esse inconsciente de o que está de fato em julgamento é o que Felman chama de *inconsciente jurídico*, no qual *"o que o julgamento faz é, portanto, reabrir uma história traumática de julgamentos, repeti-la e despertá-la*[13].

O Estado de Israel, dessa maneira, foi quem promoveu a ação contra Eichmann porque, após sua organização como nação, ele toma para si o lugar de grande representante da coletividade judaica. O objetivo do julgamento foi promover uma reconstrução da história, na qual a perseguição aos judeus fosse vista como central para um acerto de contas com o passado. Para Felman, a visão crítica do julgamento proposta por Arendt se concentra na maneira pela qual a filósofa entende a "missão" do julgamento, que, para a autora alemã, deveria construir um novo modelo crítico de história e buscar a tecnologia jurídica para condenar o burocrata.

Esse processo de tradução de traumas privados em um trauma coletivo reconhecido é fundamental para a construção de uma memória histórica. É através da fala das vítimas que as experiências individuais são transformadas em uma história coletiva, a qual pode ser compartilhada e transmitida para as gerações futuras. Além disso, a presença das testemunhas nos tribunais de justiça representa uma forma de resistência contra a tentativa de apagar a memória e a história do holocausto. Ao falar publicamente sobre suas experiências, as vítimas desafiam o

[13] FELMAN, 2014, p. 98.

silenciamento e a negação da tragédia, dando voz às vítimas e se tornando agentes ativos na construção da memória histórica.

O testemunho é uma maneira de dar voz à história da qual as vítimas foram privadas. A linguagem, como já mencionado, foi usada como um meio de controle pelos nazistas, impedindo os judeus de falar certas palavras e, nos campos de extermínio, impedindo que se comunicassem sobre o risco de serem mortos. O silenciamento foi um instrumento de controle e privação da tradução da história das vítimas, não apenas no caso dos judeus, mas em muitos outros casos. A história das vítimas foi contada de uma maneira em que elas deixaram de ser apenas vítimas para se tornarem testemunhas de acusação, compartilhando suas experiências não apenas com o tribunal, mas com toda a sociedade. Antes do julgamento de Eichmann, a sociedade israelense não falava sobre os horrores sofridos durante o Holocausto, havia um silêncio que não era explorado e transformado em palavras. No entanto, o julgamento de Eichmann, segundo Felman, mudou essa percepção, porque as pessoas se sentiram autorizadas a falar e a compartilhar suas histórias, criando uma história coletiva. Para Felman, a maior contribuição do julgamento foi dar autoridade à voz das vítimas.

> É essa transformação revolucionária da vítima que faz a história da vítima acontecer pela primeira vez, e acontecer como um ato legal de autoria de história. Essa revolução historicamente sem precedentes na vítima, que foi operada no julgamento de Eichmann e por ele, é, eu sugeriria, a mais importante contribuição do julgamento não só para os judeus, como para a história, para o direito, para a cultura - para a humanidade em geral.[14]

O julgamento de Eichmann promoveu uma nova construção para a figura do testemunho, que foi brilhantemente apresentada em *Shoah* (1985), por Lanzmann. Enquanto Arendt criticava o tribunal por não ter estabelecido uma nova jurisprudência universal como no julgamento de Nuremberg, Felman questiona essa visão ao enfatizar que a função do julgamento não era criar regras universais, mas sim promover a figura da testemunha como elemento essencial na construção das narrativas de crimes de genocídio. O julgamento contribuiu para a nomeação e elaboração do evento traumático a partir da criação de uma nova forma de

[14] FELMAN, 2014, p. 168.

testemunhar, tanto juridicamente quanto esteticamente, sobre os traumas coletivos que tiveram um grande impacto na memória coletiva.

1.5 A QUEDA OU A FRAGILIDADE DA EVIDÊNCIA

A imagem da construção do testemunho também é abordada por Arendt em outro momento importante de seu texto: quando o discurso das testemunhas não é mais transmitido apenas por meio da narrativa oral de suas memórias, mas também através de seus gestos. Em *Shoah* (1985), essa ideia é exemplificada em diversas ocasiões, em que as testemunhas-personagens expressam de forma concreta seus traumas por meio da comunicação não-verbal. Suas ações tornam-se uma forma de enunciar um acontecimento que não pode ser totalmente expresso em palavras. No julgamento de Eichmann, a melhor imagem dessa construção é a do depoimento do escritor que se apresenta sob o pseudônimo de K-Zetnik 135633[15]. Nesse depoimento, é possível perceber a tensão, a inquietude e o desconforto visíveis no rosto do homem que se encontra no banco de testemunhas.

O depoimento de K-Zetnik é um exemplo emblemático da construção do testemunho como forma de narrar o trauma. Ao iniciar sua fala, o escritor evoca o planeta Auschwitz e as crônicas que escreveu sobre esse universo, onde as leis da natureza seriam diferentes da Terra. Ele descreve como as pessoas não são chamadas por nomes, mas por números, e como essa realidade é capaz de negar a própria morte. Durante o depoimento, sua voz engasga e algumas palavras parecem confusas, mas ele prossegue na missão de contar a história. É nesse momento que sua fala se desconecta, até o ponto em que é interrompido pelo juiz e desmaia. Os guardas o socorrem e o colocam ainda inconsciente em uma cadeira, diante do tribunal.

[15] O nome K-Zetnik (prisioneiro de campo de concentração) é o número que faz referência à tatuagem que recebeu ao chegar no local onde passou mais de dois anos.



Figura 5. Still do julgamento de Eichmann (8min53). Eichmann trial, session n. 68-69. Disponível em: https://tinyurl.com/2thernsr Acesso em 01/05/2023.

Embora Arendt considere a reação de K-Zetnik como uma falha do tribunal em lidar com a complexidade do trauma vivenciado pelos judeus, é importante destacar que a imagem do escritor desmaiado também pode ser lida como uma crítica à estrutura rígida e desumana do sistema jurídico. Afinal, a testemunha não desfaleceu por fraqueza pessoal, mas sim pelo peso insuportável do que estava sendo revivido e narrado no tribunal. Esse momento revela a dificuldade do direito em lidar com a complexidade dos traumas e emoções envolvidos nos casos de crimes contra a humanidade. Nesse sentido, a reação de K-Zetnik pode ser vista como um gesto de resistência à tentativa do tribunal de domesticar e reduzir a história do Holocausto a um mero conjunto de fatos jurídicos.

Shoshana Felman traz uma perspectiva distinta sobre o desmaio de K-Zetnik, apontando que o escritor teria relutado em testemunhar e em fazer aparições públicas. Enquanto isso, Arendt não percebeu o que transbordou do enredo pré-estabelecido da norma jurídica, já que as regras do direito excluem a imagem do desmaio e sua carga dramática do processo jurídico. Para Arendt, a corrupção da estrutura compositiva do papel da vítima não pode existir, impossibilitando outra atuação para além do que lhe foi pré-determinado pela lei.

> Se essa foi uma exceção à regra da normalidade, não mostrou ser exceção quanto à simplicidade ou à capacidade de contar uma história, muito menos

> a rara capacidade de distinguir entre coisas que aconteceram com o narrador mais de dezesseis, algumas vezes vinte, anos antes, e tudo o que havia lido e ouvido e imaginado entrementes. Essas dificuldades não puderam ser evitadas, mas sem dúvida não foram minoradas com a predileção da acusação por testemunhas de alguma projeção, muitas das quais haviam publicado livros sobre sua experiência, e que agora contavam o que tinham escrito antes, ou o que haviam contado e recontado muitas vezes. A procissão começou, numa inútil tentativa de proceder em ordem cronológica, com oito testemunhas da Alemanha, todas elas sóbrias, mas que não eram "sobreviventes". (...) No final dessa procissão, "o direito das testemunhas à irrelevância", como colocou o Yad Vashem ao resumir o testemunho em seu Boletim, estava tão firmemente estabelecido que foi uma mera formalidade que o sr. Hausner, durante a septuagésima terceira sessão, pedisse a permissão da corte para "completar seu quadro", e que o juiz Landau, que umas cinqüenta sessões antes havia protestado tão insistentemente contra essa "pintura de quadros", concordasse imediatamente com o comparecimento de um antigo membro da Brigada Judaica, a força de combate dos judeus da Palestina que havia sido anexada ao Oitavo Exército britânico durante a guerra[16].

De acordo com Felman, o desmaio de K-Tzetnik no tribunal é um momento de incongruência, que evidencia o encontro perdido entre o artista e a lei. Para a autora, o colapso da linguagem verbal diante da relação entre trauma e lei é um fenômeno que não pode ser compreendido pela tecnologia jurídica. Essa perspectiva contrasta com a análise de Arendt, que considerou o desmaio como uma fraqueza da testemunha diante da ordem jurídica. Felman argumenta que K-Tzetnik, aterrorizado pelo contexto legal, reviveu o trauma vivido em Auschwitz durante o depoimento, o que o levou a um estado de intensa angústia. Ele não conseguiu traduzir essa experiência traumática em discurso, o que o fez transbordar da regra jurídica e cair em um abismo entre os vivos e os mortos. Para Felman, esse momento destaca a dificuldade de trazer à consciência verbalizada um trauma tão intenso e devastador.

O desmaio de K-Tzetnik promoveu um atrito entre realidade e ficção. Ele sintetiza a inscrição do drama no julgamento enquanto estende o acontecimento para além do tribunal. O julgamento de Eichmann influenciou a cultura desde a sua realização. Nas palavras de Felman, a literatura de testemunho foi muito influenciada pelo julgamento de Eichmann, principalmente pela forma como buscou apresentar evidências históricas e jurídicas por meio da arte. Nesse sentido, a arte apresenta como esse passado continua vivo no presente. *Shoah* é um bom exemplo dessa relação ao mostrar como os conflitos existentes na narrativa sobre o

[16] ARENDT, 1999. p. 245.

holocausto sofrido pelos judeus ainda continuam em disputa. K-Tzetnik atualiza esse passado no tribunal ao desmaiar. O passado não está distante, mas ali, perante seus olhos, encarnado na figura de Eichmann. Assim, o silêncio do desmaio, nas palavras de Felman, "*conseguiu transmitir o significado jurídico de trauma coletivo com o poder incremental de um trabalho de arte"*[17]. Trabalho de arte pela forma como o desmaio da testemunha expressou os limites do testemunho enquanto construção consciente da narrativa.

Dessa forma, podemos perceber que direito e arte se entrelaçam no julgamento de Eichmann, proporcionando a percepção de novas formas de expressão e linguagem, que se complementam em sua interação. E, ao tensionarem-se mutuamente, ampliam a percepção e o entendimento um do outro, revelando os limites da representação da tragédia. A queda do corpo de K-Tzetnik, que afirma o que suas palavras não conseguem articular, é apresentada por Felman como um exemplo disso. Para a autora, a perda da consciência promoveu a consciência jurídica, afetando inclusive os juízes, que mencionaram o acontecimento na sentença final do julgamento. Essa situação deu origem a uma nova jurisprudência que Arendt não teria compreendido, mas que Felman propõe como uma jurisprudência dramática, na qual a linguagem verbal não foi suficiente para expressar o que o corpo conseguiu manifestar.

> O testemunho do corpo então cria uma nova dimensão do julgamento, uma dimensão física jurídica que dramaticamente expande o que pode ser compreendido como significado jurídico. Essa nova dimensão, por sua vez, transforma e dramaticamente remodela não só o processo jurídico do julgamento de Eichmann, mas também a concepção e as próprias estruturas de percepção do direito como tal.[18]

O julgamento de Eichmann trouxe à tona a importância da figura da testemunha, não apenas como uma narradora de eventos passados, mas também como uma promotora da mudança social e histórica. A aproximação entre direito e arte permitiu a construção de novas formas de linguagem, evidenciando os limites da representação da tragédia e levando a uma nova consciência jurídica. O desmaio de K-Tzetnik, como um momento de incongruência, transmitiu o significado jurídico do trauma coletivo e promoveu uma nova forma de narrar e elaborar o evento

---

[17] FELMAN, 2014, p. 209.
[18] *Ibid*., p. 217.

traumático, transformando a figura da vítima em uma narradora e acusadora, e dando autoridade para a fala da vítima. Dessa forma, o julgamento de Eichmann não foi apenas um evento histórico isolado, mas um marco na cultura e nas artes, que abriu caminho para uma nova "era do testemunho"[19].

A historiadora francesa Annette Wieviorka em seu livro *The Era of Witness* (2006) destaca a importância da preservação da memória dos sobreviventes do holocausto e da construção da figura da testemunha como elemento central na narrativa histórica. Os registros em vídeo dos depoimentos dos sobreviventes possibilitaram maior acessibilidade e disseminação desses relatos, contribuindo para a manutenção viva da memória e da história. Nesse sentido, é possível perceber a evolução da representação da testemunha ao longo do tempo, desde a valorização dos escritos e imagens deixados por aqueles que não sobreviveram até a importância dada à gravação de depoimentos orais em vídeo. Esse processo evidencia como o testemunho tem sido uma ferramenta fundamental na construção da narrativa histórica e na preservação da memória de eventos traumáticos, além de ressaltar a relevância da tecnologia para a preservação da história e a continuidade da educação sobre esses eventos para as gerações futuras.

Uma das influências fundamentais na preservação e popularização das memórias dos sobreviventes do Holocausto foi a mídia audiovisual, que teve um papel importante na divulgação dos discursos em torno do assunto. Isso pode ser visto, por exemplo, na série de televisão *Holocaust* (1978) e no filme *Schindler's List* (1993). O julgamento de Eichmann, transmitido pela televisão para vários países, também teve um impacto significativo na difusão das memórias do Holocausto. A tecnologia do vídeo, disponível na época em que foram coletados os depoimentos orais dos sobreviventes, possibilitou o acesso e a disseminação dessas memórias por meio de arquivos digitais que hoje podem ser consultados online. Segundo Wieviorka, a disponibilidade dessas imagens em plataformas digitais representa uma "revolução cultural" e historiográfica, na qual a palavra escrita é substituída pelas tecnologias mais recentes. *"A cultural revolution is combined with the*

[19] WIEVIORKA, Annette. The Era of the Witness. New York: Cornell University Press, 2006.

historiographical one: the written word in teaching is abandoned in favor of 'modem' technologies"[20].

Contudo, além da influência e popularização das mídias como forma de registro dos testemunhos, uma outra forma de construção narrativa sobre a memória, que também resvala na relação entre arte e direito nos discursos sobre o passado traumático, ganhou relevância na contemporaneidade a partir do papel da ciência como um terceiro elemento capaz de complexificar ainda mais esses atravessamentos. No entanto, antes de observar o papel da ciência é importante identificar o papel do julgamento de Eichmann no processo de transmissão através da produção artística.

1.6 MEMÓRIA SOCIAL

Entre os artistas que exploram a memória como elemento estruturante do trauma da eliminação dos judeus da Europa, destaca-se o alemão Gerhard Richter, cuja obra é amplamente discutida no campo da arte. Suas pinturas, especialmente as produzidas nos anos 60, problematizam a referência fotográfica da imagem e abordam a herança autoritária na Alemanha do pós-guerra. Para o historiador e professor inglês Paul B. Jaskot, que pesquisa a arquitetura e história nazista, a ideia de que os artistas do pós-guerra evitavam discutir o trauma do nazismo é equivocada, uma vez que o contexto histórico era marcado por intensas discussões, em especial devido aos julgamentos de Adolf Eichmann em Israel, em 1961, e dos guardas de Auschwitz em Frankfurt, entre 1963 e 1965. Esses eventos jurídicos explosivos geraram amplo debate sobre a análise da Alemanha Nacional-Socialista:

> *The Israeli trial in 1961 of former SS bureaucrat Adolf Eichmann and the Frankfurt trial of the Auschwitz guards, which began in 1963 and ended in 1965. These two trials were explosive events that led to a great deal of debate on the analysis of National Socialist Germany*[21].

[20] WIEVIORKA, 2006, p. 117.
[21] JASKOT, B. Paul. Gerhard Richter and Adolf Eichmann. Oxford Art Journal, Volume 28, Issue 3, October 2005, pp. 457–478. p. 460.

Em 1964, Richter realizou uma importante exposição individual na qual expressou sua preocupação sobre como lidar com os perpetradores nazistas no contexto da Alemanha Ocidental, o que pode ser observado em sua pintura *Christa and Wolfi (1964)*. Para Paul, essa obra, bem como toda a série realizada em preto e branco, demonstram a preocupação em discutir o papel dos assassinos nazistas na política alemã, bem como a urgência desse debate na cultura, direito e política. A abordagem da problemática no trabalho de Richter é marcada pelo uso do álbum de família, que aglutina o espaço público e privado através da reminiscência da lembrança e dos próprios limites de representação. As imagens cruzam a referência autobiográfica com as ações concretas ocorridas durante o nacional socialismo, sendo que as imagens do álbum familiar do artista serviram de base para a produção de suas pinturas. Obras como *Uncle Rudi* (1965), *Aunt Marianne* (1965) e *Herr Heyde* (1965) apresentam a complexa relação existente na memória social do álbum. Uncle Rudi apresenta um homem com vestimenta militar, em frente a um muro, que é o tio de Richter que morreu em combate antes do fim da guerra. Já *Aunt Marianne* apresenta a tia de Richter que sofria com problemas psiquiátricos e foi submetida a um programa de eutanásia promovida pelo governo nazista contra pacientes com problemas mentais. Segundo Jaskot, nessas duas pinturas pode-se observar tanto a participação nazista quanto a vítima inocente atravessando a mesma família. Em contraste, a pintura *Herr Heyde* apresenta a indicação da imagem de referência sendo o jornal, onde é apresetada a notícia de que Heyde, um médico nazista que organizou a política de eutanásia, é preso em 1959, após anos vivendo com uma identidade falsa. Embora essa pintura repita o característico borrão das imagens anteriores, ela mantém o texto com a informação de quem é o homem preso. A obra de Richter expressa a especificidade espacial e temporal dos dilemas e vontades da sociedade alemã, caracterizando a função social de seu trabalho.



Figura 6. Gerhard Richter. Christa Wolfi, 1964. 150cm x 130cm. Catalogue Raisonné: 24. Óleo sobre tela. Fonte: https://tinyurl.com/mrxpjbcx Acesso em 13 de agosto de 2023.

O processo de apagamento realizado por Richter em suas pinturas, através do uso do pincel seco antes da tinta a óleo secar, reflete sua própria memória técnica de formação como pintor na Alemanha Oriental. Antes de deixar a Alemanha comunista e chegar a Dusseldorf, em 1961, Richter estudou o realismo socialista, modelo de representação oficial do governo. Seus apagamentos da imagem revelam o conflito entre a representação e a verossimilhança tão enfatizados no modelo soviético, e a superfície da pintura valorizada pela tradição ocidental.

No entanto, Paul B. Jaskot sugere que a obra de Richter não deve ser compreendida apenas pela sua construção formal. O historiador argumenta que a pintura de Richter articula elementos que ultrapassam os limites da arte, abrangendo questões da história. Esta abordagem multidimensional estaria presente em obras como *Aunt Marianne* (1965), onde Richter não apenas explora os limites da

representação e a relação entre pintura e fotografia, mas também questiona a história por meio de meios formais e escolha de conteúdo.

O julgamento de Eichmann foi um evento que causou um grande impacto na sociedade alemã ocidental, levando a população alemã a questionar pessoas que tiveram uma envolvimento ativo com o regime nazista e ainda viviam impunes no país. O relato de Hannah Arendt contribuiu para essa percepção, ao apresentar Eichmann como um homem comum, desmistificando a imagem caricatural dos oficiais nazistas como pessoas que expressavam sua truculência e preconceitos através de sua aparência e comportamento. Além disso, o julgamento dos guardas de Auschwitz também reforçou esse sentimento, levando o Estado alemão e a sociedade a aprofundar as investigações sobre aqueles que colaboraram com os nazistas. Esse movimento por justiça promoveu novos dilemas sobre a perpetuação da impunidade dessas pessoas, gerando conflitos e debates em aspectos sociais, morais, políticos e históricos. Essa problemática é refletida nas pinturas de Richter desse período, caracterizando a função social de seu trabalho como uma tentativa de expor essas questões.

A obra *Christa and Wolfi* (1964) sugere a tensão entre a dificuldade de narrar a história permeada por conflitos. Nela, observam-se duas mulheres com um cachorro da raça pastor alemão sentado em uma cadeira. Enquanto é possível identificar o nome de uma mulher e do cachorro na obra, a segunda não é identificada. No quadro, o rosto da mulher idosa é borrado, observando-se apenas algumas marcas do pincel e a deformação de sua expressão. A ausência do nome parece assinalar que se refere a esta mulher. O borrão no quadro associa-se ao seu nome ausente da história. A mulher da esquerda, supostamente Christa, visivelmente mais jovem, sorri para o fotógrafo. Pode-se perceber uma continuidade entre as duas mulheres, provavelmente mãe e filha, duas gerações. Enquanto a mulher com um cigarro em mãos e com um vestido de bolinhas atravessou os traumas da Segunda Guerra Mundial, Christa é a continuação dessas histórias. Entre elas, o pastor alemão com os olhos vívidos e sentado na cadeira. O cachorro parece ocupar o lugar de alguém ausente, talvez o marido ou filho mortos ao longo da guerra. A figura da mulher na imagem é justamente a continuidade entre o passado e presente. Seu status na pintura sugere a importância central como o personagem sobrevivente que vai transmitir a história de uma geração para outra,

enquanto os homens da família morreram. O cachorro, pastor alemão, usado como cão policial e um dos símbolos da SS, traz a ressonância da brutalidade e reminiscência na imagem em uma singela foto de álbum de família.

Dessa forma, a reverberação do passado nazista na obra de Richter é evidente. Sua arte não apenas reflete a angústia e o trauma do período, mas também serve como um meio de explorar questões de justiça, culpa e responsabilidade. A força das pinturas de Richter não reside apenas na sua qualidade pictórica, mas na maneira como elas confrontam o espectador com questões urgentes e dolorosas do passado alemão. O artista demonstra que a arte pode se estruturar como uma plataforma para analisar, confrontar e, em última instância, reconciliar-se com a história e a justiça. Sua obra reforça que a arte tem como potência capturar não apenas a aparência externa das coisas, mas a essência emocional e psicológica de experiências históricas.

Na minha própria prática artística, busco tirar lições desses aspectos do trabalho de Richter. Seu uso de imagens fotográficas para explorar a memória ecoa a metodologia que aplico na minha produção artística, conforme discutido nos Capítulos III a VI. Assim como Richter, busco interrogar as interseções entre o público e o privado, e o papel da arte na formação da memória. Em última análise, o trabalho de Richter lembra que a arte pode ser mais do que uma representação estética; ela pode ser um meio vital para explorar nossa relação com o passado e nosso lugar dentro dele.

1.7 EVIDÊNCIA FORENSE

Durante o período em que a inteligência israelense monitorava Eichmann na Argentina, também procuravam outro criminoso de guerra alemão, Joseph Mengele, médico nazista que realizou experiências em Auschwitz. Após a derrota do nacional-socialismo, Mengele fugiu da Europa para a Argentina, mas foi detectado pelos agentes que tentaram capturá-lo simultaneamente com Eichmann. Infelizmente, Mengele conseguiu escapar, e o seu paradeiro permaneceu desconhecido até que seus restos mortais foram encontrados em 1985. Ambos, Mengele e Eichmann, se transformaram em personagens trágicos da história da

violência, participando de dois fóruns legais distintos, mas que contribuíram fundamentalmente para o *"cultural turn*s"[22] sobre investigações de crimes de guerra. Enquanto Eichmann enfrentou o fórum jurídico em Israel após ser preso, o corpo de Mengele foi exumado por um fórum científico de especialistas forenses. Dessa forma, "*Each one exemplifies, and in a certain sense* ***inaugurates*** [grifo meu]*, a fundamental concept and practice within the politics and epistemology of war crimes investigation"*[23]*.*

A investigação dos restos mortais de Mengele, para os autores Thomas Keenan e Eyal Weizman, promoveu um paralelo com os julgamentos de Nuremberg e Jerusalém, sobretudo pela sua estruturação jurídica a partir da organização do pleito pela promotoria. O julgamento de Nuremberg, realizado entre 1945 e 1946, foi o primeiro grande tribunal no qual 22 dos principais criminosos nazistas foram julgados. O promotor do caso, Robert Jackson, utilizou como base das denúncias milhares de documentos como evidências contra os acusados. O uso de documentos foi aceito como condição de prova, favorecendo a noção de impessoalidade, reforçando o argumento posterior de Arendt, e acabou por silenciar a voz das vítimas. Essa participação ativa das vítimas, na figura da testemunha, possibilitou a emergência de uma nova cultura do testemunho que influenciou a sociedade e a cultura ocidental para além dos tribunais.

> It inaugurated nothing less than a cultural turn towards testimony – the speech of the witness, the first-person narrative of suffering or trauma – which came to be called the "age" or "era of the witness[24].

Nela, a vítima se transforma em sujeito que acusa. Os tribunais de Nuremberg e Jerusalém foram responsáveis pela construção de duas grandes narrativas sobre crimes de guerra: a primeira, baseada no uso de documentos como evidências, e a segunda, no depoimento das testemunhas. É importante ressaltar que, em Jerusalém, o centro da denúncia não foram os documentos, mas sim as experiências pessoais narradas pelas vítimas. Entretanto, isso não significa que documentos não foram utilizados como provas no processo. O caso Mengele, segundo Keenan e Weizman, permitiu a emergência de uma terceira narrativa, que

[22] KEENAN, Thomas, WEIZMAN, Eyal. Mengele's Skull: the advent of a forensic aesthetics. Berlim: Sternberg Press, 2012. p. 11.
[23] *Ibid.*, p. 11.
[24] *Ibid.*, p. 11.

se baseia na busca pela identificação da ossada do médico nazista por meio da abordagem forense. Essa narrativa se diferencia das outras por utilizar técnicas científicas para desvendar crimes de guerra e trazer justiça às vítimas. Dessa forma, o caso Mengele pode ser visto como uma ampliação das possibilidades de investigação de crimes de guerra, complementando as narrativas já existentes e trazendo novas formas de se lidar com a violência do passado:

> In the period coinciding with the discovery of Mengele's skeleton, scientists began to appear in human rights cases as experts witness, called to interpret and speak on behalf of things – often bones and human remains[25].

Uma questão intrigante na abordagem forense é que o objeto analisado pelo perito fala sempre através da perspectiva do examinador. Assim, ocorre uma dissolução das fronteiras entre a relação de evidência e testemunho. O objeto em si é transformado em prova somente pelo testemunho da análise do especialista. Dessa forma, os objetos apresentados em tribunais como resultado da abordagem forense são produto da interpretação e pesquisa dos especialistas e, em última instância, são mediados por sujeitos que os interpretam e os apresentam como prova. "*Their appearance and presentation in the courts of law and public opinion has in fact blurred something of the distinction between objects and subjects, evidence and testimony*"[26].

Para Keenan e Eyal, o caso Mengele evidenciou a emergência de um novo paradigma, que se relaciona com a noção de "thing" (coisa), que precisa ser escutada e vista a partir de novas formas de construção dos fatos. Essa mudança, ao mesmo tempo em que consolidou a figura do especialista forense como mediador, também transformou o entendimento da constituição do fórum, que passou a ser não apenas um tribunal jurídico, mas um espaço de conflito dentro do próprio campo de atuação do especialista. Surge então a questão: quem é o especialista que fala pelos objetos? O papel do especialista é crucial, pois ele interpreta os vestígios e as evidências, dando voz à coisa e construindo uma narrativa a partir desses elementos. Nesse sentido, a abordagem forense promove uma mudança significativa na relação entre objeto e sujeito, uma vez que a coisa se converte em prova apenas pelo testemunho do especialista.

---

[25] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 13.
[26] Ibid., p. 13.

> They inaugurated a new cultural sensibility, an ethics and a political aesthetic whose implications and influences quickly overflowed the boundaries of their initial forums and made their way from the juridical field to structure the way we understand and represent political conflicts, whether in media, in political debates, in literature, film or the arts[27].

Em 1985, uma grande investigação internacional que envolveu a corte de justiça dos Estados Unidos, Israel e Alemanha Ocidental, além de iniciativas privadas que buscaram o paradeiro de ex-nazistas, levou à descoberta de uma carta enviada pela família Bossert indicando que o médico nazista Joseph Mengele havia morrido afogado em 1978 na cidade de Bertioga, em São Paulo, e sido enterrado com o nome falso de Wolfgang Gerhard em Embu das Artes, também em São Paulo. A polícia brasileira exumou o corpo identificado como Wolfgang Gerhard e a questão que se colocou foi a necessidade de confirmar a identificação da ossada como pertencente efetivamente a Mengele. A partir daí, o debate se voltou para a condição de atribuição da identidade ao objeto descoberto, deixando de lado o julgamento pelos crimes cometidos pelo médico nazista. Para solucionar a questão, foi formada uma junta forense com especialistas brasileiros e estrangeiros, que realizaram estudos da ossada e emitiram um veredicto sobre sua identidade.

> The word “biography” tells us that what is of concern is not just the moment of death but the entire history of a life – a sequence of illnesses, incidents, and accidents, along with conditions of nutrition, labor, and habit – that is fossilized into the morphology and texture of bones.[28]

A análise forense dos ossos permite investigar a história de uma pessoa através dos traumas e experiências que seu corpo sofreu ao longo da vida. Esse processo interdisciplinar foi crucial para identificar a ossada de Mengele, mas sua importância não se limitou a esse caso isolado. A estrutura interdisciplinar desenvolvida para identificar o médico nazista serviu como referência para a identificação de outras pessoas desaparecidas, especialmente em países latino-americanos que sofreram com ditaduras militares e ocultação de corpos. Assim, a análise forense dos ossos se tornou uma ferramenta fundamental para a

[27] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 13.
[28] *Ibid.*, p. 19.

justiça e a verdade histórica, permitindo desvendar crimes e violações dos direitos humanos que permaneceram impunes por décadas.

O grupo de especialistas forenses analisou minuciosamente a ossada, considerando suas características físicas, como textura, forma, idade e comprimento, entre outras. A partir dessas informações, compararam-nas com o histórico de vida da pessoa que buscavam identificar. Essa abordagem criou uma probabilidade de conexão entre o indivíduo e a ossada. A ciência forense trabalha com probabilidades em uma escala de medida, e não afirma com certeza absoluta a identificação de um objeto. O objeto em questão, a ossada, é apresentado no tribunal por meio da análise interpretativa do especialista, que atua como mediador entre o objeto contestado e o fórum. O especialista é o intérprete e o tradutor que ganha a autoridade de dizer o que ou quem é a coisa apresentada.

Considerando o exposto, os autores levantam uma questão crucial: a probabilidade pode ser considerada uma crise na percepção da objetividade do especialista? Essa indagação se aproxima da crítica de Arendt à falta de precisão dos testemunhos das vítimas. No entanto, apesar de a probabilidade se basear em cálculos e escalas, no contexto do fórum jurídico, ela é parte da necessidade da decisão. Como o julgamento não pode ser uma operação mecânica de atribuir aos números a responsabilidade de decidir, os autores propõem uma aproximação entre probabilidade e imprecisão como dois conceitos inerentes ao convencimento e à tomada de decisão. "*Decision relies on aesthetic operations – that is, on the way and order by which things and events appear to us*"[29].

Decidir é construir o veredito no contexto do tribunal, tendo como princípio a análise dos fatos. No entanto, os fatos não falam por si só, são construídos como formas estéticas tanto na ciência quanto no direito. Eles são traduzidos e interpretados a partir de um conjunto analítico que envolve laboratórios, instrumentos, artigos e eventos, e dependem da tecnologia como forma de mensurar as coisas ("*things*") analisadas. Essas medidas servem para observar além do que nossos olhos conseguem, transformando a maneira de investigar e alterando a percepção sobre a coisa. Para Keenan e Weizman, esse processo é estético, pois trabalha a partir do julgamento dos sentidos, mesmo que mediado pelo cálculo, com processos subjetivos de escolha e definição. A estética do fato, portanto, é inerente

[29] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 23.

à construção do veredito e se relaciona com a forma como o especialista interpreta e apresenta as informações. "*Aesthetics, as the judgment of the senses, is what rearranges the field of options and their perceived likelihood and cuts though probabiblity's economy of calculations".*[30]

A identificação da ossada como pertencente a Mengele pela junta de cientistas forenses promoveu a constituição de um fórum de especialistas que determinaram, a partir do acordo entre os pares, seu posicionamento acerca do objeto, isto é, Mengele. "*Because they not speak for themselves, there is a need for translation, mediation, or interpretation between the 'language of things' and that of people".*[31] Assim, a conclusão do especialista antecipa a do tribunal legal no sentido de apontar a identidade do objeto. No caso, a identidade de Mengele. Além de chegarem ao consenso entre pares, favorecem uma aceitação de seu parecer pelo público em geral. "*Forensic is, of course, not simply about science but also about presentation of scientific findings, about science as an art of persuasion".*[3233]

A metodologia desenvolvida para identificar o crânio de Mengele foi utilizada no processo de reconhecimento de diversas pessoas dadas como desaparecidas durante as ditaduras no Cone Sul da América Latina. De acordo com Keenan e Weizman, para o cientista forense Clyde Snow, que participou da análise do crânio de Mengele, o caso transformou a forma como a sociedade percebia a ciência forense, aumentando sua importância e influência junto ao público em geral. Sua popularidade cresceu em grande medida devido à repercussão internacional, tendo contribuído para *"producing important evidence in the trials of the junta leaders and developing pioneering professional expertise in forensic anthropology"*[34].

O crânio de Mengele traz para o tribunal forense e seus fóruns subsequentes todo um conjunto de produção de saber que se baseia na análise dos dados da ossada. Essa leitura realizada pelo especialista representa a construção de uma narrativa sobre a coisa. No entanto, a análise forense não segue a estrutura de significação dos sistemas jurídicos nos quais a testemunha relata seu testemunho. Pelo contrário, ela depende do consenso entre especialistas, mesmo se considerarmos os estudos de Feldman sobre o inconsciente jurídico dos julgamentos

[30] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 24.
[31] *Ibid.*, p. 28.
[32] *Ibid.*, p. 28.
[33] No direito isso é conhecido como virada linguística ou retórica do saber.
[34] *Ibid.*, p. 57.

e como as falhas dos discursos revelam muito sobre as testemunhas. No caso de Mengele, o crânio fala por meio do intérprete, mas esse intérprete não é um não-sujeito, nem pode se retirar de sua subjetividade e olhar apenas para o objeto pelo rigor analítico da ciência. É importante destacar que, no discurso proferido pelo fórum de cientistas, não existe uma ideia de defesa do objeto, mas uma noção de tradução, daquele que pode escutar o objeto e falar por ele. Dessa forma, o que temos não é a verdade e sua relação como algo transcendental e inegociável, mas uma construção da verdade ("*truth construction*") como algo negociável entre o relato do cientista, sua forma de análise, seus parâmetros, protocolos de critério e a aceitação desse modelo.

> Forensics is not about the single object in isolation, but rather about the chains of associations that emanate from it and connect it to people, technologies, methods, and ideas – the flexible network between people and things, humans and no-humans, be they documents, images, weapons, skull, or ruins.[35]

A identificação da ossada de Mengele, segundo Keenan e Weizman, inaugurou uma terceira narrativa na cultura da memória. Essa narrativa não substitui ou supera os conflitos em torno do testemunho ou do uso de documentos, mas traz para o tribunal novas disputas, especialmente na figura do especialista que testemunha através da coisa, borrando a relação de separação entre sujeito e objeto. Essa transformação promove a estética forense como um espaço de visibilidade em que a investigação e o conhecimento gerado são apresentados como formas de reconhecimento do objeto, constituindo novos espaços de disputa em relação a materiais, tecnologias, metodologias e narrativas.

> Forensic aesthetic refers to the mode by which things are presented. It involves different techniques and technologies of demonstration, rhetoric, and performance - gestures, narratives and dramatization, image enhancement and projection.[36]

Dessa forma, a estética forense influenciou profundamente a cultura da memória através da ciência, promovendo uma mudança cultural em torno de novas práticas investigativas. "*The shift in focus from the living to the dead, from the*

[35] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 65.
[36] WEIZMAN, Eyal. Forensic Architecture: violence at the threshold of detectability. Zone Books, 2017. p. 96.

witness to the bones or the missing person, from the memory and trauma to a forensic aesthetic, also erodes the otherwise clear distinction between subject and things"[37]

1.8 OS LIMITES DA DETECÇÃO

Ao mesmo tempo em que a estética forense contribuiu para o debate sobre os traumas da memória através do método e da figura do especialista, ela também promoveu novas disputas na historiografia e nos tribunais. Segundo Eyal Weizman, isso pode ser constatado a partir do julgamento do negacionista do holocausto, David Irving, que processou por calúnia a historiadora americana Deborah Lipstadt e a editora Penguin Books. O julgamento ocorreu em Londres, em 2000, e promoveu uma série de laboriosos detalhamentos sobre a construção e a história do campo de extermínio de Auschwitz. Nele, a figura do historiador da arquitetura Robert Jan Van Pelt foi fundamental para construir a argumentação como especialista contra Irving, que não se considerava um negacionista, mas um revisionista. Van Pelt pesquisou Auschwitz e seus crematórios com profundidade desde os anos 80 e depôs no tribunal como especialista na figura do *expert witness*. Seu minucioso testemunho reforçou a afirmação de Lipstadt de que o negacionista manipulava e negava evidências históricas em sua construção argumentativa contra a ocorrência do Holocausto. Esse caso mostrou que a figura do especialista, por meio de sua análise minuciosa e rigorosa, pode ser crucial para a tomada de decisão em casos históricos e jurídicos complexos.

Segundo Van Pelt, David Irving baseou sua teoria em uma caricatura do pensamento de historiadores alemães que, a partir da década de 1980, iniciaram o processo de repensar o nacional-socialismo não como uma estrutura sólida, mas a partir de facções que competiam entre si. Isso acontece de tal forma que o resultado dessa competição teria sido a morte em massa de judeus. Nesse sentido, é importante reforçar que Irving não nega a existência de Auschwitz, ou mesmo a morte de judeus no campo, mas sim o modo como isso teria ocorrido e que essas mortes não seriam consequência de um projeto de extermínio, mas consequência de

[37] KEENAN; WEIZMAN, 2012, p. 70.

doenças e da precariedade da guerra. Segundo Irving, muitos teriam morrido de tifo, doença que se tornou o centro da discussão no tribunal. Pois ao afirmar que os judeus teriam morrido de tifo, Irving buscava indicar a causa da morte dos judeus e, assim, negar o assassinato sistemático, para concluir com a absolvição dos crimes cometidos pelos nazistas. Desta forma, ao buscar verificar cada pequeno detalhe dos materiais, da arquitetura e estrutura do campo, o testemunho das vítimas de Auschwitz era sistematicamente calado pelo discurso negacionista. Isso fez parte da estratégia de Irving de não aceitar o depoimento das vítimas baseado na argumentação já discutida acima, dos problemas e falhas de linguagem das testemunhas. "*Negationists prefer dead texts over live witnesses because the SS men who were tried for their participation in the exterminations in Auschwitz generally lived up to their own pasts".*[38]

A argumentação de Irving se baseia na evidência negativa, a qual parte da ideia de que, se não há documentos que comprovem a existência de um projeto para exterminar judeus em Auschwitz, então por dedução tal projeto não existiu. No entanto, essa abordagem é problemática, para dizer o mínimo, já que a construção narrativa de um evento histórico não pode ser sustentada apenas por uma única peça de evidência, mas sim por uma série de indícios que apontam para a infraestrutura do acontecimento. Além disso, grande parte dos arquivos de Auschwitz foram destruídos, restando apenas aqueles relacionados à construção do complexo.

A interpretação da carta do arquiteto chefe do campo Karl Buschoff é um exemplo do uso problemático da evidência negativa pelos negacionistas. Ao mencionar o andamento da construção do campo, Buschoff usou o termo *Vergasungskeller* (câmara de gás) pela primeira vez em um documento oficial, já que a palavra "gasificação" era proibida. No entanto, alguns negacionistas tentaram alegar que a palavra se referia a outra informação que não a câmara de gás, ignorando seu uso em outros contextos. Esse exemplo mostra como os negacionistas forçam a evidência até que ela possa servir a seus propósitos ideológicos, negando seu valor como prova. Irving também rejeitou muitas evidências históricas que contradiziam sua narrativa revisionista, manipulando-as para conformá-las com sua agenda ideológica. Para ele, apenas os materiais brutos,

[38] VAN PELT, Robert. The Case for Auschwitz. Indiana University Press. Kindle Edition, 2016. p. 290.

como documentos e arquivos, deveriam ser analisados, enquanto os testemunhos das vítimas eram desconsiderados ou desacreditados.

> The crumbling concrete, the traces of cyanide, the archival documentation (including both documents and photographs) of the construction process, the SS messages about the mortality in Auschwitz, and the reconnaissance shots would be the focus of attention because they provided the raw material for the negationist case that Auschwitz had not been an extermination camp.[39]

Van Pelt argumenta que a construção da evidência histórica depende da sua inserção em uma rede de conexões que atravessa a narrativa. Uma das formas pelas quais a evidência pode funcionar é corroborando ou reforçando o testemunho das vítimas, sendo assim, ela se soma à evidência testemunhal. No entanto, as provas documentais isoladas não são conclusivas, mas, quando combinadas com evidências testemunhais, aumentam a certeza da prova. A conexão entre as diferentes formas de evidência é fundamental para a construção de uma narrativa histórica confiável, capaz de enfrentar a negação dos fatos e de preservar a memória das vítimas. "*No single piece of evidence can 'prove' the existence of any historical event"*[40]*.*

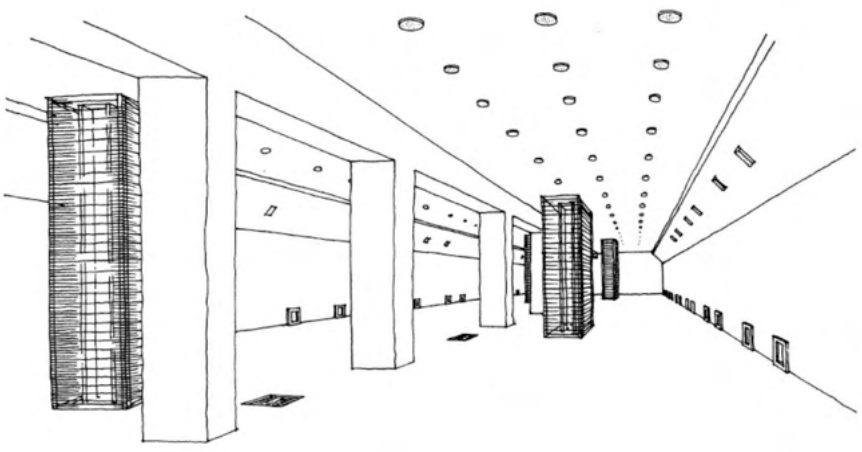
Durante o julgamento, David Irving questionou a descrição da arquitetura feita pelas testemunhas, com o objetivo de negar a morte das pessoas na câmara de gás. Para Robert Van Pelt, o desafio foi apresentar as evidências de um evento que se tornou um patrimônio cultural, mas que não necessariamente seria aceito como prova. Em seu livro *The Case for Auschwitz* (2016), Van Pelt apresenta sua argumentação como expert witness no tribunal. Ele realiza uma extensa revisão bibliográfica dos estudos sobre o holocausto promovidos pelos nazistas, explorando os debates e contribuições dos principais historiadores nessa área. Com base em um vasto conjunto de fontes documentais, incluindo fotografias, projeções, análises de laboratório e depoimentos, Van Pelt identifica elementos estruturais que comprovam o uso do Crematório II como uma câmara de gás. Assim, mesmo que as evidências documentais isoladas não sejam conclusivas, quando combinadas com evidências testemunhais, elas reforçam a certeza da prova.

A convergência de evidências apresentadas por Van Pelt foi fundamental para comprovar que apenas um conjunto coeso de elementos poderia sustentar um

[39] VAN PELT, 2016, p. 293.
[40] Ibid., p. 332.

registro histórico. Durante o julgamento, o historiador utilizou diversas estratégias para apresentar sua investigação de forma clara e acessível, inclusive adotando um formato dedutivo e ilustrativo que permitia que mesmo pessoas sem conhecimento em vocabulário arquitetônico pudessem entender. Nesse sentido, a estética forense, com foco na construção da comunicação visual, teve um papel crucial no processo. Van Pelt, por exemplo, recriou a edificação do crematório II a partir do estudo da planta baixa e outras evidências.

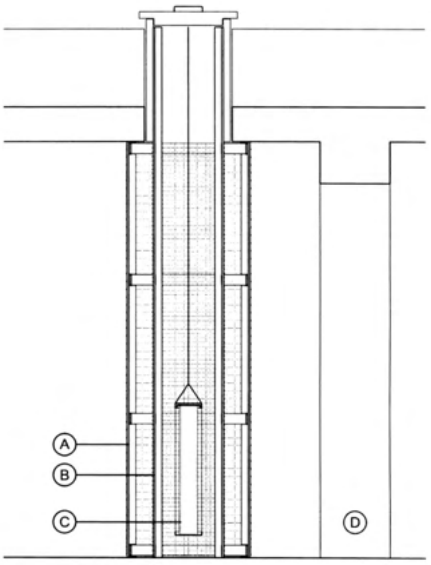
> I decided to prepare a fallback position if confusion were to arise about the plans, and asked two of my ex-students at the University of Waterloo School of Architecture, Jed Braithwaite and Wayne Austin, to prepare a set of reconstructions of the crematoria, based on the blueprints. These images would allow for easy correlation between the drawings, the wartime appearance of those buildings, and the ruins.[41]



Crematorium 2, gas chamber (no. 9 in axonometric reconstruction, above). The drawing shows the gas chamber before it was divided into two parts. Four of the seven concrete pillars and four of the wire-mesh gassing columns are visible. The ventilation openings of the air-extraction system can be seen at the bottom of the walls. The ventilation openings of the aeration system are located in the large triangular duct located at the intersection of the side walls and the ceiling. Drawing by Marc Downing.

Figura 7. Ilustração do livro *The Case for Auschwitz*, p. 194.

[41] VAN PELT, 2016, p. 425.



Reconstruction of a gas column based on the testimony of Tauber and Kula. The column consists of three structures: a fixed outer column to provide structural stability (A), a fixed inner column (B), and a movable part (C). The movable part contained a cup at the bottom. The Zyklon would be inserted into the cup, and the movable part would be inserted into the gas chamber. After the victims had died, the SS could remove the movable part with the cup containing the still degassing Zyklon. Also depicted is a structural column supporting the roof of the gas chamber (D). Drawing by Scott Barker.

Figura 8. Ilustração do livro *The Case for Auschwitz*, pp. 208-209.

Durante a apelação do julgamento, Irving tentou desqualificar a imagem de Van Pelt como expert witness, afirmando que ele não era qualificado para testemunhar como especialista por não ter formação em engenharia ou química. Essa disputa sobre quem é considerado um especialista é um dos desafios enfrentados pela estética forense, que se preocupa em analisar evidências convergentes, e não isoladas. Por outro lado, os negacionistas frequentemente utilizam evidências negativas para reforçar seus argumentos, ou seja, a falta de provas e a dedução feita pela parte que se recusa a reconhecer o evento. Segundo Eyal Weizman, Irving tentou confrontar a interpretação de Van Pelt e outras testemunhas com a sua própria análise e interpretação dos fatos, o que mostra como as disputas em torno da estética forense envolvem não apenas a apresentação das evidências, mas também a validação do conhecimento e da autoridade dos especialistas. *Posing matter against memory, he seemed to advocate a history without testimony and beyond language*[42].

[42] WEIZMAN, 2017, p. 18.

O conjunto de evidências apresentado por Van Pelt não refutou a morte sistemática de judeus como genocídio promovido pelos nazistas, conforme afirmava Irving. Apesar de sua insistência, a apelação para reabrir o caso foi negada e o julgamento concluído com ganho de causa para Deborah Lipstadt e a editora. No entanto, o questionamento de Irving ressaltou a complexidade da discussão sobre o testemunho das vítimas e a formulação de seus discursos e silêncios, apresentada por Hannah Arendt e problematizada por Felman. Ao mesmo tempo, trouxe para a construção do campo forense o aprofundamento do problema da relação entre sujeito e objeto. É importante destacar o alerta de Weizman sobre os perigos que perpassam a estética forense quando utilizada por pessoas que, como Irving, tinham como único objetivo negar a história: "*an independent forensic analyst challenging officially sanctioned truths with the typically limited means afforded to activists is not a guarantee of progressive politics".*[43]

Em resumo, a construção da narrativa sobre crimes de guerra requer a análise cuidadosa e crítica de diversos elementos, como documentos, fotografias, relatos de vítimas e descobertas materiais. A virada forense que ocorreu nas últimas três décadas trouxe uma sensibilidade elevada em relação aos objetos materiais, mas é importante lembrar que tanto testemunhos quanto objetos estão sujeitos a ambiguidade e erros. Nesse contexto, a abordagem crítica e cuidadosa à produção e consulta de provas é essencial. É necessário repensar o modelo pelo qual são apresentados os acontecimentos para que possamos promover um novo modelo epistemológico que permita a promoção de fóruns como espaços de conflito no qual os argumentos possam ser apresentados e contestados. Em última análise, é crucial considerar múltiplos elementos e adotar uma abordagem crítica e cuidadosa para que possamos construir narrativas mais precisas e justas sobre crimes de guerra. *"Forums are not fixed, even if they are sometimes consolidated within fixed institutional structures* [como por exemplo tribunais]*; they are dynamic and contingent, temporary, diffused, and networked by new technology and media".* Pelos fóruns, é possível agregar fatores que levem à construção do conhecimento permeado pelo tecido social. O exemplo do julgamento de Eichmann mostra como as disputas no fórum transformaram as vítimas em testemunhas e a arquitetura dos crematórios em evidência histórica.

[43] WEIZMAN, 2017, p. 20.

1.9 PÓS-MEMÓRIA

A obra de Richter *Christa e Wolfi* apresenta uma cena de transmissão. A perpetuação das histórias como um ato intergeracional constitui-se como um elemento crucial no processo de promover a justiça, uma vez que é assim que a memória se converte em história. Quando arte e direito interagem, constroem aproximações e influências nos domínios da percepção e da resolução de conflitos. Contudo, o desenvolvimento da narrativa e a produção de visibilidade no contexto social ainda depende da transmissão das memórias. Esse processo pode ser dificultado pelo vazio da narrativa que surge em decorrência do trauma.

Porém, a segunda geração, que não vivenciou diretamente a experiência traumática, possui uma relação distinta que pode estabelecer novas formas de reprodução da história. Isso ocorre principalmente devido ao forte vínculo familiar e cultural que essa geração mantém com a primeira. Em *The Generation of Postmemory* (2012), Marianne Hirsch emprega o termo "pós-memória" para descrever a produção testemunhal dos filhos de sobreviventes do Holocausto. No livro, a autora explora a retórica e as políticas de transmissão sob uma perspectiva feminista, identificando o gênero como um elemento crucial a ser considerado nas narrativas acerca do Holocausto.

Hirsch utiliza o documentário *Shoah* (1985) como exemplo de como a figura feminina foi sistematicamente silenciada nos discursos sobre o testemunho. No documentário, os depoimentos são majoritariamente masculinos, e quando as mulheres aparecem, é geralmente como intérpretes, ou espectadoras, ou em posições de menor destaque. A autora questiona como, mesmo em uma obra fundamental como este documentário, os processos de exclusão foram reforçados na construção da memória.

Nesse contexto, Hirsch aprofunda sua investigação na cultura visual, buscando exemplos de outras formas de construção de discursos, como na literatura, na arte, na fotografia e no cinema, nos quais o gênero assume um papel central na narrativa. Para a autora, isso restitui a humanidade e a individualidade

retiradas das mulheres pela máquina autoritária nazista, além de enfatizar o papel feminino como impulsionador dos processos de transmissão intergeracional. Essa abordagem também contribui para a transformação da imagem predominantemente masculina das representações sobre os traumas.

Com base nessa percepção crítica, Marianne Hirsch cunhou o termo "pós-memória", segundo a autora, essa apropriação das memórias representa formas de transmissão que intensificam a relação entre indivíduo e sociedade, ao incorporarem a noção de responsabilidade. Ademais, Hirsch observa que o crescimento da cultura da memória nos anos 1980 e 1990 reflete o sintoma da necessidade de maior engajamento dos grupos sociais em um tecido comum permeado por conflitos. A preocupação central da autora é refletir sobre como filhos e netos continuarão a narrar as histórias vividas pelas vítimas após o falecimento dessa geração.

O ato de narrar, para Hirsch, configura-se como uma maneira de performar memórias através de uma rede de transmissão. Nesse contexto, a fotografia é apresentada como um elemento singular na promoção dessa conexão, ao reconhecer que, assim como as vítimas, as imagens também são sobreviventes. As fotografias, principalmente em álbuns de família, sobreviveram graças ao desejo individual de transmitir a lembrança às gerações futuras.

Dessa forma, a fotografia expressa o movimento de passagem de uma geração que foi testemunha e que preservou e cuidou da imagem, indicando a existência de uma marca no núcleo familiar que persiste, tal como os sais de prata oxidados ou mesmo os códigos binários em um cartão de memória. A fotografia reforça a conexão viva entre as gerações. Assim, a autora trabalha com o conceito de "*performative index*"[44] pela maneira como a imagem se recontextualiza a partir do novo olhar geracional sobre a fotografia. Na geração de filhos e netos de pessoas que sofreram com os traumas do Holocausto, novos horizontes perceptivos se acentuam, principalmente pela relação afetiva que permeia a imagem, ao mesmo tempo em que trazem formas de reanimar o passado.

Nesse sentido, o foco nos detalhes da fotografia possibilita a conexão pessoal com o observador, especialmente nos álbuns de família, onde

[44] HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. Kindle Edition: Columbia University, 2012. p. 49.

constantemente algum elemento reverbera na percepção, por exemplo de um colar, casaco, botão ou anel, a partir do momento em que é interpretado pelos códigos visuais, sociais e de gênero, promovendo a aproximação entre presente e passado. A fotografia permite a inscrição da imaginação através da memória, como uma tela, nas palavras de Hirsch, a ser re-projetada pela geração pós-memorial. *"Postmemory is not an identity position but a generational structure of transmission embedded in multiple forms of mediation".*

Hirsch destaca o fato de que o processo da pós-memória deve ocorrer a partir da identificação e da projeção dessas lembranças, sem, no entanto, desenvolver o processo de retraumatização, ao promover um engajamento consciente com a construção das memórias. Assim, a identificação pode se estabelecer além da narração oral, ocorrendo também de forma corporal, como quando, por exemplo, uma filha se identifica com as marcas no corpo da mãe e percebe uma conexão corporal que pode ser projetada e imaginada.

Essa identificação evidencia a construção de um novo lugar para esse sujeito que, por meio da empatia, consegue transformar sua experiência privada e familiar em algo comunicável. Além disso, essa identificação reativa comportamentos que provocam reações ao trauma, tais como sensações, sentimentos e emoções.

> *The challenge for the postmemorial artist is precisely to allow the spectator to enter the image, to imagine the disaster "in one's own body," yet to evade the transposition that erases distance, creating too available, too direct an access to this particular past* [45].

Embora a construção da narrativa das gerações subsequentes às das vítimas se estabeleça como uma questão de transmissão intergeracional, ao mesmo tempo, persiste o problema da construção das imagens. Conforme Hirsch, apesar da enorme quantidade de fotografias que são amplamente divulgadas em uma sociedade cada vez mais mediatizada acabam sendo um número muito restrito e, muitas vezes, sem a devida contextualização. Essas imagens são usadas mais por seu poder simbólico ou afetivo do que por seu valor probatório ou informativo.

Essa reencenação sucessiva de um repertório de arquivo extremamente limitado de imagens, segundo Hirsch, em vez de trazer uma nova camada

[45] HIRSCH, 2012, p. 98.

imaginativa, estrutura-se muito mais como uma compulsão repetitiva que apenas retraumatiza e produz inércia a partir de seu choque. Isso ocorre enquanto perturba a construção imagética, como, por exemplo, nas imagens dos corpos empilhados nos campos de concentração.

No entanto, a autora percebe na geração pós-memorial a preocupação de contextualizar essas imagens, de forma a romper essa rigidez e transformar o passado herdado em algo que possa ser efetivamente trabalhado. As repetições das fotografias, para Hirsch, representam a relação que as gerações subsequentes têm com as imagens e como estas continuam a afetar o olhar, ao serem recontextualizadas, reposicionadas, reenquadradas e reintegradas de outra maneira, além da imagem crua original.

Assim, as imagens emulam, por meio da passagem de suas informações visuais, o mesmo gesto do movimento geracional. A mãe transmite à filha suas memórias, e a fotografia da mãe recebe um reposicionamento a partir do olhar da filha. Tal como a memória passa entre corpos, a imagem também é reincorporada. Deste modo, o movimento não é uma simples repetição, mas uma transformação que utiliza as informações visuais das fotografias, mesmo sendo amplamente conhecidas, a partir de sua projeção em um novo corpo.

Essa construção promove a percepção das imagens para além do choque que elas podem provocar, permitindo visualizá-las em sua carga mnemônica pela primeira vez, independentemente de sua repetição midiática. A estratégia de artistas, escritores e cineastas consiste em buscar para essas imagens novas materialidades, enquadramentos e cenários nos quais elas possam ser projetadas e performadas novamente. Deste modo, promovem olhares que buscam construir relações visuais que vão além da repetição documental. "*It is only when they are redeployed, in new texts and new contexts, that they regain a capacity to enable a postmemorial working through*"[46].

O pensamento crítico sobre o arquivo nas práticas artísticas tem como figura central, nos debates sobre o tema nas últimas décadas, o historiador da arte Hal Foster, principalmente a partir do seu famoso texto *An Archival Impulse*. Para Foster, artistas teriam construído novas formas de pensar o arquivo a partir de suas práticas, expandindo e contrapondo a lógica do arquivamento como processo ligado

[46] HIRSCH, 2012, p. 122.

à seleção e preservação do passado. Nessas construções poéticas, artistas promoveram novas metodologias afetivas relacionadas às falhas na construção da memória, bem como às possibilidades de construção de contra-arquivos ligados a novas ordens afetivas que trabalham principalmente pelo viés fantástico, sustentando escolhas pessoais em vez da tentativa de refazer a história.

Marianne Hirsch, no entanto, se contrapõe a essa visão, identificando que, ao invés de trabalharem apenas com aspectos utópicos do arquivo, artistas também vão explorar a especificidade e o contexto a partir de documentos na busca por refazer rupturas produzidas por crimes, violações de guerra e genocídios ainda latentes na memória histórica no contexto espaço-temporal em que estão produzindo.

> Unlike the work Foster discusses, however, the aftermath projects I discuss have, in the last two decades, aimed to reclaim historical specificity and context, rather than jettisoning these in a familiar postmodern move. In a consciously reparative move, they assemble collections that function as correctives and additions, rather than counters, to the historical archive, attempting to undo the ruptures caused by war and genocide[47].

Hirsch demonstra interesse no que chama de *postmemorial archival practices*, referindo-se principalmente à produção influenciada na contemporaneidade pela digitalização e disseminação de informações e imagens a partir da popularização da internet. Para a autora, essas práticas se caracterizam pela maneira peculiar como organizam, montam e reexibem imagens. Nesse contexto, a figura do álbum, como espaço permeado pelo público e privado, ganha atenção especial pela maneira como reanima as vidas e histórias contidas em suas páginas.

É importante salientar que a figura do álbum está associada à inter-relação entre arquivos, na forma como uma imagem está ligada a outras em um processo no qual elas se estruturam em conjunto. Isso é relevante para as ativações discursivas que Hirsch propõe na perspectiva pós-memorial. Além de conectar e comparar memórias por meio do conjunto de imagens, a autora identifica a relação de coletar imagens, buscando relacioná-las na construção do álbum como

[47] HIRSCH, 2012, p. 228.

uma experiência coletiva, em uma estrutura de filiação e transmissão que vai além da família.

A relação entre a pós-memória e os estudos forenses ocorre no âmbito da preocupação em lidar com o passado traumático e suas consequências na sociedade contemporânea. Enquanto a pós-memória trata da transmissão intergeracional dos traumas e da construção da memória coletiva, o forense se concentra em questões jurídicas e científicas relacionadas à identificação e análise de evidências em casos criminais ou de violações de direitos humanos.

No entanto, há pontos em que essas áreas se sobrepõem. Por exemplo, em casos de genocídio ou terrorismo de Estado, os restos mortais das vítimas são muitas vezes descobertos décadas após os eventos, e os esforços para identificar os mortos e devolver seus restos às famílias se tornam um aspecto importante da justiça e da construção da memória. Além disso, a pós-memória também pode ser vista como uma ferramenta para a produção de evidências em processos criminais e para a construção de uma narrativa histórica que reconhece as vítimas e os crimes cometidos contra elas. Por exemplo, em casos de crimes de guerra, muitas vezes as testemunhas diretas são poucas e podem já ter falecido, tornando difícil a produção de evidências concretas. Nesses casos, a pós-memória pode ser utilizada como uma forma de complementar as informações e produzir evidências que possam ser usadas em um processo criminal.

1.10 RELATO E VISUALIDADE PÓS-MEMORIAL



Figura 9. Os dias com ele (2013), direção de Maria Clara Esobar. Disponível em https://tinyurl.com/3rd43hf2. Acesso em 01/05/2023.

O documentário *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, explora a relação entre pai e filha, marcada pelo desejo de escuta e a ausência de narração. Os diálogos entre Maria Clara, a filha-cineasta, e Carlos Henrique Escobar, o pai-personagem, revelam uma angústia peculiar. Eles são permeados por conflitos familiares e lacunas na formação do Brasil contemporâneo. Carlos questiona Maria Clara sobre a necessidade de filmar e falar, e para quem seriam aquelas imagens. A resposta dela expressa o anseio de uma geração: “A ideia é uma construção, reconstrução de uma memória que eu não tenho, da sua história, da nossa história, pensando a história do Brasil”[48].

Maria Clara exemplifica como a pós-memória se estrutura em contextos onde a justiça ainda não ocorreu. Diferentemente do Holocausto e dos julgamentos que influenciaram a cultura do testemunho, no Brasil a vítima ainda não teve o direito penal de falar. O documentário apresenta o conflito intergeracional e intersexual em que a mulher, representada pela filha nascida em 1985, ano do fim da ditadura, busca protagonizar a construção do relato. Paralelamente, o desejo de falar e a construção da rede de transmissão familiar como herança de pai para filha

[48] OS DIAS COM ELE. Direção: Maria Clara Escobar. Produção: Maria Clara Escobar. YouTube. Publicado em: 2013. 21’22’’.

mostram-se constantemente frustrados. O embate entre as gerações reflete como o gênero na fala do pai ainda reverbera no processo de infantilização da filha enquanto busca se apresentar como homem maduro e detentor do saber.

Cenas de tensão e confronto entre pai e filha são intercaladas, por meio da montagem, com imagens de arquivo de crianças vivendo a infância, em brincadeiras com os pais, com amigos na piscina e em gestos de conforto e carinho. A imagem que reverbera é a da construção de um álbum de família que não é apenas da artista, mas de uma geração. Esses vídeos caseiros, filmados em película e sem áudio, revelam uma intimidade que contrasta com a relação ruidosa, na qual ecoam memória e silêncio. As pequenas inserções na montagem não são do arquivo pessoal da filha, mas de arquivos esparsos que representam essa infância ideal que não aconteceu. Assim como na *Shoah* (1985), em *Os dias com ele* (2013) os personagens também atuam como eles mesmos, da mesma forma que o discurso é articulado pela performatividade de suas ações. Na fala do pai-personagem, testemunhamos movimentos de fuga, ausências e ressentimento do ex-militante político. A filha o provoca a falar, aproxima o microfone, mas o corpo debilitado do pai indica as armadilhas que o encontro com a câmera não exprime. Seu corpo mudo contrasta com a voz da filha, que ecoa no contraplano e lembra Bernardo Kucinski no seu livro *K - relato de uma busca* (2014), em sua busca pelo paradeiro da irmã “desaparecida” Ana Rosa. *Os dias com ele* é o relato da busca por justiça, pelo direito à verdade, fragmentado e permeado por conflitos e violência. A estruturação dessas memórias, por meio da montagem audiovisual, são formas de criar um elo de reverberação que possibilite que a busca pela justiça continue a ser narrada.

Walter Benjamin, em seu famoso texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936, apresenta o contador de histórias como um elo social de um saber que reverbera para as futuras gerações em sociedade. A ausência do gesto de comunicar, assim, não passa para as futuras gerações as práticas do passado. Na figura do narrador, Benjamin identifica como a experiência teria chegado ao fim nos tempos modernos, pois as vivências foram fraturadas pelos traumas da guerra. Narrar para Benjamin é promover a passagem de conhecimento do mundo, descobrir novas maneiras de construir, a partir da linguagem, vínculos entre os seres em sociedade de tal forma que narrar é relacionado com a

experiência do estar vivo. Nesse contexto, quebrar o fluxo da linguagem seria romper esses elos e interromper o fluxo da memória. Para Benjamin, esse movimento constitui a morte da linguagem. O minúsculo corpo humano, utilizando a expressão benjaminiana, reverbera na imagem frágil do pai de Maria Clara. Sua vida no Brasil totalitário não promoveu experiências nas quais ele pudesse se comunicar. A fotografia do filme reforça a imagem do homem que não consegue testemunhar e faz referência à famosa passagem do texto de Benjamin:

> Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável.[49]

O pai-personagem lutou contra um estado ditatorial, foi preso, torturado e nunca conseguiu contar a história que viveu. Sua figura, a do homem experiente, a pele já marcada pelo tempo e cabelos brancos, que, em muitas culturas, é representado como a voz de uma sabedoria adquirida pela vivência, não consegue articular o relato. Nas imagens aparece como intelectual, professor, sempre próximo aos livros, mergulhado em pilhas de papel. No entanto, apesar de cercado de palavras, está emudecido pela experiência.

As imagens de Maria Clara ecoam Benjamin e sua indicação de que a necessidade de narrar é fundamental para que ela possa existir a partir do compartilhar. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-la de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”[50]. Nesse sentido, podemos afirmar que a filha-cineasta, apesar de não conseguir convencer o pai a falar sobre suas memórias por meio de palavras, o faz pela expressão do corpo. E, desta maneira, reverbera Marianne Hirsch na sua conceituação de pós-memória. A face carrancuda, os olhos quase fechados, a boca torta, os gestos firmes e vagos mostram um corpo que sofre ao rememorar. Ao mesmo tempo em que as palavras que profere ferem, quando afirma que sua grande felicidade na vida foi ter encontrado os gatos. Sua descrença no humano indica o narrador acuado, ferido em seus traumas e frustrações. Tal como nas palavras que utiliza para comentar o projeto do filme documentário da filha, que ele caracteriza como uma coisa boba e narcísica. O pai

---

[49] BENJAMIN, 1993, p. 198.
[50] *Ibid.*, p. 205.

não consegue narrar, mas a filha o faz através da apropriação e projeção das memórias como documentário, mesmo que elas não sejam ditas.

Contudo, apesar da crítica do pai, *Os dias com ele* não apresenta Maria Clara como uma figura egoísta que o obriga a falar por puro narcisismo, mas reflete a inquietude e desejo de toda uma geração. Público e privado se misturam, tal qual a primeira geração que viveu o trauma e a segunda geração busca se apropriar dessa experiência para produzir história. A identidade da personagem se dissipa e apresenta a angústia de todo um país que não teve o direito a narrar mais um dos seus infindáveis traumas. *"The mark of memory gets erased to make space so that, generations later, it may again be found and affiliatively readopted across lines of difference"*[51]. Maria Clara cria sua própria maneira de fazê-lo através da apresentação da dificuldade em elaborar o relato. E, assim, promove o processo de transmissão.

A crítica de Hirsch a Hal Foster, que parte da identificação na geração pós-memorial da construção de narrativas que buscam reparar lacunas e conflitos, ganha ainda mais força no contexto brasileiro, no qual reverbera o sentimento de injustiça. O próximo capítulo aprofunda as discussões sobre o relato, imagem e justiça, tendo como perspectiva o contexto brasileiro e latino-americano. Como um país que não viveu experiências de julgamentos de criminosos por graves violações aos direitos humanos narra e promove visibilidade sobre seu passado?

[51] HIRSCH, 2012, p. 250.

Capítulo II

Imaginário social, frustração, e violência

No capítulo, analiso a relevância das memórias da ditadura militar brasileira (1964-1985) e como elas se relacionam com a produção artística que desenvolvo e discuto nos capítulos subsequentes. A memória da ditadura é multifacetada e complexa, envolvendo aspectos que transcendem a violência e o conflito. Desse modo, investigo o período levando em conta as especificidades do contexto nacional, buscando uma compreensão mais abrangente e suas repercussões na atualidade. Assim, pretendo identificar algumas facetas do imaginário social da época ainda presente no tempo presente, a partir de estudos referenciais da historiografia da ditadura, do direito e da arte contemporânea.

O capítulo está organizado em seções que abordam os seguintes temas: a propaganda governamental durante a ditadura, a justiça de transição e a produção artística do período consagrada pela historiografia da arte. A análise é fundamentada em estudos dos pesquisadores Carlos Fico, Nina Schneider, Jaimie Baron, Renan Quinalha, Alessandra Camargo, Márcio Seligmann-Silva, Arthur Freitas e Fabricia Jordão, além de considerar a obra dos artistas Cildo Meireles e Jaime Lauriano. Assim, por meio de abordagem multidisciplinar, este trabalho busca demonstrar que uma análise ampla das memórias da ditadura é essencial para entender a especificidade do contexto brasileiro e as consequências da ditadura no tempo presente.

O capítulo tem como base a pesquisa do historiador Carlos Fico, referência nos estudos sobre a ditadura militar. Examino principalmente o uso do imaginário social de otimismo ressignificado nas propagandas políticas veiculadas pelo governo ditatorial na televisão. Esses anúncios, com uma estética moderna e inovadora, construíram uma narrativa de valorização dos símbolos nacionais e afeto patriótico. A investigação é complementada pelo estudo da historiadora alemã Nina Schneider, que estabelece uma comparação entre as propagandas nazistas e as do regime militar brasileiro. Portanto, a partir da construção do argumento da ressignificação das imagens da ditadura fundamentado na historiografia do período,

abordo a obra *O Brasil* (2014), do artista Jaime Lauriano. O artista se apropriou de arquivos audiovisuais de propagandas produzidas pela AERP/ARP[52] durante a ditadura e, por meio de técnicas de corte e montagem, propôs um olhar crítico sobre os vídeos e a restrição da liberdade individual promovida pelos Atos Institucionais. A obra de Lauriano amplia as discussões propostas por Fico e Schneider no âmbito da arte contemporânea, introduzindo o conceito de "efeito de arquivo", conforme definido pela pesquisadora americana Jaimie Baron. Essa abordagem envolve a apropriação de imagens de arquivos cinematográficos produzidos, no caso, pelo governo militar, conferindo maior referencialidade histórica e uma conexão mais profunda com o passado na produção de Lauriano.

Ainda com base nas pesquisas de Carlos Fico, o capítulo aborda a noção de frustração, conforme conceituada pelo historiador, contrastando com o otimismo disseminado pelos meios de comunicação do governo militar e evidenciado no sentimento de impunidade em relação às ações de agentes da ditadura. No campo jurídico, a discussão ocorre a partir da justiça de transição como instrumento capaz de tratar a falta de ruptura, os pactos e a transição inconclusa, conforme pesquisa realizada pelo professor de direito e pesquisador Renan Quinalha. A partir do judiciário, analiso as peculiaridades do conflito nacional, como a lei de anistia, e identifico os limites das políticas públicas na transição da ditadura para a democracia, utilizando como referência o estudo sobre a legalidade autoritária negacionista da lei, desenvolvido pela pesquisadora Alessandra Camargo. Assim, fundamentado nesses estudos, afirmo a ausência de espaço para o testemunho a partir da análise do professor, pesquisador e crítico literário Márcio Seligmann-Silva.

As análises de Fico caracterizam os mecanismos da repressão como estruturas complexas que evidenciam elementos mais refinados sobre a construção da imagem do que a lógica maniqueísta no embate entre luta armada e Estado ditatorial. A arte contemporânea contribuiu para a perpetuação desse imaginário, principalmente por meio da produção de artistas que, sob o Estado ditatorial, criaram obras com referência direta à luta armada. Assim, com base na pesquisa do historiador da arte Arthur Freitas sobre a chamada geração AI-5, discuto como a arte buscou, no guerrilheiro urbano, estratégias de ações radicais, através da associação entre arte de vanguarda e política revolucionária. Diante disso, é indicada a

[52] Assessoria Especial de Relações Públicas.

referência à violência na obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), do artista Cildo Meireles. Ao mesmo tempo, apresento um discurso crítico em relação às lacunas em relação ao imaginário que privilegia a luta armada, principalmente da produção chamada pelo curador Frederico Morais e endossada por Freitas, de "arte de guerrilha". Desta forma, o capítulo busca demonstrar que a imagem do embate do artista com o Estado opressor é muito mais sinuosa. Para isso, o estudo se baseia na investigação da professora e curadora Fabricia Jordão, que apresenta as contradições presentes no campo artístico do período. Segundo Jordão, artistas e curadores assumiram importantes cargos dentro da estrutura estatal ainda no início do longo processo da chamada "distensão" ou "abertura" política iniciada em 1974, com o objetivo de contribuir com formas de institucionalização da produção artística contemporânea.

Por fim, concluo com a indicação de que um imaginário da ditadura baseado em uma memória monolítica da violência entre o regime e seus opositores, não oferece, segundo a perspectiva desta investigação, uma reflexão profunda e abrangente sobre as memórias do período, nem contribui para a análise dos desdobramentos no pós-ditadura. Assim, o capítulo ressalta que o legado imagético deixado pelos artistas da geração AI-5 aos artistas das gerações posteriores representa o desafio de revisitar esse passado de maneira mais abrangente. É essencial destacar que a arte contemporânea brasileira ainda não explorou plenamente nem incorporou em suas contra-narrativas as complexas memórias do período da ditadura de maneira crítica e reflexiva, especialmente considerando o contexto atual de precarização do trabalho e ascensão da extrema direita.

2.2. OTIMISMO

No livro *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social do Brasil* (1997), Carlos Fico reflete sobre os desafios enfrentados pelos historiadores ao analisar as representações produzidas pela ditadura militar. Seu foco é a propaganda política televisiva veiculada entre 1969 e 1977. O pesquisador investiga como as imagens criadas pelos militares com objetivo de moldar a

percepção pública possuíam uma sofisticação que as diferenciava de outros regimes autoritários, como por exemplo o nazi-fascismo.

Fico argumenta que o aprimoramento dos militares ocorreu principalmente na forma como conseguiram criar representações que rapidamente se vincularam ao imaginário da população através de um repertório simbólico cultivado pelo Estado ao longo de séculos. Especialmente por meio da propaganda, trabalhando o auto-reconhecimento da sociedade brasileira a partir de noções já presentes no imaginário, como o otimismo em relação ao futuro do país. Nesse sentido, a publicidade governamental buscou "um tipo de propaganda diferenciada, amparada em temáticas não-doutrinárias e com poucas colorações oficiais"[53]. Assim, o governo ditatorial promoveu uma visão ufanista do país baseada em ideias de desenvolvimento e progresso, mas sem apresentar um discurso abertamente oficial ou estatal.

Neste contexto, é importante definir, na conjuntura deste estudo, a concepção de imaginário social. Para Fico, o termo se baseia no trabalho do historiador polonês Bronislaw Baczko, que define o imaginário social como um conjunto de discursos associados ao poder. Nestes discursos, é possível perceber os conflitos em torno das representações do coletivo. A imaginação se conecta às paixões por meio de símbolos, como lugar de expressão das projeções e expectativas do poder e da sociedade. Assim, são apresentadas as disputas e conflitos em torno das representações e dos significados atribuídos ao domínio simbólico na vida social.

> O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. É assim que os imaginários sociais se assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento[54].

Ao analisar o imaginário social durante a ditadura militar no Brasil, Fico destaca a importância dos símbolos e das representações na construção da

---

[53] FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Fundação Getulio Vargas, 1997. p.18.

[54] BACZKO. Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p. 311.

identidade nacional e na relação entre o poder político e a sociedade. Através das propagandas políticas televisivas, o governo ditatorial buscou moldar o imaginário popular e promover uma reinvenção da narrativa otimista e ufanista do país, que estava intimamente ligada às expectativas em relação ao futuro e ao desenvolvimento econômico e social.

O estudo de Carlos Fico oferece uma análise aprofundada das estratégias de comunicação e propaganda utilizadas pelo governo militar brasileiro, demonstrando como elas contribuíram para a construção de um imaginário social moldado pelos militares. Essa perspectiva ajuda a entender melhor os mecanismos que sustentaram o poder da ditadura e as relações entre o Estado, a sociedade e a cultura durante o período conturbado da história brasileira.

O governo promoveu o imaginário de que, com o apoio da orientação pedagógica dos militares, a sociedade brasileira conseguiria trilhar o caminho para novos padrões de comportamento e civilidade. Assim, a propaganda da ditadura militar buscou fomentar o sentimento de união entre os brasileiros, fazendo uso de elementos e simbologias já presentes na cultura nacional, forjando uma concepção de otimismo que encontrou eco na exaltação da brasilidade, presente principalmente na literatura desde a independência até o final do século XIX. À imagem produzida do Brasil se atrelou a riqueza de seus recursos naturais e o mito da democracia racial como objetos para a construção de um repertório de imagens para a jovem nação, ainda em busca de consolidar um imaginário nacional. Nesse contexto, Fico assinala a importância do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, como fundamental para forjar as bases da história nacional. O instituto construiu a leitura do que viria a se estabelecer com as datas e efemérides na construção de uma historiografia brasileira. Por exemplo, a identificação de eventos que buscavam a caracterização nacional, que vão desde o descobrimento do Brasil até a independência, heróis da pátria, entre outras simbologias[55].

No século XX, o famoso livro do austríaco Stefan Zweig, *Brasil, país do futuro* (1941), se tornou um clássico sobre o otimismo, mesmo que Zweig tenha se suicidado em 1942 em nosso país. O livro foi alvo de críticas por ser considerado propaganda nacionalista ao representar o Brasil a partir de sua suposta tolerância e

[55] Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

hospitalidade, enquanto o país vivia em plena ditadura Vargas. No entanto, a publicação foi importante para reforçar a narrativa otimista promovida como consequência da instauração do Estado Novo (1937-1945). Nela, a construção da identidade brasileira se tornou uma política oficial de estado, um imaginário que seria posteriormente apropriado como as bases da construção ideológica da ditadura militar iniciada em 1964, em especial "a valorização da mistura racial, a crença no caráter benevolente do povo, o enaltecimento do trabalho, uma certa ideia de nação - baseada nos princípios da coesão e da cooperação"[56]. Ainda em Vargas, a construção do otimismo sobre o Brasil buscou esconder os conflitos existentes em uma sociedade racista e que ainda vivia com as memórias recentes da escravidão. Figuras que assumiram o poder após os anos de 1930 se dedicaram à construção narrativa sobre a superação dos conflitos, principalmente os raciais, utilizando explicações que partiam de intelectuais brasileiros, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Assim, ocorreu "uma re-significação dos negros e mestiços, valorizando essa mão-de-obra e possibilitando sua utilização, num quadro menos conflituoso, pelo novo capitalismo brasileiro"[57]. A tentativa de superação dos conflitos buscou argumentos no passado colonial para justificar os supostos avanços no tecido social, procurando construir uma ideia de projeção de futuro do povo brasileiro sustentada na falsa hipótese de sua harmonia social.

As discussões em torno da brasilidade como entendimento das características da sociedade brasileira foram importantes para identificar uma gama de elementos trabalhados imageticamente pela propaganda política ao longo do regime iniciado em 1964. O desafio da ditadura foi interpretar e traduzir em imagens televisivas caracterizações da identidade brasileira, ao mesmo tempo em que mantinha as especificidades regionais, mas reforçando a noção da grandiosidade do país, seja através da valorização de sua natureza ou mesmo indicando as dimensões continentais de seu território. Integrar, assim, passou a ser o lema do país, para que refletisse a imagem produzida de uma grande nação fadada pelo discurso mítico das forças armadas a se tornar uma grande potência.

A retórica presente nas propagandas foi a de ressignificar e resgatar a noção de país do futuro em relação ao Brasil, principalmente através da construção

---

[56] FICO, 1997, p. 34.
[57] FICO, 1997, p. 35.

da mitologia em torno do chamado milagre econômico, então traduzido pelo seu aspecto de progresso e desenvolvimento nas próprias técnicas de produção audiovisual. Nesse sentido, a pesquisadora alemã Nina Schneider, que estruturou sua investigação a partir das análises de Fico sobre as propagandas brasileiras, afirma que "*The miracle myth was a core motif for trying to justify military rule; this notion was translated into cinematic language by the use of a rapid montage, zoom shots, and screen-splitting techniques, which were innovative for the time*"[58]. A grandeza do país era refletida nas propagandas através do seu momento econômico em dispositivos técnicos, mas igualmente nas analogias com a grande extensão de seu território e sua riqueza natural. Portanto, por meio das propagandas, a ditadura militar promoveu uma visão de futuro que ressignificou o lastro histórico do discurso que vinha sendo formado desde o Brasil colônia.

2.3 A CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM

As propagandas do governo militar foram desenvolvidas com esse caráter subliminar, a fim de promover a percepção de que não se parecessem com uma publicidade oficial do governo, mas predominantemente com informações necessárias para o dia-a-dia da população, valorizando, assim, o governo militar nas entrelinhas, mas evitando o tom explícito da mensagem. "*Subliminal propaganda is (...) to sell values or norms for 'the common good', including road safety, health issues, conserving petrol, family values, love, and unity*"[59].

A lógica de dissimulação da ditadura foi algo característico do regime implantado em 1964, o que pode ser notado na própria caracterização dos líderes da ditadura como "presidentes"[60] e não na figura do ditador típico, ou mesmo nos ares de legalidade via "eleições", funcionamento do judiciário, etc. Nesse contexto, a constituição da AERP — Assessoria Especial de Relações Públicas[61] — utilizando

[58] SCHNEIDER, Nina. Brazilian propaganda: Legitimizing an authoritarian regime. Gainesville, FL, USA: University Press of Florida, 2019. p. 64.
[59] Ibid. p. 31.
[60] Ver capítulo VI, no qual abordo a obra Retrato Oficial (2016).
[61] Aerp viraria a ARP (Assessoria de Relações Públicas) em 1976.

as palavras ‘relações públicas’, evidencia a preocupação dos militares em dedicar uma área do governo à construção da imagem governamental junto à população.

A AERP construiu a narrativa das propagandas fundamentada em sentimentos moralizantes para a construção de valores que mostrariam a ética superior do governo e de seus líderes, explorando, assim, temas ligados ao imaginário da nação, tais como símbolos nacionais, integração, família e tradição. Construindo, assim, uma propaganda que não era explicitamente política ou que valorizava o culto à personalidade dos chefes do estado, mas que atribuía um ar de despolitização aos anúncios ao fazer com que sua construção discursiva ficasse ancorada fora do espaço retórico do imaginário político.

> Os militares buscaram o rodízio dos presidentes, tentaram construir um arcabouço legal com atos institucionais que “ocultassem” sua ilegitimidade e, no plano da propaganda política, não só praticaram uma propaganda peculiar - “não política”, porque basicamente amparada em “valores morais” e em questões de utilidade pública[62].

Embora criassem um setor de comunicação essencialmente desenvolvido para ajudar na construção da imagem, isto é, a AERP/ARP, oficialmente o governo persistia no discurso de que não havia propaganda. Isso ocorria porque o uso dos meios de comunicação era justificado para o desenvolvimento do pertencimento e do sentimento de valorização nacional, tendo como objetivo amplo despertar o sentimento de otimismo em relação ao futuro do país. Essa estratégia sofisticada reverberou na forma como as propagandas possuíam camadas de informação.

> Criou[-se] uma nova modalidade de programa político no Brasil, que se amparava nos modernos recursos oferecidos pelos meios de comunicação de massa e que absorvia e recriava padrões de comportamento, crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais tidos como conformadores da sociedade brasileira[63].

As principais peças publicitárias produzidas eram pequenos filmes, chamados de filmetes[64], apresentados na televisão durante os intervalos comerciais da programação. Eles apresentavam imagens impactantes, trilha sonora marcante e uma mensagem moralizante e patriótica dita pelo locutor em expressões concisas,

---

[62] FICO, 1997, p. 95.
[63] Ibid., p. 100.
[64] Curta-metragem para televisão e cinema.

como “O Brasil é feito por nós”, “Este é o país que vai pra frente” e “Ninguém segura este país”, bem como enunciados que deveriam ser seguidos, como “faça”, “pegue”, “traga”, "colabore”[65], suscitando palavras de ordem na comunicação. Paralelamente, as produções audiovisuais eram desenvolvidas por empresas privadas, o que gerava processos mais dinâmicos na realização das vinhetas.

Dessa forma, os anúncios visavam construir um sentimento de otimismo em relação ao futuro do Brasil sob a perspectiva do governo militar, reforçando a ideia de que o país seria administrado por pessoas competentes e patriotas, capazes de concretizar o destino promissor da nação. Essa construção imagética indicava a "anunciação de um novo tempo patrocinado pelos militares"[66]. O discurso nacionalista, com a exaltação de crenças e valores comuns, era acompanhado pela representação nas propagandas de pessoas jovens simbolizando a população brasileira, vivendo momentos felizes com a família e farta alimentação. Entretanto, muitos anúncios reforçavam seu caráter racista através da grande ausência de pessoas não-brancas e corpos dissidentes. Ou seja, uma tentativa de representar a sociedade através de campanhas de informação à população, direcionadas a um caráter cívico e que o governo militar buscava projetar discursos abstratos baseados em sentimentos como amor, harmonia, paz e verdade.

A despolitização da política, refletida nas propagandas e na própria gestão do Estado, associava a imagem dos militares àquela de técnicos especialistas na condução dos problemas, criando uma atmosfera na qual os vários conflitos nacionais eram apresentados como superados. A sociedade brasileira viveria, na representação dos anúncios, um tempo de harmonia, no qual as flagrantes desigualdades sociais seriam rapidamente superadas pela vontade empenhada na construção de um país ideal. Isso reforça outro elemento importante nas propagandas: seu aspecto ‘educativo’. Esse elemento fortalecia a imagem do militar como pedagogo que oferecia orientações sobre como a sociedade deveria se organizar e instruir a população sobre os melhores hábitos a seguir. Um exemplo dessa construção foi a campanha publicitária “Povo limpo é povo desenvolvido”, com o personagem Sujismundo. Nele, observa-se um homem simpático, mas sem

[65] Todas expressões em FICO, 1997.
[66] FICO, 1997, p. 123.

hábitos adequados de limpeza, que jogava lixo na rua, sujava a cidade, nadava em um rio poluído e tomava medicamentos sem consultar um médico.



Figura 10. Sujismundo. Fonte: https://tinyurl.com/y4vfnynb. Acesso em 02/05/2023.

A peça publicitária realizada em forma de animação, técnica avançada e moderna para o período, apresentava indicações de higiene pessoal para a saúde da população, além de um apelo à obediência, à ciência e à educação. A propaganda era narrada pelo Dr. Prevenildo, que orientava o Sujismundo a ter melhores hábitos de limpeza. Esta peça foi muito bem recebida pela população, sendo recriada em vários outros episódios. *"Sujismundo films qualify as subliminal propaganda, because they promote behavior perceived as being for the common good"*[67].

Na propaganda do personagem Sujismundo, observa-se o caráter educativo com que os militares indicavam o caminho para que o povo, considerado sujo e incivilizado, se tornasse mais responsável não apenas com sua higiene pessoal, mas com o coletivo, desenvolvendo novos hábitos, como o de não jogar lixo no chão e nos rios. Assim, o caráter pedagógico era apresentado como forma de manifestar que, superando a sujeira causada pela falta de conhecimento e comprometimento, o povo estaria preparado para construir o país do futuro. Isso reforçava o sentimento autoritário de que a sociedade era despreparada e deveria

[67] SCHNEIDER, 2019. p. 46.

ser regulada pelo governo dos generais. Dessa maneira, o clima de otimismo, na perspectiva crítica de Fico, é ressaltado como sentimento de união nacional.

> A aparente despolitização dos conteúdos da propaganda do período encobria na verdade uma visão verdadeiramente política que os militares tinham da sociedade brasileira, que viam como rude, despreparada e, portanto, composta por pessoas que deveriam ser "educadas"[68].

Assim, a imagem do militar como técnico foi produzida pela propaganda do próprio regime, embora o governo militar não fosse uma administração de técnicos, mas de pessoas comprometidas com a manutenção do estado ditatorial. Nesse sentido, não foi apenas um jogo de imagens a forma como o autoritarismo da ditadura buscou se camuflar de Estado democrático em vários momentos de sua construção imagética. *"It was important that the whole authoritarian propaganda should look as democratic as possible"*[69]*.* Essa foi uma das maneiras de promover a falsa narrativa dos militares de que o Brasil vivia um movimento que o tornaria um lugar mais seguro, caminhando em direção à plena democracia como um processo de amadurecimento nacional. No entanto, essa vontade de se passar por um Estado democrático também evidencia diferenças substanciais entre a ditadura militar no Brasil e outros governos autoritários, como o nazismo ou mesmo outras ditaduras do Cone Sul[70]. Além disso, o sentimento de otimismo em relação ao futuro marcou não apenas a imagem forjada do país, mas se enraizou no imaginário social do período de forma ainda mais profunda.

2.4 DIFERENÇAS

Em um estudo comparativo, Nina Schneider, no artigo *Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada* (2017), analisa as diferenças entre a propaganda da ditadura militar brasileira e de outros estados autoritários, como o varguista e o nazista. Segundo a autora, os nazistas buscavam produzir uma propaganda totalizante que invadia e controlava a vida

[68] FICO, 1997, p. 146.
[69] SCHNEIDER, 2019, p. 14.
[70] Nesse sentido são muito importantes as fotografias dos fotógrafos Evandro Teixeira e Orlando Brito.

privada do cidadão por meio de grandes sistemas de comunicação, que inflamavam a massa para as causas defendidas pelo governo. Essa estrutura, ao mesmo tempo em que promovia os anúncios, também controlava a censura no país. Isso se aproxima do modelo de controle da narrativa proposta no Estado Novo, que realizava, ao mesmo tempo, a propaganda e a censura. Além disso, os nazistas, além de controlarem os meios de comunicação, produziam informações que eram publicadas diariamente na imprensa e obrigavam a realização de registro profissional para o exercício das profissões de artistas e jornalistas, como forma de constrangê-los contra possíveis críticas, uma política chamada de "*Reichskulturkammer*"[71].

As propagandas nazistas promoviam principalmente os discursos sobre o antisemitismo, o culto à personalidade de Hitler, o messianismo em relação à salvação da nação alemã e o anticomunismo. Esses conteúdos eram desenvolvidos a fim de mobilizar a sociedade em torno de sua ideologia e "liquidar toda e qualquer vida privada e submeter todas as áreas do cotidiano ao seu controle"[72]. Dessa forma, praticamente todos os espaços da sociedade eram ocupados pela ideologia nazista, exercendo assim controle do governo sobre a vida cotidiana do cidadão, inclusive na produção cultural, controlada pelo Estado. Característica semelhante foi utilizada no Estado Novo, por meio da obrigatoriedade dos jornalistas de possuírem licença para exercerem a profissão. Para Schneider, a "mobilização dos espectadores" é uma das principais diferenças entre as propagandas nazistas, varguistas e do regime militar brasileiro. A desmobilização da população no regime brasileiro buscou criar uma imagem de harmonia social. A propaganda promoveu formas de influenciar a população a tentar justificar a ilegalidade do regime através dos meios de comunicação de massa. No entanto, "o grau de influência da propaganda pró-regime na vida cotidiana era muito menor no Brasil do que em outras ditaduras do século XX"[73]. Nessa lógica, ocorreu certa preservação da vida privada com o propósito de buscar manter um certo ambiente de "liberdade democrática". A própria produção cultural, que sofreu com casos de censura, teve, ao longo das décadas da ditadura, um grande desenvolvimento e

[71] SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. In: Estudos Ibero-Americanos, 2017, p. 336.
[72] *Ibid.*, p. 336.
[73] SCHNEIDER, 2017, p. 339.

institucionalização[74]. A ditadura militar brasileira exerceu sua influência principalmente através do controle indireto, diferentemente do Estado Novo e da Alemanha nazista, nos quais o controle das ações culturais era direto.

A análise de Nina Schneider indica, portanto, diferenças significativas entre os regimes autoritários e suas estratégias de propaganda, destacando como cada regime buscava exercer controle sobre a sociedade e moldar a percepção pública de acordo com seus objetivos políticos e ideológicos.

> The basic structure of cultural production, however, remained largely intact. Unlike under the Nazi system, artists were not forced to register in corporations or threatened with the confiscation of their work permits. Instead the state created several institutions with the intention of investing in aspects of the arts that were supportive of the regime and exerting indirect and financial control over the sector[75].

A complexidade e particularidade do regime brasileiro está em sua forma descentralizada, pois, além da propaganda oficial da AERP/ARP promover ações voltadas para a desmobilização, a iniciativa privada, representada por empresários e meios de comunicação de massa alinhados ao governo, também produziu propaganda em prol da ditadura alinhada a setores da ditadura conhecidos como a linha dura[76]. Um exemplo disso é a infeliz campanha *Brasil: ame-o ou deixe-o*, promovida pela Operação Bandeirantes e financiada por empresários, principalmente do estado de São Paulo — o que indica que havia distinções relevantes entre as propagandas.

> Stickers bearing that slogan were widely distributed. The Bandeirantes Operation (OBAN) was launched in São Paulo and aimed to weed out “subversive” suspects. It marked the beginning of the use of a systematic repressive organ, the Center of Internal Defense Operations–Detachment of Intelligence Operations (Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações de Informações, CODI-DOI)[77].

---

[74] Ver Marcos Napolitano. Cultura brasileira: Utopia e massificação (1950 - 1980).
[75] SCHNEIDER, 2019, p. 72.
[76] O termo "linha dura" se refere a um grupo do governo militar heterogêneo. "Isto é, capitães, majores, tenentes-coronéis e coronéis que, com um discurso anticomunista e anticorrupção – emulados por oficiais-generais, mas também os influenciando –, ansiavam por maiores prazos para completar os expurgos iniciados em 1964, a chamada Operação Limpeza". *in* Ferreira, Jorge; de Delgado, Lucília Almeida Neves. O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário - vol. 4: Ditadura militar e redemocratização – Quarta República (1964-1985) (p. 201). Civilização Brasileira. Kindle Edition.
[77] SCHNEIDER, 2019, p. 19.

Um ponto importante de destacar nesse contexto é que, tendo em vista a produção de uma visualidade positiva sobre a ditadura através dos filmes da AERP/ARP, a censura foi importante para o controle da narrativa do governo militar. Carlos Fico destaca que a censura já existia no Brasil antes da ditadura militar, regulando atividades como livros, jornais, teatro, música e cinema. No entanto, durante o regime militar, a repressão se adaptou e se tornou mais sistemática.

Existiam duas formas de controle sobre a imprensa: a censura prévia, que examinava os textos jornalísticos antes da publicação, e as proibições, que fiscalizavam a divulgação de notícias ou comentários contrários ao regime e às instituições. Essa intervenção nos meios de comunicação, por exemplo, impedia a discussão sobre desaparecimentos políticos, inviabilizando a formulação de uma história e o estabelecimento de uma lembrança coletiva acerca das pessoas desaparecidas em função de questões políticas.

A repressão não se limitava apenas à imprensa, mas também afetava atividades artísticas, culturais e recreativas, incluindo teatro, cinema, televisão, artes visuais, eventos musicais e shows. A censura de diversões públicas, focada na proteção da moral e dos bons costumes, diferia daquela aplicada à imprensa. No período do regime militar, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) permaneceu ativa, mesclando preocupações morais tradicionais com as exigências específicas do regime. Ademais, Fico menciona o papel das instituições oficiais de fomento à arte e à cultura durante a ditadura, sugerindo a possibilidade de relações problemáticas entre artistas, censura e financiamento público.

Portanto, a censura durante a ditadura militar no Brasil foi uma ferramenta utilizada para o controle da narrativa e a manutenção do poder do governo. A AERP/ARP, como uma agência governamental de publicidade, foi uma parte importante dessa estratégia, produzindo e disseminando propaganda favorável ao regime e contribuindo para a construção de uma imagem positiva do governo.

2.5 O BRASIL DE LAURIANO

Shoshana Felman sugere que, enquanto o direito busca resoluções e veredictos claros, a arte pode se aprofundar na ambiguidade e na incerteza,

revelando aspectos da justiça que o direito pode não ser capaz de abordar completamente. Embora não tenham ocorrido julgamentos criminais para os crimes cometidos durante a ditadura militar no Brasil, a arte ainda insiste em trazer ao presente as memórias da ditadura. No contexto atual, o trabalho do artista Jaime Lauriano (1985) chamado *O Brasil* (2014), mostra como a arte busca decodificar a construção da imagem pela qual o regime ditatorial queria se representar. O artista apresenta um trabalho artístico com fortes referências e uso de pesquisa historiográfica. Suas obras evidenciam a continuidade da violência que perpassa o cotidiano da população brasileira, tanto no passado quanto nos dias atuais. *O Brasil* nos permite observar os ideais presentes na construção das propagandas da AERP/ARP com base no uso dos afetos, principalmente no sentimento de otimismo, algo que foi analisado anteriormente por Fico. O artista, apoiado em estratégias de apropriação de arquivos e procedimentos de corte e montagem audiovisual, deixa patente neste trabalho a narrativa imagética responsável por ocultar um Estado autoritário, além de evidenciar como esse Estado buscou educar a população.

No artigo intitulado *The Archive Effect: archival footage as an experience of reception* (2012), a professora de estudos cinematográficos americana Jaime Baron aborda a utilização de imagens de arquivo em filmes e como essa prática pode criar o que a autora define como um "efeito de arquivo", o qual geraria um senso de verdade histórica a partir das imagens. Baron explora a relação entre temporalidade e intencionalidade, argumentando que o espectador pode atribuir um valor histórico às imagens, mas ao mesmo tempo a autora questiona a concepção de que um documento de arquivo tem um significado fixo e autônomo.

Assim, Baron destaca a importância da extratextualidade do espectador, ou seja, do conhecimento e da experiência prévia do mundo que informa a compreensão e a interpretação das imagens de arquivo utilizadas no filme. Segundo a autora, é a percepção do espectador que determina se o efeito de arquivo ocorre ou não e, portanto, se as imagens têm valor histórico ou não. A ambiguidade em relação ao status de um documento como arquivo pode tornar esse efeito mais instável.

> The archive effect — and, hence, the recognition of a document as archival — is a function of the relationship between different elements of the same text, between a document placed within a new textual context, and not of the

> relationship between a text and the extratextual context in which it is shown[78].

A autora argumenta que a apropriação de imagens de arquivo é uma prática fundamental para a produção de novas formas de conhecimento histórico, mas ressalta que essa prática deve ser acompanhada de uma reflexão crítica sobre a relação entre o documento de arquivo, a experiência do espectador e o contexto histórico em que as imagens foram produzidas.

Baron utiliza a noção de *index* para analisar as imagens de arquivo no cinema e como elas podem trazer uma relação tangível com o passado, permitindo uma reflexão crítica sobre os eventos históricos representados. Assim, a indexicalidade das imagens, ao se constituírem e se referenciarem a um determinado espaço-tempo, é uma forma importante de se pensar o "efeito de arquivo" na produção audiovisual.

Na obra *O Brasil*, Jaime Lauriano utiliza o conceito de index para criar um conjunto de imagens que funcionam como um índice visual da história do Brasil durante a ditadura militar. Ao empregar imagens de arquivos e propagandas oficiais do regime, ele constrói uma espécie de "índice" visual que representa a narrativa oficial do regime, mas também desconstrói essa narrativa, expondo suas contradições e ideologias subjacentes. Os vídeos apresentados pelo artista trabalham como a carga mnemônica do público, principalmente em pessoas que viveram o período. Não são poucos os relatos em que o público, ao experienciar a obra do artista, lembram das canções e das imagens. Ou seja, o artista consegue acessar a percepção do espectador para promover o efeito de arquivo.

Ao expor essa construção ideológica através da apropriação e da montagem de imagens de arquivo, Lauriano cria uma experiência de recepção que leva o espectador a questionar a veracidade e a objetividade das imagens e narrativas apresentadas pelos poderes estabelecidos. Nesse sentido, a obra de Lauriano é uma reflexão sobre a relação entre imagem, poder e memória, e sobre como esses elementos podem ser utilizados para moldar a percepção e a compreensão da história e da realidade.

---

[78] BARON, Jaimie. The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. 2012. p. 110.

A obra de Lauriano se organiza em um vídeo que se estende por mais de 18 minutos, exibindo um conjunto de matérias de jornal publicadas entre 1964 e 1968, bem como propagandas produzidas pela AERP/ARP apresentadas em sequência. O vídeo inicia com o som de um forte murmúrio que se intensifica, indicando uma grande agitação de embate entre uma multidão. O som sugere o ambiente que antecede a voz do Senador Auro Soares de Moura Andrade (1915-1982), presidente do Congresso Nacional, que conduziu a sessão que depôs o presidente João Goulart (1918-1976) em 1964. Na tela, surgem palavras que formam um breve parágrafo, contextualizando o vídeo intercalado com o som de gritos, vaias, tambores e tiros. Lauriano apresenta de maneira sucinta o golpe de Estado orquestrado por militares e civis, que culminou na instauração da ditadura. O uso do intertítulo[79] cria um paralelo com *Shoah*, de Lanzmann, que também se utiliza do texto para contextualizar as imagens e o argumento do documentário, apesar da expressa negação do cineasta francês em utilizar material de arquivo[80]. No desenrolar das cenas da obra de Lauriano, surgem na tela detalhes de matérias de jornais do período sobre o movimento das tropas militares, quando irrompe a voz de Moura Andrade anunciando a deposição de Jango e a consolidação do golpe civil-militar[81].

Após o anúncio de Andrade, ocorre um corte na edição e inicia o primeiro vídeo produzido oficialmente pelo governo militar. Uma criança pede ao pai para explicar o que era nacionalismo. A trilha sonora melódica tem como base um piano e se contrapõe aos gritos e sensação de caos da cena anterior. O pai não apenas define o conceito de nacionalismo, mas literalmente desenha para o filho a resposta, ao associar nacionalismo com as imagens da bandeira nacional, economia e riquezas. No final da propaganda, o filho demonstra que compreendeu a explicação do pai e desenha, ele mesmo, a bandeira do Brasil. O tom de equilíbrio, organização, ordem e masculinidade permeia toda a produção, que encerra com uma voz grave enunciando o slogan "Este é um país que vai pra frente". O sentimento de otimismo é empregado como forma de produzir afeto em relação aos símbolos nacionais e esperança em relação ao futuro do país administrado pelos militares. Assim, a mensagem da propaganda carrega os valores de continuidade e

[79] Também conhecido como a cartela de texto.
[80] Para saber mais, ver *Imagens apesar de tudo* (2020), de Georges Didi-Huberman.
[81] Transcrição do áudio presente no website https://tinyurl.com/bdddjnwk. Acesso em 14/12/2022.

progresso na ideologia de prosperidade para a construção do "Brasil Grande". O tom pedagógico da peça reforça o que Fico afirma sobre a construção da imagem do militar como educador da sociedade. Ao mesmo tempo, permeia o tom condescendente do filho, que em nenhum momento questiona a narrativa e apenas reproduz o gesto do pai ao desenhar a bandeira, ao mesmo tempo em que espelha o primeiro desenho que surge na tela na propaganda de uma criança tremulando a bandeira do Brasil feita pelo pai. Reforça-se, assim, sentimentos de organização, civilidade, moralidade, educação, transmissão de aprendizados no contexto familiar e projeção de futuro.



Figura 11. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 2min21. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

Outras propagandas intercaladas na montagem produzida por Lauriano apresentam um Brasil jovem e moderno, ao mesmo tempo em que são criadas para sugerir campanhas de cidadania. A campanha para o registro infantil e a carteira de identidade é um bom exemplo. Nela, a propaganda atribui um tom festivo aos eventos que tinham como objetivo informar a obrigatoriedade dos pais de registrarem crianças recém-nascidas e de jovens que completassem 18 anos de tirarem a cédula de identidade. Esse sentimento é reforçado pela trilha sonora moderna e que acentua os eventos como rituais de passagem. Obter a certidão de nascimento e o documento de identidade seriam motivos para reforçar a alegria e o otimismo em relação ao futuro dessa geração, assegurado pela administração do

país, que estava, nas imagens das vinhetas, ao mesmo tempo nascendo e se tornando adulta.



Figura 12. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 3min52. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

Além disso, o uso de referências históricas ligadas ao contexto do presente também é relevante, não por acaso, na propaganda da Semana da Pátria, que simula o momento de declaração da independência do país, e apresenta uma cena do filme *Independência ou morte* (1972), no qual Dom Pedro I é interpretado pelo ator Tarcísio Meira. Na peça publicitária, é possível observar ainda a explícita referência ao quadro de Pedro Américo, *Independência ou morte* (1888), identificada pelo enquadramento e elementos visuais: natureza, cavalos, militares, roupas, casinha branca ao fundo e o povo trabalhador que guia os animais e assiste a tudo calado no lado esquerdo da pintura e do vídeo.



Figura 13. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 6min05. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

A obra de Lauriano ressalta, em sua montagem e ligação entre os temas das vinhetas, como a animação foi muito explorada. No vídeo do artista, após a propaganda da Semana da Pátria, é exibida na íntegra a animação que reforça, com vários clichês, os mitos da formação do país. Os chavões das representações partem da chegada dos portugueses em caravelas e na integração entre o homem branco europeu, a mulher sexualizada representante dos povos originários e o negro, o qual surge muito rapidamente em referência à cultura popular. O cenário é um local idílico, com um arco-íris sempre presente no horizonte, pássaros voando, palmeiras e céu azul.

A propaganda explicitamente racista, que busca reforçar o mito da democracia racial, apresenta na canção ritmada palavras que se referem à união do país baseada na ideia de unidade nacional que tem como índice o uso de uma "língua comum", o português. Além da suposta ausência de conflitos raciais, a peça finaliza com o slogan "este é um país que vai pra frente".

O sentimento de otimismo que a propaganda busca promover é quebrado pelo corte seco na edição. Uma voz solene irrompe enquanto são apresentadas reportagens de jornais com as palavras impressas "Presidente: sempre que necessário serão feitas revoluções na revolução". A voz declara que o conselho de segurança nacional se reuniu para defender os ideais da "revolução"[82] de 1964. Os anúncios deslizam e cruzam a tela no sentido vertical e horizontal, reforçando

[82] O termo *revolução* deve ser entendido na acepção de eventos excepcionais.

detalhes das imagens, enquanto o locutor anuncia a publicação do Ato Institucional número cinco, o AI-5. A narrativa de harmonia e união é quebrada por Lauriano ao deflagrar imagens dos eventos políticos que transformaram a ditadura em um regime com ainda mais restrições individuais.

No entanto, apesar do hiato produzido pelo artista, o tom de harmonia anterior é restabelecido num corte brusco que enseja outra propaganda. Nela, uma criança toca a melodia do Hino à Bandeira Nacional numa gaita de boca sob uma árvore e, no plano seguinte, surge a imagem da bandeira tremulando. A sequência de propagandas e reportagens, organizada por Lauriano, evidencia como a ditadura militar utilizou a linguagem audiovisual e a manipulação de emoções para tentar estabelecer uma imagem positiva do regime e mascarar a realidade opressiva que se desenvolvia no país.

O "efeito de arquivo" a que se refere Baron se apresenta nas imagens por meio do uso de imagens de jornais, além das propagandas oficiais da época da ditadura militar brasileira. Essas imagens produzidas em película possuem um ruído característico, como riscos, desbotados e amassados. Além disso, a montagem e edição das imagens também contribuem para que o espectador tenha a sensação de estar assistindo a um registro histórico da época. O uso de legendas e intertítulos também contextualiza as imagens e reforça a ideia de que se trata de um material documental. Em resumo, o efeito de arquivo se apresenta nas imagens por meio da visualidade e do conteúdo, remetendo ao contexto histórico em que foram produzidas e ao uso de recursos que reforçam a concepção de autenticidade e de registro histórico.

Os vídeos da AERP/ARP, ao promover a imagem do governo e das Forças Armadas, utilizavam técnicas de animação e desenho animado para construir uma visão moderna e atrativa da instituição militar. Ao mesmo tempo, essas peças publicitárias buscavam transmitir valores morais e ideais de cidadania. O slogan "O bom cidadão não atrasa seus compromissos" é um exemplo disso, lembrando aos jovens de 18 anos sobre o dever de se alistar no serviço militar.

A técnica de animação também foi aplicada em propagandas como "O Brasil é feito por nós", que mostrava personagens representando a diversidade racial e social do Brasil, unidos em um projeto comum. Nesse caso, os personagens apareciam construindo cataventos de papel, simbolizando a ideia de união e

construção conjunta de um país próspero. O jovem branco, o indígena, o negro, o asiático, o trabalhador rural e a família (pai, mãe e bebê) são apresentados juntos nessa atividade, reforçando o mito da democracia racial e a harmonia entre as diferentes etnias.

A animação também inclui a letra da música na parte superior da tela, com um ponto destacado que salta entre as palavras para indicar o ritmo da melodia da canção, convidando o telespectador a acompanhá-la. Esse recurso é mais uma estratégia para envolver o público a cantar e reforçar a mensagem de união e cidadania. Dessa forma, as propagandas da AERP/ARP buscavam promover uma imagem positiva do governo militar e das Forças Armadas, utilizando técnicas de animação e apelos emocionais para atrair a atenção da população e transmitir valores morais e ideais de cidadania, muitas vezes mascarando a realidade opressiva do regime. Como afirma Carlos Fico, "tratava-se de uma estratégia retórica que buscava afirmar exatamente o contrário do que se vivia"[83].



Figura 14. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 13min27. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

A sequência de propagandas apresentadas por Lauriano, como a do catavento, demonstra a criatividade empregada pelo governo militar para promover a ideia de união e envolvimento cívico. Transformando uma folha amarela em um catavento com cores que remetem à bandeira nacional e a um girassol, a

[83] FICO, 2019, p. 223.

propaganda consegue transmitir uma mensagem de realização e identificação nacional. Ao mostrar mãos de pessoas brancas e pretas segurando os cataventos, o vídeo reforça o mito da democracia racial e a ideia de um país harmonioso e unido. A tela, repleta de cataventos que lembram girassóis, cria uma atmosfera positiva, e o locutor convida o público a se juntar a esse movimento, incentivando a participação pela confecção de cataventos verde e amarelos para celebrar o Dia da Pátria. Essa estratégia busca aproximar a população dos símbolos nacionais e promover o sentimento de orgulho e patriotismo.



Figura 15. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 16min27. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

Contudo, Lauriano, ao intercalar a propaganda dos cataventos com outra que mostra jatos e navios das Forças Armadas, busca criar um contraste entre a imagem positiva e lúdica promovida pelo regime autoritário e a realidade mais dura e opressiva do poder militar. Dessa forma, o artista questiona a construção da imagem positiva e enganosa, revelando a manipulação de informações e a ocultação dos aspectos autoritários e repressivos do governo militar. A combinação desses diferentes elementos nas propagandas analisadas por Fico e Schneider, assim como na obra de Lauriano, mostra a complexidade das estratégias utilizadas pelo regime militar para moldar a percepção da população e garantir apoio e legitimidade, mesmo diante de um contexto de autoritarismo e repressão.

A última propaganda presente na obra do artista apresenta de maneira clara como o regime militar utilizou a publicidade e a propaganda para construir uma narrativa que visava fortalecer a imagem de harmonia e paz no país. Com cenas idílicas, o comercial busca transmitir a ideia de união e amor ao território, apresentando um Brasil que aparenta estar em perfeita sintonia entre campo e cidade, modernidade e tradição, e diferentes etnias e gerações.

A trilha sonora *Marcas do que se foi*, da banda Os Incríveis, contribui para essa atmosfera de paz e harmonia, enquanto o slogan "A paz se faz com quem ama o mesmo chão" reforça o sentimento de amor ao país e a importância de construir a paz com aqueles que compartilham do mesmo sentimento. No entanto, como apontado por Fico, a desmobilização é uma característica marcante dessa propaganda, promovendo uma sensação de passividade e evitando questionamentos. Ao apresentar um Brasil harmonioso e unido, a peça publicitária oculta os conflitos e tensões que permeavam a sociedade durante o regime militar, contribuindo para a manutenção do poder e a legitimação do governo autoritário. Nesse sentido, o último *clip* do vídeo representa bem essas tensões ao apresentar um trabalhador rural negro com chapéu de palha. Constrangido, ele dança com uma mulher branca com referências urbanas junto a um grande grupo embaixo de uma árvore e em volta de uma fogueira. Segundo a pesquisadora Fernanda Albertoni, a passagem sugere um "tipo de união forçada que se continua a tentar manter, representações étnicas uniformizantes e totalizantes na imagem do ‘povo brasileiro’"[84].

[84] ALBERTONI, Fernanda. Fechamentos e aberturas da memória e da identidade nacional a partir de O Brasil, de Jaime Lauriano. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, 2022. p. 343.



Figura 16. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 18min23. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.



Figura 17. *Still* de *O Brasil* (2014), de Jaime Lauriano. 18min26. Fonte: https://tinyurl.com/6upb5w4a. Acesso em 03/05/2023.

O título da obra de Lauriano, *O Brasil*, com o artigo definido *O*, sugere a construção de uma visão unidimensional e simplificada do país, ocultando a diversidade de histórias e narrativas. Essa construção de uma imagem simplista e harmônica do país foi uma estratégia usada pelo governo militar para promover a imagem do regime e ocultar os aspectos autoritários e repressivos. O trabalho de Lauriano, ao reunir e analisar um conjunto de propagandas produzidas pela ditadura,

revela a complexidade das estratégias de comunicação e manipulação empregadas pelo governo para moldar a percepção da população e garantir seu apoio.

A obra de Lauriano, exibida em exposições de arte contemporânea em uma televisão de tubo que a difere das modernas telas planas, promove um aspecto de arqueologia de mídia e escultórico ao trabalho que cria uma conexão entre passado e presente. Com a análise das propagandas do regime militar, Lauriano mostra como as imagens, consideradas absurdas hoje em dia, podem ainda ser utilizadas para fins autoritários e messiânicos. Apesar de não promoverem diretamente o sentimento de indignação com a violência, a obra de Lauriano evidencia esse aspecto através de cortes bruscos, inserções textuais e contraste entre imagens coloridas e em preto e branco. E reforça formalmente que assim como o vídeo a memória é constituída por cortes e processos de edição.

Ao trazer as propagandas como arquivos para o presente, Lauriano questiona como promover a reparação desse imaginário na contemporaneidade e evidencia o autoritarismo sofisticado, escondido sob a aparência de harmonia social. O artista também destaca a tentativa de promoção do otimismo em relação ao futuro do país, que foi uma das principais características das propagandas produzidas pela AERP/ARP e estudadas por pesquisadores como Fico e Schneider.

Baron argumenta que a experiência da temporalidade é fundamental para a compreensão histórica, além de ser uma forma de produzir essa experiência. Assim, a pesquisadora sugere que a compreensão histórica depende da maneira como a temporalidade é apresentada e que os filmes que utilizam de procedimentos de apropriação, como é o caso do de Lauriano, podem ajudar a produzir uma compreensão histórica ao explorar o potencial do *efeito de arquivo*. Além disso, Baron argumenta que a compreensão histórica é sempre parcial e contingente, dependendo da perspectiva do espectador e do contexto em que a história é contada.

Dessa forma, a obra *O Brasil* oferece uma perspectiva valiosa sobre as propagandas e discursos da ditadura militar no Brasil, revelando o potencial do arquivo e como as imagens trabalhavam as paixões da população, além do repertório visual e estético em torno de símbolos nacionais com objetivo de promover o sentimento de esperança e confiança em relação ao futuro do país. Ao mesmo tempo, seu trabalho nos convida a refletir sobre a persistência desse

imaginário e a necessidade de análise crítica para entender as manipulações e o controle social exercidos por meio dos meios de comunicação. Nesse sentido, a importância do *efeito de arquivo* na obra de Lauriano reside na forma pela qual o artista contextualiza o vídeo em um novo contexto, promovendo a sensação de extratextualidade no espectador e indicando o reconhecimento do vídeo como um documento da memória nacional.

2.6 FRUSTRAÇÃO

Segundo Carlos Fico, que estudou os mecanismos e o funcionamento da repressão, a construção dos discursos e narrativas do regime também constituem partes integrantes das estratégias coercitivas do governo ditatorial. Dessa forma, a reflexão sobre a propaganda como ferramenta política a coloca como um dos sustentáculos da repressão, ao estruturar a visibilidade do governo e exercer influência no imaginário social. Nesse aspecto, importante frisar que, por conta dessas ações,

> Milhares de pessoas foram prejudicadas – além daquelas que foram obviamente atingidas pela tortura, pela violência explícita. Crianças foram separadas de seus pais. Jovens foram impedidos de estudar. Profissionais qualificados tiveram suas carreiras destruídas. Esposas, maridos, filhos, pais e avós foram massacrados psicologicamente pela crueldade do "desaparecimento"[85].

Muitas análises se concentram em condenar o 'mal' promovido em eventos passados, relacionando-se às emoções do presente e associando-se ao sentimento ético, moral e político. Essa percepção frequentemente reverbera afirmações consolidadas, negligenciando a especificidade do contexto e a relação direta com acontecimentos 'universalizantes', como o Holocausto. Como mencionado no Capítulo I, o Holocausto tem uma vasta fortuna crítica que influenciou grandes pensadores dos séculos XX e XXI. No entanto, Fico questiona a tendência nas análises sobre a ditadura militar brasileira de fundamentar argumentos em eventos traumáticos marcados pela violência extrema, sem

[85] FICO, C. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. Varia Historia, v. 28, n. 47, p. 43–59, jan. 2012. p. 58.

ponderar características e especificidades locais. Assim, a associação de paralelos com as ações do regime nazista acabou por influenciar parte das interpretações sobre as ditaduras latino-americanas no que se refere principalmente à construção da experiência psicanalitica do trauma.

Entretanto, Fico questiona a utilização desse imaginário na representação dos eventos traumáticos no Brasil, argumentando que há

> a adesão acrítica a prefigurações discursivas generalizadoras, que, no esforço de construir enredos concernentes à lógica da violência, não apenas descuidam das especificidades e evidências empíricas, mas também produzem explicações ingênuas ou simplistas"[86].

Por exemplo, o conceito de uma *sociedade do medo* vivida no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai entre os anos 60 e 80, baseada em uma política de terror exercida pelo Estado, imporia limitações argumentativas. Sob essa perspectiva, seria difícil abordar o apoio de parte da sociedade ao regime e examinar a própria luta armada, principalmente a violência empregada pelos militantes da oposição. "O traço marcante da memória sobre a ditadura militar brasileira não é o trauma pela violência, mas a frustração das esperanças."[87].

Para o historiador, o caso argentino traz elementos importantes para pensar a chave da violência, devido à "grande visibilidade da repressão militar e a extensiva prática da violência pela luta armada"[88]. O trabalho de inscrição mnemônica da ditadura na Argentina foi muito marcado por práticas pós-Shoah. No entanto, Fico diferencia os acontecimentos do contexto brasileiro, argumentando que, ao contrário da Argentina, a luta armada no Brasil foi menos intensa, e a repressão militar, menos visível. Além disso, de maneira distinta do Brasil, as posições violentas e bárbaras eram publicamente manifestadas pelo Estado argentino com o objetivo de dar visibilidade e aniquilar as guerrilhas armadas[89].

Em contraste com a dinâmica argentina, no Brasil não ocorreu essa exaltação da violência. A esquerda brasileira não estava atuando de forma violenta antes do golpe civil-militar de 1964 e não havia histórico de violência ou grupos

---

[86] FICO, C. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. Topoi (Rio de Janeiro), v. 14, n. 27, p. 239–261, jul. 2013. p. 241.
[87] FICO, 2012, p. 50.
[88] FICO, 2013, p. 242.
[89] Ver no capítulo III, a partir da obra *Nossotros no sabíamos*, de Léon Ferrari.

armados de oposição no país. Além disso, as guerrilhas após o golpe foram localizadas e rapidamente controladas. Para Fico, o que se observou no Brasil foi principalmente uma lógica de controle social baseada na operação de um sistema complexo de informação e contra-informação, no qual a propaganda e a censura exerciam força importante. Conforme exposto, as propagandas veiculadas pelo governo construíam uma imagem sobre o Brasil baseada na desmobilização e no aspecto moralizante do regime, enquanto a censura ocultava a luta armada de sua representação e veiculação na mídia. Fico identifica então como principal diferença a experiência social existente nos regimes, a qual, no caso brasileiro, não estava baseada na violência explícita.

Embora violência e violência política possam ser muito próximas e até se confundirem em diversos estágios, Fico utiliza essa diferenciação para questionar a noção recorrente na historiografia sobre o período no Brasil, que o reduz ao confronto entre oposição armada de esquerda e ditadura. Segundo o pesquisador, esses embates foram bastante localizados, mas ganharam o imaginário social anos depois. Para o historiador, "as ações armadas da esquerda (no Brasil) foram relativamente inexpressivas"[90]. No entanto, se constituiu um imaginário *a posteriori* na sociedade brasileira de que, durante a ditadura, havia uma centralidade na luta política entre a esquerda armada e a repressão. Segundo Fico, essa representação encontra sua gênese no processo de abertura política como momento de distensão. Quando ex-militantes da oposição começaram a publicar suas memórias como testemunhos literários, enquanto fotografias de protestos ganharam aspecto icônico em relação ao período. Esse desenvolvimento cristalizou uma leitura binária sobre a ditadura, que introduz "a questão da violência como chave analítica e situou como protagonistas a repressão, a luta armada e os demais protestos da esquerda (...)" e "teve na Lei da Anistia de 1979 um momento singular"[91].

A Lei da Anistia foi votada no Congresso como "um tipo de pacto, segundo o qual a anistia aos exilados políticos era concedida em troca do perdão aos crimes da repressão"[92]. O pacto teria sido selado como um grande acordo no qual, em troca do perdão aos crimes cometidos pela repressão, os exilados políticos

[90] FICO, Carlos. Ditadura militar: prefácios, palestras & posts. Kindle Edition, 2020. p. 29.
[91] FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. Topoi. Revista de História. Rio de Janeiro, v.14, n.27, p.239-284, jul./dez. 2013. p. 246.
[92] FICO, 2013, p. 246.

seriam anistiados. Segundo Fico, durante as negociações, os parlamentares teriam consolidado a imagem do ex-militante de esquerda com o objetivo de evitar acentuar e justificar a narrativa sobre a violência da luta armada. Contudo, essa imagem não seria central na experiência social do período no Brasil.

Em suma, Fico propõe uma visão mais matizada da ditadura militar no Brasil, destacando a necessidade de considerar as especificidades do contexto brasileiro em vez de adotar uma abordagem que se concentre apenas na violência. O autor argumenta que a experiência social do regime no Brasil foi marcada principalmente pelo controle, e não pela violência, diferenciando-se de outros países latino-americanos, como a Argentina.

> A censura e a propaganda serviram para ocultar a repressão. A ausência de visibilidade da violência impediu que se constituísse no Brasil uma memória traumática sobre a ditadura (tal como se deu na Argentina). A percepção da violência e a constituição de uma memória traumática ficaram circunscritas a pequenos círculos politizados da população, especialmente os de esquerda[93].

Além disso, todo o processo de transição da ditadura militar para a democracia foi planejado pelos militares. Mesmo o maior movimento até então de apoio da população, que propunha a implementação de eleições diretas para presidente em 1984, com o slogan *Diretas Já!*, não teve força política para alterar a programação estruturada pelos militares. Apesar de passeatas e multidões nas ruas, não ocorreu votação direta para presidente. "Como planejado pelos militares, a escolha do presidente foi indireta, através de negociação que consagrou a conciliação entre as elites políticas"[94]. Até no momento do ‘encerramento’ do regime militar, a sociedade civil não conseguiu impor sua vontade sobre o desejo dos generais e seus associados.

A transição, como momento de distensão, foi organizada pelas forças da ditadura de forma a construir a política de impunidade que lhe é característica. Esse sentimento também reforça a chave analítica baseada na frustração, decorrente da constatação de que a força popular não conseguiu pressionar para promover uma ruptura de tal forma que os movimentos do processo de transição não fossem

[93] FICO, 2020, pp. 318-319.
[94] FICO, 2013, p. 247.

totalmente orquestrados pelos generais. Isso é muito diferente do contexto argentino, no qual as três juntas militares foram julgadas ainda em 1985.

Assim, fica evidente que a experiência brasileira durante a ditadura baseada no pacto da conciliação e impunidade da transição para a democracia apresenta particularidades e nuances que devem ser consideradas em análises históricas, mas também estéticas e artísticas. Além de pensar o trauma, enfatizar a frustração como chave analítica contribui para uma compreensão mais contextualizada desses eventos.

Ademais, o silêncio que envolveu a ausência de debates sobre a ditadura após o fim do regime refletiu a falta de ruptura e superação dos problemas latentes no processo de suplantar o Estado autoritário. Apenas em 1995 uma comissão reconheceu os mortos e desaparecidos políticos; em 2001, o governo brasileiro criou a comissão para pagamento de indenização às vítimas da ditadura; e em 2012 foi criada a Comissão Nacional da Verdade, sem poder de punição, que entregou seu relatório final em 2014. Comparativamente, a Argentina julgou as violações aos direitos humanos cometidas durante a ditadura, o Chile julgou torturadores, a Alemanha julgou os crimes cometidos pelos nazistas nos tribunais de Nuremberg e as vítimas foram ouvidas como testemunhas no julgamento de Eichmann. Possamos falar no Brasil de um trauma duplicado pela ausência de julgamento e testemunho, além da desautorização do trauma.

Em 2008, a Ordem dos Advogados do Brasil entrou com uma ação no Supremo Tribunal Federal (STF) com o pedido de exclusão dos militares do perdão dado pela Lei de Anistia de 1979. No entanto, em 2010, o STF se pronunciou mantendo a interpretação anterior, anistiando os crimes cometidos por agentes do Estado. Essa decisão só fez aumentar a sensação de impunidade e a percepção de que a justiça não foi feita no Brasil em relação aos crimes cometidos durante a ditadura.

> Assim, a memória que se construiu na Argentina sobre a ditadura militar é marcada pelo trauma da violência. Creio que no Brasil é diferente: aqui, o traço marcante da memória sobre a ditadura militar não é a violência, mas a frustração das esperanças. Dois episódios históricos ilustram essa tese: a Lei da Anistia, de 1979, que não foi "ampla, geral e irrestrita", e a derrota da Campanha das Diretas, em 1984[95].

[95] FICO, Carlos. Ditadura militar: prefácios, palestras & posts. Kindle Edition, 2020. p. 139.

Dessa forma, compreendo que a chave analítica baseada na frustração proposta por Fico pode ser interessante para o contexto brasileiro, já que não houve uma verdadeira ruptura com o passado autoritário e muitas questões relacionadas à ditadura militar permaneceram sem resolução. Isso não significa invalidar a questão do trauma, mas perceber a existência da complexidade social. Além de identificar a impunidade e responsabilização pelos crimes cometidos durante o regime, em contraste com outros países que enfrentaram situações similares, evidencia a presença da frustração na experiência social brasileira. Tal como o sentimento de trauma é presente em milhares de perseguidos políticos, camponeses e indígenas assassinados durante o regime. Eventos que viraram testemunhos através de obras audiovisuais como o documentário *Cabra Marcado para Morrer* de 1984, dirigido por Eduardo Coutinho.

2.7 JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO

A reflexão de Renan Quinalha[96] sobre a justiça de transição e a construção do conceito com base no direito e na ciência política reforça os sentimentos de trauma e frustração trazidos por Fico em relação à transição do regime ditatorial para o regime democrático no Brasil. Quinalha argumenta que a incerteza é a marca dos processos de transição, caracterizados pela imprevisibilidade em relação aos acontecimentos. Para o autor, a democracia se projeta como o futuro visível através da justiça de transição como momento presente de transformação de um regime ditatorial que se objetiva superar.

Nesse contexto, a transição passa diretamente pelo jogo político e pela forma como os atores se associam em direção à mudança da estrutura do Estado. O processo de negociação e a velocidade e controle sobre a abertura do regime estão vinculados aos interesses dos grupos que compõem os atores políticos. Essa disputa no interior do processo transicional pode tanto acelerar a queda do regime autoritário quanto retroceder sua desmontagem, o que caracteriza a tensão presente no contexto político para a constituição de um pacto.

---

[96] QUINALHA, Renan. Justiça de transição: contornos do conceito (dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012.

O pacto político se estrutura como forma de acordo entre a elite que assegura garantias mútuas na existência e sobrevivência ao longo do processo de passagem ao Estado democrático. A participação da sociedade é limitada a organizações partidárias com pouca capilaridade, o que promove a construção de um pacto determinado pelos interesses de grupos específicos, limitando sua abrangência.

Nesse sentido, o pacto político é apresentado como a solução ideal no processo transicional para a democracia, mas se demonstra superado, considerando o controle exercido pela força dominante do Estado sobre esse pacto. Os pactos têm como característica a correlação de forças ou interesses no momento e, embora possam ser questionados no futuro, a renegociação do pacto se torna um recurso complexo devido ao poder mantido pelos grupos vinculados ao regime ditatorial ou que o sustentavam.

Assim, a chave analítica baseada na frustração pode ser interessante para complementar a experiência do trauma e possa dar conta de compreender o contexto brasileiro, em que a transição do regime ditatorial para o democrático foi marcada por incertezas, negociações, e limitações impostas pelos interesses de grupos específicos, dificultando a efetiva superação do passado autoritário e a construção de uma democracia plena.

Quinalha aprofunda a noção de justiça no processo de transição com base no direito, destacando o papel desigual das forças envolvidas no processo. O Estado autoritário, normalmente sustentado pelas Forças Armadas, busca impor seus interesses fundamentais ao longo do processo e, mesmo após o período transicional, pretende manter privilégios e a força interventiva sobre o controle do Estado. Essa desigualdade de poder é representada na expressão *espada de Dâmocles*, que se refere à ameaça e ao medo que permeiam o jogo de poder no processo de abertura do país à democracia.

A figura de Dâmocles representa um homem que, ao trocar de lugar com o rei por um dia, percebe uma espada pendurada por um fio de crina de cavalo imediatamente acima de sua cabeça. O medo de que a espada caia paralisa Dâmocles, ilustrando a intimidação pelo medo. Quinalha utiliza essa imagem para aludir à forma como o processo de transição é permeado pela possibilidade de

retrocesso, principalmente na figura das Forças Armadas, as quais mantêm o controle sobre a distensão do processo por serem parte do Estado autoritário.

A eventualidade do uso da violência e a ameaça constante de retrocesso criam uma assimetria nas negociações, tornando o equilíbrio de forças muito desigual. O governo autoritário utiliza o medo como instrumento de barganha, dificultando a superação completa do passado autoritário e limitando a construção de uma democracia plena. Essa análise evidencia a complexidade dos processos de transição e a necessidade de se considerar as dinâmicas de poder e os interesses envolvidos na busca por justiça e democracia.



Figura 18. A espada de Dâmocles, de Wenceslau Hollar (1607-1677). Fonte: https://tinyurl.com/mpmp249z

A assimetria no processo de transição, como apontado por Quinalha, contribui para a perpetuação da injustiça, principalmente no que diz respeito às pessoas que sofreram violações de direitos humanos durante o período autoritário. A influência dos perpetradores na política de transição dificulta a investigação dos sofrimentos causados pelos agentes do Estado. Essa situação complexa destaca como a violação aos direitos humanos e a punição dos perpetradores se tornam elementos de tensão no processo de transição.

A negligência em relação às vítimas é frequentemente justificada pela necessidade de negociação e a projeção de que, no futuro, essas questões possam ser retomadas. No entanto, o restabelecimento da democracia enfrenta o desafio de

consolidar a estrutura do Estado no fortalecimento das liberdades individuais, na obstrução dos abusos e na busca pela reparação dos traumas ocorridos durante o regime autoritário.

Quinalha destaca a importância do Direito à Verdade e a implementação de medidas como a abertura incondicional de arquivos, bem como a constituição de comissões da verdade. A criação de uma memória coletiva é crucial para a promoção de políticas públicas de reparação simbólica. No entanto, Quinalha critica a justiça de transição como um modelo geral a ser seguido em contextos distintos, destacando que ela surge de uma conjuntura e realidade particulares.

Quinalha aborda a questão da democracia no contexto da justiça de transição, focando nos direitos das pessoas que sofreram com ações Estado ditatorial. Ele argumenta que a transição deveria ser vista como a consolidação do Estado democrático, e questiona o uso do termo "transição", já que a falta de direitos das vítimas indica a ausência de uma verdadeira estrutura democrática.

A justiça em um Estado democrático deve abranger tanto as vítimas que tiveram seus direitos violados quanto os perpetradores responsáveis por tais violações e crimes. Quinalha também destaca a problemática percepção da falta de uma ruptura clara entre o Estado autoritário e o democrático, já que a transição muitas vezes promove uma "democracia possível".

O autor enfatiza o risco constante de regressão da democracia ou até mesmo de um golpe, o que resulta em um jogo político marcado pela coerção. A possibilidade do uso de armas e violência pelo braço armado do Estado, como os setores militares, indica que algumas condições não são negociáveis.

Por essas razões, Quinalha considera inadequado o uso do termo "justiça de transição" no contexto latino-americano, especialmente no caso brasileiro. Ele critica a ideia de uma justiça temporária e provisória diante da ameaça constante de regressão ao estado autoritário. O autor sugere que a abordagem mais adequada seria buscar a plena consolidação do Estado de Direito, fundamentada em tratados internacionais que valorizam os direitos humanos. Essa construção permitiria a normalização da ordem institucional democrática e eliminaria as ameaças representadas por partes interessadas em manter um pacto de silêncio. Assim, Quinalha propõe o termo "justiça de consolidação", ou simplesmente "justiça" como o mais apropriado para abordar essa questão.

> Desenterrar esse passado exige, necessariamente, quebrar com o fantasma de uma eterna transição, que nunca se consuma e que, por isso, assombra o regime democrático fazendo-lhe lembrar, a todo momento, que qualquer passo mais ousado pode significar uma precipitação de um fim trágico, sempre virtualmente apontado no horizonte[97].

2.8 NEGACIONISMO

A cientista política Alessandra Camargo destaca que o Brasil experimentou, por muitos anos, uma legalidade autoritária negacionista. Durante esse período, as instituições do Estado não confrontaram os pactos estabelecidos na transição, e as primeiras ações voltadas para repensar o passado foram limitadas, buscando "manter a memória nos limites do espaço privado"[98]. As políticas, na época, estavam relacionadas à reparação moral por meio do pagamento de indenizações.

De acordo com Camargo, somente nos anos 2000 ocorreria uma transformação, resultado de projetos organizados pelo Estado brasileiro que visavam construir a memória ainda silenciada da época. O pacto de silêncio acordado no jogo político do Estado democrático brasileiro promoveu a negação dos crimes cometidos durante a ditadura militar. A Lei de Anistia (Lei 6.683/79) influenciou o processo de democratização ao limitar o alcance da responsabilização, como Quinalha evidencia na formação do Estado de Direito.

A negação dos direitos às vítimas e a falta de condenação das ações do Estado, mesmo após mais de 35 anos do suposto fim da ditadura, revelam como o pacto manteve estruturas profundas de poder na sociedade brasileira, capazes de preservar o legado autoritário até os dias atuais.

Camargo analisa como a Lei de Anistia fundamenta o negacionismo ao impossibilitar a construção narrativa das testemunhas. Esse aspecto é apresentado no documentário *Os dias com ele*, em que o pai de Maria Clara Escobar não

---

[97] QUINALHA, 2012, p. 162.
[98] CAMARGO, Alessandra. Negacionismo e políticas de memória na justiça de transição brasileira. Revista Perseu Abramo, 2018. p. 56.

consegue narrar sua história. A falta de narrativa impede sua transformação da vítima em testemunha e, assim, em acusador.

Márcio Seligmann-Silva afirma que, no Brasil, mesmo após a ditadura, a manutenção de estruturas jurídicas de esquecimento impossibilitou o direito ao testemunho. "A sociedade negou às vítimas o direito à acusação"[99], de buscar a identificação dos culpados, conforme ressalta Hannah Arendt, que defende a individualização da culpa. Seligmann-Silva relaciona a ausência de justiça ao "crime perfeito da nossa ditadura civil-militar"[100], que silenciou as testemunhas e articulou a surdez jurídica. O silêncio tornou-se a única possibilidade de existência, conforme a própria construção textual da Lei 6.683 de 1979, que nega a responsabilização.

> Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.
>
> § 1º - Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.
>
> § 2º - Excetuam-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal[101].

O primeiro artigo menciona "crimes conexos" como crimes políticos, sem especificar quais seriam. Já o segundo artigo não permite anistia aos condenados ligados à esquerda armada, rotulando suas ações como "crimes de sangue". Alessandra Camargo destaca que essa tipificação evidencia a diferença entre as abordagens e pesos da lei. Enquanto "crimes conexos" é um termo vago e sujeito a interpretações favoráveis ao regime ditatorial, ações violentas dos grupos de oposição armada são apresentadas como se não tivessem motivação política.

Camargo utiliza a expressão "legalidade autoritária negacionista" para se referir à constituição da lei como legado autoritário da ditadura e ao negacionismo das práticas de negação dos crimes e violações cometidos pelo Estado. Um

---

[99] SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. 2010, p. 16.
[100] *Ibid.*, p. 14.
[101] Lei 6.683. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6683.htm.

exemplo dessa construção narrativa é a Lei 9.140, de 1995, que reconheceu as pessoas desaparecidas por participação ou acusação de participação em atos políticos como mortas. No entanto, Camargo não vê essa lei como uma política pública em prol da memória, mas como uma tentativa de esquecimento.

A pesquisadora identifica o final da primeira década dos anos 2000 como um momento de enfrentamento ao negacionismo dos crimes cometidos durante a ditadura. Nesse período, houve ações do Ministério Público, da Ordem dos Advogados do Brasil, e a ascensão de novos dirigentes políticos com influência no governo federal e identificados com as pautas relacionadas às memórias da ditadura militar. Iniciaram-se, então, políticas públicas voltadas para a valorização do conhecimento sobre o período, como a criação do Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil - Memórias Reveladas, em 2009.

O Memórias Reveladas, juntamente com outras ações destinadas a construir a memória silenciada do período, é identificado por Camargo como uma mudança de paradigma político, que se confrontaria com a negação do passado até então patente pelo Estado brasileiro. A essas ações, Camargo acrescenta o III Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH3), o eixo Direito à Memória e à Verdade, a Comissão da Verdade e a Lei de Acesso à Informação. Essas iniciativas são compreendidas como políticas públicas por promoverem discussão pública sobre os acontecimentos que fazem parte da construção do passado recente brasileiro. Dessa forma, tais ações têm um efeito pedagógico na própria construção do Estado democrático no presente. Segundo Camargo,

> Esta abordagem concebe o passado como “depositário” das informações necessárias para que os atores sociais e políticos possam racionalizar sobre suas ações readequando-as, no presente, segundo os novos conhecimentos[102].

É verdade que, apesar das iniciativas mencionadas por Alessandra Camargo, o desmantelamento da legalidade autoritária negacionista no interior do Estado brasileiro enfrenta desafios significativos devido aos recentes retrocessos e ameaças ao estado democrático. A espada de Dâmocles ainda paira como uma ameaça ao desenvolvimento das políticas públicas voltadas à memória, e que ressoa a frustração com o progresso limitado até o momento.

---

[102] CAMARGO, 2018, p. 77.

O historiador Carlos Fico argumenta que a Lei de Anistia também desempenhou um papel no jogo político entre o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido do governo, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), partido de oposição, durante as eleições que ocorreram durante a ditadura militar. Nesse sentido, a Lei de Anistia fez parte do projeto do governo militar no longo e planejado processo de abertura política.

A estrutura autoritária de impunidade que se estabeleceu durante esse período ainda persiste até hoje. Embora haja avanços na busca por justiça e memória, o contexto político atual no Brasil apresenta obstáculos à plena realização desses objetivos. A persistência da impunidade e a existência de forças políticas que ameaçam o estado democrático revelam a complexidade e as dificuldades enfrentadas na luta contra a legalidade autoritária negacionista e na promoção de políticas públicas voltadas à memória e à justiça.

> Não era apenas o crime de tortura que preocupava os militares, mas toda a sorte de irregularidades cometidas ao longo da ditadura por oficiais de diversas patenes. O caráter sibilino da referência aos “crimes conexos” não encobria apenas a inclusão dos torturadores, mas abrangia todos os crimes praticados pelos militares por motivação política, inclusive aqueles que afrontaram o ordenamento jurídico brasileiro com as diretrizes secretas que criaram o sistema de repressão - ordens emanadas dos gabinetes de oficiais generais[103].

O negacionismo no contexto brasileiro apresenta características particulares, como apontado por Carlos Fico e Alessandra Camargo. Embora existam semelhanças com outras formas de negacionismo, como o do Holocausto, as motivações e formas de manifestação podem variar. No caso do negacionismo relacionado ao golpe de Estado de 1964 e à ditadura militar brasileira, uma das facetas é a negação por parte de membros das Forças Armadas, que nunca reconheceram sua responsabilidade. Um exemplo disso é o livro *A verdade sufocada: a história que a esquerda não quer que o Brasil conheça*, que permeia muitas narrativas de negacionistas, escrito pelo coronel e torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra[104].

---

[103]FICO, Carlos. A negociação parlamentar da anistia de 1979 e o chamado "perdão aos torturadores". Revista Anistia, 2010. p. 333.

[104] Cf. ROCHA, Rizzia; PAGATINI, Rafael. Atropelo: paredes como memória da liberdade. In: XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Goiânia, 2020.

Carlos Fico argumenta que aqueles que negam a ocorrência do golpe de 1964 e da ditadura o "fazem ou por ignorância ou por interesses inconfessáveis. Entretanto, me parece que não estão imbuídos das mesmas motivações que caracterizam o negacionismo clássico do Holocausto e outros genocídios"[105].

Alessandra Camargo destaca que o negacionismo brasileiro se constitui pela inação dentro do Estado, principalmente pela ausência de promoção de políticas públicas voltadas à responsabilização e reparação das instituições, de ações de educação e do cultivo e problematização do imaginário sobre o período. O negacionismo no Brasil possui características específicas relacionadas ao contexto histórico, político e social do país. Enquanto compartilha de alguns elementos com outras formas de negacionismo, como a negação de fatos históricos e a minimização das atrocidades cometidas, suas motivações e manifestações podem ser distintas e moldadas pelas particularidades do caso brasileiro.

2.9 IMAGENS DA VIOLÊNCIA

A imagem do jovem empunhando armas como símbolo de resistência à ditadura militar brasileira se tornou emblemática nos estudos sobre o período, mas como Fico argumenta, esse imaginário está mais ligado a certos grupos políticos do que a eventos amplamente disseminados na realidade social brasileira. Apesar das ações armadas da esquerda serem relativamente inexpressivas, esse imaginário foi explorado por artistas, especialmente os da geração AI-5, para reforçar simbologias relacionadas à repressão política, além de expressar resistência e radicalidade. O termo ‘geração AI-5’ é empregado para designar um conjunto de artistas emergentes que desenvolveram suas produções durante a ditadura militar no Brasil, principalmente a partir do Ato Institucional Nº 5.

O AI-5 foi o ato institucional emitido durante a ditadura militar no Brasil em 1968. Ele permitiu a nomeação de interventores no lugar de governadores e prefeitos, a demissão sumária de funcionários públicos e a suspensão do direito ao *habeas corpus*. Além disso, permitiu a montagem de uma polícia política clandestina que promovia prisões e torturas para obter confissões. O AI-5 instaurou um regime

[105] FICO, Carlos. Ditadura militar: prefácios, palestras & posts. Kindle Edition. p. 320-321.

de exceção no Brasil e foi um dos atos mais repressivos do período da ditadura militar.

O foco no conflito violento entre a ditadura e seus opositores constituiu um repertório visual significativo como herança para as gerações posteriores de artistas. No entanto, tendo como base essas imagens, é importante reconhecer que as representações do período da ditadura vão além desse imaginário. A singularidade e diversidade das experiências daqueles tempos sombrios são vastas e multifacetadas, não se limitando apenas à lente do conflito armado. No entanto, embora sintomática do período ditatorial, a grande ênfase na violência dificulta uma reflexão mais matizada sobre as memórias da ditadura e seus desdobramentos no processo de distensão e pós-regime.

O legado autoritário permeia as políticas de esquecimento, inclusive nas instituições culturais, que muitas vezes se mantêm afastadas da vida política. Dessa forma, a presente pesquisa sugere a importância de analisar o período para além da violência e abordar aspectos mais amplos e, especificamente, as formas de repressão e controle simbólico exercidos pelo regime. Isso implica examinar o papel das instituições culturais e artísticas na perpetuação ou desconstrução dos legados autoritários e na promoção de um diálogo crítico e reflexivo sobre a história e a memória da ditadura no Brasil.

2.10 ARTE E DITADURA MILITAR

No livro *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* (2013), Artur Freitas reforça uma versão ou uma narrativa da história da arte no Brasil calcada no embate entre artistas e regime militar. O autor dá grande destaque apenas à produção de artistas homens como Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, e busca demonstrar como esses artistas estavam conectados à produção artística internacional. A análise de Freitas estruturada a partir do imaginário da violência obscurece a contribuição das artistas mulheres ao panorama da arte brasileira, especialmente no que tange à incorporação do corpo na arte. Artistas como Ana Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Carmela Gross, Lygia Clark, Lygia

Pape, Letícia Parente, Márcia X, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, entre tantas, são fundamentais para compreender a riqueza e a diversidade da expressão artística da época. Tal como a obra de artistas racializados, incluindo Abdias do Nascimento, Rubem Valentim, bem como a de Mestre Didi, desempenham um papel vital na construção de uma história da arte que é representativa da pluralidade cultural do Brasil que não são abordados pelo autor.

Segundo Freitas a arte brasileira desse período seguia a lógica moderna de constituição de vanguardas e buscava desafiar os limites do pensamento artístico, criando estratégias para confrontar sistemas de poder. Freitas analisa como as produções artísticas dos artistas que analisa se aproximaram das táticas empregadas por grupos guerrilheiros de esquerda que lutavam contra o governo autoritário durante a ditadura militar. Essa aproximação é resultado da discussão entre críticos, curadores e artistas brasileiros desde a década de 1950 sobre a relação entre arte e vida como meio de atuação efetiva do artista no mundo.

A concepção de *arte de guerrilha*, uma perspectiva ligada ao pensamento do crítico e curador Frederico Morais, uma figura de destaque na cena artística nacional de sua época, é retomada por Freitas. Morais teorizou sobre a associação entre as práticas da arte e das guerrilhas de esquerda no Brasil, visando construir um pensamento radical para o período. É importante reforçar que o objetivo não era representar o guerrilheiro em si, mas invocar, por meio de procedimentos e estratégias artísticas (choque, precariedade, violência), analogias com as táticas dos guerrilheiros para criar a ideia de uma transformação estética radical. Nessa perspectiva, o artista construiria sua poética baseada no ‘assalto’ à percepção do espectador, e suas ações tirariam o público do lugar contemplativo, passivo e confortável, incentivando uma postura mais ativa e crítica em relação à realidade social e política do período.

> O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o

> ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas .[106]

O termo arte de guerrilha, cunhado por Morais, refere-se à imprevisibilidade da vanguarda e à sua relação combativa perante os dramas sociais presentes na realidade brasileira e latina. De acordo com Artur Freitas, a atuação de artistas sob essa perspectiva ocorreu de forma mais direta entre os anos 1969-1974, um período marcado pela irrupção do AI-5. Freitas afirma que, em decorrência do AI-5, o artista perdeu "em arregimentação coletiva na mesma medida em que ganhou em radicalização individual e conceitualista"[107]. Antes, os artistas se organizavam em grupos, como nos movimentos concreto[108] e neoconcreto[109], que buscavam experimentar e problematizar o objeto e a experiência artística. Já a chamada geração AI-5 teve uma relação mais fragmentada, priorizando afinidades conceituais em vez de atuar como um grupo coeso.

Um exemplo da associação entre o artistas e o guerrilheiro está em como Artur Freitas estabelece um paralelo entre o artista Cildo Meireles e Carlos Marighella, uma das maiores lideranças da resistência armada no Brasil durante a ditadura militar. Marighella foi perseguido pelo regime por ser considerado uma das principais ameaças à sua governança. Ele foi admirado por suas ações ousadas e a favor das demandas populares. Cildo Meireles se aproxima de Marighella na medida em que suas ações artísticas surpreendentes e disruptivas desafiam o sistema ideológico que reprimia o país.

As ações do guerrilheiro e do artista convergem nos métodos não convencionais de ação e ataque. Marighella apresentou sua teoria da guerrilha em

---

[106] MORAIS *apud* FREITAS. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013. p. 82.

[107] FREITAS, 2013, p. 67.

[108] O movimento concreto, surgido no Brasil na década de 1950, foi uma influente corrente nas artes visuais que valorizava a concretude e a objetividade. Caracterizado por sua orientação para formas geométricas e ao procedimento de repetição, o movimento enfatizava a relação entre o espectador e o objeto artístico. Artistas notáveis desse movimento incluem Hélio Oiticica e Lygia Clark. Embora influenciado por tendências internacionais, como o construtivismo russo e o minimalismo americano, o movimento concreto estava profundamente enraizado no contexto político e social brasileiro.

[109] O movimento neoconcreto, que emergiu no final da década de 1950 como uma reação ao concretismo, representou uma maior ênfase na expressividade e na subjetividade. Ainda que mantendo a orientação formal e geométrica do concretismo, os neoconcretos buscavam uma arte mais orgânica e sensorial, valorizando a percepção individual e a interação do espectador com a obra. Artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram peças-chave nesse movimento, que se destacou pela criação de obras interativas e participativas, marcando um importante momento na história da arte brasileira.

seu famoso *Manual do guerrilheiro urbano* (1969)[110], no qual discute táticas de ação que lidam com a surpresa e o inusitado. Já Cildo Meireles buscava locais não convencionais para a arte, ampliando o espaço de atuação e o impacto de suas obras. "Ao politizar seu discurso, a arte assumia uma agenda de compromissos mais amplos, públicos, e tendia a transcender a esfera do mero capricho individual"[111]. Dessa forma, a arte engajada e politizada buscava se conectar com questões sociais e políticas mais amplas, não se limitando apenas à expressão individual do artista, mas sim buscando promover transformações e reflexões no público e na sociedade como um todo.

A atitude violenta presente nas obras do período é exemplificada em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), de Cildo Meireles. Segundo Freitas, essa obra representa o ápice do radicalismo de vanguarda que utiliza a violência e a crueldade como expressão literal da conjuntura político-social. A ação de Meireles consistiu em queimar animais vivos amarrados a um poste como experiência artística, acontecendo na emblemática exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Morais em Belo Horizonte. O contexto da exposição estava relacionado à semana da Inconfidência Mineira de 1970, uma comemoração que celebrava a imagem de Tiradentes como herói nacional. A imagem de Tiradentes era apropriada tanto pelo governo militar[112] quanto pela esquerda armada, cada um atribuindo a ele significados distintos. No entanto, ambas as visões convergiam no processo de monumentalização da figura de Tiradentes. Cildo Meireles, em sua obra, associa Tiradentes ao preso político, atacando a realidade brasileira marcada pela repressão e a utilização da imagem do herói. Ao atear fogo a 10 galinhas vivas[113] amarradas a um poste, o artista reencena o sacrifício público e atroz de Tiradentes em Minas Gerais, trazendo à tona a contradição entre a tortura e a morte dos presos políticos pela ditadura e a homenagem laudatória à figura de Tiradentes, também preso político e esquartejado. Nesse contexto, a ação de Meireles para

---

[110] Disponível em https://tinyurl.com/sms45uej.
[111] FREITAS, 2013, p. 85.
[112] Carlos Fico (2019, p. 180) afirma que Otávio Costa, um dos principais organizadores da AERP/ARP, buscou em Tiradentes uma forma de valorização das figuras nacionais. Segundo Fico, "As comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil foram conduzidas pelo Exército, contra a vontade de Otávio Costa, que desejava centrar os festejos na figura de Tiradentes".
[113] Cildo Meireles já se pronunciou sobre a ação em anos posteriores de modo informal, indicando que não mais faria a queima de animais pelo horror que isso representa e, ao mesmo tempo, houve um avanço significativo no debate sobre ética animal que condena a apropriação da vida de seres sencientes como instrumento de produção de sentido na arte.

Freitas pode ser interpretada tanto como obra de arte quanto como protesto político. O historiador chama essa situação limite de encontro de barreiras entre arte e vida. A queima de galinhas transforma a arte em um gesto terrível que materializa a brutalidade do cenário nacional da época. A morte deixa de ser um processo alegórico e se torna parte da carnalidade da obra, na qual a opressão do Estado encontrou seu ápice nos corpos dos perseguidos políticos. A vanguarda brasileira, liderada por Meireles, apresenta a força destrutiva da arte, respondendo à violência do mundo e transformando a arte em uma experiência de choque.

> O artista buscou inverter, com uma ação também violenta, toda a hipocrisia simbólica do regime militar, deixando claro que a imagem do governo tinha mais proximidade com o absolutismo português do que propriamente com Tiradentes[114].

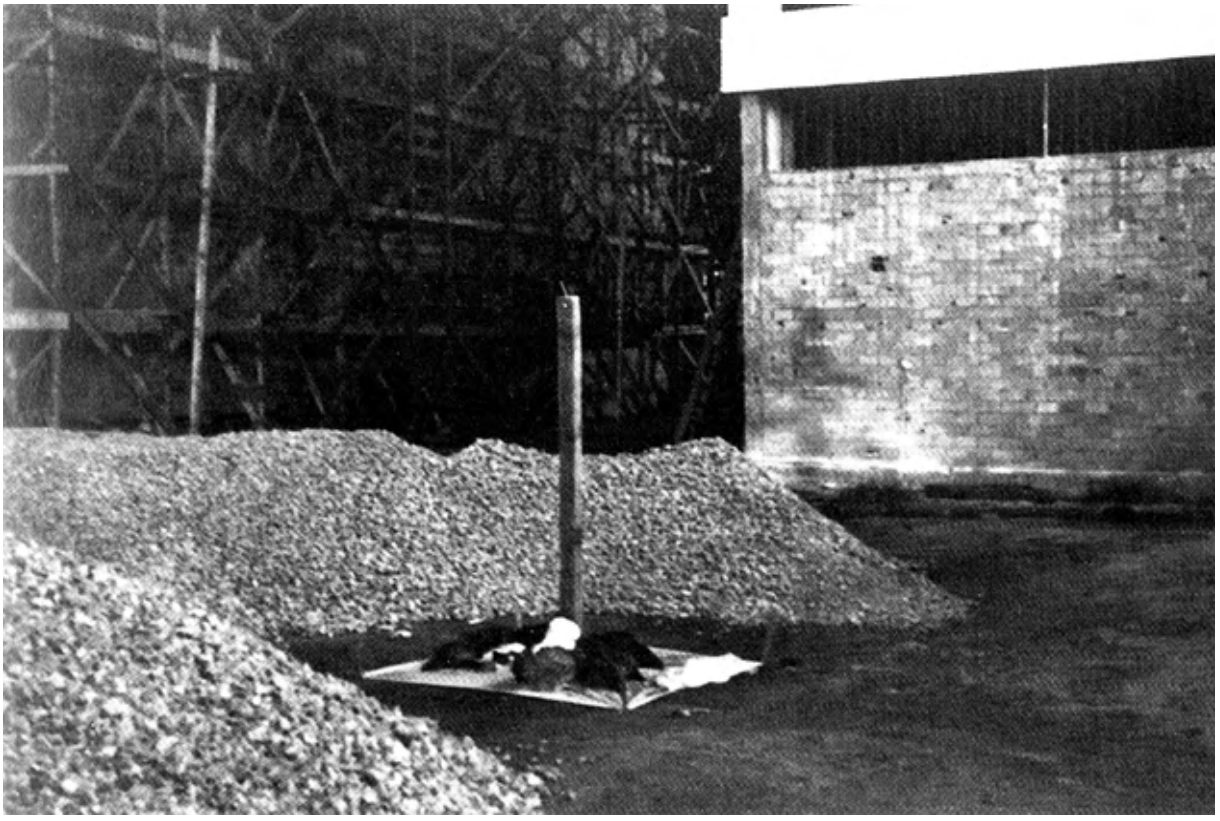


Figura 19. Tiradentes: totem-monumento ao preso político. Cildo Meireles, 1970. Estaca sobre um quadrilátero marcado por um pano branco, com termômetro clínico no topo e galinhas vivas amarradas sobre as quais se ateou fogo. Fonte: https://tinyurl.com/4spnwkrj. Acesso em 21/06/2023.

[114] FREITAS, Artur. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

Após o evento em Minas Gerais, Cildo Meireles levou registros fotográficos da ação de imolação das galinhas para uma galeria de arte na exposição *Agnus Dei*, utilizando as imagens e o poste queimado como as únicas evidências materiais do acontecimento. Embora a obra seja literal em seu registro, a noção de referencialidade é marcante — o que aconteceu só pode ser reapresentado como vestígio. No caso de Cildo, a memória do evento chocante indica a referência do próprio acontecimento aos presos políticos mortos pelos grupos de extermínio. Na obra, a violência se tornou elemento material da performance produzida pelo artista. A crueldade contra os animais reproduzia a crueldade contra seres humanos que eram torturados e mortos por lutar contra as arbitrariedades da ditadura militar. Embora o objetivo de Meireles fosse diminuir as distâncias entre arte e vida, a metáfora é tensionada ao ser vista como uma possível inimiga, ou pelo menos como um recurso de linguagem que deveria ser combatido. No entanto, para Freitas, ela ainda persistia pela substituição realizada por Cildo e pela referência à violência dos militares. "Em Tiradentes, enfim, a resposta foi sim cruel e violenta, mas não deixou de ser, ainda assim, a metáfora última, quase intolerável, de violências infelizmente muito maiores"[115].

É importante destacar que, de acordo com a visão de Fico, a crítica ao imaginário baseado na violência se estabelece mais como uma análise circunscrita a grupos específicos da sociedade, como do mundo da arte, do que uma imagem social e narrativa profunda do período da ditadura militar. Infelizmente, a falsa imagem de crescimento econômico, de modernização e de moralização da sociedade ainda persiste, enfraquecendo as denúncias realizadas pelos artistas engajados e opositores.

Embora a pesquisa de Freitas tenha apresentado a produção de artistas como Cildo Meireles, aqui abordado, também examina obras de Antonio Manuel e de Artur Barrio como paradigmáticas para o contexto da ditadura militar no Brasil. Contudo, a abrangência de sua análise poderia ser ampliada pela inclusão de artistas mulheres e negros, cujas experiências e respostas criativas à repressão do regime foram igualmente significativas. A omissão dessas vozes na narrativa de Freitas limita a perspectiva sobre a diversidade e o alcance da arte produzida sob a

[115] FREITAS, Artur. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

ditadura. Outros estudiosos da arte, como a curadora Claudia Calirman[116], também reconhecem o papel vital da arte como forma de resistência durante este período turbulento da história brasileira, mas aborda os mesmos artistas homens que Freitas. Pode-se afirmar que essas produções artísticas e a forma como são abordadas pela autora, contribuem para a construção do imaginário que relaciona a arte à resistência e à violência nas ações de contestação da ditadura. Para Calirman, o "que poderia ter sido meramente circunstancial emerge como testemunha da resiliência do impulso criativo: uma arte absolutamente desafiante criada sob a ditadura brasileira"[117].

A construção argumentativa de Freitas se baseia na chave conceitual da violência para discutir as ações dos artistas. Além disso, é relevante frisar que Freitas identifica como essas produções passaram por processos de musealização apenas alguns anos após suas práticas decorrerem. Nesse sentido, aponta os limites do projeto conceitualista e da própria ação artística como experiência radical do lugar da arte. Contudo, isso evidencia o quanto o imaginário do guerrilheiro e do preso político serviu para a construção do pensamento artístico do momento histórico e o quanto esse imaginário foi paulatinamente institucionalizado. A abordagem de Morais, nesse contexto, é relevante, pois manifesta o espírito de embate presente no pensamento da contracultura e reforça o imaginário ocupado, dentro do campo da arte contemporânea, pelo preso político e pela censura como símbolos do momento histórico. Fico (2013) destaca que a pesquisa histórica acerca da ditadura militar brasileira lida com questões sensíveis, como a negação da centralidade da violência e a incômoda percepção de que a resistência democrática foi ineficaz. Nesse contexto, é válido ressaltar que o estudo e a pesquisa em arte e sobre arte ainda possuem um vasto campo a ser explorado. E nesse aspecto ainda se faz necessário desvendar protagonismos desconhecidos ou esquecidos.

Ainda falta à história da arte contemporânea incluir mais personagens, desmistificar o tom heróico de algumas narrativas e assim promover uma análise que vá além da relação direta com a violência e considere a construção do imaginário do cidadão comum sobre a ditadura. Nesse sentido, é preciso reconhecer a complexidade das estruturas sociais, políticas e estéticas que sustentaram o

[116] Ambos os livros de Freitas (2013) e de Calirman (2012) foram publicados praticamente no mesmo período e abordam os mesmos artistas.
[117] CALIRMAN, Claudia. Arte Brasileira na Ditadura Militar. Réptil, 2014. p. 149.

regime autoritário e como elas influenciaram não apenas as produções artísticas, mas também as formas de memória e representação que perduram até a atualidade. A institucionalização das obras desses artistas, juntamente com o destaque na noção de arte guerrilheira, colaborou para a formação de um repertório visual e artístico que representa um desafio à reinterpretação por parte de artistas de gerações posteriores.

2.11 ARTE CONTEMPORÂNEA E AS ESTRATÉGIAS DE INSTITUCIONALIZAÇÃO

A imagem do artista engajado e resistente à ditadura, que por muito tempo permeou o imaginário do campo artístico, deve ser vista de forma mais estruturada. A relação entre o meio cultural e o Estado autoritário foi permeada por nuances e contradições que vão além da simples oposição entre governo e artistas.

O primeiro ponto a se destacar é a atuação do Estado na área cultural. A criação de instituições como o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) possibilitou uma maior profissionalização do meio artístico e a ascensão de artistas e intelectuais a cargos importantes na esfera estatal. Antes mesmo de 1974, já se via a presença de artistas e críticos em instituições, a exemplo das contribuições de Frederico Morais para o MAM-RJ e de Walter Zanini para o MAC-USP.

Ademais, é essencial considerar a complexidade das relações estabelecidas entre o meio cultural e o Estado autoritário, evitando uma visão parcial, baseada em relações lineares de causa e efeito. Segundo a professora, curadora e pesquisadora Fabricia Jordão, essa relação, embora possa ser vista como uma forma de cooptação, também foi responsável por garantir a sobrevivência de muitos artistas e intelectuais em um contexto de forte repressão política. Nesse sentido, Jordão e outros pesquisadores, como Dária Jaremtchuk, identificam sinais semelhantes em suas obras.

Considerando a atuação dos artistas durante o período de ditadura, Jordão argumenta que, durante a década de 1970, enquanto o sistema de arte era precarizado e as políticas culturais de valorização da produção artística

contemporânea eram ausentes, o mercado se organizou como um agente importante na valorização da produção dos artistas modernos, articulando, ao mesmo tempo, os processos de institucionalização e capitalização dessas produções. Isso promoveu a sensação de falta de espaços de legitimação associados a práticas e poéticas artísticas entre artistas e críticos ligados ao que a autora define como o "novo paradigma contemporâneo".

Enquanto o mercado desempenhava esse papel importante, os artistas também buscavam ocupar espaços em setores chave do Estado de forma a constituir e direcionar políticas de valorização da produção cultural ligadas ao contemporâneo. Jordão define como ativismo institucional essas inserções e ocupações de espaço no interior da estrutura do Estado na forma de uma estratégia de ação em prol da valorização institucional de práticas contemporâneas.

A partir do início da distensão política, ocorreu a diminuição da repressão, o aumento do investimento na cultura e a aproximação e interlocução com a intelectualidade artística e cultural. Jordão afirma que os artistas "não assumiram qualquer posição anti-institucional"[118], mas agiam conscientes das limitações de um "precário sistema de arte, instituído e sustentado por uma ideologia conservadora e pouco aberta às práticas experimentais"[119]. A autora argumenta que essa interação constitui uma "frente contemporânea de ação"[120] que atuava tanto na promoção da produção artística quanto na construção e instrumentalização da recepção do público não iniciado. Esse movimento também incluía a articulação de artistas para promover exposições, revistas, palestras, escolas não-formais, seminários e atuações em universidades e instituições culturais. Este conjunto de ações criou um ambiente propício ao desenvolvimento de um pensamento crítico contemporâneo que via o artista como intelectual e como uma voz proeminente no debate público sobre a cultura e arte brasileira.

Jordão destaca que, apesar de estar inserido em um contexto autoritário, o meio cultural da época apresentou uma articulação importante entre artistas, críticos, curadores e intelectuais políticos para buscar a valorização da produção contemporânea. Para isso, eles ocuparam postos dentro da estrutura estatal,

---

[118]JORDÃO, Fabricia. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. p. 143.
[119] JORDÃO, 2018, p. 144.
[120] Ibid., p. 144.

contribuindo para a reformulação das instituições e a criação de espaços dedicados à arte contemporânea. Essa estratégia de ação é denominada por Jordão como *ativismo institucional*, em que os artistas agiram de forma consciente para requalificar o político, não mais percebido de forma binária e partidária, mas como um espaço ideológico a ser constituído politicamente.

A ação dos artistas em processos de negociações institucionais foi fundamental para constituir os pilares do pensamento artístico contemporâneo. Nesse esquema, as imagens da violência empregadas por artistas, como por exemplo os da chamada geração AI-5, foram paulatinamente transformadas em obras que ganharam espaço institucional e características especializadas dentro do espaço e discursos da arte. Além disso, o contemporâneo contribuiu para análises, reflexões e conexões entre artistas e críticos que buscaram reformular a própria história da arte brasileira. Nesse sentido, o afastamento da visão da arte como pura resistência política contra a ditadura e o reconhecimento do papel ativo dos artistas na construção de instituições e na negociação de espaços de legitimação são essenciais para entender a dinâmica do meio artístico durante a ditadura.

Em síntese, o contexto autoritário da ditadura militar no Brasil impactou profundamente o meio artístico, mas a reação dos artistas e intelectuais foi complexa, ambígua e ativamente envolvida na negociação de espaços dentro do campo estatal. Jordão argumenta que o ativismo institucional desempenhou um papel fundamental na valorização e legitimação da arte contemporânea, além de contribuir para a reformulação das práticas e das mentalidades dentro do meio artístico.

Portanto, ao analisar a relação entre os artistas e a ditadura militar, é crucial considerar a diversidade de ações e estratégias adotadas, bem como o contexto sócio-político e cultural específico em que os artistas estavam inseridos. Em vez de uma simples oposição binária, os artistas se engajaram de várias maneiras com as estruturas do Estado autoritário, contribuindo para o desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil.

O estudo de Jordão fornece uma perspectiva importante para compreender como os artistas e críticos de arte negociaram seu lugar dentro do espaço estatal e lutaram para legitimar e valorizar a arte contemporânea durante a ditadura militar. Seu trabalho desafia a noção de que os artistas eram meramente

vítimas passivas do regime e, em vez disso, ilumina o papel crucial que desempenharam na transformação do meio artístico brasileiro.

2.12 TRANSMISSÃO

As perspectivas oferecidas por Freitas e Jordão são essenciais para a compreensão da relação complexa entre a arte contemporânea e o Estado brasileiro durante a ditadura militar. Freitas concentra-se na natureza crítica e subversiva da produção artística do período, que se opunha ao regime autoritário e à censura. Os artistas abordados pelo autor impulsionaram o desenvolvimento de novas estratégias artísticas, problematizando a crise em relação ao objeto artístico e ao contexto político e, assim, ampliaram o debate sobre a relação entre arte e sociedade.

Contrastando com a abordagem de Freitas, Jordão argumenta que a aproximação entre o meio artístico e o Estado autoritário a partir de 1974 foi crucial para a institucionalização e valorização da arte contemporânea no Brasil. De acordo com Jordão, artistas e críticos se posicionaram estrategicamente dentro da estrutura estatal, contribuindo para a reformulação das instituições culturais e promovendo um maior profissionalismo e investimento na produção contemporânea.

As perspectivas de Freitas e de Jordão descortinam as múltiplas facetas da produção artística no contexto da ditadura militar. Enquanto Freitas realça a importância das memórias da violência da ditadura na arte, Jordão destaca a relevância do ativismo institucional na consolidação da arte contemporânea no país, principalmente por meio da interação entre os agentes culturais e o Estado autoritário. Ambas as perspectivas, embora distintas, são necessárias para uma compreensão ampla e multifacetada da produção artística em um contexto autoritário. Integrando estas perspectivas à reflexão de Marianne Hirsch, discutida no capítulo anterior, é importante lembrar que a pós-memória funciona como um mecanismo de transmissão intergeracional, e que a memória, assim como ela, também é moldada e propagada por meio das práticas artísticas.

No caso da ditadura brasileira, conforme elencado por Fico, o conceito de frustração parece envolver a realidade histórica nacional baseada em impunidade, pactos e continuidades. Nesse sentido, podemos questionar de que forma a história do Brasil durante a ditadura militar é contada pela arte contemporânea e qual a relação entre arte contemporânea e busca por justiça. Considerando que os efeitos

do regime militar persistem e que a plena consolidação democrática ainda não os mitigou, é imperativo que desvelamos as experiências históricas. Obras como a de Lauriano, nascido em 1985, ao evidenciar a propaganda como estratégia da repressão, busca retrabalhar o imaginário e a narrativa por meio de sua produção, e assim contribui para uma reflexão crítica sobre o passado autoritário do Brasil.

Ao investigar a produção da chamada geração AI-5 em relatos históricos e repertório visual e poético, nota-se desafios intrigantes: como reinterpretar o imaginário da violência por meio da leitura crítica da ainda hegemônica historiografia da arte? Como superar o sentimento de trauma e frustração de um país que insiste em não promover justiça e que é povoado por um imaginário sobre o período militar que destoa de fatos e eventos? Como reconhecer e desmantelar estas representações dissonantes para reconstruir a narrativa histórica e estabelecer novas visões e imaginários? Compreendo que esse não é um problema apenas de disciplinas como a história ou o direito, mas que necessita da mobilização de várias áreas do conhecimento e sensibilidades que também envolvem a estética e principalmente a prática artística. Nos próximos capítulos, apresento minha pesquisa artística, na qual, ecoando a tendência contemporânea apresentada no capítulo I a partir do viés material presente na evidência forense, faço uso de documentos como instrumentos cruciais na desconstrução e subsequente reconstrução de narrativas. Também discuto o processo de produção e formalização das obras em relação às investigações em torno das memórias da ditadura militar vistas a partir do tempo presente.

Capítulo III

"Bem-vindo, presidente!"

Neste capítulo, aprofundo a investigação ao explorar a especificidade do estado do Espírito Santo, onde os discursos de progresso econômico, veiculados por meio de anúncios publicitários durante a ditadura militar no Brasil, desempenharam um papel importante na moldagem da percepção pública sobre a ditadura militar. O núcleo da investigação é o processo de desenvolvimento e pesquisa da obra *Bem-vindo, presidente!* (2015 – 2016), que se baseia em anúncios publicitários publicados no jornal A Gazeta durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Busco analisar como essas narrativas de progresso foram construídas no contexto capixaba com o objetivo de projetar uma imagem positiva da ditadura militar e quais são suas implicações para as políticas de memória e esquecimento no Brasil contemporâneo.

Diante deste contexto, a análise dos discursos de progresso econômico propagados por setores do empresariado capixaba contrasta com as enormes desigualdades sociais e os problemas urbanos decorrentes do período militar no Espírito Santo. Assim, investiguei como os anúncios foram utilizados no processo de associação imagética entre grupos empresariais capixabas e o governo ditatorial como uma das estratégias para reafirmar o otimismo econômico e social em relação ao futuro.

Para explorar essa questão, a pesquisa abrangeu a identificação e análise de mais de 200 anúncios publicados no jornal *A Gazeta*, principal jornal do Estado e de grande circulação na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo. Esses anúncios foram financiados por empresários e contribuíram diretamente para difundir as narrativas de apoio às políticas desenvolvimentistas do regime de exceção. As datas de catalogação do jornal abrangem as décadas de 1960, 1970 e 1980, coincidindo com a estadia dos ex-generais presidentes em terras capixabas para inaugurar os grandes projetos mencionados nas publicações.

Com base nessa metodologia, os anúncios eram divulgados dias antes da chegada dos chefes de Estado e sua veiculação ultrapassava o tempo de permanência dos generais. Além disso, os suplementos difundidos no jornal apresentavam os supostos ganhos sociais promovidos pela ditadura, a importância dos empreendimentos para a modernização do Estado, os empregos gerados e a estimativa de arrecadação promovida pelos investimentos.

Os anúncios foram catalogados em microfilme a partir do acesso ao jornal do período disponível no Arquivo Público do Estado (APEES) e posteriormente digitalizados para atender às necessidades da minha pesquisa. Embora os investimentos tenham sido elevados na construção da rede ferroviária, com estrutura portuária e isenções fiscais, as ações do poder público não resultaram em melhorias significativas na infraestrutura urbana da região, principalmente para a população economicamente menos favorecida.

Ao longo da ditadura militar, o Estado do Espírito Santo passou por uma profunda transformação em sua economia com a implantação dos chamados ‘Grandes Projetos’, como o Porto de Tubarão, a Samarco Mineração, a Aracruz Celulose e a Companhia Siderúrgica de Tubarão dentre outras, que possibilitaram a modernização e a transformação da economia capixaba, baseada, essencialmente, na cafeicultura até os anos de 1960. Os anúncios que compõem a instalação *Bem-vindo, presidente!* (2015 – 2016) representam, nas palavras das empresas, o “surto de desenvolvimento”, “o clima de euforia”, o “novo Espírito Santo”, “o progresso”.

Minha pesquisa dialoga com a dos pesquisadores Rossana Mattos, Pedro Ernesto Fagundes e Vitor Amorim de Angelo, cujo trabalho importante sobre o papel da memória e do esquecimento durante o período da ditadura no Espírito Santo fornece um quadro teórico que fundamenta a minha análise. Fagundes e Angelo falam sobre a memória seletiva com relação ao período ditatorial por parte do empresariado capixaba, o qual nomeia o período como os "anos de ouro", e contrapõem a esse imaginário o argumento da violência e da vigilância empreendidas pela repressão política. Mattos apresenta o processo de constituição urbana da Região de Grande Vitória mostrando que os Grandes Projetos

promoveram segregação e conflitos urbanos representados através da desigualdade social e do aumento da violência.

A pesquisa culminou na criação da obra *Bem-vindo, presidente!* (2015 – 2016), uma instalação de parede composta por anúncios de jornal catalogados no Arquivo Público e digitalizados. Esses anúncios foram impressos em papel de conservação e colados individualmente pelas bordas superiores na parede do espaço expositivo. O papel, de fibras salientes e aspecto translúcido, oscila em resposta ao movimento natural do ar ou ao deslocamento provocado pelo movimento dos visitantes, criando uma membrana fina que cobre delicadamente as paredes.

Apesar da aparente leveza da obra, a fragilidade dos papéis contrasta com o conteúdo pesado, tortuoso e celebratório das imagens impressas em tons de cinza nos anúncios de jornal, convidando o público a refletir sobre a hipótese de que esses anúncios encenaram, no imaginário social capixaba, a associação entre a imagem do militar e a ideia de progresso e crescimento econômico durante a ditadura militar no Brasil. Ruidosos e, ao mesmo tempo, desvanecentes na transparência do papel de conservação, os anúncios projetam uma memória que, infelizmente, insiste em permanecer.

Além disso, o texto transita para uma comparação com o trabalho de León Ferrari, cujas obras também exploram memórias e representações, mas focadas no caso da ditadura argentina. O trabalho de Ferrari, *Nosotros no sabíamos* (1976-92), possui uma particular relevância para o meu estudo. Sua metodologia de análise, baseada na repetição de palavras e na utilização do jornal como meio crítico, encontra paralelo nas estratégias que empreguei em *Bem-vindo, presidente!* (2015 – 2016). A conexão oferece um ponto de vista enriquecido para entender como a memória pode ser moldada, desafiada e reinterpretada através da arte. Em particular, a análise baseada na repetição de palavras, que acabaram se tornando os títulos dos projetos, se destaca. Também discuto o paradigma indiciário como metodologia a partir de Carlos Ginzburg que atravessa toda a tese, servindo como uma estratégia de identificação e produção de evidência.



Figura 20. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição na galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.



Figura 21. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição no Teacher College na Universidade de Columbia, Nova Iorque-EUA.



Figura 22. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição Sesc Vídeo_Brasil no Sesc Pompéia, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

3.2 VIOLÊNCIA E SEGREGAÇÃO URBANA NA REGIÃO METROPOLITANA DE VITÓRIA[121]

A década de 1960 marcou uma profunda transformação da estrutura urbana e econômica no estado do Espírito Santo. A economia agrária do estado, ainda com raízes no século XVIII e dependente principalmente do setor cafeeiro, passou por mudanças através da política de erradicação das lavouras de café e incentivo à industrialização. Essa modificação da estrutura econômica promoveu um crescimento populacional e impulsionou a urbanização da região de Grande Vitória. O êxodo do campo para a cidade, que aconteceu em decorrência desses grandes investimentos, trouxe pessoas não só do interior do Estado, mas também de regiões como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Segundo a professora e pesquisadora Rossana Mattos, a transformação estrutural da economia do Espírito Santo foi fundamentada na redução da dependência do setor rural e na implantação da política dos chamados Grandes Projetos.

As obras para a construção dos complexos siderúrgico, naval, paraquímico, portuário e turístico caracterizaram-se pela integração à lógica de expansão da economia brasileira do período do governo militar, principalmente a partir dos anos de 1970. Essas iniciativas geraram amplos investimentos e ocuparam locais estratégicos no espaço urbano da cidade, na busca por melhores condições geográficas e logísticas para facilitar o escoamento da produção. O poderio econômico para realizar tais iniciativas teve como base o financiamento e incentivos fiscais oferecidos pelo estado como estratégia de atração dos investimentos, além de parceria de empresas públicas com grupos multinacionais.

> Os incentivos fiscais, em especial o Fundo de Recuperação Econômica do Estado do Espírito Santo (FUNRES), desempenharam um papel importante na formação e consolidação dos arranjos produtivos do Estado e o Fundo de Desenvolvimento das Atividades Portuárias (FUNDAP) nos investimentos estratégicos em infraestrutura de operação – os EADI – Entreposto Aduaneiro de Interior. Assim, é a partir de 1970 que a Grande Vitória inicia mudanças estruturais dando impulso à etapa do processo econômico

[121] São considerados municípios da região metropolitana de Vitória: Cariacica, Guarapari, Serra, Viana, Vila Velha e Vitória.

industrial-exportador do Estado[122].

A instalação do parque industrial transformou o cenário e a economia de forma a inseri-la no cenário nacional e a constituir um novo perfil voltado para o industrial-exportador. Nesse período, a cidade e região de Vitória se expandiu a partir de aterros e obras de urbanização. O investimento público acarretou na melhora da então precária infraestrutura da cidade, mas que ficaram restritas a determinadas áreas e não conseguiram absorver o grande número de migrantes que chegavam na região metropolitana da capital.

> Nessa perspectiva, a adoção de políticas de incentivo fiscais e de financiamento a longo prazo, adotada pelo governo Estadual, se por um lado atuou como agente de atração para o capital privado, viabilizando a implantação de indústrias gerando a substituição do modelo primário-exportador pelo modelo industrial, garantindo com isso o processo de industrialização e modernização da Grande Vitória, por outro, não criou nenhuma política capaz de absorver o grande contingente de mão-de-obra de baixa qualificação, advindo do campo, num primeiro momento inserido nas obras de construção dos Grande Projetos Industriais e, com a conclusão dos mesmos, colocado fora do mercado de trabalho formal.[123]

Segundo Mattos, o crescimento econômico da Grande Vitória, decorrente da transformação da economia gerada pelos Grandes Projetos, não promoveu o desenvolvimento humano e social de parte significativa da população, mas, sim, uma herança negativa representada no acirramento da desigualdade social. Importante destacar, nesse sentido, como as obras voltadas ao parque industrial não refletem a mesma preocupação estatal com o problema do espaço urbano de Vitória e seu entorno. Dessa forma, apesar dos elevados investimentos na construção da rede ferroviária, estrutura portuária, isenções fiscais, as ações do poder público não acarretaram em melhorias da estrutura urbana de forma generalizada, tendo sido observadas apenas em algumas regiões, enquanto a população economicamente menos favorecida permaneceu desassistida. Desta forma, Mattos observa como "o processo de desenvolvimento capixaba aliou, em algumas situações, a desigualdade social a uma concentração espacial da pobreza"[124].

---

[122] MATTOS, Rossana Ferreira da Silva. Expansão urbana, segregação e violência: um estudo sobre a Região Metropolitana da Grande Vitória. EDUFES, 2013. p. 107.
[123] *Ibid.*, p. 110.
[124] MATTOS, 2013, p. 11.

A ocupação de áreas que não dispunham do mínimo de condições de moradia para famílias de baixa renda, principalmente na Região Metropolitana de Grande Vitória, constituiu a formação contemporânea da periferia nessas regiões, bem como os conflitos inerentes à ausência do Estado, caracterizados no desemprego, baixa escolaridade, violência e falta de saneamento básico (MATTOS, Rossana. 2013). Esse processo denota a lógica de segregação entre centro e periferia tão marcante em outras cidades brasileiras e que se formalizou no contexto capixaba, principalmente a partir dos Grande Projetos.

A falta de políticas públicas para a absorção da mão de obra após a construção dos empreendimentos, através da força e influência no governo de empreiteiras ligadas à engenharia civil[125], acarretou um alto índice de desemprego. Nesse sentido, a pesquisadora apresenta, em números e gráficos, como regiões da cidade de Vitória, principalmente com melhores estruturas urbanas, ao longo das décadas, desenvolveram seus Índices de Desenvolvimento Humano - IDH, tornando-se, inclusive, referência nacional. O que contrasta com outras regiões ocupadas de forma desordenada durante o período, que mesmo décadas posteriores continuam com números elevados de homicídio e outras ocorrências violentas. A memória espacial dessa separação denota a constituição do projeto implementado durante a ditadura militar. Para a autora:

> Podemos constatar que a violência está incorporada no tecido social da RMGV, em que as maiores vítimas são as populações marginalizadas econômica e socialmente, comumente suspeitas e alvos da intolerância, tanto por parte de grande parcela da população quanto dos aparelhos do Estado, principalmente os jovens dos bairros periféricos, produtos de uma sociedade excludente, em decorrência das mudanças na região, entre as décadas de 1970 e 1980, que culminaram em transformações na estrutura de empregos gerando desagregação transformações dos laços culturais e sociais da população em questão.

A análise de Mattos se coaduna com o documentário *O lugar de toda pobreza* (1983) do jornalista Amylton de Almeida, gravado na região de São Pedro, em Vitória, e exibido na TV Gazeta. O documentário conta a história de catadores de lixo que viviam em condições de extrema vulnerabilidade. O espaço era tomado por

[125] Ver CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988. Eduff, 2014.

barracos improvisados, cercados por um cenário no qual o lixo é visto a toda hora. A região é composta por vegetação de mangue e era utilizada como depósito de lixo da prefeitura municipal da cidade como forma de estabelecimento de aterros sanitários. O local recebeu inúmeros migrantes que vieram motivados pela esperança de uma vida melhor, atraídos pelo discurso positivo do crescimento econômico.

> O "lixão" de São Pedro, como era chamado o local de despejo do lixo da cidade de Vitória foi, gradativamente, tornando-se uma fonte de sobrevivência de centenas de pessoas: inicialmente, com coleta e venda de papéis, plásticos, vidros, etc., e com o reaproveitamento de restos alimentares, e, posteriormente, como espaço usado para moradores mediante a construção de barracos sobre o lixo já assentado [...]. A grande maioria de seus moradores foi constituída por migrantes que, em busca da grande oportunidade de empregos, aliada à facilidade da sociedade moderna, começaram a chegar a Vitória a partir de 1975, para então **ocupar os espaços prometidos pelos Grandes Projetos Industriais [grifo meu]**, que se estavam implantando no Espírito Santo, mais precisamente em Vitória (SIQUEIRA, 2001, p.101)[126].

O documentário começa com uma cena chocante: caminhões despejando lixo hospitalar na região. A trilha sonora, marcada por sons altos e estridentes, contrasta dramaticamente com as imagens de pobreza que envolvem os planos filmados. As moradias de madeira erguidas sobre o lixo são visíveis e a câmera gradualmente se aproxima, seguindo o mesmo caminho dos caminhões de lixo. Ao chegar perto dos casebres, Leda dos Santos, líder comunitária dos catadores da região, resume o argumento principal do documentário. Leda explica que a área foi ocupada por habitantes de outros estados e vendida para pessoas pobres e desempregadas. Ela descreve ainda a existência de doenças e a necessidade das mulheres trabalharem no lixo como única fonte de subsistência. O depoimento marcante de Leda atinge seu clímax com a expressão que dá nome à obra de Amylton de Almeida: "Esse é o lugar de toda pobreza". O documentário apresenta sucessivas imagens de pessoas vasculhando o lixo em busca de algo que possa ser reaproveitado, em um cenário chocante onde animais como urubus brigam com os catadores pelo alimento. Entre o grupo de pessoas, é possível identificar crianças, tão vulneráveis quanto os adultos, que enfrentam perigos ao procurar objetos de

[126] Apud MATTOS, 2013, p. 141.

valor entre o lixo. Além disso, os tratores empurram o material descartado de um lado para o outro, criando uma paisagem caótica de degradação ambiental e desespero humano.

O documentário continua a mostrar o lixo hospitalar, o mesmo visto na primeira cena sendo descartado na região. Caixas de medicamentos, seringas, agulhas, sangue, tubos e até placenta, bem como histórias de pedaços de corpos humanos, são expostos sem censura. Nesse momento, Dona Leda surge novamente como uma voz corajosa, pedindo a remoção do lixo hospitalar devido aos perigos que ele representa para os catadores e suas famílias. Ela alerta para os riscos à saúde e à vida das pessoas que trabalham no lixo, muitas vezes sem qualquer proteção adequada. Mesmo com todos os riscos, com o descaso das autoridades e com as ameaças de desapropriação e destruição de moradias, as pessoas resistem, lutando pela sua sobrevivência nos resíduos da cidade. O documentário expõe a crua realidade daqueles que vivem e trabalham em meio ao lixo, expondo a falta de políticas públicas e a negligência das autoridades em relação à questão.



Figura 23. Frame do documentário *O lugar de toda pobreza* (1983). Direção de Amylton de Almeida. Disponível em: https://tinyurl.com/2na2k3hy

Embora se possa criticar a exploração da imagem da pobreza realizada

por Almeida, ou mesmo a insistência na música clássica, o documentário apresenta o avesso do que o discurso de construção da imagem positiva em relação ao progresso e ao desenvolvimento econômico prometidos pelo Estado e pelo capital privado divulgaram na imprensa. Inclusive, é importante reforçar que o discurso otimista, como mencionado no Capítulo II, foi uma estratégia de mascarar os problemas que o país vivia, principalmente aqueles relacionados à concentração de renda, à censura e às violações aos direitos humanos. Desta forma, o documentário se estabeleceu como uma visualidade fundamental das transformações e consequências dos eventos do período na economia e geografia capixaba, apresentando uma perspectiva crítica e necessária para entender as contradições que atravessaram a região.

3.3 GRANDES ESQUECIMENTOS

O longa de Amylton de Almeida, assim como as subsequentes investigações de Rossana Mattos, parecem não ter ecoado no imaginário de uma parcela da sociedade capixaba, principalmente do setor empresarial. Os pesquisadores Pedro Ernesto Fagundes e Vitor Amorim de Angelo analisam como a memória da ditadura é elaborada na contemporaneidade no estado do Espírito Santo no artigo *Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política*[127]. Os pesquisadores identificaram a contradição na forma incompleta de recordar o período, reforçada especialmente pela elite local, a partir da comparação entre os ganhos financeiros de um grupo reduzido que foi beneficiado pelas políticas econômicas e pela repressão através da vigilância, da tortura e do controle social identificados nos arquivos do Serviço Nacional de Informação (SNI). A memória seletiva, nas palavras dos historiadores, demonstra como a narrativa tem contrastes que refletem interesses e olhares à luz do tempo presente, principalmente referente à sua

[127] FAGUNDES, Pedro Ernesto; ANGELO, Vitor Amorim de. Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política. In: O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964-1985). Vitória: GM, 2014.

construção simbólica. As imagens geradas desse processo incentivam relações de afeto e/ou de aversão, apropriadas pelo imaginário da sociedade.

Dessa forma, Fagundes e Angelo sustentam que o otimismo, conforme apontado por Fico e Lauriano, criou a imagem de um passado de prosperidade econômica e de modernização com a qual parte da sociedade pudesse se identificar. A concepção do 'Brasil Grande' é representada pelos Grandes Projetos industriais no Espírito Santo, na Samarco Mineração, na Aracruz Celulose, na Companhia Siderúrgica de Tubarão, dentre outras, cuja relevância para a economia local se mantém até o presente. Os autores apontam como a elite capixaba, composta sobretudo por organizações empresariais, visou criar uma "*memória do triunfo*"[128] ao identificar o período como "*anos de ouro*"[129].

A relevância do parque industrial, com seu impacto econômico e força simbólica, particularmente com a ajuda da publicidade e do marketing, faz com que o pensamento de progresso ainda esteja presente sobre o período, mesmo depois dos casos de tortura[130] e dos graves crimes ambientais provocados pelas empresas Vale e Samarco Mineração. Um deles, que ainda permanece em aberto, refere-se ao rompimento da barragem de resíduos de mineração que contaminou com metais pesados o Rio Doce principal afluente do estado. Esse processo de degradação do meio ambiente que levou aos desastres de Bento Rodrigues, distrito de Mariana, e a Brumandinho — ambas cidades do estado de Minas Gerais — iniciou com a falta de laudos ambientais, a qual favoreceu a implantação de empreendimentos industriais ainda nas décadas da ditadura. A ausência de políticas públicas entre as décadas de 1960 e 1980, conforme apontado por Mattos e relatado por Almeida, promoveu a formação das áreas periféricas no estado, contribuindo para o aumento da violência. Apesar das explícitas provas dos problemas estruturais dessas políticas, uma parte do empresariado capixaba representado através da Federação das Indústrias do Espírito Santo (FINDES) ainda insiste em manter uma representação positiva em relação ao período por meio de publicações de livros ou em discursos oficiais da entidade. Dessa forma, Fagundes e Angelo procuram desconstruir o argumento a

[128] FAGUNDES; ANGELO, 2014, p. 152.
[129] Ibid., p. 149.
[130] Um dos casos que ganhou repercussão nacional em 2014 foi o relato da jornalista Miriam Leitão. Mais informações em https://tinyurl.com/7udx3v6v. Acesso em 27/06/2023.

respeito do otimismo, reenquadrando a imagem mnemônica para incluir a violência da repressão que aconteceu no estado.

A partir de análises documentais, os autores apresentaram os órgãos ligados à repressão no estado e como suas ramificações iam muito além do conhecido Departamento de Ordem Política e Social do Espírito Santo (DOPS/ES). As Assessorias de Segurança e Informações (ASI) e Assessorias Especiais de Segurança e Informações (AESI) formaram um aparato repressivo que levantava informação e promovia contra-informação, de acordo com Fagundes e Angelo. O objetivo desses órgãos de estado era a identificação dos chamados 'subversivos', mas, na verdade, acabaram por construir uma rede de controle social. A perseguição atingia até os cidadãos comuns que não tinham vínculo com partido ou ideologia.

> Outro elemento importante, que ainda necessita ser pesquisado, são os inúmeros pedidos de atestado ideológico enviados por empresas privadas para o DOPS/ES. Nesse sentido, podemos afirmar que durante a ditadura, mais do que controlar os subversivos, tais órgãos de repressão atuaram no sentido de silenciar e impedir as mobilizações, principalmente no meio sindical[131].

A expressão "anos de ouro"[132] está enraizada na maneira como se denomina o período. Ao se referir ao período como a época dos Grandes Projetos, mostra-se a importância simbólica que a memória atribui ao contexto histórico. Dessa forma, talvez seja mais adequado buscar novas maneiras de nomear, trazendo, assim, uma perspectiva crítica sobre essa construção narrativa. Sendo assim, *Grandes Esquecimentos* pode ser um nome mais adequado, como o título do artigo de Fagundes e Angelo indica. Grandes Projetos emula, no âmbito regional, o mito do crescimento econômico no âmbito nacional, tão difundido no imaginário de otimismo descrito no capítulo anterior. Os autores afirmam o compromisso de trazer para o debate a questão da repressão, além de construírem uma memória com mais

[131] FAGUNDES; ANGELO, 2014, p. 162.
[132] Para mais informações sobre os "anos de ouro", ver CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. Disponível em https://www.scielo.br/j/eh/a/CBJPzCHYdnpmDFMKrF4z5BC/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 27/06/2023.

nuance: “tratar da história recente do Espírito Santo apenas do ponto de vista dos desdobramentos positivos dos Grandes Projetos Industriais é reproduzir uma versão parcial e incompleta sobre o que ocorreu entre 1964 e 1985”[133].

Carlos Fico, ao expor a contradição entre repressão e modernização — contradição esta que é parte do debate historiográfico brasileiro sobre o período e segundo o qual Fagundes e Angelo contextualizam o Espírito Santo —, problematiza a concepção de *modernização conservadora*. Fico sustenta que o crescimento econômico deve ser analisado num período maior, comparando este com momentos anteriores e subsequentes para verificar as verdadeiras dimensões das políticas dos militares para o crescimento econômico. Além disso, esse crescimento foi localizado e breve, como as propagandas da AERP/ARP já indicavam nos anos 70, ao promover o discurso dos sacrifícios que a população deveria realizar tendo em vista a inflação e a estagnação econômica.

> Ou seja, a modernização – aqui entendida como crescimento do PIB e suas consequências – não decorreu do regime autoritário; vinha sendo construída havia décadas. Note-se que não estou propondo mobilizar condicionais contra fáticos do tipo “teria havido crescimento mesmo que não houvesse ditadura”. O que estou afirmando é que o crescimento que houve durante o período não foi apenas uma decorrência das ações dos governos militares, devendo também ser lido em duração mais longa[134].

Dessa forma, Fico categoricamente afirma, ao se referir à dicotomia repressão e modernização, de forma irônica: “como se pudesse haver algo bom em um regime de supressão das liberdades”[135]. A argumentação de Fagundes e Angelo sobre a importância da repressão política questiona a “versão parcial ou incompleta sobre o que ocorreu entre 1964 e 1985”[136], mas não questiona que a *modernização conservadora* também está em disputa, não só como consenso. O problema é que a imagem formada sobre aquele período, com base nessa ambiguidade, acaba relativizando a tortura ‘como algo que aconteceu, mas que, apesar disso, conseguimos construir o Brasil moderno de hoje’. Dessa forma, é importante frisar que nessa colagem argumentativa de elementos positivos e negativos na narrativa

---

[133] FAGUNDES; ANGELO, 2014, p. 169.
[134] FICO, 2017, p. 30.
[135] *Ibid.*, p. 25.
[136] FAGUNDES; ANGELO, 2014, p. 169.

produzida por Fagundes e Angelo, o elemento com maior brilho, e que serve aos interesses de determinados grupos no presente, tende a ofuscar os demais, além das perigosas promessas que podem representar em períodos de estagnação econômica. A expressão “anos de ouro”[137] é, claramente, mais atrativa do que a expressão *anos de chumbo*, que remete à repressão e violência do período.

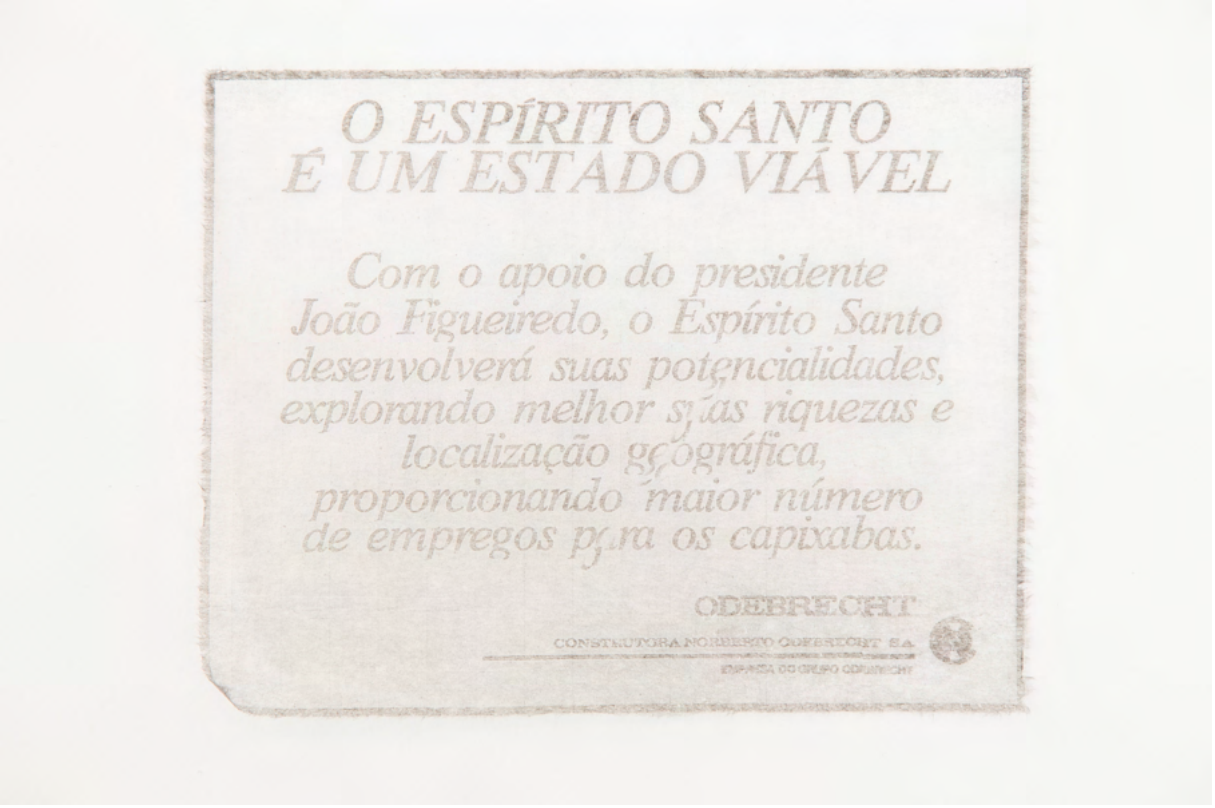


Figura 24. Detalhe da instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

[137] FAGUNDES, 2014, p. 149.

3.4 A GAZETA

No contexto capixaba, a visualidade do discurso otimista em relação aos projetos de modernização e ao governo militar foi amplamente expressa nas páginas do jornal *A Gazeta*. Em seu artigo intitulado *A marcha de Vitória: a marcha da Família com Deus pela Liberdade na capital do Espírito Santo* (1964)[138], Pedro Ernesto Fagundes analisa o apoio de setores civis ao golpe militar. O autor destaca três momentos-chave na celebração da deposição de Jango e instauração do governo militar: a comemoração da posse de Castelo Branco, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a publicação, por empresários locais, de um Caderno Especial no jornal A Gazeta que promovia um discurso eufórico e otimista em relação aos acontecimentos. É interessante observar a figura do jornal como elemento aglutinador de representações e promotor de visibilidade para os interesses de parcela da sociedade capixaba, em um momento de perseguições, prisões e torturas logo após o golpe militar.

A Rede Gazeta é um conglomerado de meios de comunicação de massa que abrange diversas rádios, canais de televisão e jornais no estado do Espírito Santo. Pertencente à família Lindemberg desde a década de 1940, esses meios foram utilizados como instrumento político, especialmente por Carlos Lindemberg, o qual teve uma trajetória política expressiva como deputado federal, governador do estado e senador da república pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA) durante o governo militar, ocupando o cargo por dois mandatos. Antes do bipartidarismo, o jornal A Gazeta era a ferramenta de comunicação oficial do PSD (Partido Social Democrático) e Lindemberg foi um dos líderes políticos que apoiou, direta ou indiretamente, o golpe[139]. Durante o regime militar, o jornal tornou-se um dos mais populares e reuniu intelectuais, a elite econômica e a política local. Segundo Fagundes, logo após a posse de Castelo Branco como presidente, o jornal publicou um caderno especial que refletia a euforia da população em relação à mudança de governo. Esses exemplos evidenciam a estreita relação entre a Rede Gazeta e a esfera política, bem como sua influência na opinião pública do estado.

---

[138] FAGUNDES, Pedro Ernesto. A marcha de Vitória: a marcha da Família com Deus pela Liberdade na capital do Espírito Santo (1964). In: O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964-1985). Vitória: GM, 2014.

[139] OLIVEIRA apud FAGUNDES, 2014, p. 53.

> A preocupação com os “destinos democráticos" do país acabou contagiando parte do empresariado capixaba. Tanto que, pouco depois, o setor empresarial capixaba bancou um caderno especial no jornal A Gazeta para externar o contentamento de parte desse segmento da sociedade com os novos rumos nacionais. Dezenas de páginas da edição do dia 19 de abril, desse matutino, foram reservadas para mensagens de felicitações de inúmeros grupos empresariais e representantes de órgãos públicos[140].

A importância do jornal A Gazeta está no seu papel desempenhado como veículo dos discursos e representações sobre o otimismo de parte da sociedade com o novo governo. Fagundes ainda aponta que, no caderno especial divulgado pelo jornal, havia cartas e anúncios de diversos órgãos do estado, instituições empresariais e empresas privadas, com mensagens de apoio a Castelo Branco. Além disso, as páginas do jornal A Gazeta também mostraram os preparativos e as adesões à Marcha da Família com Deus e pela Liberdade no dia 25 de abril de 1964. A publicação do jornal indica o dia, o local de concentração e os adereços para a marcha, como "lenços brancos ou bandeiras do Brasil ou do Espírito Santo, para maior brilhantismo do movimento"[141]. Além disso, de acordo com Fagundes, após a realização da marcha, a edição do dia seguinte do jornal trouxe uma descrição do evento com matérias que apresentaram os oradores, apoiadores e uma descrição completa do evento. Sendo assim, conforme o raciocínio de Fagundes, chama a atenção como os grupos empresariais se envolveram tanto na marcha quanto na divulgação do Caderno Especial para incentivar a sociedade a apoiar os discursos de apoio ao golpe de estado e pelo novo governo.

> Sendo assim, conhecer as formas de apoio de setores civis ao movimento inaugural da ditadura militar é vital para compreender todas as dimensões sociais, políticas e econômicas dos eventos desencadeados a partir de 1 de abril daquele ano. Nesse sentido, é fundamental assinalar que, como em outros estados do país, no Espírito Santo também houve adesão de parte considerável da elite empresarial e política ao Golpe de 1964[142].

---

[140] FAGUNDES, 2014, p.15.
[141] A Gazeta, 21 de abril de 1964, p.3 apud FAGUNDES, 2014, p. 21.
[142] *Ibid.*, p. 27.

3.5 ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO (APEES)

No artigo já citado *A marcha de Vitória: a marcha da família com Deus pela liberdade na capital do Espírito Santo* (1964), do historiador Pedro Ernesto Fagundes, o autor analisa o apoio civil ao golpe examinando as publicações patrocinadas por empresários capixabas e veiculadas, na época, no jornal A Gazeta. Fagundes sugere que o periódico se configurou como um espaço de visibilidade dos discursos de parcela significativa do empresariado capixaba. Nesse sentido, a pesquisa prévia que culminou na produção da obra *Bem-vindo, presidente! (2015 – 2016)*, inicialmente buscou aprofundar a análise do historiador ao estudar, mais uma vez, o jornal procurando investigar como o veículo de comunicação noticiou as inaugurações dos chamados Grandes Projetos.

Como demonstrado acima, essa associação entre governo militar e o discurso messiânico em relação aos empreendimentos que propagavam o futuro do estado expressa nas páginas do jornal resultou na construção de um cenário duradouro no imaginário social capixaba. Mattos e Almeida mostram que esse projeto autoritário promoveu a desigualdade, a segregação e a violência urbana. No entanto, o levantamento das notas publicitárias divulgadas no jornal A Gazeta evidenciam a presença patente do empresariado local na construção de um discurso sobre a projeção de uma imagem otimista e de apoio às políticas da ditadura.

Os jornais foram analisados em meses de trabalho extenuante no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). Permaneci por várias horas vasculhando rolos de material microfilmado em mesas de luz para a observação dos negativos, tendo em vista que os jornais físicos não constam mais no acervo da instituição. Ao realizar essa análise, observei que os ex-generais que assumiram a presidência durante o regime vieram ao estado para participar dos eventos de inauguração dos Grandes Projetos. Esses anúncios pagos por empresários e órgãos do governo traziam a recorrente expressão ‘bem-vindo, presidente!’, a qual foi o primeiro indício da relação entre empresários e governo militar que identifiquei.

‘Bem-vindo, presidente!’ foi a expressão que surgiu como uma pista essencial para o desenvolvimento da instalação ao sugerir o tom de simpatia e

proximidade entre o estado ditatorial e a elite econômica capixaba. Essa constatação me levou à catalogação das páginas do jornal e sua posterior digitalização, realizada pelo APEES. O material foi editado objetivando a individualização de cada anúncio, o que, consequentemente, orientou uma nova catalogação de duzentos anúncios que divulgavam as visitas de todos os ex-generais presidentes ao longo da ditadura militar.

Neste contexto, é interessante perceber que, diferente das propagandas da AERP/ARP, os anúncios não eram publicados por um órgão específico de promoção do governo, mas mantinham uma relação orgânica do empresariado com a narrativa otimista de projeção do futuro do país. Além disso, não possuíam o visual colorido, bem construído, moderno com a presença de figuras emblemáticas e carismáticas, como o Sujismundo. Ao contrário, eles eram formais, em preto e branco, com textos carregados, ostentando fotografias dos generais-presidentes, e com uma repetição convulsiva da expressão 'bem-vindo, presidente!'.

Os eventos de inauguração, ações claramente políticas, eram propagados a partir de um viés não-político, forjando uma imagem do militar como técnico ou um administrador. A especificidade desta imagem está no fato de os generais, como a ditadura de modo geral, buscarem se afastar da figura do político, interpretado como um populista e corrupto, como poderemos ver na pesquisa que levou ao desenvolvimento da obra *Retrato oficial*, presente no Capítulo VI. Mesmo tentando se despir da figura do político, o governo militar promovia atos, gestos e imagens claramente políticas através dos eventos de inauguração. Portanto, compreendo que a figura do militar como político já estava enraizada na construção de visibilidade que o regime promovia.

A análise dos anúncios mostra, sem deixar dúvidas, o quanto as empresas estavam envolvidas com a promoção do governo militar. Algumas expressões extraídas das publicações, e que se associavam à já recorrente 'bem-vindo, presidente!', chamam atenção: são elas o 'surto de desenvolvimento', 'o clima de euforia', o 'novo Espírito Santo', 'o progresso'. Esse vasto material catalogado encontrou publicações de companhias nacionais, internacionais, organizações empresariais, órgãos federais, estaduais e municipais, que formaram

uma verdadeira constelação da associação mobilizadora entre autoritarismo de Estado e suposto progresso econômico. A utilização publicitária do jornal A Gazeta é uma evidência do processo de formação do imaginário que associa o governo militar ao desenvolvimento no estado do Espírito Santo.


A GAZETA

A GAZETA — VITÓRIA (ES), QUINTA-FEIRA, 10 DE JUNHO DE 1976

Este suplemento não pode ser vendido separadamente

O futuro do Espírito Santo começa hoje

Recompensa do trabalho

Figura 25. Microfilme digitalizado do suplemento especial de A Gazeta (10/06/1976). *O futuro do Espírito Santo começa hoje*, p. 1.



SAMARCO
SAMARCO MINERAÇÃO S/A

PÁGINA 14
29/09/77

A segunda visita, em janeiro

Acompanhado dos ministros da Indústria e do Comércio, Severo Fagundes Gomes, e das Minas e Energia Shigeaki Ueki, do chefe do Gabinete Militar, e do assessor de imprensa da Presidência , o presidente Ernesto Geisel chegou, pela segunda vez em seu Governo, a visitar o Espírito Santo, no dia 14 de janeiro deste ano, às 10 horas, quando desembarcou no aeroporto Eurico Salles.

Veio a convite da Companhia Vale do Rio Doce para proceder a inauguração da Companhia Italo-Brasileira de Pelotização (Itabrasco), construída no Tubarão numa associação de capitais da Companhia Vale do Rio Doce e da Finsinder International, da Itália, destinada à produção de 3 milhões de toneladas de pelotas de ferro por ano.

Compareceram ao acontecimento, ainda, o presidente da Companhia, Fernando Roquete Reis, o presidente da Italsider, Mário Buffa, e o da Finsinder (associada da Vale no empreendimento) Alberto Capana. O presidente do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, Marcos Vianna, e o ex-governador de Minas Gerais, presidente da Açominas, também estiveram em Vitória na oportunidade.

O programa de inauguração iniciou às 10 horas da manhã, depois de a comitiva ser recebida no aeroporto pelo governador Elcio Alvares e outras autoridades estaduais. Do aeroporto, a comitiva seguiu para Tubarão, onde deu início às solenidades de inauguração, às 10h30m, com o descerramento de placa, pelo presidente da República, seguido de pronunciamentos do ministro Shigeaki Ueki e do presidente da Vale, Fernando Roquete Reis.

Ressaltando a importância da inauguração que a Vale procedia, Shigeaki Ueki disse na ocasião que, além dos aspectos técnicos e econômicos da Itabrasco, é a primeira planta industrial do Grupo CVRD a entrar em funcionamento sob o regime de associação de capitais brasileiros com investidores de outros países.

Ueki, ao lado de Geisel e de Roquete Reis, anuncia, em janeiro, a importância da pelotização

— Esta usina — afirmou — significa mais uma importante etapa no nosso processo de desenvolvimento industrial e sua produção incorporará, a cada ano, mais divisas para o País. Além disso, o produto final, a ser integralmente exportado, se constituirá precipuamente de elementos nacionais, isto é, de minério de ferro de alta qualidade, energia elétrica e mão de obra.

No final do pronunciamento garantiu que o Brasil já é o segundo maior exportador de minério de ferro no mundo, participando com cerca de 20 por cento do comércio internacional dessa matéria prima. Em menos de três anos, o País participava com menos de 15 por cento — concluiu.

Na oportunidade, o presidente da Companhia Vale do Rio Doce lembrou a participação do capital estrangeiro no empreendimento, afirmando que cerca de 40 por cento dos custos foram canalizados para a indústria nacional. As pelotas de ferro — disse — valem, no mercado externo, o dobro do minério de ferro in natura. Afirmou que na década de 50 a pelotização surgiu como inovação e como forma de aproveitamento de minérios de finíssima granulometria, concentrados, e ricos finos de ferro. As usinas siderúrgicas dos países tecnologicamente mais avançados estão usando pelotas em proporções crescentes, como no caso da Itália, do Japão e da Espanha.

Lembrou também que são pioneiros na produção de pelotas os gaúchos e os baianos, que ergueram as primeiras unidades de redução direta. Pelotas e ferro-esponja são, dessa forma, mudanças e progressos que interessam à siderurgia brasileira e não somente pelo que significam de incremento de produtividade ao nível das empresas.

Concluiu afirmando, na oportunidade, que se faz uma siderurgia mais brasileira usando-se cotineiramente pelotas na carga metálica, e mais brasileira ainda quando se generaliza o uso de pré-reduzidos, sejam eles obtidos através do gás natural ou de gases provenientes da combustão de nossos carvões minerais mais nobres e carvões vegetais, combinados com energia elétrica.

"Em Deus que tudo pode, esperamos humildemente, com fé, não defraudar a honrosa confiança em nós depositada, nem frustrar generosos anseios e justas esperanças, olhos postos no bem-estar crescente do povo brasileiro e na maior grandeza da pátria".

"Não temos qualquer compromissos de ordem pessoal. Nossos deveres são todos com a nação — o País e o povo que tudo merecem — no sentido de governar dentro do espírito que norteia a Revolução, cujas ideais estão bem consubstanciadas na carta de princípio da Aliança Renovadora Nacional".

SEJA BEM-VINDO, PRESIDENTE GEISEL

Hoje, mais uma vez, o presidente Ernesto Geisel estará visitando o Espírito Santo, a fim de presidir inaugurações e observar de perto os projetos relacionados com o nosso Estado.

Esta visita é profundamente importante para a vida de nossa terra. E temos certeza que a gente capixaba tem reconhecido no Presidente da República, uma preocupação permanente em favor de nosso Estado e, mais uma vez, vai recebê-lo de braços abertos, na convicção de que neste período governamental nós temos recebido do Governo Federal todo apoio, todo estímulo, toda solidariedade.

Quero também registrar que a Companhia Siderúrgica de Tubarão, um dos maiores empreendimentos para o desenvolvimento do Espírito Santo, tem recebido o apoio do Presidente Ernesto Geisel e agora recentemente, com a nomeação do ex-governador Arthur Carles Gerhardt Santos para a presidência da C.S.T., o Espírito Santo aumenta cada vez mais os seus anseios de progresso, a sua confiança, a sua esperança, a sua fé no destino da nossa terra.

Tenho certeza que outras visitas ainda vão se repetir durante o período do Presidente Geisel e essas visitas servirão — como a visita de hoje — para que possamos debater problemas relacionados com o nosso Estado, principalmente os problemas viários que têm como escopo solucionar aqueles problemas que atingem a Grande Vitória.

A visita do Presidente portanto, é uma visita que muito nos enobrece e nos honra e vamos saudá-lo com euforia e muita alegria, porque esta visita, acima de tudo servirá, não só para participar das solenidades importantes mas também para tomar conhecimento de perto de uma problemática que cada vez mais se equaciona com a solução dos grandes problemas.

Assim sendo, na qualidade de Governador do Estado do Espírito Santo, manifesto em nome de todos os capixabas, a certeza de que o Presidente Ernesto Geisel veio realizar um trabalho concreto, positivo, cada vez mais objetivo, em razão dos problemas que são os problemas da comunidade espiritossantense.

Portanto, boas vindas ao Presidente Ernesto Geisel, na convicção de que o Governo Estadual e o Governo Federal vão realizar, cada vez mais uma obra em favor da nossa gente, uma obra em favor do nosso povo.

Figura 26. Microfilme digitalizado do suplemento especial de A Gazeta (10/06/1976). *Complexo Samarco*, p. 14.



SAMARCO
SAMARCO MINERAÇÃO S/A

PAGINA 5
29/09/77

milhões de toneladas/ano de pelotas

estruturas, destinadas às torres de transferência. O pátio tem 645 metros de comprimento e capacidade para estocagem de 550 mil toneladas concentradas ou finos de minério de ferro.

O pátio de estocagem foi equipado com uma empilhadeira com capacidade para 865 toneladas/hora e uma empilhadeira-recuperadora para empilhar as pelotas. Durante os carregamentos de produtos, seja concentrado ou pelotas, ao trabalho de recuperação das pilhas poderá ser adicionado o produto saído diretamente dos filtros de disco (concentrado) ou da máquina de endurecimento (pelotas), evitando, assim, uma operação adicional de estocagem.

A retirada dos produtos das pilhas é feita sempre pela empilhadeira-recuperadora, que, em casos excepcionais, recupera concentrado para abastecer a usina de pelotização, desde que em pequenas quantidades. Para montagem dos transportadores que levam o produto (pelotas ou concentrado) até a área de estocagem, foram utilizados um total de 135 mil homens/hora.

EMBARQUE

Para o embarque, os produtos são transportados para o carregador de navios, com capacidade para 9 mil toneladas/hora. O carregador foi montado junto ao pier. Todo o equipamento com 60% de seus componentes importados da ishikawajima, e pode operar nos dois lados do pier. Uma estação de amostragem analisa qualitativamente o material embarcado. A correia transportadora de embarque possui 1 mil metros de comprimento e 72 polegadas de largura.

INSTALAÇÕES

Na área de não processamento da usina da Samarco em Ubu, inclui-se prédio de oficinas e almoxarifado com 7 mil metros quadrados de área, em dois níveis. O prédio da administração está localizado logo na entrada da usina. No prédio de serviços, com 600 metros quadrados, estão os laboratórios de controle e os serviços médicos.

O abastecimento de água para as várias finalidades (incêndio, refrigeração e outros) está sendo feito pela lagoa Maimbá e por poços localizados na região de Ubu. A água retirada foi canalizada e distribuída conforme seu uso. No local há também uma estação de tratamento para água potável. Só para o processo (uso da usina) a previsão de consumo de 150 mil litros/dia de água.

O fornecimento de energia elétrica está sendo feita, por contrato, pela Espírito Santo Centrais Elétricas (Escelsa), com 138 Kv, através de linha de transmissão que liga a subestação de Guarapari à subestação principal do terminal de Ubu.

A distribuição interna de energia é feita por cabos subterrâneos na área de processo e por linhas aéreas nos locais afastados. Foi previsto ainda no projeto da Samarco em Ubu, a introdução de um gerador diesel de emergência para suprir os acionamentos críticos em caso de falta de energia elétrica. O consumo de energia deve atingir anualmente a 234 milhões de Kw.

OUTRAS INSTALAÇÕES

As instalações de utilidade incluem um tanque de aço para armazenagem de óleo combustível localizado no final da área de estocagem e bombas de transferência para o tanque de óleo diário, a estação de suprimentos de veículos e para a caldeira. O óleo chega principalmente por via marítima, através de oleoduto de um quilômetro.

Há dois sistemas para ar comprimido, sendo um para uso industrial e outro para instrumentação. O primeiro inclui reservatório que é suficiente para dois compressores, cada um com capacidade de 42,5 metros cúbicos à pressão de 7 quilos por centímetros quadrados.

A proteção contra incêndio é feita por sistemas de tubulações enterradas e hidrantes para a área industrial com extintores espalhados nos demais pontos, como salas de controle de equipamentos elétricos, almoxarifado e escritórios.

O sistema de controle (proteção) contra incêndio, utilizará água bombeada da lagoa Maimbá. Uma adutora leva a água para as proximidades da área industrial e é ligada a um circuito fechado abrangendo toda esta área em tubulação enterrada. Um ramal em circuito fechado, em tubulação de 152 milímetros de diâmetro, circunda ao prédio de serviços, com 4 hidrantes. Ramais adicionais servirão as áreas de pelotamento e queima, alimentando estações providas de mangueira.

Em síntese, são as seguintes as quantidades principais e dimensões das obras no terminal de Ubu, município de Anchieta, englobando usina de pelotização e terminal marítimo, da S.A. Samarco Mineração:

Estruturas metálicas e trilhos: 8 mil toneladas.
Estacas metálicas para o pier: 6 mil toneladas.
Concreto para fundações: 22.600 metros cúbicos.
Concreto para o pier: 6 mil metros cúbicos.
Quantidade de enrocamento colocado: 1.850.000 toneladas.
Volume de material dragado: 2.026.186 metros cúbicos.
Volume de escavação necessária (terraplenagem): 1.700.000 metros cúbicos.
Produção anual (primeira fase): 5 milhões de toneladas de pelotas e 2 milhões de toneladas de concentrado (finos).
Valor do investimento (Ponta de Ubu): 220 milhões de dólares.
Área de almoxarifado: 7 mil metros quadrados.
Área de propriedade da Samarco: 720 hectares.
Comprimento da estrada de acesso à pedreira: cerca de 10 quilômetros.
Capacidade dos navios cargueiros: 250 mil toneladas (inicialmente 150 mil).

Dimensões do forno: 4 metros de largura por 176 metros de comprimento.
Dimensões do pier: 313 metros de comprimento.
Profundidade do canal dragado no pier: 19 metros.
Comprimento médio das estacas do pier: 60 metros.
Comprimento da maior correia transportadora: 3 mil metros.
Potência total consumida: 42 mil Kw.

Outra vista aérea da usina de pelotização, podendo-se observar, à esquerda um tanque de decantação

Vista aérea das instalações de recebimento de polpa, pelotização, estocagem e terminal

Pioneira na industrialização da Pasta Eletródica Soderberg, a CARBOINDUSTRIAL S/A, através de seus diretores e funcionários se congratula com o Governador Elcio Álvares e felicita o Presidente Geisel por mais esta significativa visita que faz ao Espírito Santo.

Carboindustrial S.A.
Pasta Eletródica Soderberg

CONCESSIONÁRIO FIAT
Saúda e cumprimenta sua Excelência o Presidente da República General Ernesto Geisel, pela significativa visita que faz a nosso Estado, quando do início de atividades do terminal marítimo da SAMARCO na localidade de Ubu.

AUTOMÓVEIS "FIAT" E "ALFA ROMEO"
CAMINHÕES "FIAT"

"APLIQUE NO 147 — FALOU FIAT, PENSOU CONVITEC"

Convitec Concessionários de Viaturas Técnicas S.A.

Figura 27. Microfilme digitalizado do suplemento especial de A Gazeta (10/06/1976). *Complexo Samarco*, p. 5.



Figura 28. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição O poder da multiplicação, Leipzig, Alemanha.

3.6 A PELE DA IMAGEM

A realização da obra *Bem-vindo, presidente!* envolveu a impressão dos anúncios em papel washi, por ser conhecido por sua baixa gramatura, transparência, durabilidade, resistência e utilização na conservação de documentos. Para a impressão, foi necessário unir o papel de conservação com fitas adesivas sobre a face que seria impressa de papel sulfite, a fim de evitar que as folhas rasgassem sob a força de tração da impressora a jato de tinta. Na impressão, a tinta é aplicada sobre os dois papéis devido à porosidade da folha de restauração que recobre o sulfite de maior gramatura, o que provoca a aderência entre ambos. Para separar os dois papéis, foi necessário utilizar estilete e tesoura com cautela. O resultado da impressão é uma imagem com estampa acinzentada, que lembra uma espécie de pele ou véu devido às fibras longas e transparência do papel.

A aplicação das impressões na parede do espaço expositivo é feita apenas pelas bordas superiores de cada imagem e utilizando cola transparente. A instalação tem um guia de montagem que identifica posições estratégicas nas quais

estão impressos anúncios em papéis de maior gramatura, que variam entre 5 e 20 gramas. Quando mais denso, oferece maior destaque e favorece uma melhor leitura pelo público. O método de fixação dos papéis pretende que eles tremulem com sutis deslocamentos de ar. Além disso, o uso de gramaturas variadas faz com que os papéis se agitem com mais ou menos intensidade, trazendo para a instalação uma maior variedade de texturas visuais. Apesar do papel oriental de conservação de documentos ser bastante resistente para a sua baixa gramatura, pelas condições às quais é submetido na instalação, muitos dos anúncios rasgam durante a exposição, ou mesmo no processo de desmontagem do trabalho, o que faz com que novas impressões sejam feitas a cada nova montagem.



Figura 29. Detalhe da instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.



Figura 30. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição O poder da multiplicação, Leipzig, Alemanha.



Figura 31. Instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição O poder da multiplicação, Leipzig, Alemanha. Foto: Rafael Pagatini.

Ao reproduzir essas imagens em uma instalação de parede, a obra mobiliza reflexões sobre as imagens e o processo de reprodução da mídia impressa. Além disso, é importante notar que a utilização das imagens dos anúncios pode ser vista como a reprodução de uma imagem já existente, e não como a criação de uma imagem original, tendo em vista que os anúncios do jornal foram reimpressos. A noção de reprodução é frequentemente associada à falta de habilidade formal na arte, já que a imagem é vista como uma mera cópia da realidade. Nesse sentido, a instalação permite uma nova reimpressão e reinserção dessas imagens, e uma reflexão sobre sua influência na sociedade da época e suas reverberações no tempo presente.

Georges Didi-Huberman, no ensaio *Opening up an anachronistic point of view* (2018), analisa o procedimento de produzir marcas, o que, em francês, é denominado *empreinte,* e usado, predominantemente, para indicar a impressão de moldes escultóricos para produzir objetos fundidos. O termo, no entanto, pode ser

estendido para se referir a procedimentos associados a outras maneiras de imprimir, tal como as técnicas que englobam a gravura. Dessa maneira, o historiador francês avalia o processo de criação de marcas como um gesto realizado por artistas e culturas ao longo de séculos, e que, segundo o historiador, não foram devidamente problematizadas pela historiografia da arte.

Para Didi-Huberman não existiria uma história da arte da *empreinte*, mesmo o procedimento formal tendo sido utilizado por tantos artistas em suas poéticas reforçando concepções como sinal, traço e genealogia. O historiador entende o procedimento como a aproximação temporal entre o passado e o presente no sentido de como a marca de uma impressão traz para o presente o registro de uma ação que ocorreu no passado.

Didi-Huberman baseia sua análise do procedimento através da interpretação do seminal ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nela, o historiador critica as interpretações da obra de Benjamin que abordam a concepção do "declínio do original" como perda da aura e a decorrente queda do significado da obra. Sem explorar o vasto debate a respeito do assunto e considerando o escopo da tese, é relevante enfatizar que a crítica do historiador francês identifica nos discursos da perda de significado um anseio de retorno às origens: *"(…) nostalgia for origins encapsulates an anti-modernist perspective designed to reduce all the modern 'inauthenticity' of inhuman 'technical reproducibility' to silence."*[143]

Sendo assim, para Didi-Huberman, a partir da perspectiva de Benjamin, existe a necessidade de rever o próprio conceito de origem. É relevante compreender que a origem não seria mais uma fonte, mas sim uma indicação de algo fluido, que não procuraria se estruturar como um ponto fixo, mas em formas de saltos no tempo, torvelinhos nos rios da história que formariam uma constelação de origens, o que colapsa a percepção da linearidade do tempo. *"An origin is not a 'thing' from which everything derives: it is more an anachronism, a process of dialectical departure, an interruption of history itself, an opening up which is both wounding (disfiguring) and revealing (truth-bearing)."*[144]

---

[143] DIDI-HUBERMAN, Georges. Opening up an anachronistic point of view. In PELZER-MONTADA, Ruth. Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1986. Manchester University Press, Kindle Edition, 2018. p. 253.
[144] *Ibid.*, 2018, p. 254.

Com base no problema da origem, Didi-Huberman questiona a interpretação que define como rudimentar de parte da historiografia da arte sobre a reprodutibilidade técnica das imagens. O historiador indica como os procedimentos presentes no processo de impressão, à luz da reflexão sobre a origem, envolvem vários significados, pois, por exemplo, a impressão da marca do pé na areia assinala os indícios materiais da presença de um corpo ausente simultaneamente em que este corpo ausente se presentifica através da impressão nos sentidos. Nessa perspectiva, Didi-Huberman invoca a figura de Marcel Duchamp como exemplo para discutir a questão da perda da origem. A temática é compreendida através da inovação de Duchamp: o readymade. O readymade, no contexto da arte moderna, representa um desafio à concepção tradicional de arte, pois se caracteriza pelo uso de objetos já existentes, recontextualizados como obras de arte. Para Didi-Huberman, esse conceito de "não-trabalho" é concebido como um gesto artístico. É um gesto que desafia a noção convencional de que o valor de uma obra de arte reside no trabalho manual do artista. Duchamp subverte esta ideia, ausentando-se do processo formal de produção da obra, e por meio deste gesto, ele questiona as próprias fundações da criação artística. Em vez de criar, Duchamp seleciona, reconfigura e apresenta, provocando uma profunda reflexão sobre o que constitui a origem e o valor na arte. Nesse contexto, o historiador francês analisa a obra *Female Figure Leaf* de Duchamp para se referir ao procedimento de impressão do corpo feminino no gesso[145] para produzir o molde e seu lugar no contexto da arte moderna. "*As an empreinte, as a direct imprint of reality, it is not unrelated to what is most fascinating, and yet exasperating, in Duchamp's work, namely the readymade*"[146].

[145] Acredita-se que a obra *Female Fig Leaf* tenha sido produzida a partir da obra *Etant donnés* (1946–1966). Para mais informações ver https://tinyurl.com/265c9ebp Acesso em 03 de agosto de 2023.
[146] DIDI-HUBERMAN in PELZER-MONTADA, 2018 p. 255.



Figura 32. Female Fig Leaf (Feuille de vigne femelle), 1950. 9 x 14 x 12.5 cm. Fonte: https://tinyurl.com/265c9ebp Acesso em 13 de agosto de 2023.

Desta forma, o não-trabalho associado por Didi-Huberman à impressão do corpo para produzir o molde fundido de *Female Figure Leaf* decorre do fato de a obra ser uma reprodução do corpo realizada por contato direto com o gesso, sem intermédio do *métier* técnico do artista.

A escolha de Didi-Huberman pela obra de Duchamp, *Female Figure Leaf*, é especialmente esclarecedora. O historiador reconhece que os vestígios do objeto - a impressão de um corpo feminino na fôrma de gesso - instiga o observador de maneiras profundas. Esse vestígio, o eco do corpo que estava em contato direto com o gesso, serve como uma provocação visual que desafia o espectador a preencher os espaços vazios. Essa experiência de visualização não é apenas uma atividade passiva. Em vez disso, é um processo ativo que envolve o espectador na construção de significados. O observador é convidado a usar a imaginação para reconstruir a presença do corpo ausente. O espectador não apenas vê a obra, mas se torna parte dela, completando em sua mente as partes não representadas da figura. No entanto, a 'impressão' aqui adquire um significado além do literal. Claro, existe a impressão denotativa, que é a marca física deixada pelo corpo no gesso. Mas também há uma acepção metafórica para 'impressão'. Aqui, 'impressão' se refere à influência sensorial e emocional que a forma provoca no observador. É uma impressão que se estende para além do visual, atingindo os sentidos e a imaginação do espectador. Nesse sentido, "Female Figure Leaf" é mais do que um simples

molde ou impressão física. Ele atua como um convite à imaginação, proporcionando múltiplas impressões e provocando uma gama de respostas sensoriais no observador.

Essa leitura faz com que Didi-Huberman identifique o menosprezo pelas técnicas que utilizam o procedimento de reprodução ao longo da história da arte, desde o pintor Giorgio Vasari, conhecido como o primeiro historiador da arte, e que não fez menção à produção em série nos seus textos, principalmente por compreender, nas palavras do historiador francês, o múltiplo como dotado de ausência de qualidades estéticas. No entanto, é importante enfatizar que a linguagem gráfica, enquanto resultado de procedimentos como marcar, imprimir e reproduzir, apresenta suas próprias especificidades materiais. Estas são observadas no uso de elementos que reforçam a importância da superfície como papel, das tintas e dos equipamentos de impressão. Essas características distinguem a linguagem gráfica da fundição de um molde ou dos *readymades*. No caso da gravura, se estrutura através da interação entre a matriz, isto é, a placa em que a imagem é gravada, e o papel, mediada pelas tintas e pela pressão aplicada pela prensa. Cada um desses componentes desempenha um papel importante na criação da obra final e requerem um entendimento para manipulá-las eficazmente. Nesse sentido, a formulação de Didi-Huberman é fundamental para entender a gravura no contexto da pesquisa atual. O historiador não só reconhece a importância dessas técnicas específicas, mas também promove uma discussão valiosa sobre os fundamentos da impressão. Isso permite avaliar a gravura não apenas como um meio de reprodução, mas também como forma de expressão de uma imagem já existente, no caso da presente pesquisa, os anúncios catalogados no APEES. Tal como o molde para fundição, a matriz da imagem impressa também é um elemento a ser reconstruído pela imaginação do observador. A linguagem gráfica então é compreendida assim como a possibilidade de abertura imaginativa para vestígios de um passado em construção no momento presente.

Didi-Huberman está preocupado em abordar o procedimento de impressão para analisar questões relativas à historicidade da arte e às intersecções entre o passado e o presente. Ao mesmo tempo, pode-se interpretar no seu texto a maneira como a criação de marcas apresenta a relação entre matéria e processo, característica que se relaciona com a forma como a linguagem gráfica assinala a

existência de uma matriz da comunicação e a existência material de uma realidade circunscrita a um determinado espaço-tempo.

Em seu texto fundamental sobre o pensamento gráfico escrito para o catálogo *Marcas do corpo: dobras da alma*[147], o curador brasileiro Paulo Herkenhoff analisou a correlação entre a matriz e a imagem impressa. Herkenhoff ressalta a necessidade de compreender a gravura como um conjunto de elementos visuais e de procedimentos conceituais que estão relacionados às formas de expressão do mundo. A matriz é compreendida para o curador como o elemento gerador e corpo material da obra no qual são gravados os traumas, estes compreendidos como os sinais gráficos deixados em sua superfície. A palavra 'matriz' tem origem no latim, *matrix*, composta por *mater* + *ix*, que se refere à mãe, ao útero e à origem da vida. Sendo assim, a matriz é o corpo, é ela que mantém a informação registrada na sua estrutura.

As imagens que surgem constantemente nas reflexões sobre gravura analisam a ligação entre a ausência e a presença da imagem, exemplificando eventos que deixaram marcas, como uma impressão de mão na parede, uma pegada na areia ou cicatrizes no corpo humano após um incidente. Essas imagens buscam demonstrar a associação entre a memória, a matriz e o corpo. O conjunto de procedimentos da linguagem gráfica, como gravar, imprimir, repetir e copiar, salienta o aspecto documental da linguagem essencialmente pelo seu caráter de registro da informação.

A composição material de uma imagem impressa revela como ela foi produzida tecnicamente. Por exemplo, é possível analisar o grão da estampa para identificar se foi produzida por uma pedra litográfica, impressora a jato de tinta ou a laser. Também o traço aveludado de uma imagem pode assinalar o formato do instrumento utilizado na sua gravação. Além disso, a forma como a impressão é normalmente realizada, com os seus ritos de procedimentos que não podem ser alterados e que provocam a repetição da informação visual, sugere o lado disciplinador da linguagem gráfica, que Herkenhoff interpreta como as diretrizes de conduta associadas ao padrão e à rigidez da lei e da norma jurídica. A expressão

[147] HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Orgs.). Marcas do Corpo, Dobras da Alma. XII Mostra da Gravura de Curitiba, 2000. p. 383.

‘bem-vindo, presidente!’, presente nos anúncios, permitiu a ligação dedutiva entre as publicações, trazendo, pela via da palavra, o indício investigativo do trabalho que se associa ao procedimento de repetição da gravura. Pode-se dizer que a gravura é uma forma de linguagem perceptiva em que os detalhes, além de demonstrar especificidades técnicas, revelam sua característica indicial.

Na produção tradicional de uma gravura, a superfície da matriz e a do suporte estão em contato e, ao se aplicar uma pressão, a informação da matriz é transferida para o suporte. Nesse sentido, o processo denota o aspecto matérico de como as duas faces exteriores dos materiais geram o impresso ao serem atritadas. Dessa forma, a gravura é resultado de um corpo que entra em tensão à medida de sua interação com outra superfície (papel). No entanto, as impressões que compõem a obra *Bem-vindo, presidente!* são resultados de um processo de impressão digital.

Ao analisar as aproximações e diferenças entre *printing plate* e *pixel matrix*, o artista Frieder Nake afirma a continuidade da noção de corporalidade entre ambas. Segundo Nake, a construção da imagem computacional é resultado de uma *subface* que calcula a informação a partir dos dados guardados na memória e processamento computacional, e depois a exibe na *surface* do monitor como resultado da interpretação do cálculo matemático. Alternativamente, a informação pode ser impressa, onde a tradução das operações computacionais é realizada por uma impressora, transformando os dados digitais em representações físicas palpáveis. Esse processo, caracterizado por Nake, pode ser compreendido como a impressão da matriz de uma gravura (por exemplo, uma xilogravura), pois ela é o resultado de um processo que ocorre na *subface* da imagem. Na visão de Nake, a impressão equivale à superfície - o elemento que é imediatamente apresentado aos sentidos do observador. Por outro lado, os procedimentos de gravação, entintagem e impressão compõem a 'subface', ou seja, as etapas invisíveis e prévias que levam à constituição da imagem impressa. Nesse sentido, é importante destacar como o artista compreende que ambos se relacionam.

> The pixel matrix is therefore a calculable and volatile form of mechanical-material memory. Congealed in the corresponding algorithm is the mental work, which had

> required living labor when printing with the old printing plates. In the process of their mechanization, the relationships are turned topsy-turvy. Theyare so topsy-turvy that people keep talking about mechanical intelligence, the creativity of machines, and so on. In reality, however, it is all just like with the printing plate, only a hundred years later[148].

A *subface,* na acepção de Nake, é o processamento que tem como resultado a impressão. Nesse sentido, se a gravura é uma superfície que registra a informação sobre seu processo de formalização, pode-se compreender que a matriz digital, ou *pixel matrix,* tal como a matriz de madeira, de cobre ou de pedra, também possui um aspecto corporal enquanto estrutura física, como por exemplo o monitor, teclado, processador, placa mãe, cabos ou impressora. A matriz de impressão de madeira, cobre ou pedra se desgasta a cada impressão, deixando o rastro desse desgaste nas cópias produzidas. De maneira diferente, a matriz de pixel dá origem a uma duplicação da impressão, suas cópias não se alteram pelo desgaste da matriz, mas pelo dispositivo mecânico que as imprimiu. Embora exista essa distinção entre ambas, a impressão é a capacidade de repetir a matriz, de voltar à matriz para, dessa forma, regenerar a informação por meio da reimpressão. Assim, as impressões podem ser entendidas, ao analisarmos as palavras de Herkenhoff, como "uma espécie de pele", uma fina camada que, ao mesmo tempo, cobre o corpo e se refere à sua estrutura física. Para Herkenhoff, a gravura como pele tem um aspecto imaterial como "marca ora física, ora moral que se faz como um contínuo no corpo do mundo e na alma do sujeito"[149].

[148] NAKE, Frieder. Printing plates and pixel matrix: the mechanisation of memory (2010). In PELZER-MONTADA, 2018, p. 182.
[149] HERKENHOFF; PEDROSA, 2000, p. 23.

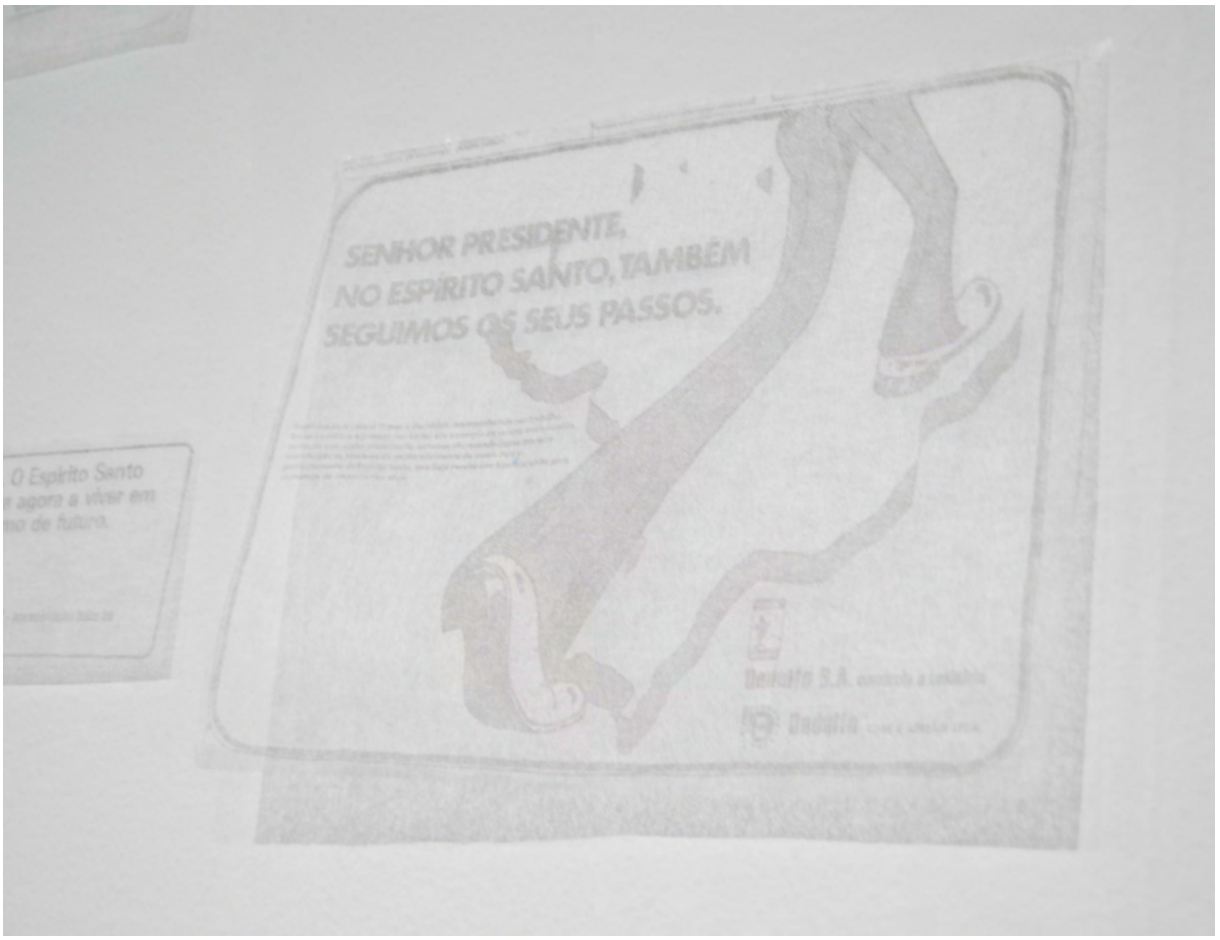


Figura 33. Detalhe da instalação *Bem-vindo, presidente!* 2015-2016. Impressão jato de tinta sobre papel usado para conservação de documentos. Exposição na Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Edson Chagas.

3.7 *NOSOTROS NO SABÍAMOS*



Figura 34. León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, 1976-92. Coleção Macba. 81 elementos, 42 x 29.7cm cada. https://tinyurl.com/p6a8pafx.

A obra *Nosotros no sabíamos* (1976-92) do artista argentino León Ferrari é uma referência importante no processo de pesquisa e desenvolvimento de *Bem-vindo, presidente!* (2015 – 2016). O trabalho revela, através da metodologia de catalogação, as contradições dos discursos presentes nas páginas dos jornais, assim como problematiza a justificativa de parte da população argentina de que não sabiam dos crimes cometidos pelo Estado. Ferrari realizou o trabalho a partir de anos de levantamento de reportagens sobre o surgimento de corpos em jornais argentinos durante a última ditadura argentina, que ocorreu entre 1976 e 1983. A obra é uma grande colagem composta pela catalogação de notícias recortadas no jornal e coladas em folhas de papel com a indicação do nome do veículo de comunicação e respectiva data de sua publicação. Na obra, é possível perceber a insistente palavra ‘cadáver’, que se repete entre os recortes. As reportagens indicam o aparecimento de corpos desconhecidos que misteriosamente surgiam na paisagem do país. A surpresa com que os veículos de comunicação divulgaram tais notícias se choca com a violência sistemática que o estado autoritário argentino usou como método repressivo para conter a população.

André Mesquita em *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência* (2015)[150] apresenta uma reflexão sobre como artistas sul americanos reagem através de suas poéticas ao constante terrorismo de Estado. Mesquita analisa a obra *Nosotros no sabíamos* e assinala como ela sintetiza a relação entre o processo de silenciamento, violência e memória. A ditadura argentina, conforme descrito no capítulo anterior por Fico, foi extremamente violenta, a ponto de usar a brutalidade como parte da propaganda do Estado. Perseguições no país levaram a 30 mil detidos-desaparecidos, atingindo praticamente todas as camadas e grupos sociais. O grande número de casos de tortura e assassinato inclui a criação de centros de detenção ilegais, usados para exterminar opositores. O desaparecimento de corpos criou um sistema de medo entre a população. Ao contrário da política brasileira, onde o governo autoritário procurava suprimir notícias sobre grupos de resistência armada ao sistema vigente a partir de 1964, a junta militar argentina, enquanto fiscalizava e censurava a imprensa, usava os jornais para disseminar o medo entre a população. Nesse quadro, a obra de Ferrari evidencia as informações visíveis nas páginas do noticiário sobre o aparecimento de mortos pelo país, sobretudo pela maneira como o medo foi alimentado no imaginário social por corpos que surgiam espalhados pelo território argentino, irreconhecíveis, desfigurados e dinamitados. Outros, com sorte, tinham pequenas notas que identificavam os corpos anunciados em edições anteriores como estudantes, militantes políticos e opositores. Nas palavras de Mesquita,

> Ferrari realiza sobre o material jornalístico que compõem *Nosotros no sabíamos* a ação de ler e reunir informações que apontavam para uma violência que era publicamente conhecida, mas que parte da sociedade argentina preferia não comentar. Ferrari toca exatamente nessa ferida que não consegue se fechada[151].

A obra de Ferrari perturba pela constante aparição da palavra ‘cadáveres’, que se repete à exaustão. A catalogação e diagramação do artista ao produzir, com esses anúncios, um campo de investigação sobre a repetição da palavra, denota o mesmo procedimento dos corpos que surgiam pelo país. Como os corpos, a palavra

[150] MESQUITA, André. Esperar não é saber: a arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo: edição do autor, 2015.
[151] MESQUITA, 2015, p. 93.

‘cadáver’ emerge dos anúncios e se destaca pela reiteração sucessiva e sua estrutura paralisante. Distintamente de outros termos, a referência ao corpo morto salta aos olhos. Nesse sentido, Ferrari constrói uma verdadeira diagramação da violência do estado argentino e a construção paulatina desse imaginário. As reportagens e notas isoladas não possuem a força que carregam no conjunto ao indicarem que não se tratava de casos isolados. Nas palavras de Mesquita,

> Uma atividade política de reestruturação da informação publicada ao longo de um determinado período. O aspecto dessa nova diagramação das notícias jornalísticas inseridas por Ferrari em uma série de colagens produz um lugar crítico de indicação de novas leituras e significados[152].

Em *Bem-vindo, presidente!,* a catalogação também objetivou perceber o elemento comum dos anúncios que se referiam às visitas dos generais-presidente ao Espírito Santo para a inauguração dos empreendimentos ligados aos Grandes Projetos. A palavra ‘bem-vindo’, nesse sentido, se aproxima a ‘cadáveres’, como elemento aglutinador das colagens na obra de Ferrari, ao pensar no elemento de repetição na análise do discurso sobre as publicações no jornal. Em ambas as obras, a construção do imaginário subterrâneo e inconsciente da população parece se formalizar nas palavras e na construção discursiva que elas empregam — no caso argentino, o medo; no brasileiro, o otimismo. São duas formas diferentes de enxergar as estratégias de promoção do governo que uma parte considerável da população optou por não compreender.

> Ferrari desmontou a contradição do "preferir não saber" quando apontou o que se pretendia ignorar mas era publicamente conhecido através de dezenas de pequenas notícias recortadas com informações iniciais de pessoas, advogados e casais sequestrados e desaparecidos[153].

O não saber na Argentina foi uma estratégia da população para a autopreservação em relação aos crimes cometidos pelo Estado. Como indica Mesquita, saber sobre as mortes, os desaparecimentos, as detenções e as torturas poderia ser perigoso. Contudo, a obra de Ferrari busca justamente problematizar e

---

[152] MESQUITA, 2015, p. 101.
[153] *Ibid.*, p. 104.

questionar esse não saber ao compor o título *Nosotros no sabíamos*. Como era possível não saber quando as informações sobre os acontecimentos estavam estampadas aos milhares nas páginas dos jornais nacionais? Portanto, a obra de Ferrari tem o mérito de trazer à tona a complexidade do contexto histórico e cultural da Argentina durante a ditadura militar, em que o silêncio e a ignorância eram estratégias de sobrevivência, mas também de cumplicidade. Ao expor a contradição entre o não saber e a evidência, *Nosotros no sabíamos* nos convoca a refletir sobre a responsabilidade coletiva diante dos crimes cometidos pelo Estado e sobre a importância de enfrentar as memórias dolorosas para que se possa construir um futuro mais justo e democrático.

> Tornou evidente a gravidade de toda uma postura social de crueldade e indiferença, bem como o modo como o poder repressor negava a existência dos detidos-desaparecidos ocultando-os na não publicação de informes ou listas sobre as vítimas, ou através do subterfúgio de notícias confusas[154].

Em *Bem-vindo, presidente!* a catalogação dos anúncios veiculados na imprensa durante o governo militar brasileiro mostra que, embora seja inegável a existência de problemas ligados ao projeto de desenvolvimento orquestrado pelo governo, como a desigualdade social, violência e segregação urbana, o imaginário nostálgico dos anos de ouro ainda é latente na sociedade brasileira. É crucial desconstruir essa imagem idealizada para romper a imagem positiva da relação entre desenvolvimento econômico do país e a imagem do governo militar. Através da análise dos anúncios, é possível observar como se materializam os desejos de uma elite capitalista ávida pelo lucro pessoal e de um governo autoritário que buscava sua permanência no poder. Portanto, é importante lembrar que olhar criticamente para as imagens é um processo pedagógico, como ressalta Ferrari em *Nosotros no sabíamos*. A evidência de um regime violento era visível a qualquer pessoa, mas é preciso ter coragem para olhar e compreender a complexidade da história. *Bem-vindo, presidente!* oferece um olhar cuidadoso sobre o passado recente do país e convida a olhar e a refletir sobre a construção dos dilemas em torno da memória coletiva.

---

[154] MESQUITA, 2015, p. 107.



Halláronse 30 cadáveres en la localidad de Fátima

N 21/8/76

En las proximidades de la localidad bonaerense de Fátima, ubicada en el centro de un triángulo formado por Capilla del Señor, Luján y Pilar, ayer por la mañana fueron encontrados los cadáveres de treinta personas, la mayoría de ellas hombres. Según versiones de pobladores de la zona, en la madrugada advirtieron una explosión y, por la mañana, un grupo de obreros halló los cuerpos casi destrozados de las víctimas. Horas después, el Ministerio del Interior dio un comunicado, mediante el cual se confirmaba la aparición de los treinta cadáveres cerca de Pilar, tal como lo manifestaron las versiones que circularon ayer, por la mañana.

El comunicado oficial

El comunicado oficial, distribuido en la sala de periodistas de la Casa de Gobierno por un funcionario del Ministerio del Interior, dice textualmente:

"Ante el nuevo hecho de violencia que significa la aparición en la zona de Pilar de 30 cadáveres, el gobierno nacional, por intermedio del Ministerio del Interior, repudia terminantemente este vandálico episodio sólo atribuible a la demencia de grupos irracionales que con hechos de esta naturaleza pretenden perturbar la paz interior y la tranquilidad del pueblo argentino, así como también crear una imagen negativa del país en el exterior.

"Expresa, asimismo, la firme decisión de agotar todos los medios a su alcance para esclarecer los hechos y sancionar a sus responsables."

Detalles del episodio

La zona donde fueron encontrados los treinta cadáveres se halla, como dijimos, entre Capilla del Señor, Luján, Pilar y muy cerca de Fátima. Se trata de un área poco poblada, entre las líneas ferroviarias Urquiza y San Martín, y las rutas nacionales 6 y 8 —a la altura del kilómetro 64,5 de la segunda de las rutas—, la primera de las cuales une a Luján con Campana y la otra a la Capital Federal con Córdoba y San Luis.

Trascendió que alrededor de las 4.30 se advirtió una explosión y que, aproximadamente una hora después, obreros que se dirigían a un horno de ladrillos, cerca de la parada ferroviaria de Santa Coloma, del Ferrocarril San Martín, encontraron los cadáveres diseminados en un círculo de aproximadamente unos cien metros de diámetro, muchos de ellos destrozados, presuntamente, por un explosivo cuya detonación es la que se habría oído casi una hora antes.

Las versiones sobre el suceso fueron numerosas, pero hubo varias que coincidieron en aspectos fundamentales. Por ejemplo, que todas las víctimas eran jóvenes. Pudo saberse que veinte eran del sexo masculino; ocho, mujeres; y las restantes víctimas ignórase a qué sexo pertenecían pues sus cuerpos hállanse completamente destruídos. Se estima que previamente al estallido de la bomba, habían sido maniatados y asesinados a balazos. Se habría encontrado asimismo, en la zona referencias escritas a la organización extremista a la que pertenecerían las 30 víctimas.

Además de expedirse sobre el futuro político

Condenó la violencia de todo signo el general Harguindeguy

Las amplias declaraciones formuladas ayer en Salta por el general de brigada Albano Eduardo Harguindeguy, conformaron la primera exposición doctrinaria del ministro político de la Nación desde que asumiera, hace casi cinco meses. No otra cosa importan las definiciones que brindó en sus respuestas a la prensa, durante un diálogo de más de una hora **(ver página 15).**

Por otra parte, la circunstancia que haya sido Salta el lugar elegido, manifiesta nuevamente la intención de las autoridades nacionales de revestir las giras por el interior del país, de la importancia que el Gobierno Militar asigna a las provincias en el proceso de reorganización nacional.

Además, la conferencia de prensa –celebrada en el Hotel Salta– se produjo en un momento de singular expectativa para la Nación, que ha conocido en los últimos días nuevos brotes de violencia.

Categóricamente, el ministro del Interior condenó todas las formas de extremismo que asuelan el país y reiteró los enérgicos términos del comunicado difundido el viernes último por el Departamento a su cargo, tras la aparición de 30 cadáveres dinamitados en la localidad bonaerense de Fátima, partido de Pilar, al mismo tiempo que repudió la violencia que va contra los hombres representativos de las Fuerzas Armadas. Destacó –en la emergencia– que la subversión se encuentra en retirada, y que la organización ilegalizada en primer término estaba "desbaratada", mientras la restante "ve reducida su actividad por la capacidad operacional de las Fuerzas Armadas.

En cuanto al plazo de duración del Gobierno Militar expresó que la transferencia del poder "se hará cuando haya organizaciones capaces de gobernar", señalando algunas de las características que deberá reunir la política argentina para que ello ocurra. En primer término, la ciudadanía deberá guiarse por programas de gobierno votados racionalmente y no por emocionalismos. Además, los políticos auténticamente democráticos, deberán constituir una verdadera clase dirigente, antes que ser meros gestores electorales.

Sostuvo que el actual Gobierno no mira hacia el pasado con un criterio revanchista respecto a las autoridades derrocadas el 24 de marzo; en ese sentido no prepara ningún documento ni "Libro Blanco" sobre el régimen anterior.

Refiriéndose a las inquietudes de la jerarquía eclesiástica sobre las muertes y detenciones sufridas por sacerdotes en los últimos tiempos, el ministro dijo que la Iglesia se debía sentir herida cuando un sacerdote es asesinado, pero no lo debía estar "en los casos que algún eclesiástico fuera detenido por una causa justificada".

Especial interés revisten sus declaraciones sobre la posible reforma o actualización de las Constituciones provinciales, y más cuando afirmó que dos de ellas contienen "disposiciones contrarias al ser nacional". Este proyecto de reforma tomó estado público en los primeros días del mes, al conocerse una nota que el Ministerio de Gobierno de Salta envió al Colegio de Abogados local solicitándole colaboración para trabajar en la posible enmienda de la Constitución provincial.

El general Harguindeguy precisó también que el jefe del Estado, teniente general Jorge Rafael Videla, proseguirá las giras por el Interior, confirmando la política gubernamental sobre la necesidad de implementar el desarrollo de las provincias. Como se recordará, durante la segunda semana de julio el Presidente visitó Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego; y hace poco menos de diez días se dirigió al Nordeste, recorriendo Chaco, Formosa y Misiones.

Ahora, el próximo itinerario presidencial, que confirma el general Harguindeguy, será Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero; y antes de fin de año, es intención del mandatario tomar contacto personal con las restantes provincias.

22/8/76

Figura 35. León Ferrari, Nosotros no sabíamos, 1976-92. Coleção Moma. Fonte: https://tinyurl.com/ybtbk83k Acesso em 13 de agosto de 2023.



Buenos Aires, sábado 21 de agosto de 1976 ★ CLARÍN

Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados

En jurisdicción de la localidad de Pilar fueron encontrados 30 cadáveres, que habían sido dinamitados. El Ministerio del Interior, mediante un comunicado, expresó que el gobierno repudiaba en forma terminante ese asesinato masivo.

El gobierno nacional repudió ayer en forma "terminante" el asesinato masivo perpetrado en la madrugada de ayer en un campo ubicado en jurisdicción de Pilar, a 64 kilómetros al oeste de la Capital Federal.

Oficialmente no se suministró ninguna información sobre el hecho, salvo que el número de cadáveres encontrados en el lugar asciende a treinta.

A poco de tenerse conocimiento del hecho, el Ministerio del Interior emitió un comunicado en el cual se repudia el hecho en forma enérgica.

Su texto es el siguiente:

"Ante el nuevo hecho de violencia que significa la aparición en la zona de Pilar de treinta cadáveres, el gobierno nacional, por intermedio del Ministerio del Interior, repudia terminantemente este vandálico episodio solo atribuible a la demencia de grupos irracionales que con hechos de esta naturaleza pretenden perturbar la paz interior y la tranquilidad del pueblo argentino, así como también crear una imagen negativa del país en el exterior.

"Expresa, asimismo, la firme decisión de agotar todos los medios a su alcance para esclarecer los hechos y sancionar a los responsables".

◆ **El lugar**

El hecho se perpetró en las proximidades de la población llamada Fátima, a la altura del kilómetro 64 de la ruta 8. Desde allí sale un camino de tierra que conduce a Luján y a aproximadamente 1.500 metros de la ruta fueron hallados los cadáveres.

Se trata de un descampado y en las proximidades solo fue posible advertir un tambo y un criadero de aves.

Las autoridades militares y policiales que estaban en el lugar no permitieron el acceso de los periodistas.

Sin embargo, por testimonios de los vecinos se supo que aproximadamente a las 4 de la madrugada se escuchó el tableteo de ametralladoras, el que fue seguido por una tremenda explosión.

Indicaron que aproximadamente a las 5 varios obreros que se dirigían a un horno de ladrillos instalado próximo a la parada Santa Colona del Ferrocarril San Martín hallaron cerca del criadero de aves un número no determinado de cadáveres, que estaba esparcido en un radio de 100 metros, aparentemente por efectos de la explosión.

Los testigos agregaron que los cuerpos estaban totalmente mutilados y que resultaba imposible su reconocimiento por haber sido dinamitados.

Según las versiones se trataría de 23 hombres, 5 mujeres y otros 2 con sexo aún no determinado.

En horas de la tarde, camiones de la Municipalidad de Pilar procedieron a retirar los cuerpos y los llevaron a la morgue judicial de esa ciudad.

◆ **Preocupación**

Voceros castrenses expresaron anoche su preocupación por los hechos de violencia ocurridos en las últimas horas, en los que perdieron la vida el general **Actis** y otras 30 personas en Pilar.

"Este tipo de actos de violencia son repudiadas por todos los argentinos de bien y las autoridades policiales respectivas han ordenado una exhaustiva y profunda investigación que llegará hasta sus últimas consecuencias", dijo un vocero castrense.

El informante agregó que el jefe de la Policía Federal, general de brigada **Edmundo René Ojeda**, informó a las autoridades del Comando sobre las investigaciones y puntualizó que este tipo de episodios apunta a tratar de deteriorar la base del proceso de reorganización nacional en que están empeñadas las Fuerzas Armadas.

En una zona rural del partido de Pilar, aparecieron ayer 30 cadáveres que habían sido dinamitados.

GHIOLDI: "SE CASTIGARA A CULPABLES DE VIOLENCIAS"

Poco antes de partir hacia su nuevo destino, el embajador argentino ante Portugal, profesor Américo Ghioldi, declaró que el presidente de la Nación le expresó que ha dispuesto que se practiquen **"investigaciones terminantes" para castigar, "caiga quien caiga", a los responsables de "los últimos acontecimientos de violencia inusitada que se desencadenaron en la Argentina".**

El profesor Ghioldi partió a las 17 en un vuelo regular de Aerolíneas Argentinas con destino a Madrid y al ser consultado por el periodismo informó que horas antes había mantenido una entrevista con el teniente general Videla, de quien había recibido **"las últimas instrucciones generales sobre la misión a cumplir en Portugal, que comprende aspectos relativos a la política exterior de la Argentina y a todo cuanto se relaciona a los vínculos de carácter comercial, cultural y político".**

Agregó que también había conversado con el jefe del Estado **"sobre la situación argentina y me ha exteriorizado —acotó— su estado de ánimo de pesar profundo por los últimos acontecimientos de violencia inusitada que se desencadenaron, y me ha expresado que ha ordenado investigaciones terminantes para, caiga quien caiga, castigar a los responsables de tamaños atentados contra la razón pública".**

Señaló también que **"la Argentina vive a su manera un período de cambio que todos reclamamos y Portugal ha iniciado una etapa de cambios después de años de regímenes autoritarios y dificultades económicas que son conocidas.**

Crónica 24/8/76

Hallaron tres cadáveres carbonizados

SANTIAGO DEL ESTERO. — Por informaciones originadas en Puerta Chiquita, departamento Guasayán, se supo del hallazgo de tres cadáveres carbonizados. Los cuerpos, en principio, no serían de personas conocidas del lugar, distante unos 50 kilómetros de esta capital. No pudieron ser identificados por su avanzado estado de descomposición.

Sin embargo, se supone que pertenecerían a jóvenes del sexo masculino, de 18 a 22 años, aproximadamente.

Trascendió también que investiga el hecho la Unidad Regional I, con intervención de la justicia del crimen.

N 10/9/76

Figura 36. León Ferrari, Nosotros no sabíamos, 1976-92. Coleção Moma. Fonte: https://tinyurl.com/ybtbk83k Acesso em 13 de agosto de 2023.

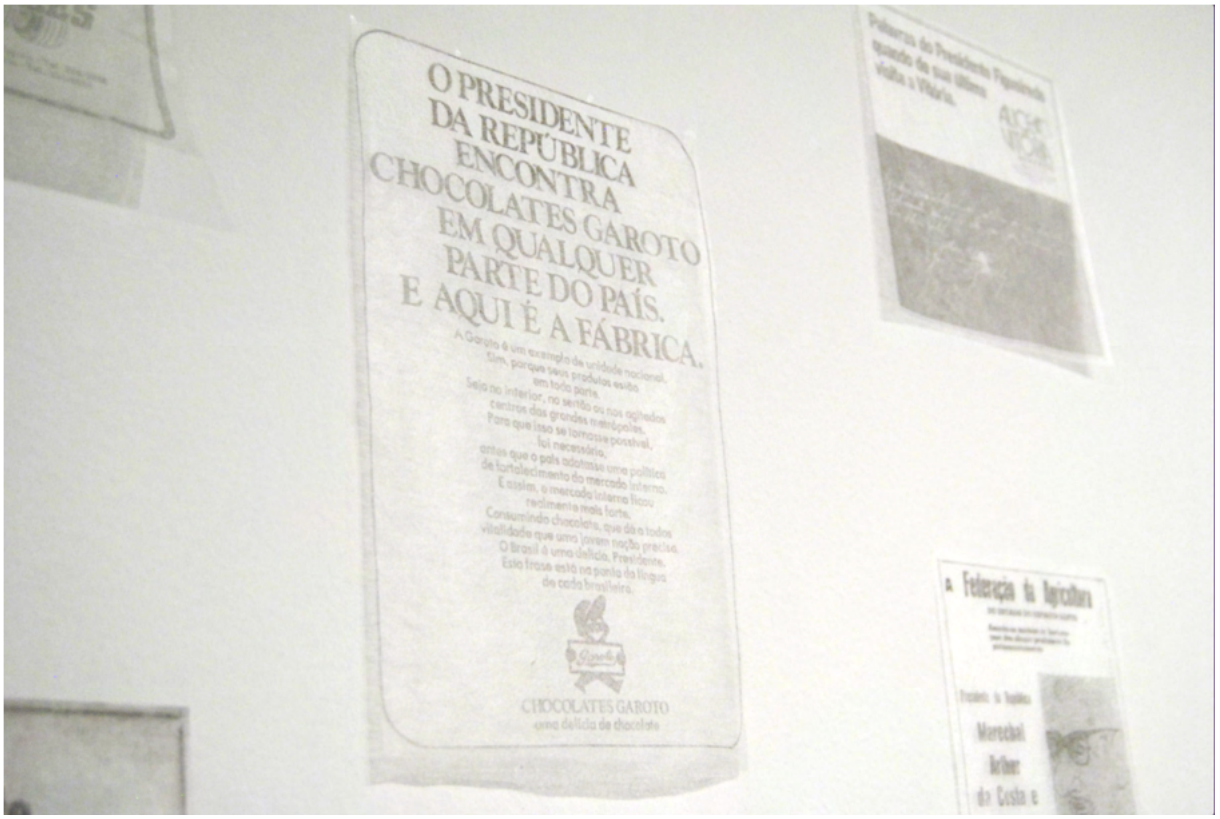


Figura 37. *Bem-vindo, presidente!* Exposição Sesc Vídeo_Brasil, Sesc Pompéia, São Paulo-SP. Foto: Edson Chagas.

3.8 PARADIGMA INDICIÁRIO

A construção da obra de Ferrari se concentra na percepção do detalhe que surge nas palavras repetidas nas páginas do jornal. Ao seguir o rastro textual, o artista tramou uma rede de informação que conseguiu desvelar a evidência da violência. Com um olhar detetivesco, o artista segue os indícios com rigor analítico e, ao mesmo tempo, flexibilidade para construir uma narrativa sobre os acontecimentos da ditadura argentina como sintomas do corpo social que sofria frente à violência. A estratégia de procurar desvendar por vestígios tênues a compreensão de um conjunto associa o método de Ferrari ao paradigma indiciário, sobretudo pela forma como seu trabalho relaciona raciocínio lógico e uma inteligência sensível.

O historiador italiano Carlo Ginzburg destaca a relevância da intuição na construção analítica para o desenvolvimento do paradigma indiciário. Em *Sinais:*

raízes de um paradigma indiciário[155], o autor discute o desenvolvimento do método morelliano, o qual teve como objetivo principal a distinção entre as obras originais e as falsificações nos museus europeus. Morelli sustenta que a análise da autoria não deve focar em características facilmente perceptíveis e amplamente aceitas, e sim em detalhes menores, quase negligenciados pelo falsário, como o contorno dos dedos, das mãos e dos pés. A estratégia de análise de Morelli foi amplamente utilizada por historiadores da arte. O foco em detalhes aparentemente irrelevantes à primeira vista sugere uma abordagem próxima à análise investigativa do historiador da arte, do detetive e do psicanalista. “O conhecedor da arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”.[156]

Ginzburg compara Morelli ao conhecido detetive da literatura inglesa, Sherlock Holmes, ao abordar um caso do investigador que usa o método morelliano para analisar o lóbulo de uma orelha a fim de encontrar os indícios da teia de relações de um crime cometido. O método é baseado na observação de gestos involuntários do pintor na tela para identificar o que foi consciente e inconscientemente produzido, como uma pincelada rápida para pintar o lóbulo da orelha poderia indicar que o quadro é atribuído ao pintor errado. Antes do método de Morelli, a identificação dos quadros era elaborada por especialistas que tinham familiaridade com a construção geral da obra, mas não davam a devida importância aos detalhes mínimos. O que o método defende é que aquilo que não foi conscientemente representado pelo artista é ligado ao inconsciente da representação, sugerindo, assim, a existência de um inconsciente na imagem e como ele é relevante na análise técnica da pintura. O método de Morelli trouxe a percepção do inconsciente e influenciou Sigmund Freud na psicanálise. Ginzburg afirma que Freud leu o livro de Morelli sobre o método e teria sido influenciado pela técnica, mesmo que a consciência dessa referência tenha vindo apenas anos depois.

Dessa forma, Ginzburg estabelece uma relação entre Morelli, Holmes e Freud, uma vez que todos os três elaboraram estratégias para identificar pistas, especificamente, sintomas (para Freud), indícios (para Sherlock Holmes) e signos

---

[155] GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-275.
[156] GINZBURG, 1989, p. 145.

pictóricos (para Morelli). Esta aproximação do historiador italiano é compatível com a formação em medicina de Freud, Morelli e Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes. Essa base de análise encontraria na semiótica médica a disciplina que possibilita diagnosticar o doente. A a semiótica é apontada por Ginzburg como a base de construção, enquanto disciplina, para o paradigma indiciário no final do século XIX, uma nova forma de conhecimento que valorizava a observação minuciosa de indícios e pistas para inferir conclusões e hipóteses sobre determinado objeto de estudo.

O paradigma indiciário debatido por Ginzburg aproximou diferentes áreas do conhecimento e mostrou que o detalhe é o elemento que permite o acesso ao todo. Assim como a individualização dos traços para a identificação do indivíduo na sociedade via registros policiais, o paradigma indiciário debatido por Ginzburg utiliza a metonímia como figura de linguagem para identificar a parte e sua relação com o todo, aproximando diferentes áreas do conhecimento e enfatizando a importância do detalhe para o acesso ao todo. A individualização dos traços, presente no paradigma indiciário, que, de acordo com Ginzburg, caracteriza o método analítico, e que fica explícita na tríade Freud-Morelli-Doyle, também foi e ainda é utilizada como forma de controle pelo poder e pela força do Estado. Esse método fundamentou-se na identificação do indivíduo na sociedade via registros policiais. O registro das características físicas do cidadão, coletado para compor sua ficha criminal, começa, historicamente, por meio de um mapeamento detalhado de características gerais que sejam de difícil alteração, como cor e formato dos olhos, altura, e formato do nariz, alcançando seu apogeu na coleta da impressão digital, única em cada indivíduo[157]. O simples toque do dedo entintado no documento é uma das maneiras eficientes para o controle dos corpos operados pelo Estado. Por meio da coleta digital, cada pessoa tem sua identidade registrada nos arquivos do governo. A referência à gravura como uma linguagem que apresenta o corpo como signo, em conjunto com a repetição da norma jurídica identificada por Herkenhoff, fica ainda mais clara a partir de Ginzburg. Além disso, a coleta de dados da população realizada pelo estado, tão comum no presente através da internet, foi algo que se

[157] Como veremos no próximo capítulo, os novos sistema de comunicação potencializam esse processo com a datafição presente nos sistemas de vigilância contemporâneos.

desenvolveu desde o final do século XIX. No entanto, apesar de o paradigma indiciário ter sido usado como estratégias para o controle social, ele

> (...) pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões do conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la[158].

O paradigma indiciário é uma metodologia que permite a criação de narrativas nas quais as provas, normalmente, não as identificam. Tal como as pegadas, os indícios são formados seguindo os vestígios deixados, metodologia que ganhou reconhecimento principalmente no livro *O queijo e os vermes*[159], no qual Ginzburg analisa a vida de Domenico Scandella, conhecido como Menocchio, julgado por heresia pela Inquisição. A partir da documentação sobre o processo de Menocchio, Ginzburg reconstrói a cultura popular e intelectual na Europa do período. Menocchio sabia ler e defendeu-se no tribunal, o que foi uma exceção em relação a outros que também foram processados pela inquisição. Ginzburg identifica, na micro escala do evento do julgamento, sua relação com o macro através dos protocolos do tribunal, como os meios pelos quais a confissão é realizada. O historiador italiano diz que, geralmente, a vida das pessoas comuns não deixava nenhum tipo de registro. Quando isso ocorria, era por conta de alguma forma de interação com as estruturas de poder. Ginzburg encontra a vida e o imaginário de Menocchio observando os detalhes dessa interação desigual

Em diversos de seus textos, Eyal Weizman se refere à forma como o pensamento de Carlos Ginzburg influenciou a episteme da arquitetura forense, a partir da concepção do paradigma indiciário como forma de produção de evidência. Assim, Weizman estrutura boa parte de sua argumentação baseado na importância do fragmento e dos detalhes quase imperceptíveis, ou perceptíveis a partir de novas sensibilidades para transformar a narrativa.*"It is in relation between the mundane and the historical that Ginzburg becomes relevant - it is around the microhistory of*

---

[158] GINZBURG, 1989, p. 177.

[159] GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

this incident as a historical "detail" that the history turns, and as it does, the whole shifts"[160]*.*

Em *Bem-vindo, presidente!,* a repetição da expressão que dá título à obra se constituiu como pista que possibilitou a identificação da aproximação entre o imaginário positivo que se objetivou construir por empresários e militares. A expressão também se tornou um sintoma da nostalgia que permeia o imaginário social de parte da sociedade brasileira e capixaba na atualidade. Problematizar essa narrativa a partir da análise dos anúncios permite desmistificar a imagem idealizada dos ‘anos de ouro’ e compreender a sua construção discursiva. A arte, através de suas interações com outras áreas do saber, se torna um espaço propício para a construção de fóruns, como advoga Weizman, espaços necessários para desvendar as complexidades, consensos e reconstruir realidades ocultas. Desta forma, *Bem-vindo, presidente!* traz não apenas o uso político do passado, mas também uma manifestação artística comprometida com ressignificar as matrizes discursivas que buscam negar o autoritarismo no tempo presente.

[160] FULLER, Matthew. Investigative Aesthetics: conflicts and commons in the politics of truth, 2021. p. 146.



Figura 38. *Bem-vindo, presidente!* Exposição Sesc Vídeo_Brasil, Sesc Pompeia, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini

Capítulo IV

DOPS (Série Movimentos Religiosos)

Este capítulo examina os vestígios em fotografias do acervo do APEES que indicam como os bispos católicos foram sistematicamente monitorados e vigiados no Estado do Espírito Santo. Muitas pessoas foram perseguidas pela ditadura militar brasileira, no entanto, membros da Igreja Católica destacaram-se como vítimas frequentes da repressão. Apesar de inicialmente apoiarem o golpe de 1964, alguns clérigos emergiram como figuras-chave na denúncia de violações aos direitos humanos. Em um país predominantemente católico como o Brasil, esses bispos, sendo figuras públicas, desfrutavam de uma certa proteção contra ataques diretos dos órgãos de controle, graças à sua influência na esfera pública. Como resultado, o aparelho repressivo brasileiro produziu uma profusão de documentos que retrataram o processo de vigilância empreendido contra uma parcela significativa da Igreja. Os bispos progressistas, como eram denominados pelos agentes de repressão, destacavam-se por defenderem causas sociais em suas ações e pregações, criticando a desigualdade social e promovendo os direitos humanos. Este comportamento era interpretado pelo Estado ditatorial como uma ameaça potencial.

A análise dos documentos no Espírito Santo revela o meticuloso monitoramento dos bispos do estado, com destaque para o do arcebispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque, realizado pelo DOPS. Dentro desse contexto, desenvolvi a pesquisa que resultou no trabalho intitulado *DOPS (Série movimentos religiosos)* — nome derivado da designação do arquivo público para a série de documentos — concentrou-se num conjunto de fotografias nomeadas ‘Concílio de Jovens’, encontradas no acervo do APEES. As fotos estão relacionadas a um evento em 1975, organizado pela diocese de Vitória e pela comunidade católica Irmãos Taizé, que foi rigorosamente monitorado e documentado por um agente da DPF - Departamento de Polícia Federal, atuando em nome do DOPS. O agente registrou os participantes e suas atividades por meio de fotografias, as quais, no entanto, desbotaram ao longo das quatro décadas desde sua produção, adquirindo uma nova

coloração. Essa transformação temporal impacta não apenas as imagens, mas também as descrições inscritas no verso de cada fotografia. A mudança física das fotografias demonstra a ideia de que qualquer pessoa retratada poderia ser considerada uma ameaça potencial aos agentes do DOPS e, portanto, alvo de perseguição. Minha pesquisa examina como essas mudanças nas imagens indicam que qualquer pessoa, não apenas os bispos e padres católicos, poderia ser rapidamente rotulada como subversiva.

As imagens analisadas foram digitalizadas e editadas para a produção da instalação que dá título ao capítulo. Cada fotografia traz, em seu verso, um texto com indícios para a identificação da pessoa sob vigilância. Descrições como “camisa vinho”, que serviam para localizar o sujeito tema da foto, perderam a função de destacar um rosto devido às transformações sofridas na imagem ao longo do tempo. O envelhecimento das fotos resultou em degradação do pigmento, o que levou as imagens a adquirir uma tonalidade avermelhada. Essa espécie de filtro do tempo tingiu a maior parte das roupas vestidas pelas pessoas retratadas exatamente com a cor vinho, tornando ambígua a descrição do verso. Ao separar as fotografias dos textos datilografados em seus versos - que também descreviam falas e nomes dos principais participantes dos eventos monitorados - a referência direta é perdida. Esse desligamento, que foi iniciado pela passagem do tempo e subsequentemente reforçado, resulta em um rompimento do referencial que torna qualquer pessoa uma potencial ameaça, ecoando as frequentes perseguições arbitrárias praticadas pelo DOPS. Ademais, os textos foram editados incluindo informações de outros documentos com objetivo de reforçar a percepção do monitoramento realizado pela comunidade de informação[161] da ditadura. As fotografias e textos, depois de separados, foram impressos em placas de madeira compondo um conjunto de 36 placas dispostas em pares em 18 canaletas. Assim, o trabalho sugere um jogo que se organiza pela instabilidade entre imagem e texto, evidenciando, e talvez simulando, o olhar vacilante do agente. Para isso, é permitido ao público manusear as placas, manipulando imagem e texto ao trocar seus pares. A obra convida à reflexão sobre os conceitos de arquivo, gravura e testemunho material, investigando a persistência da representação do ‘subversivo’ no imaginário da ditadura brasileira,

[161] GOMES, 2014.

evidente na ausência de julgamentos sobre a responsabilidade dos agentes governamentais pelos crimes cometidos durante a ditadura.



Figura 39. ***DOPS (Série Movimentos Religiosos)*** **(2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Bruno Coelho.**



Figura 40. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Bruno Coelho.



Figura 41. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição Sesc Vídeo_Brasil, Sesc Pompeia, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

4.2 DOPS (SÉRIE MOVIMENTOS RELIGIOSO)

4.2.1 TRANSFORMAÇÃO DO ARQUIVO

A interação com os arquivos para o desenvolvimento da pesquisa que culminou na instalação *Bem-vindo, presidente!* também me proporcionou acesso a uma variedade de documentos no APEES. No acervo da instituição, foram encontradas fotografias e outros registros referentes à repressão e vigilância durante a ditadura militar. O acesso a esses arquivos foi a base que resultou na instalação *DOPS (Série Movimentos Religiosos)*. O material referente ao fundo DOPS-ES

(Delegacia de Ordem Política e Social) foi parcialmente digitalizado por iniciativa do projeto Memórias Reveladas, do Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil. Contudo, a consulta direta à fonte primária me permitiu acesso ao material iconográfico não digitalizado, em particular a um conjunto de fotografias tiradas por um agente do DOPS durante o evento religioso chamado Concílio de Jovens.

A pesquisa partiu dessas fotografias para analisar as transformações materiais que ocorreram nas imagens, mudanças que se relacionam com a maneira pela qual o filósofo Jacques Derrida, em seu famoso livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), problematiza o arquivo e seu "lugar de autoridade"[162] ao questioná-lo como evidência de um evento passado. Segundo o filósofo, a palavra grega *arckheîon* se refere à "residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam (...) nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais"[163]. Portanto, Derrida aponta para a relação entre o arquivo e a lei ao problematizar as possibilidades de acesso, custódia e interpretação dos documentos, associando o arquivo à autoridade de "dizer a lei"[164].

Os documentos do DOPS-ES provêm do arquivo da Polícia Civil, à qual a Delegacia de Ordem Social estava vinculada no Espírito Santo. O arquivo, nesse sentido, refere-se à ordem, classificação e ao monopólio da violência pelo Estado, enquanto indica simultaneamente como sua própria constituição denota processos de apagamento, esquecimento, repressão e censura. Existem poucos registros sobre os agentes do DOPS devido ao fato de que grande parte da documentação foi deliberadamente destruída[165]. Assim, os arquivos existem como vestígios a serem observados, lidos e reinterpretados como resíduos que se transformam ao longo do tempo, revelando assim o seu devir.

Para Derrida, o arquivo traria em si um inconsciente que subverte a ordem dada invocada pelo intérprete, que ao analisar o arquivo inscreveria novos

---

[162]DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 08.
[163] DERRIDA, 2001, p. 12.
[164] *Ibid.*, p. 13.
[165] Ver GUERRA, Cláudio. Memórias de uma guerra suja. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012. Em depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros. No livro Guerra, o ex-delegado do DOPS-ES, afirma que arquivos foram incinerados.

traços ao afirmar a forma pela qual "o arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo"[166]. O arquivo traria nessa acepção uma contradição interna, ou, como Derrida a define, o *mal de arquivo,* pois, ao buscar a repetição exaustiva do passado, o arquivo eliminaria a possibilidade do porvir. Ao tentar preservar o passado através de dados em forma de documentos, o arquivo simplesmente o destruiria, pois suas metodologias de classificação e de ordenamento eliminam a complexidade do evento. É precisamente porque o arquivo existe para lembrar um evento passado que foi esquecido que ele é necessário - se fosse possível retornar ao seu estado puro e original, não haveria necessidade de lembrar desse passado. “Sempre haverá leis, regras, interesses que orientarão os olhares para este ou aquele aspecto, para a valorização de certos acontecimentos em detrimento de outros, de certas informações e não de outras”[167]. Assim, para Derrida, o mal de arquivo é essa contradição que promoveria trocas de enunciados e a forma pela qual o arquivo se projetaria não ao passado, como constantemente é lido, mas em direção ao futuro. “Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro”[168]. Derrida rompe com a concepção do arquivo como forma estática que busca resgatar o passado, mas como o documento que se refere ao tempo presente da sua análise e se projeta em direção ao futuro, tal qual as imagens do Concílio de Jovens indicam um passado transformado pela ação do tempo e das reações químicas na documentação fotográfica.

O conjunto de vinte fotografias apresenta os principais personagens do primeiro encontro das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), organizado pela Igreja Católica, conhecido como Concílio de Jovens em 1975. O encontro buscava promover o diálogo com a comunidade da RGV sobre questões de cunho religioso, além de possibilitar que representantes de organizações sociais tivessem espaço de fala para articular reivindicações e abordar problemas enfrentados pelas comunidades. No verso de cada fotografia há uma descrição textual datilografada e algumas anotações a caneta com o nome dos participantes — se responderam a processo militar e o que teriam afirmado no evento. No entanto, a fotografia (Figura

[166] DERRIDA, 2001, p. 23.
[167] CORACINI, Maria José. 2010, p.135.
[168] DERRIDA, 2001, p. 48.

42) evidencia o olhar do agente e possibilita uma nova abertura interpretativa para a reflexão sobre o documento. Na imagem identificada como número 9, aparece um grupo de pessoas, com destaque para um homem com uma bolsa pendurada ao ombro. A descrição do texto no verso da imagem sugere que o homem de camisa vinho, identificado como Sr. Boffa, "fotografou o agente que fotografava o evento"[169]. Essa descrição manifesta relações de metalinguagem, na qual uma fotografia se refere a outra, e de cruzamentos de olhar, entre o agente e o fotógrafo, nas quais o investigador que apurava o evento foi posto no lugar de observado. Como resultado, o policial fotografou o fotógrafo que supostamente o havia fotografado. A resposta do agente, documentada na fotografia, é decorrente da condição de objeto de observação, na qual o fotógrafo supostamente colocou o agente, e não à condição de sujeito que observa. Cabe destacar que o poder aqui pode ser compreendido como o ato de exercer a autoridade, poder que não funda nem conserva o direito, mas o suspende[170], que se impõe pelo estado de exceção e desobediência que o outro exerce ao olhar e, no caso, fotografar. Concomitantemente, esse poder indica a paranoia persecutória em torno da suposta ameaça do inimigo representado em outras anotações do agente que trazem as palavras ‘subversivo’ e ‘comunista’.

As fotografias do evento carregam as transformações materiais decorrentes da passagem do tempo na perda da coloração original. Essa mudança atribuiu um novo sentido à descrição do agente. A indicação ‘camisa vinho’, escrita no verso da imagem, era usada para se referir a uma determinada pessoa monitorada na multidão. No entanto, com o passar do tempo e devido às reações químicas da conservação da fotografia, as roupas de várias pessoas retratadas na imagem adquiriram uma tonalidade próxima à cor vinho. Nesse sentido, o arquivo se revela vivo, como um ecossistema em constante transformação. É fascinante notar que muitas das pessoas presentes no evento fotografado tiveram a cor de suas roupas alterada pelas reações químicas nos grãos de prata do papel fotográfico. Essas reações moldaram a materialidade da imagem, fazendo com que a fotografia adquirisse uma tonalidade próxima ao vinho. Isso tornou praticamente impossível a clara identificação do 'subversivo', conforme descrito pelo agente. Ao analisar essas imagens no presente, pode-se argumentar que todos aqueles retratados, exibindo a

[169] No original.
[170] AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

cor da camisa descrita pelo agente, tornam-se suspeitos por associação. No entanto, o elemento importante desse debate é que essa ampliação dos suspeitos, já presente nos estudos contemporâneos das historiografias da ditadura, pode ser compreendida como o alargamento da noção de vítimas do terrorismo de Estado da ditadura. As vítimas não foram apenas as pessoas identificadas nominalmente, mas todas aquelas pessoas que aparecem na imagem, pois essas fotografias são evidências das inúmeras violações decorrentes do processo de repressão e vigilância do estado ditatorial. Essa forma de entendimento do arquivo, que questiona sua pura objetividade, se coaduna com as reflexões de Derrida, segundo a qual "o mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizariam as trocas e as circulações discursivas"[171].

Além disso, as imagens do arquivo APEES são testemunhos de uma fotografia ausente: o retrato do agente. A fotografia produzida pelo Senhor Boffa não se encontra nos arquivos do APEES. Simultaneamente, as fotografias do Concílio de Jovens fazem parte de um contexto histórico e material onde as pessoas presentes foram privadas do direito à privacidade, de não terem suas imagens documentadas. Isso se configura como um registro de violações individuais e coletivas. A perpetuação da violência ser empregada desde o ato fotográfico até a recorrente e incessante possibilidade de ver e rever essas imagens, através da classificação, catalogação, indexação, e na institucionalização dessas fotografias como documentos.

[171] BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. Nat. hum. [online]. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128. p. 118.



Figura 42. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Foto: Bruno Coelho.



Figura 43. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Foto: Bruno Coelho.



Figura 44. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170 cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Bruno Coelho.

4.2.2 MANIPULAÇÕES DO ARQUIVO

As fotografias do Concílio de Jovens, apesar de sua riqueza interpretativa, não estavam digitalizadas. Portanto, com a permissão da instituição, a pesquisa para a instalação *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* procedeu com a digitalização dessas imagens, utilizando um scanner portátil. O APEES representa efetivamente o termo grego *arckheîon*, utilizado por Derrida para referir-se ao local de custódia dos documentos. Respeitando as orientações de conservação, as fotografias foram digitalizadas uma a uma, frente e verso, e posteriormente

compartilhadas com a instituição. Através da digitalização, as imagens foram capazes de transcender os limites físicos dos arquivos estatais e se conectar a uma rede informacional mais ampla, principalmente por meio da internet. Este deslocamento levanta questões significativas para a pesquisa sobre o acesso à informação e às possibilidades de uso do material. As transformações que alteraram a cor das fotografias do Concílio de Jovens ecoam a concepção de arquivo de Derrida ao documentar a atualização do arquivo. Elas demonstram como o status de vítimas da ditadura não era apenas conferido aos identificados nominalmente como subversivos, mas também a todos os cidadãos comuns que, por força das circunstâncias, foram registrados pela polícia política.

No contexto contemporâneo, ao refletir sobre as concepções de arquivo e documento, a noção de edição e manipulação se torna perturbadora, especialmente considerando o avanço das tecnologias digitais que facilitam processos de mediação e digitalização. Isso ocorre porque o fluxo de dados e seus processos de arquivamento, por meio da vigilância dos usuários na web, tornaram-se mais do que uma prática — eles são hoje parte integrante da estrutura funcional do sistema. Os detalhes contidos nos arquivos digitais exemplificam as múltiplas camadas de conteúdo que podem ser inferidas a partir dos dados. Por consequência, a própria edição e manipulação de dados é agora algo esperado. O ex-agente da NSA, Edward Snowden, revelou como o governo dos Estados Unidos construiu uma política de vigilância global através da internet e alertou para a dataficação do cotidiano como meio de manipulação. Segundo Snowden,

> Quem pode prever o futuro? Quem ousaria? A resposta para a primeira pergunta é ninguém, e para a segunda, todos, especialmente todos os governos e empresas privadas do planeta. É para isso que nossos dados são usados. Os algoritmos analisam os padrões de comportamento estabelecidos a fim de extrapolar comportamentos futuros, um tipo de profecia digital que é só um pouco mais precisa que métodos analógicos como a quiromancia. Uma vez que você analisa os mecanismos técnicos por meio dos quais se calcula a previsibilidade, passa a entender que essa ciência é, de fato, anticientífica e fatalmente errônea: a previsibilidade é, na verdade, manipulação. Um site que diz que, como você gostou deste livro talvez também goste de livros de James Clapper ou Michael Hayden, não está dando um palpite com conhecimento de causa, e sim usando um mecanismo de coerção sutil[172].

[172] SNOWDEN, Edward. 2019, p. 281 .

Conforme as palavras de Snowden, um dos principais problemas está na forma como a concepção de apagamento de dados é compreendida na sociedade. No universo da tecnologia da informação, quando um dado é apagado, isso não significa necessariamente que essa informação seja eliminada do sistema. Na realidade, é altamente provável que a informação continue a existir na rede, mesmo que esteja enterrada em camadas profundas de registros de dados dentro da máquina. Snowden alerta para a lógica do falso apagamento, ressaltando que os registros das ações realizadas no sistema digital permanecem presentes mesmo quando se tenta esquecê-los. Os vestígios do arquivo continuam a ocupar a memória do computador, mesmo que sejam dados prontos para serem sobrescritos. Além do próprio arquivo, existe uma série de registros na máquina, desde a criação até a edição da informação, que podem potencialmente recriar o próprio arquivo supostamente excluído.

> Mas a verdade é que, em termos tecnológicos, a exclusão nunca existiu da maneira como a concebemos. Ela é apenas um ardil, uma invenção, uma ficção pública, uma mentira não tão nobre que a computação conta para nos tranquilizar e dar conforto. Embora o arquivo excluído suma da vista, ele raramente desaparece. Em termos técnicos, a exclusão é apenas uma forma de permissão intermediária, um tipo de gravação. Normalmente, quando você aperta o Delete para apagar um arquivo, os dados dele - que foram armazenados profundamente em um disco em algum lugar - não são tocados. Sistemas operacionais modernos e eficientes não são projetados para ir até as entranhas de um disco só para fins de exclusão. É só o mapa do computador, de onde cada arquivo foi armazenado - um mapa chamado tabela de arquivos - que é reescrito para dizer "não estou usando esse espaço para nada importante". O que isso significa é que, como um livro esquecido em uma vasta biblioteca, o arquivo supostamente apagado ainda pode ser lido por alguém que procure a fundo, com empenho. Se você só apagar a referência a ele, o livro em si ainda continuará existindo.[173]

A incapacidade de apagar completamente as informações acarreta potenciais abusos na coleta de dados dos usuários. Nesse sentido, a eterna vigilância pela rede de espionagem estadunidense denunciada por Snowden revela questões fundamentais em relação à concepção de esquecimento no universo computacional. Se o dado não é deletado, ele pode ser reendereçado a outro destinatário ou mesmo alimentar um sistema de acumulação de informações. Portanto, as discussões sobre apagamento e manipulação de dados geram tensões

[173] SNOWDEN, 2019, p. 227.

quanto à construção de evidências como informações contidas nos dados, além da sua aceitação.

A digitalização das fotografias do Concílio de Jovens possibilitou o processo de manipulação das informações visuais das imagens utilizadas para compor o trabalho *DOPS (Série Movimentos Religiosos)*. Softwares de edição de imagem foram usados para remover certas marcas, como as setas desenhadas com caneta esferográfica pelo agente, que serviam para identificar pessoas específicas na multidão. Simultaneamente, um banco digital de caracteres datilografados foi criado a partir dos textos encontrados no verso das fotografias. Esse banco permitiu a inclusão de textos extraídos de outros documentos. Assim, a edição não ficou restrita apenas às imagens, mas também abrangeu os textos, meticulosamente gerados a partir de outros arquivos, que apresentavam diálogos, personagens e ações ausentes nas fotografias do Concílio de Jovens.

Um exemplo de manipulação foi a inserção textual de Frei Betto (1944), que viveu em Vitória entre 1973 e 1979. Ele foi incorporado ao trabalho apenas pela menção do seu nome. Outra manipulação importante foi a inserção de informações de diversos conjuntos de documentos que também integram a série Movimentos Religiosos. O título da obra, aliás, é derivado do nome que o APEES usou para catalogar o grupo de documentos. Nos registros, as falas dos padres, especialmente do Arcebispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque, são documentadas. De acordo com os registros, ele proferiu em várias ocasiões declarações que foram interpretadas como "subversivas" pelos investigadores[174]. Algumas dessas declarações foram inseridas nos textos, criando assim interseções entre os arquivos com o objetivo de reforçar as falas. Além disso, alguns elementos foram destacados para sugerir o grau de subjetividade do agente, refletido em suas escolhas de enquadramento. Dessa forma, as fotografias, após serem manipuladas digitalmente e desvinculadas de suas referências textuais originais, puderam estabelecer novas relações entre texto e imagem, inclusive com a inserção de pequenos textos de minha autoria, aumentando a ambiguidade dessa relação.

[174] SILVA, Erilaine Ribeiro da. Considerações sobre a atuação dos bispos católicos do estado do Espírito Santo sob a visão dos agentes da DOPS/ES (1970-1985). In: Pedro Ernesto Fagundes e outros (Org.). O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964 – 1985). Vitória: GM Editora, 2014.

Funcionando como um arranjo em constante rearranjo, certas fotografias estão facilmente ligadas a textos originalmente encontrados no verso de outras imagens do evento religioso retratado, criando uma espécie de vertigem narrativa. Nesse sentido, o trabalho foi concebido através da manipulação das informações para evidenciar a perseguição política sofrida pelos padres e pela comunidade. O trabalho, que ressoa um jogo da memória, possibilita o manuseio das imagens e textos impressos pelo público, a partir de impressão UV em placas de compensado. Isso cria múltiplas relações de referencialidade entre texto e imagem, convidando o público a interagir e reconfigurar essa relação. Desta forma, o público passa a participar e a intervir no trabalho, encontrando novas combinações que se estruturam como reconstruções do arquivo. O trabalho foi estruturado a partir de canaletas de madeira segmentadas sobre as quais as placas de compensado com as fotografias impressas são postas, lado a lado, em pares, uma com imagem e outra com texto. Ao longo da exibição da obra, as trocas e rearranjos são coordenados pela ação educativa do espaço expositivo. Assim, simultaneamente em que incitam os participantes a reorganizar as imagens, também desenvolvem com o público a instância discursiva sobre o contexto histórico-social do trabalho, bem como são feitas perguntas, tais quais: Quem observa? Por qual motivo? Quem detém o controle do olhar? Quem são as vítimas desse processo?

Essa interação entre obra e público busca problematizar o arquivo e seu lugar de autoridade. Documentos, arquivos e fotografias são historicamente usados em tribunais pelo seu aspecto de evidência pela aproximação de uma dada realidade pelos aspectos de autoridade, autenticação, prova e coleta. Daniela Agostinho, Solveig Gade, Nanna Bonde Thylstrup e Krustin Vell no livro *(W)archives: archives imaginaries, war and contemporary art*, problematizam as mudanças na concepção do arquivo tendo como base os conflitos contemporâneos a partir do impacto da digitalização. Para os pesquisadores "archives are deployed to an ever greater extent as technologies of warfare, venues for dissent, and demands for accountability"[175]. Nesse sentido sugerem um "(w)archival regime" na contemporaneidade, no qual os arquivos integram a estrutura das guerras no tempo

[175] (W)archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art. Edited by Daniela Agostinho, Solveig Gade, Nanna Bonde Thylstrup and Kristin Veel. Sternberg Press, 2021. p. IX.

presente paralelamente em que se tornam instrumentos de crítica e responsabilização. Os pesquisadores se referem ao campo artístico como espaço de engajamento no processo de construção do pensamento crítico sobre o arquivo. Os registros analógicos, paulatinamente substituídos pelo digital, promovem novos paradigmas em relação à estruturação da informação. Tanto o arquivo digitalizado quanto o próprio arquivo digital passam por uma infraestrutura de rede, compartilhamento e circulação de informação que agregam metadados aos seus dados. Como pondera Snowden, a vigilância promove, em si, a própria constituição do arquivo contemporâneo, ou mesmo, pode-se dizer, o registro do registro.

Esse processo de vigilância permanente, concomitantemente em que constitui uma esfera de controle social, também pode ser utilizado como forma de expor a violência, conectar interesses e investigações com grande velocidade, constituindo, assim, ações de pequenas quebras na estrutura do poder. "This new digital materiality of war reconfigures the "archival impulses" that have shaped artistic practices over the last decades"[176]. A referência dos autores ao "archival impulses"*,* expressão do conhecido texto do crítico de arte Hal Foster, aproxima-se da crítica, mencionada no primeiro capítulo desta tese, de Marianne Hirsch, no qual a autora analisa como a geração pós-memorial busca reparar lacunas e conflitos na construção narrativa. Tal como Hirsch, os autores de *(W)archives: archival imaginaries, war and contemporary art* indicam que, ao transformar a percepção do tempo e espaço, bem como a própria concepção de materialidade, entendida como informação, imaginação e intimidade, o arquivo traz para o campo artístico o desafio de narrar a partir das informações que carregam a experiência de viver os conflitos da atualidade.

> Artistics practices emerge as potential sites from which to intervene in the epistemological gaps produced by datafield processes, to "make sensuous" what has been abstracted, and to rearticulate the archival promise of witnessing and testimony. In doing so, artistic practices reconfigure what counts as an archive, and imagine new possibilities for social justice from within the aesthetic field.[177]

[176] (W)archives, 2021, p. XIII.
[177] (W)archives, 2021, p. XIII.

O estatuto do documento como indicação de status de prova é abalado justamente pela característica da mutabilidade e fluidez com que a digitalização se inscreve na percepção social. Nesse sentido, a concepção comum de prova está relacionada ao seu poder de convencimento em relação à narrativa realizada. Assim, a fluidez e o potencial de manipulação dos sistemas digitais promovem uma desestabilização na noção de index como um índice da presença e acesso ao real do arquivo.

> Within today's connective, digital mediaspace, images are produced, distributed, recontextualized, altered, and recirculated at such dizzying speed and to such an extent that **we have almost come to expect them to have been digitally manipulated [grifo meu]**. (...) Consequently, the concept of evidence has been revisited and critically expanded to include virtual imagery production, which is increasingly utilized as evidence where there is none[178].

A obra *DOPS (Movimentos Religiosos)* convida o público a manusear o trabalho e desta forma manipular imagens e fragmentos de textos documentais ao promover novos cruzamentos dentro do arquivo, simultaneamente em que suscita o debate sobre a vigilância e controle social do estado ditatorial ao assinalar como se processava a identificação daqueles taxados como "subversivos". Nesse sentido, a partir do trabalho artístico, a documentação do “Concílio de Jovens” é reestruturada ao evidenciar as relações de poder existentes na construção do arquivo. Manipular os documentos é uma forma de desafiar a própria construção do material como arquivo produzido pela autoridade do estado e da lei. Desta forma, como os autores de (W)archives afirmam que, "investigating, probing, and challenging processes of evidence making amounts to challenging the laws of the archive, and in turn, the ways in which history is preserved and handed over the posterity"[179].

[178] (W)archives, 2021, p. XXVII.
[179] (W)archives, 2021, p. XXVIII.

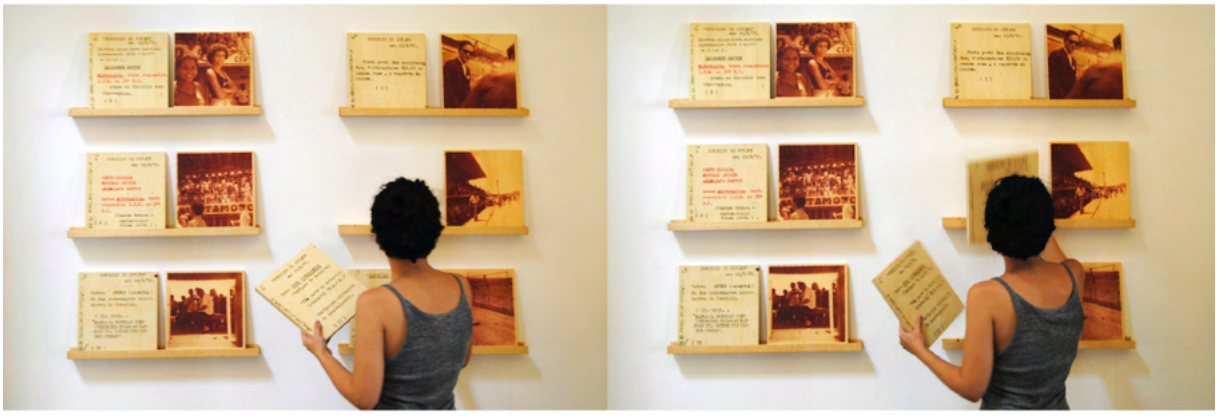


Figura 45. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Casa França Brasil, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Rafael Pagatini

Nessa concepção, pode-se falar em uma construção da evidência, e na sua admissão enquanto tal, nos diferentes espaços pelos quais os trabalhos produzidos circulam, e como esses espaços são fóruns de debate de especialistas, seja no espaço institucional de museus e galerias, nos lugares de memória (tais quais locais dedicados à preservação das memórias da ditadura), no espaço acadêmico que compreende áreas de conhecimento como a história e o direito, ou até mesmo outros fóruns como o jurídico, dedicado a valorização dos direitos à memória e à justiça. No Capítulo I, a partir da pesquisa de Eyal Weizman e Thomas Keenan, foi discutido como a estética forense trabalha a partir da construção da evidência. Para os autores, a disputa por quem deve apresentar a voz do objeto analisado se formaliza no espaço do fórum, ou podemos dizer dos fóruns, no qual o direito a interpretar a coisa (*thing)* se consolida como a disputa pela ocupação do espaço. “The forum is not a given space, but is produced through a series of entangled performances”[180]*.* Para os autores, a reunião que constitui o fórum não parte do consenso, mas do dissenso sobre a coisa e quem melhor teria a capacidade de a interpretar. O exemplo dado pelos autores parte da forma como muitos fóruns internacionais são estabelecidos após os fatos aparecem, como o caso Mengele, no qual, a partir da ossada se constituiu o fórum para debater a evidência da sua identidade.

[180] WEIZMAN, E; KEENAN,T. Mengele's Skull: the Advent of a Forensic Aesthetics. Sternberg Press, 2012. p. 29.

Nesse contexto, é importante frisar como a emergência do fórum de especialista no caso Mengele também indicou, como consequência, a publicação de um resultado que foi aceito pelos pares e pela opinião pública. Para isso, a construção das evidências foram atravessadas pelo cuidado de criar uma representação conclusiva de todos os processos de análise. O método adotado para o caso Mengele foi desenvolvido pelo cientista forense alemão Richard Helmer. Helmer analisou o crânio do médico nazista e a partir do material buscou reconstruir a face de Mengele. Para isso colocou pinos que funcionaram como pontos chave na caveira de tal forma que a recriação do contorno do rosto necessariamente teria que corresponder com as marcações dos pinos. Com os pontos e a provável espessura da pele posicionou o crânio em frente a uma máquina fotográfica, enquanto outra câmera ficou posicionada em frente a fotografia de Mengele retirada de arquivos fotográficos onde se conseguia observar com clareza seu rosto. Um terceiro aparelho fotográfico foi apontado para um monitor que captou e sobrepos as duas imagens. Como resultado ocorreu a intersecção entre o retrato e o crânio, de forma que um coincidiu com a sobreposição do outro, fundindo, assim, uma única imagem e criando o contorno perfeito que comprovou e assim produziu a evidência da afinidade entre o objeto e a imagem[181]. "It was the appearance of a previously unseen image that produced the potential for conviction"[182].

O resultado deu transparência ao fato criado, que foi aceito no fórum científico, mas também nos demais fóruns subsequentes, de que a coisa *(thing)* era efetivamente Mengele. Ou seja, a evidência de que a ossada era de Mengele foi resultado de uma análise decorrente dos dados materiais e fotográficos que formalizaram um método aceito pelo fórum de especialistas. A evidência, nesse sentido, foi produzida pelos cientistas através dos dados coletados. O relevante, nesse contexto, não é necessariamente a produção da imagem, mas como se produziu a informação, o método adotado e sua aceitação pelo fórum. Como indica a artista Susan Schuppli, essa passagem do material para o dado informacional presente no objeto será fundamental para a constituição de uma cultura jurídica orientada para os objetos.

---

[181] Em 1992, um exame de DNA confirmou novamente que a ossada era de Joseph Mengele.
[182] WEIZMAN; KEENAN, 2012. p. 38

> The legal primacy of human testimony is, as Keenan and Weizman argued in Mengele's Skull, being supplemented by a forensic, which is to say increasingly technoscientific, account of events that has shifted the emphasis toward an object-oriented juridical culture immersed in matter and in code[183].

O uso de dispositivos tecnológicos para mensurar e detectar informações são recorrentes nos casos investigados pelo grupo *Forensic Architecture*[184] radicado na Universidade de Londres e coordenado por Eyal Weizman. O grupo, formado por arquitetos, artistas, programadores e advogados, construiu uma poderosa articulação entre diferentes áreas que contribuiu para a problematização de novas estratégias epistemológicas na identificação de casos de violência do Estado. As pesquisas realizadas buscam simultaneamente o foro jurídico como instância de resolução do conflito e apresentam essas investigações em exposições de arte contemporânea. Essa associação entre arte e direito, manifestada por Feldman no primeiro capítulo desta tese, no caso do grupo *Forensic Architecture,* se formaliza de maneira literal através de suas ações em espaços de arte, arquitetura e em tribunais, ao mesmo tempo em que demonstra a própria dificuldade de transitar entre as áreas. Como afirmam Matthew Fuller e Eyal Weizman ao se referirem a forma como os trabalhos do grupo são recebidos nesses distintos espaços:

> Testifying to the difficulty of crossing disciplinary and institutional borders, art reviews referred to this exhibit as "evidence, not art", while those accused and threatened by it, including the accused agent and even members of the ruling Christian Democratic Party (unsuccessfully) tried to disqualify it by calling it "art, not evidence"[185].

A pesquisa e o desenvolvimento do trabalho *DOPS (Movimentos Religiosos)* visaram produzir evidências sobre a vigilância, repressão e controle

---

[183] SCHUPPLI, Susan. Material Witness: Media, Forensics, Evidence (Leonardo). The MIT Press, 2020. p. 14.
[184] https://forensic-architecture.org/.
[185] FULLER, Matthew; WEIZMAN, Eyal. Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth. Verso Books, 2021. p. 2.

exercidos pela ditadura militar na população em geral, incluindo aqueles não associados diretamente a grupos políticos. O foco específico nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) no Espírito Santo serviu como um microcosmo para refletir o cenário nacional. Com base na pesquisa realizada, foi possível interpretar e traduzir os indícios visuais presentes nas imagens, trazendo à luz o contexto histórico no qual foram produzidas e permitindo a criação de uma obra de arte que incita um debate importante. Esse debate não só se insere na historiografia da ditadura militar, como também na estética e na prática artística contemporâneas, especialmente no que diz respeito à expansão do conceito de vítima. Ao considerar que as vítimas da ditadura não se limitam a um grupo específico de indivíduos perseguidos pela polícia política, mas incluem todas as pessoas vigiadas, monitoradas e perseguidas pelo regime, proponho uma reflexão mais ampla sobre os impactos desse período na história do Brasil.



Figura 46. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Casa França Brasil, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Rafael Pagatini.



Figura 47. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Casa França Brasil, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Rafael Pagatini.

4.3 MATÉRIA, DADO, EVIDÊNCIA E GRAVURA

A abordagem analítica sugerida por Weizman e Keenan interpreta tanto a ossada quanto a foto como materiais passíveis de manipulação para facilitar a produção e a percepção da evidência. Conforme discutido no Capítulo I, a estética forense enfrenta os desafios da adulteração, evidenciada pelo julgamento do negacionista do Holocausto, para o qual o perito Robert Jan Van Pelt prestou depoimento. No entanto, apesar da cautela necessária com narrativas que utilizam o testemunho material como evidência negativa ao construir suposições sobre fatos para negá-los, a possibilidade de construção da evidência e sua apresentação em fóruns legais elencada por Weizman e Keenan é importante no contexto contemporâneo por trazer a percepção das formas como a materialidade e a

tradução de sua matéria em informação podem ser utilizados metodologicamente para a produção de evidência em uma sociedade cada vez mais acostumada a edição.

Susan Schuppli, no livro *Material Witness: media, forensic, evidence*, introduz o conceito de *material witness* para se referir ao papel da matéria como forma de registro de eventos. Schuppli, artista e investigadora, indica em suas pesquisas como a identificação de sinais presentes em materiais podem servir para a construção de evidências sobre acontecimentos ligados a violência. A matéria, para a autora, tem uma memória latente que manifesta os traços de eventos cuja identificação e leitura podem ser traduzidos em forma de dados que possibilitem seu testemunho. O testemunho, nesse sentido, é como a matéria expressa, na sua constituição formal, informações que podem ser decodificadas a partir de suas propriedades e apresentadas como provas ou percepção de acontecimentos. Para tanto, a concepção de matéria em Schuppli flutua entre os artefatos produzidos pelas tecnologias da informação e os materiais produzidos pelos humanos e não-humanos. Dessa forma, a construção argumentativa da artista busca expandir o ato de testemunhar para "more-than-humans realms"[186], constituindo, assim, uma inter-relação já expressa por Eyal Weizman entre os espaços jurídico, estético e político. As fotografias do agente do DOPS, ao passarem pelo processo de reações químicas impulsionados pelo tempo que transformam as imagens, também se associa a essa definição de Schuppli pela forma como, no presente, indicam que mais pessoas foram vítimas da vigilância da ditadura.

Para a artista, o estudo da interação que a matéria exerce com o ambiente que a cerca é uma forma de construção de memória na qual é possível buscar os traços de eventos registrados pelo material. Nesse processo, Schuppli reconhece como as propriedades materiais, ao serem identificadas e consideradas evidências, tensionam estruturas de disciplinas como o direito, a história e, nesse sentido, necessitam ser correlacionados e traduzidos para a esfera pública. "Evidence for events is never simply ‘self-evident’ and must always be painstakingly created through processes — investigative, discursive, and rhetorical — that enable

[186] SCHUPPLI, 2020, p. 04.

the mediation of things and allow even mute entities to make convincing truth claims"[187].

Na acepção de Schuppli, eventos se estabelecem a partir de sua erupção, como acontecimentos muitas vezes imprevistos ou inesperados, que se apresentam no presente e "reveal themselves through their actualization in the present"[188]. Estes podem variar desde alterações na organização de organismos não-humanos identificados na película de um filme até os metadados presentes em imagens que indicam violação aos direitos humanos. O evento se atualiza ao irromper, pois traz através da matéria seu processo de formação e o registro de suas interações com o entorno ocorridos ao longo do tempo, que se revelam no momento da tradução de suas propriedades em informação legível. Desta forma, a concepção de *material witness* (testemunha material) se relaciona com a de arquivo proposta por Derrida. Para autora, matéria "is a question of properties - the capacity of materials to register change resulting in an accrual of information - and not an issue of property out which surplus value might be extracted"[189]. A matéria é entendida, então, como uma testemunha que profere seu relato a partir da leitura das informações que contém em sua constituição formal e contextual.

Nesse cenário, é importante destacar a diferença entre dado e informação. De acordo com Alexander Galloway, dado se refere a algo oferecido. "The Latin data, a participle in the neuter, means literally ‘the things having been given’. Or in short form one might render the term more elegantly as ‘the givens’"[190]. Em vista disso, o dado se estrutura como algo entregue no presente. Enquanto informação tem sua estruturação dependente da ideia de conformação. "From the Latin for the act of taking form or being put into form. So, in contrast to data, information stresses less a sense of presence and giving-forth, and more a plastic adoption of shape. Information exists whenever worldly things are ‘in-formed’, or ‘put into form’ ". Dessa forma, Galloway afirma que, enquanto informação pelo seu aspecto de dar forma a algo possui sua estrutura pelo viés da formalização, o dado não possui necessariamente uma forma visual, "data have no necessary visual form"[191], pois pode se constituir apenas como números matemáticos. Schuppli, ao se

[187] SCHUPPLI, 2020, p. 03.
[188] *Ibid.*, p. 06.
[189] *Ibid.*, p. 07.
[190] GALOWWAY, 2011, p. 87.
[191] *Ibid.*, 2011, p. 88.

referir a concepção de Galloway, compreende informação como o processo de modelagem, de forma a relacioná-lo como recurso imaginativo, de juntar e dar forma a determinado dado. Nesse sentido, Schuppli, como integrante do grupo *Forensic Architecture,* percebe na construção da informação uma maneira de conformar o dado como estratégia de apresentação para o reconhecimento da evidência no contexto do fórum.

Expandindo a discussão a partir das concepções de 'dados' e 'informação', podemos introduzir o conceito de 'rastro'. Na produção de evidências, esse rastro se baseia nos elementos presentes na matéria, dos quais os dados são extraídos e estruturados como registros da experiência da interação do objeto com seu entorno. Essa concepção de rastro é estruturante do pensamento em torno da linguagem gráfica, principalmente como os processos gráficos se compõem a partir da interação entre duas superfícies. Neste contexto, podemos afirmar que todo contato deixa um registro. Derrida, no já mencionado texto, refere-se à impressão ao abordar o arquivo em vários sentidos (inscrição, noção vaga, marcas) e todos se relacionam com a noção de rastro, concepção que se associa também àquela de Ginzburg, ao usar o método de Morelli e a ênfase nos pequenos detalhes, nos vestígios e rastros observados pelo pesquisador. Na gravura, o rastro é elemento constitutivo da linguagem, precisamente na forma pela qual as superfícies dos materiais envolvidos no processo de impressão carregam a memória do contato entre superfícies, e como isso fica evidente a partir da separação. A matriz de madeira, por exemplo, sofre desgaste a cada impressão, da mesma forma que a análise das fibras tensionadas do papel revela que ele passou pelo processo de tensão decorrente da impressão. O interessante é observar que essa interação entre superfícies deixa um rastro testemunhal.

> A temporalidade de uma marca não se apresenta durante a ação de marcar, mas no momento de separação entre a matriz e o suporte. Esse é o verdadeiro momento de criação em que conseguimos identificar duas matérias que se tocam **[interagem]** e estendem a temporalidade dessa união **[interação]**[192].

Essa concepção de gravura como registro do contato e da vinculação entre superfícies evidencia a memória implícita na própria formalização constitutiva

[192] PAGATINI, Rafael. Marcas e transposições da memória: reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. p. 108.

do pensamento gráfico. A linguagem gráfica testemunha seu processo de produção ao deixar rastros ao longo do seu processo de constituição enquanto conteúdo informacional. É importante lembrar, nesse sentido, que a gravura se desenvolveu historicamente como técnica de difusão de informação. "Print significantly changes the religious idea of what an ‘image’ is. It becomes ‘information’: the imprinting of a conceptual idea into matter."[193] Assim sendo, e seguindo o raciocínio de Galloway, a linguagem gráfica se "in-formed" a partir do dado icônico ou textual que carrega simultaneamente em que explicita sua característica testemunhal presente em sua constituição material. Como indicado por Nake, pode-se compreender, a "subface" como o inconsciente do processo de produção da imagem que testemunha a partir da sua materialidade a construção e como processa a modelagem da informação (como, por exemplo, as características da impressão ou às limitações da imagem impressa ocasionadas pelo processo de impressão).

O curador colombiano José Roca, em seu trabalho *The Graphic Unconscious or the How and Why of a Print Trienal* (2011), propõe que os processos gráficos têm uma dimensão inconsciente que influenciou significativamente o pensamento e as práticas associadas à arte contemporânea. Segundo Roca, conceitos contemporâneos de múltiplo, repetição, tiragem, bem como marca, corpo e multimeios, que derivam em grande parte da linguagem gráfica e de suas interações com outras formas de expressão no campo da arte, têm sido fundamentais no pensamento artístico pelo menos desde a década de 1970[194]. Para Roca, a gravura é uma forma de estruturação inconsciente do pensamento da arte contemporânea, alinhando-se, assim, com a definição de Herkenhoff. No entanto, a percepção inconsciente da gravura como meio de comunicação também evidencia os perigos, limites e potencialidades da sobreposição entre o meio e a mensagem. Embora esteja presente em muitas produções de arte contemporânea de maneira inconsciente através das ideias de múltiplo, edição, reprodução, ou de seus procedimentos operacionais como gravar e imprimir, muitas vezes compreendidos por meio da noção de gravura expandida, a gravura existe como uma construção material decorrente de uma ação. Nesse sentido, a gravura é um veículo que não é

[193] WYSS, Beat. Fragments for an art history of media: eletr(o)nic thinking (1997) *in* Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1986 Edited. Ruth Pelzer-Montada. Manchester University Press, 2018. p. 21.

[194] Lembro aqui como o próprio título do catálogo da Bienal de Gravura de Curitiba organizada por Paulo Herkenhoff já denota essa relação: Marcas do corpo, dobras da alma.

neutro, mas um meio para a informação e expressão que, por fim, altera a mensagem ou mesmo limita seu escopo por meio de sua estrutura material e infraestrutura de circulação, deixando sempre uma marca de perda da mensagem original.

No caso do trabalho *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* a impressão UV sobre placa de compensado é uma técnica de impressão que possibilita fixar a imagem sobre diferentes tipos de superfícies. De maneira distinta de outros processos gráficos com custo elevado ou que necessitam de uma grande quantidade de matrizes para confecção, a impressão UV permite uma busca por novos suportes para a imagem. Assim, a pesquisa de materiais e processos contemporâneos de impressão para o desenvolvimento da obra foi fundamental também para o desenvolvimento de outros trabalhos, como o que será discutido no Capítulo VI. A impressora UV tem uma estrutura similar à da impressora a jato de tinta utilizada para a impressão na obra *Bem-vindo, presidente!.* No entanto, embora ambas as tintas sejam colocadas sobre uma superfície, ao invés de secar instantaneamente, as tintas UV precisam ser curadas, usando radiação ultravioleta de LEDs UV. Dessa forma, a tinta de cura UV é resultado de uma reação química que produz polímeros, ou seja, moléculas altas, o que promove, como resultado, uma tinta resinosa. A "UV printed surface tends to be more robust, scratch resistant and can be applied to a wider range of materials (cardboard, plastic,metal, canvas), than conventional inks, which are reliant on the coating of the paper to hold ink on"[195]. A qualidade da impressão, com sua resistência e possibilidade de explorar novos suportes acarretou na escolha pela impressão UV. As fotografias do Concílio de Jovens foram analisadas, digitalizadas, editadas e impressas sobre compensado, pois, além de possibilitar que as imagens pudessem ser manuseadas pelo público, o compensado reforça a percepção da importância da materialidade para a pesquisa através do seu volume e texturas características . Ademais, a gravura como suporte e meio de expressão incide diretamente na forma como esse trabalho pode ser refeito e reimpresso a partir da matriz digital.

---

[195] PARRAMAN, Carinna and ADAMS-FOSTER, Sophie. Traditional approaches using new technologies: Case studies of printed wallpaper using UV inkjet printing. Disponível em https://dl.acm.org/doi/10.1145/2079216.2079258 Acesso em 29 de junho de 2023.p. 299.

Portanto, a concepção de arquivo e gravura é profundamente impregnada pela ideia de rastro, que denuncia seus processos de formação e origens, enquanto simultaneamente abre caminho para novas possibilidades interpretativas. A decisão de formalizar a pesquisa através de processos gráficos decorre dessa aproximação entre os conceitos de arquivo e gravura como construções técnicas, ambas estruturadas a partir de "um desejo de memória"[196]. A investigação dos documentos do APEES revelou como os arquivos da instituição se projetam no mundo contemporâneo, funcionando como um ecossistema vivo de dados em constante transformação e conformação. Ao serem estudados e manipulados, esses dados têm o potencial de produzir "fabricated proofs"[197].



Figura 48. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Casa França Brasil, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Rafael Pagatini.

[196] DERRIDA, 2001, p. 09.
[197] SCHUPPLI, 2020, p. 23.

4.4 BISPOS CATÓLICOS E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

A ação de bispos católicos ao denunciarem casos de tortura e violações cometidas pelo governo militar ao longo da ditadura é um tópico importante em análises da historiografia sobre esse período no Brasil. Segundo o historiador Paulo Cesar Gomes, "a Igreja Católica tornou-se, em certa medida, um dos poucos espaços que permitiam o exercício de uma resistência democrática[198]". A perseguição e vigilância aos chamados inimigos da revolução fazia com que as denúncias das arbitrariedades e casos de tortura promovidas pela ditadura encontrassem no clero católico um espaço de reverberação e manifestação pública de contestação. No entanto, isso não significa que as ações dos bispos possam ser vistas como uma união conjunta no combate à ditadura. Estudos como o de Gomes (2014) indicam que, dentro da Igreja Católica, existiam muitas divergências que continuaram ao longo do desenvolvimento do regime. No entanto, figuras como Dom Hélder Câmara, Dom Paulo Evaristo Arns, dentre outros no plano nacional, foram referências na defesa dos direitos humanos, bem como Dom João Batista da Motta e Albuquerque, no Espírito Santo, foi referência na luta pela justiça social.

A relação entre Igreja e Estado, no Brasil, tem sua origem ainda no período colonial. Ao longo dos séculos, entre aproximações e distanciamentos com o estado, a igreja sempre manteve fortes vínculos com o poder. O catolicismo foi se aprofundando como a religião com maior número de fiéis no país e com uma estrutura capilarizada com a qual cobria todo o território nacional. A presença nacional, o prestígio, a força simbólica e a representatividade que tinham no espaço e debate público junto aos fiéis faziam com que os bispos não pudessem ser tratados da mesma maneira que outros ‘inimigos da revolução’, como eram nomeados pelos agentes da ditadura pessoas que eram vigiadas, monitoradas e espionadas pelo sistema de informação. A este grande sistema de vigilância Gomes chama de *comunidade de informação,* referindo-se ao conjunto de órgãos civis e militares dedicados à espionagem. Envolvia o SNI - Serviço Nacional de Informação, CENIMAR- Centro de Informação da Marinha, CISA - Centro de Informações e

[198] GOMES, Paulo Cesar. Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira: a visão da espionagem. Record, 2014. p. 13.

Segurança da Aeronáutica, Polícia Federal e toda a estrutura existente antes do golpe civil-militar de 1964, como o DOPS, dentre outros criados ou aperfeiçoados pelos militares.

> No decorrer de sua existência, a comunidade de informações jamais se ateve às suas tarefas de mero 'sistema de inteligência'. Ela exercia funções típicas de uma ditadura, isto é, a inculpação, que se fundava, basicamente, no ideário anticomunista e no padrão ético-moral da classe média[199].

A comunidade de informação categorizou os bispos de forma a identificá-los como progressistas ou conservadores. Gomes investigou documentos secretos obtidos via lei de acesso à informação e neles observou a forma pela qual os analistas do governo buscavam desqualificar a reputação e imagem dos bispos, de forma que a informação circulasse por todo o sistema. A comunidade de informação, nesse sentido, foi uma verdadeira rede nacional de espionagem que tinha como objetivo culpar qualquer crítica feita à ditadura. Assim, as falas de muitos bispos, vistas a partir das comunidades de informação, se tornaram um verdadeiro ataque ao governo militar, mesmo que os bispos em questão não fossem tão avessos ao regime ou, pelo menos, tentassem conservar boas relações com o governo. Gomes também aborda questões delicadas sobre a necessidade de se matizar a importância que algumas figuras religiosas tiveram na resistência à ditadura militar.

Nessa perspectiva, é importante reforçar que "as atividades da espionagem atingiram diversos grupos da sociedade brasileira. Seus agentes viam inimigos por todos os lados, e caso não os encontrassem, inventaram-nos[200]. Ou seja, a comunidade de informação existia para criar a culpabilidade das pessoas escolhidas pelo Estado brasileiro de forma a incriminá-las, mesmo quando não existiam provas. A existência do inimigo era importante para justificar o regime. A mera defesa dos direitos humanos era vista como discurso dito subversivo, o que supostamente indicaria, na visão dos analistas militares, uma aproximação de certos integrantes do clero com ideais esquerdistas ou comunistas. A obsessão persecutória da ditadura foi parte de uma grande estratégia de controle social. Se mesmo os bispos foram perseguidos por falarem palavras que desagradavam a

[199] GOMES, 2014, p. 105.
[200] GOMES, 2014, p. 113.

lógica da repressão, é de se imaginar que o silêncio como estratégia de sobrevivência perpassou boa parte do imaginário e da vida do cidadão comum.

No contexto do Espírito Santo, o arcebispo de Vitória, Dom João Batista da Motta e Albuquerque foi citado diversas vezes em documentos presentes do DOPS/ES. Dom João foi taxado de esquerdista e integrante da ala progressista da igreja. Como aponta a pesquisadora Erilaine Ribeiro da Silva, as falas do arcebispo eram consideradas subversivas pelos agentes, bem como as ações pastorais que Dom João promovia, tal como a "formação de comunidades eclesiais de base que foram sementeiras para o surgimento de diversas pastorais que atuaram como espaços de oposição"[201]. Além de Dom João, outros bispos, como o auxiliar da diocese de Vitória, Dom Luis Gonzaga e Dom Aldo Gerna de São Mateus, são nomes mencionados, além de outros padres e irmãs, presentes em relatórios produzidos pela Polícia Política. Nesse contexto de vigilância, a realização do Concílio de Jovens mereceu uma ampla atenção junto às forças da repressão, o que promoveu uma grande quantidade de documentos presentes no APEES. Segundo Ribeiro, o encontro foi resultado da aproximação decorrente, ainda do Concílio Vaticano II, ocorrido em Roma, no qual Dom Hélder Câmara se aproximou da comunidade dos Irmãos Taizé da França. Após essa aproximação os Irmãos Taizé teriam se instalado por um período em Olinda-PE e, então, se mudaram para Vitória em 1972.

Sendo um grupo católico formado por estrangeiros franceses, mas também de outras nacionalidades, com um forte apelo às discussões sobre o contexto social e organização da sociedade, os Irmãos Taizé foram alvos constantes da vigilância no estado do Espírito Santo. O Concílio de Jovens foi realizado a partir da organização da Comunidade Taizé e da arquidiocese de Vitória, em 1975, em Cariacica, região metropolitana. Os Taizé realizavam encontros com a juventude como prática recorrentes em suas estratégias ecumênicas que remetem às ações realizadas no local de sua fundação na França. No entanto, o evento no Espírito Santo foi observado pelos agentes da repressão como um importante momento de investigação no qual a desconfiança perante as pregações, bem como o envolvimento das comunidades que participaram, foram analisadas como a

[201] SILVA, 2014, p. 179.

possibilidade de observar a construção de uma nova cultura política presente na articulação entre igreja, sociedade civil e grupos internacionais, o que era visto como perigoso e uma subversão das estruturas da ditadura militar. Desta forma, foram produzidos documentos sobre o evento que contam a forma como o olhar da política política articulou sua grande comunidade de informações com a finalidade de identificar os participantes:

> Como se percebe, o dossiê sobre o concílio de jovens apresenta uma série de pedidos de busca e anexos que relatam a inquietação dos militares diante deste evento no estado. Ao observar os documentos, nos deparamos com as diversas estratégias usadas pelos militares no sentido de colher informações. Como os militares não podiam entrar em todas as reuniões preparatórias para o evento, a vigilância era efetivada através de anotações das placas de carros em frente aos locais de reunião, origem de ônibus e número de passageiros, recolhimento de xérox de documentos e por vezes, fotos[202].

As fotografias analisadas na presente pesquisa são resultado do evento e foram arquivadas no dossiê Série Movimentos Religiosos. Nesse contexto, pode-se perceber o quanto as fotografias fazem parte de uma rede de informação, monitoramento e espionagem que identificou no discurso dos bispos no estado, bem como nas ações dos irmãos Taizé, uma forma de subversão aos valores propagados pelo governo. As falas de valorização das comunidades locais, suas reivindicações através da denúncia da desigualdade social e a defesa do direito dos menos favorecidos professavam uma teologia de cunho libertador, então presente principalmente no contexto latino-americano. As fotografias produzidas pelo agente da D.P.F, provavelmente Departamento da Polícia Federal, apresentam o clima de vigilância e, nas imagens, são identificados os principais personagens do culto ecumenico, desde Dom João (Figura 48) até integrantes da comunidade dos irmãos Taizé (Figura 51), bem como líderes de comunidades locais da região metropolitana.

Outro fator importante apresentado por Ribeiro é a identificação da presença de comunistas no concílio. Segundo a autora, "para os agentes, destacar a presença de comunistas no evento era também um meio de ‘desqualificar’ setores

[202] SILVA, Erilaine Ribeiro da. Fé e repressão política: atuação de militantes cristãos católicos sob a vigilância da Delegacia de Ordem Política e Social do Estado do Espírito Santo - DOPS/ES (1974-1985). Universidade Federal do Espírito Santo, 2013. p. 98.

da Igreja e rotular a atividade da ala progressista como ‘subversiva’[203]. A afirmação de Ribeiro se coaduna com a análise de Paulo César Gomes da forma como os agentes buscavam desqualificar, em seus relatórios, os bispos e outros integrantes da igreja através da rotulação de "subversivos". Ademais, a grande participação popular no Concílio — teriam participado mais de 6 mil pessoas — indica a força com a qual a Igreja no Espírito Santo conseguiu movimentar no esforço em construir maior consciência social a partir da sua força teológica. Por isso, o evento dedicado principalmente a jovens e seguindo o modelo das CEBs provocou grande preocupação das forças da repressão.



Figura 49. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

[203] SILVA, 2013, p. 104.

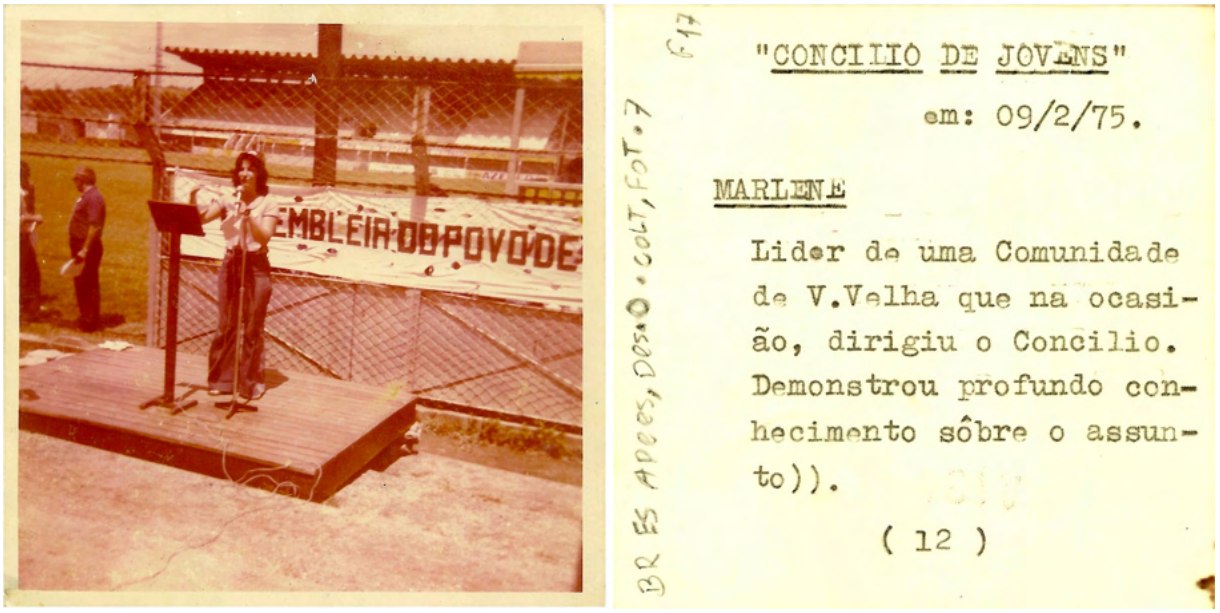


Figura 50. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

As fotografias evidenciam a forma como a figura do arcebispo Dom João era central nas análises dos agentes da polícia. Na fotografia identificada como número 18 (Figura 49) o agente escreve "Arcebispo Dom João da Motta e Albuquerque, ponto alto do Concílio de Jovens". Além de fotografarem outros bispos e padres identificando seus nomes, qual o papel exerciam no evento e se existia algum registro de envolvimento com outro movimento estudantil ou social. Como mencionado, as figuras dos subversivos também está presente nas imagens através da presença de pessoas que supostamente responderam a inquérito criminal ou tinham registros na comunidade de informações (Figura 51). Além disso, a vigilância sobre a "casa suspeita" (Figura 52), nas palavras do investigador ao se referir ao local de moradia dos irmãos Taizé, reforça a desconfiança em relação à congregação. Concomitantemente, as fotografias apresentam o registro de uma câmera que é próxima das pessoas observadas, mas que também indica, pelos enquadramentos, uma ação rápida do fotógrafo, de forma que o agente possivelmente estaria à paisana. Ao não se identificar como policial ou, pelo menos, como possivelmente não usava nenhuma identificação enquanto observador de órgão da repressão, o certo trânsito pelo evento foi possibilitado, é o que sugerem as fotografias realizadas no contexto das arquibancadas. No entanto, algumas imagens, principalmente as referentes aos irmãos Taizé, são mais abertas, tremidas,

e identificam os membros da comunidade a partir de setas e de registros por escrito. As figuras vigiadas nas fotografias, em sua maioria, não estão no centro do enquadramento, mas nos cantos ou no fundo, o que, para o observador fotografado, não sugeriria que a objetiva do dispositivo fotográfico estaria apontada para ele.

É interessante perceber como as fotografias também denotam certa desconfiança dos fotografados, seja pelo olhar de canto de olho ou pelo movimento da cabeça para o lado. Os bispos, padres e irmãos da comunidade Taizé tinham consciência de que estavam sendo observados pela polícia política. Além disso, como afirma Ribeiro, o relatório completo produzido pelos agentes indica uma relação direta dos investigadores com o caso e não apenas a sua formulação a partir de dados secundários, o que pode caracterizar a presença de pessoas infiltradas dentro da estrutura do evento.

> [...] toda a descrição das falas dos oradores durante o congresso, bem como dados sobre a eleição e definição de prioridades, aponta que houve um monitoramento direto por parte dos agentes. Dados sobre a fala de participantes e sobre elementos que compareceram a atividade nos dão a ideia de um acompanhamento mais próximo ao invés de um relatório totalmente montado a partir de dados secundários[204].



Figura 51. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

[204] SILVA, 2013, p. 158.

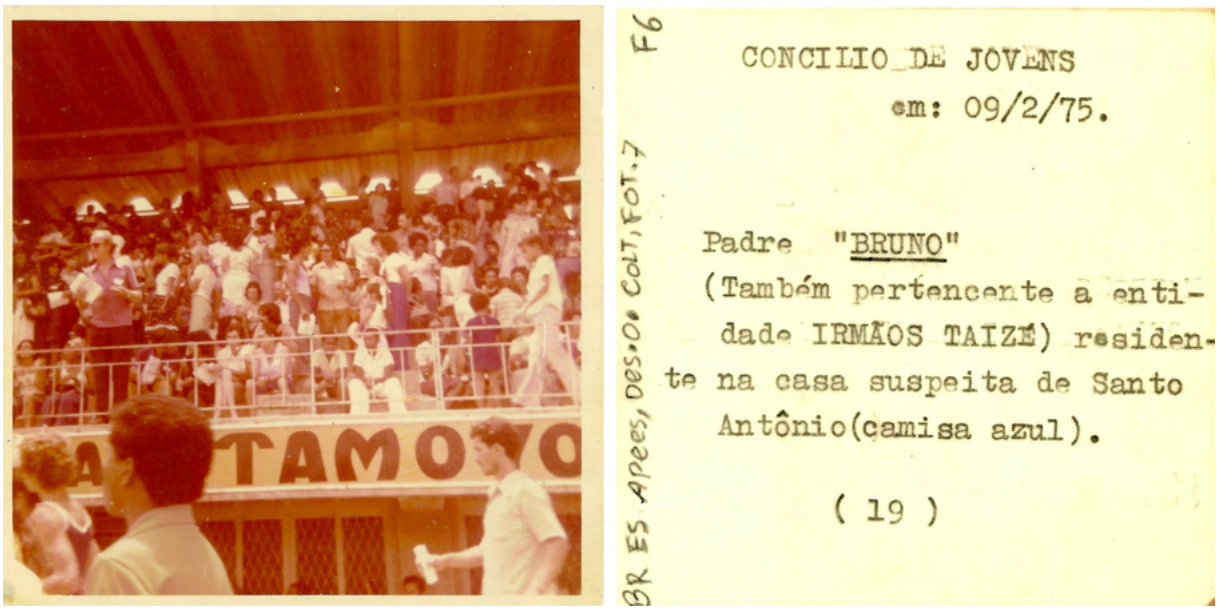


Figura 52. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

Paulo César Gomes afirma que, a partir da distensão política iniciada em 1974 e que se aprofundou no final da década de 1970, as comunidades de informação passaram a produzir mais relatórios sobre eventos que promoviam desconfiança nos agentes da polícia política. Essa intensificação das ações para Gomes está relacionada à necessidade de "mostrar serviço" para assim exporem a demanda pela continuidade e existência da repressão. "Então, é bastante evidente que a intensificação de suas atividades se relaciona também à necessidade de 'mostrar serviço', justificando assim sua permanência"[205]. A observação de Gomes é importante, pois a continuidade do serviço de inteligência no interior do Estado brasileiro perdura mesmo após o fim da ditadura[206], permitindo, assim, um espaço aberto para a construção de inimigos e a vigilância de opositores ao governo a depender das pressões institucionais e mesmo do enfraquecimento que as instituições democráticas possam vir a sofrer. Muitos dos documentos produzidos pela comunidade de informações ainda estão classificados como confidenciais e

[205] GOMES, p. 197.
[206] Sobre a persistência do serviço de inteligência através da Agência Brasileira de Inteligência (ABIN) e a militarização da segurança pública, ver Nóbrega Júnior, J. M. P. da. (2010). A militarização da segurança pública: um entrave para a democracia brasileira. Revista De Sociologia E Política, 18(35), 119–130. https://doi.org/10.1590/S0104-44782010000100008

infelizmente não ganharam a esfera pública como espaço de debate. As fotografias do Concílio de Jovens, mais do que apresentarem a forma como a Polícia Política observava os bispos católicos pelo discurso contestador que eles enunciam, também indicam como o Estado brasileiro e os agentes da repressão, através da comunidade de informações, vigiavam e monitoravam toda a sociedade. O desejo inconsciente das imagens era vigiar toda a população e construir inimigos contra os quais pudesse justificar a existência dos órgãos da repressão e da própria ditadura. A construção da evidência no trabalho *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* se processa a partir do trabalho de arte contemporânea expondo como é possível produzir e apresentar novas formas de identificar a maneira como os órgãos de repressão construíram o imaginário do inimigo.

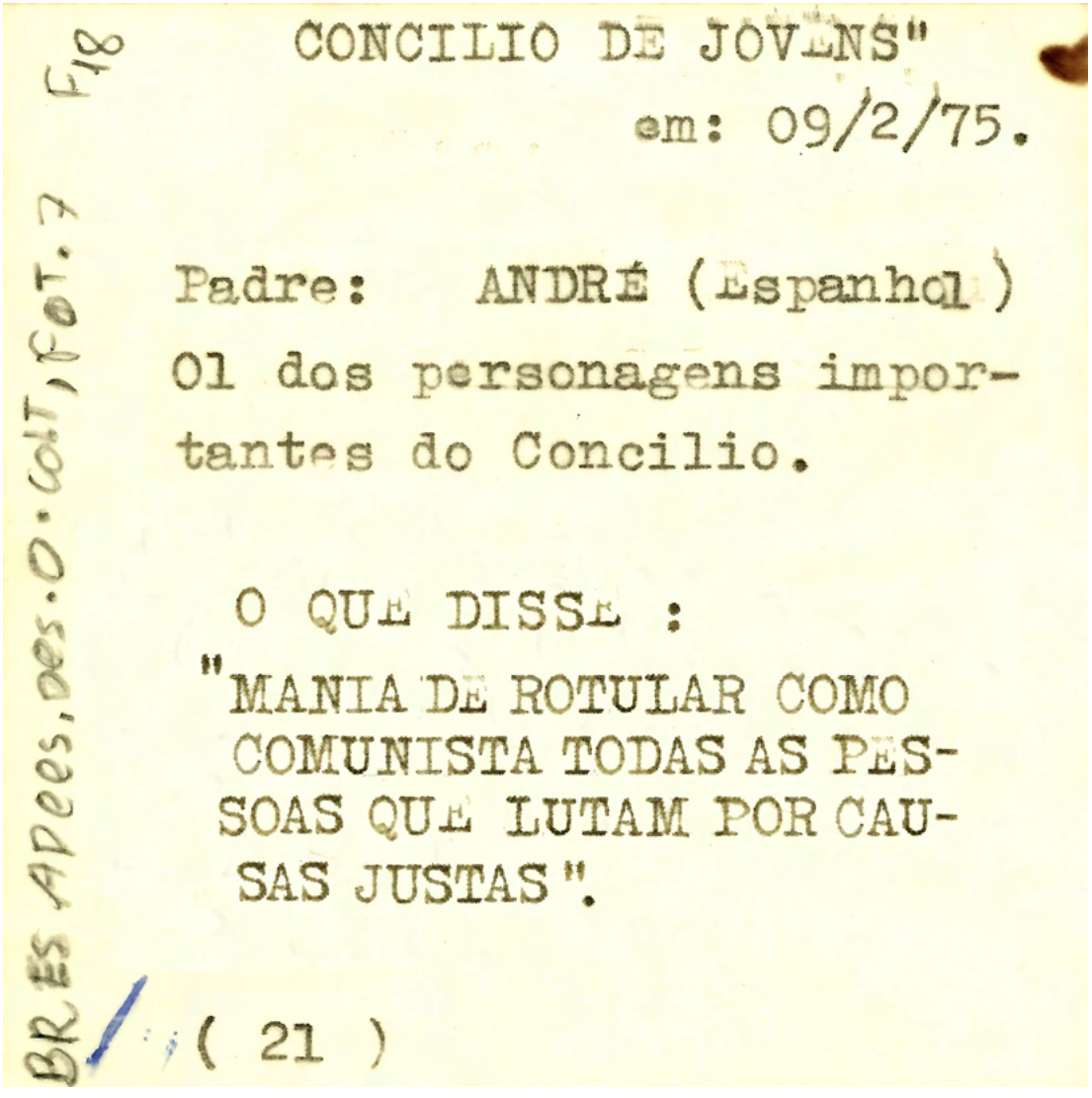


Figura 53. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). Foto: Rafael Pagatini.



Figura 54. ***DOPS (Série Movimentos Religiosos)*** **(2016). Foto: Bruno Coelho.**



Figura 55. *DOPS (Série Movimentos Religiosos)* (2016). 600 x 170cm. Impressão UV sobre compensado e canaleta de madeira. Exposição na Casa França Brasil, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Rafael Pagatini

4.5 O DIREITO PENAL DO INIMIGO

A construção da representação do inimigo como forma de diferenciação entre pessoas ou grupos de indivíduos no interior da sociedade vai de encontro aos princípios fundamentais da construção do Estado de Direito. O jurista espanhol Francisco Muñoz Conde analisa como a construção do que é nomeado no campo jurídico como Direito Penal do Inimigo estabelece um conjunto de semelhanças ideológicas com as estruturas jurídicas presentes em regimes autoritários. Segundo Conde, o termo foi utilizado em 1999 pelo professor Günter Jakobs (Universidade de Bonn, Alemanha) ao se referir a como determinados grupos de indivíduos deveriam ser julgados e, principalmente, sob qual regime de direito estariam cobertos.

O Direito Penal do Inimigo formaliza a constituição de dois grupos de cidadãos. Um estaria sob o regime de resguardo de seu direito jurídico-penal, o

outro sob um "exercício ilimitado do poder punitivo do Estado"[207], de forma que os acusados não teriam garantias mínimas de defesa ao longo dos processos legais. Nesse contexto, é importante indicar que o Direito Penal do Inimigo, na prática, promove a suspensão dos direitos, mesmo os considerados mais básicos e assinalados em convenções e leis internacionais como a de Genebra em 1949, o que consuma a suspensão, inclusive, dos Direitos Humanos. Essa lógica jurídica perversa foi utilizada na chamada "Guerra ao Terror" na campanha militar estadunidense após os ataques de 11 de setembro de 2001. Prisões como a de Guantánamo são um exemplo de ações de espionagem doméstica, bem como o desrespeito aos princípios dos direitos humanos pela aplicação do *Patriotic Act*, criado como legislação de emergência na sequência do atentado[208]. Segundo a pesquisadora e professora Andréa Regina de Morais Benedetti, o Direito Penal do Inimigo suspende o direito "à dignidade humana"[209] como elemento fundamental das democracias contemporâneas. Benedetti traz à luz o problema da persistência da figura do inimigo no contexto jurídico brasileiro. Para a autora, a forma como as cortes no Brasil atuaram desde o período da Justiça de Transição revelaria a ausência do processo de reparação e pacificação para o fortalecimento das estruturas democráticas.

> A questão do inimigo poderia parecer superada no direito brasileiro, ao menos quando se fala em regime ditatorial. Mas o fato é que no Brasil, sobretudo pela atuação judicial, é possível observar especialmente nas Cortes Superiores, que o discurso em torno da existência deste *inimigo* do Estado no período ditatorial parece não ter ainda sido superado, permanecendo como obstáculo ao aperfeiçoamento do processo transicional brasileiro[210].

A partir da análise de Quinalha presente no Capítulo II, a pesquisa apontou como a transição deveria ser compreendida como a necessidade de aplicação da lei e dos acordos internacionais aos quais o Brasil é consignatário na forma de fortalecimento e consolidação do efetivo Estado de Direito. Benedetti

---

[207] MUÑOZ CONDE, Francisco. As origens ideológicas do direito penal do inimigo. Revista dos Tribunais, Referência: v. 18, n. 83, p. 93–119, mar./abr., 2010. p. 13.
[208] MUÑOZ CONDE, 2010, p. 13.
[209] BENEDETTI, Andréa Regina de Morais. Anistia. Inimigo e Judiciário: (Im)possibilidades de acordo político no Estado de Exceção. in Rev. Fac. Direito UFMG, Belo Horizonte, n. 64, pp. 77-103, jan./jun., 2014. p. 8i.
[210] BENEDETTI, 2014, p. 83.

identifica as ações de cortes superiores, como o Superior Tribunal de Justiça (STJ) e principalmente o Superior Tribunal Federal (STF), ao julgar improcedente a análise da Lei n° 6.683, conhecida como Lei de Anistia, e não possibilitar que torturadores e violadores dos direitos humanos sejam responsabilizados na esfera judicial. A impossibilidade de análise da lei é construída entre outros argumentos a partir da interpretação equivocada da persistência da construção do inimigo do Estado como figura jurídica, o que assinalaria um Estado como defensor da doutrina do Direito Penal do Inimigo, ao se levar em conta a ausência de análises de casos de violações aos direitos humanos contra pessoas perseguidas ao longo da ditadura militar brasileira. Para a pesquisadora, "a dignidade, enquanto norma, não autoriza a distinção entre seres humanos a ponto de lhe serem usurpados direitos fundamentais"[211]. Nessa conjuntura, a constituição do eu (cidadão) e do outro (inimigo) se perpetua na forma como a corte continua a identificar essa oposição na forma da lei, através da ausência de punição aos violadores dos direitos humanos. Ainda no tempo presente pessoas que tiveram seus direitos usurpados, pelo Estado, durante a ditadura não tiverem o direito de verem seus detratores julgados.

Benedetti indica como os argumentos de ministros do STF e STJ apresentam interpretações baseadas em análises de contextos históricos que apelam para a concepção de pacto abordada no Capítulo II, o que, para a autora e para Quinalha, entra em desacordo com a aplicação do Estado de Direito. Ao mesmo tempo, Benedetti repudia o termo *revanchismo* para tratar a revisão da lei da anistia, sob o qual alguns ministros interpretam um desejo de vingança. Para Benedetti, julgar e responsabilizar torturadores é uma forma de afirmar os direitos dos cidadãos e do Estado de Direito e, assim, buscar descaracterizar a representação do inimigo.

Com base na análise de Francos Muños Conde, Benedetti afirma que o Estado brasileiro acaba por legitimar os crimes cometidos ao indicar a continuidade do poder punitivo ilimitado da ditadura brasileira. Benedetti aponta para o perigo de ainda no tempo presente a tese defendida pela suprema corte "acab[e] por abrir as portas ao totalitarismo"[212], principalmente através da forma pela qual o direito é

[211] BENEDETTI, 2014. p. 86.
[212] BENEDETTI, 2014, p. 95.

institucionalmente suspenso na figura jurídica do inimigo ao ser representado na imagem de subversivo.

> As recentes decisões judiciais brasileiras, sobretudo no âmbito das Cortes Superiores, deixam transparecer o nível de institucionalização da imagem dos resistentes como inimigos. A negativa de responsabilização de violadores de direitos humanos no período militar começa a se expandir para além do argumento do acordo político manejado pelo STF — aqui rechaçado — passando a esbarrar no argumento da *quase legitimidade* dos atos praticados no período de exceção[213].

As pessoas retratadas nas fotografias do DOPS, bem como na vasta rede da comunidade de informação, especialmente aquelas que tiveram seus direitos mais básicos violados, continuam sendo representadas como inimigas, ao menos nas principais teses defendidas pelo STF. Enquanto a imagem daqueles que resistiram aos desmandos da ditadura não for transformada, e essas pessoas não se tornarem efetivamente cidadãos com limites claros do Estado sobre seus corpos e imagens, a sombra do autoritarismo persistirá. Mais do que meros registros adormecidos, os arquivos são fontes abundantes de representações que podem ser manuseadas a qualquer momento pela imaginação social e, dependendo de como o estado democrático seja tensionado, até mesmo com objetivos autoritários de recriar a figura do inimigo. Não é coincidência que, no tempo presente, termos como ‘esquerdista’ e ‘comunista’, recorrentes nos arquivos da comunidade de informação da ditadura militar, tenham se transformado em sinônimos de ofensa proferida por grupos políticos que não demonstram qualquer constrangimento ao expressar suas posturas autoritárias.

[213] BENEDETTI, 2014, p. 100.

Capítulo V

Manipulações

Neste capítulo, meu objetivo é examinar como imagens contemporâneas, especialmente as produzidas e disseminadas nas redes sociais, estabelecem conexões visuais e simbólicas com o período da ditadura militar no Brasil. A análise se centrará na obra *Manipulações (2016)* como um estudo de caso para abordar esta interseção. Para essa investigação, exploro os processos de comunicação, dinâmicas de visibilidade e a lógica algorítmica que governam a criação e distribuição de imagens digitais, considerando como esses aspectos influenciam a interpretação do passado. O ponto central dessa análise é o processo de criação da obra *Manipulações* (2016), que encapsula a intersecção de temas, integrando imagens digitais do presente a técnicas tradicionais de impressão para problematizar o imaginário ainda presente da ditadura militar.

A obra *Manipulações* é uma xilogravura de grande escala, medindo 220 cm por 160 cm. O trabalho é construído a partir de um padrão de grade gerado por uma retícula meio-tom que se estrutura como uma rede de linhas horizontais e verticais que provoca a percepção de uma malha geométrica. Essa malha, entalhada à mão na madeira, resulta em quadrados pretos que emergem da superfície do material, formando a imagem de referência fotográfica perceptível de um Fusca em chamas apropriada do contexto das redes sociais. A visualização da imagem se torna mais aparente à medida em que o espectador se afasta da obra. Em contraste, a proximidade obscurece a percepção do carro, destacando os quadrados que formam a gravura. A imagem do Fusca em chamas foi capturada durante o contexto das manifestações das Jornadas de Junho de 2013 e amplamente compartilhada e disseminada nas redes sociais. A textura do compensado, utilizado como suporte para a gravação, é perceptível na impressão da xilogravura em papel washi. A impressão é exibida suspensa apenas pelas bordas superiores de forma a ganhar destaque e leveza na parede do espaço expositivo.

Assim, a obra faz referência às transformações na paisagem urbana brasileira e às formas de protesto que emergiram a partir das manifestações das chamadas Jornadas de Junho de 2013. Destaco a imagem de carros incendiados e a associação das imagens com fotografias importantes do contexto do regime militar. Incluo na análise as contribuições dos pesquisadores e professores Jorge Machado e Richard Miskolci sobre o papel das redes sociais na mobilização política, sobre a natureza mutável da arte e imagem no contexto digital, recorro às reflexões do teórico da arte Boris Groys, e do filósofo Rodrigo Nunes sobre os desafios enfrentados pela esquerda partidária em resposta aos protestos e à subsequente crise política. Com isso, busco uma compreensão mais profunda de como a memória e as representações visuais da ditadura militar continuam a influenciar a produção e interpretação de imagens no tempo presente, destacando a importância de refletir sobre as camadas de visibilidade que as imagens carregam.

Com base na obra *Manipulações (2016)*, o capítulo explora a relação da fotografia, usada para produzir o trabalho, com o repertório visual do período ditatorial, com foco na manipulação narrativa relacionada às imagens da ditadura brasileira. A manipulação é especialmente evidente em casos como o atentado ao Riocentro em 1981 e a morte controversa do líder comunista Carlos Marighella. Esses eventos ainda ressoam no contexto contemporâneo, atestando a persistência das memórias da repressão e luta política. O caso Riocentro descreve um atentado planejado pelos militares, disfarçado para incriminar grupos de resistência ao regime e instigar medo na população. Embora evidências robustas apontem para o envolvimento militar, a justiça falhou na responsabilização dos culpados, perpetuando a narrativa de impunidade e a manipulação da percepção pública. Algo semelhante ocorreu na morte de Marighella, fundador da Ação Libertadora Nacional, em uma operação do DOPS em 1969 que ficou envolvida em controvérsias. Ainda que a versão oficial do Estado sustentasse que ele foi morto em um tiroteio, novas evidências indicam que, na verdade, tratou-se de uma execução, desafiando mais uma vez a narrativa oficial. A maneira como as imagens são interpretadas e reinterpretadas tem implicações profundas na sociedade, estendendo-se além da arte e entrando nos domínios da justiça e responsabilidade inclusive corporativa. No entanto, para compreender plenamente essas implicações, é crucial observar como

as imagens de diferentes épocas interagem e se influenciam mutuamente. Um exemplo notável é o recente acordo entre a Volkswagen e o Estado brasileiro. A empresa, uma vez vista apenas sob a luz de sua contribuição industrial, foi forçada a confrontar seu papel durante a ditadura, uma transformação da sua imagem pública que reflete a constante revisão e reinterpretação do passado do Brasil.

Nesse contexto em que a imagem se relaciona com sua conjuntura de produção, busco compreender as possibilidades de interação entre imagens provenientes de diferentes períodos históricos e processos tecnológicos, ao relacionar a imagem impressa com a digital. Dou atenção à natureza palpável da estampa da matriz de madeira na obra *Manipulações* em comparação com a imaterialidade da imagem digital que circula nas redes sociais. O professor e pesquisador inglês Sean Cubitt estabelece um paralelo direto entre a técnica do meio-tom, que transforma uma imagem contínua em uma série de pontos, e a imagem digital contemporânea, formada por pixels. Essa associação é presente na obra *Manipulações* ao apresentar uma imagem por meio de uma grade reticular, utilizando a técnica de meio-tom.

Por fim, busco problematizar a partir de *Manipulações (2016)* a política algorítmica, a materialidade e as formas de manipulação de imagens ao discutir a obra da artista Hito Steyerl, reconhecida por suas reflexões sobre a política da imagem digital. Para exemplificar as discussões, cito a instalação provocativa de Steyerl intitulada *The City of Broken Windows*, exibida no Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli-Torino. Nela, a artista explora o impacto da tecnologia como uma forma de controle social. A obra apresenta duas perspectivas: uma focada no uso da inteligência artificial para reconhecer o som de vidros quebrados, desenvolvida por cientistas em um hangar da Segunda Guerra Mundial; outra, que mostra um artista pintando janelas em tapumes de casas vazias para desestimular a criminalidade. Steyerl posiciona ambas as ações em um debate mais amplo sobre as implicações da vigilância tecnológica e do controle social.

Através da obra 'Manipulações', apresento como a fotografia e as representações visuais se entrelaçam com as cicatrizes da ditadura brasileira. Ao

explorar a política de imagens na era digital, discuto as complexidades da memória visual brasileira e sua influência persistente na sociedade contemporânea.



Figura 56. Manipulações (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.



Figura 57. Manipulações (2016). Xilogravura sobre papel. Detalhe no lado esquerdo da imagem. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Edson Chagas.

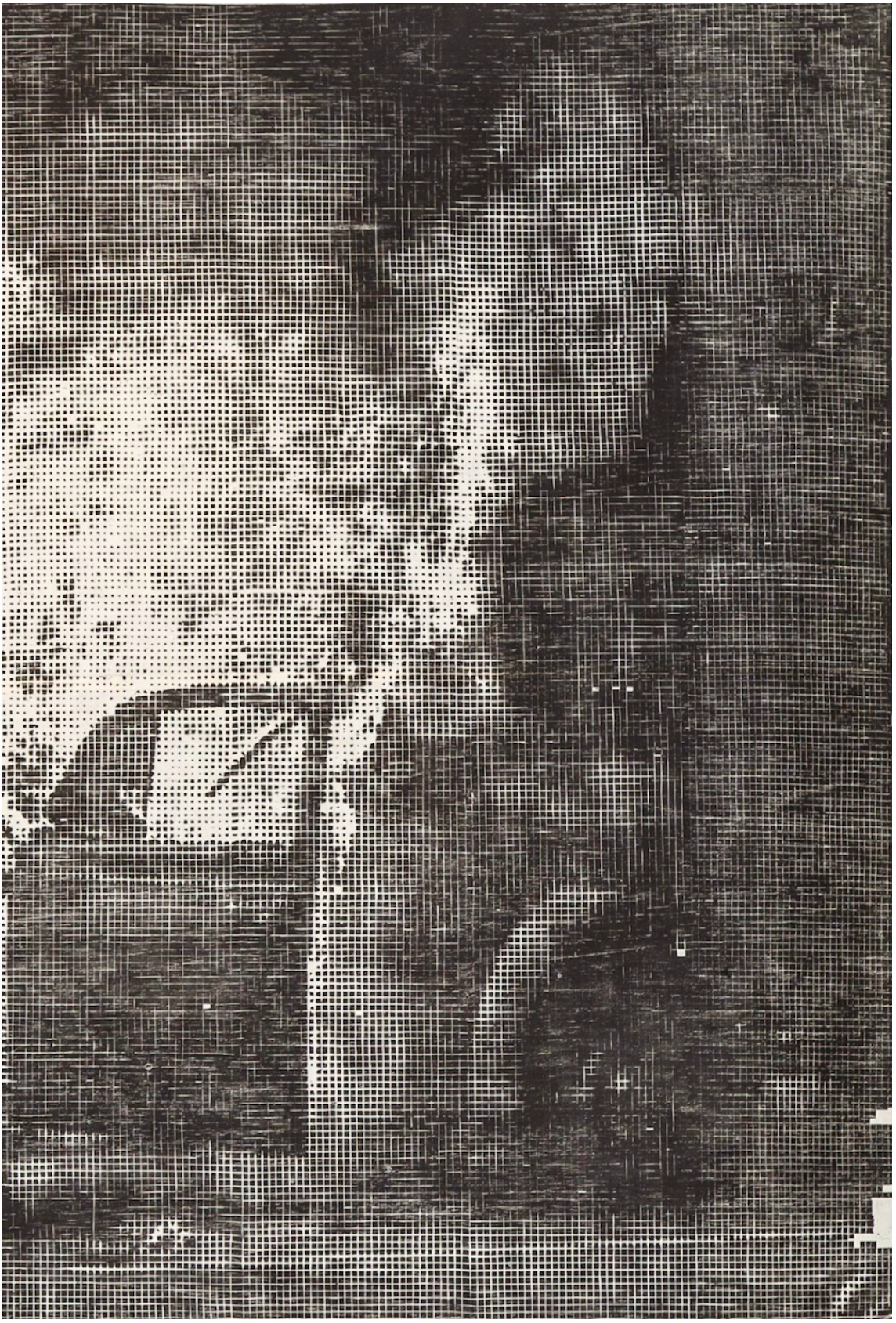


Figura 58. Manipulações (2016). Xilogravura sobre papel. Detalhe no lado direito da imagem. Exposição na Temporada de Projeto do Paço das Artes, São Paulo-SP. Foto: Edson Chagas.

5.2 REDES SOCIAIS

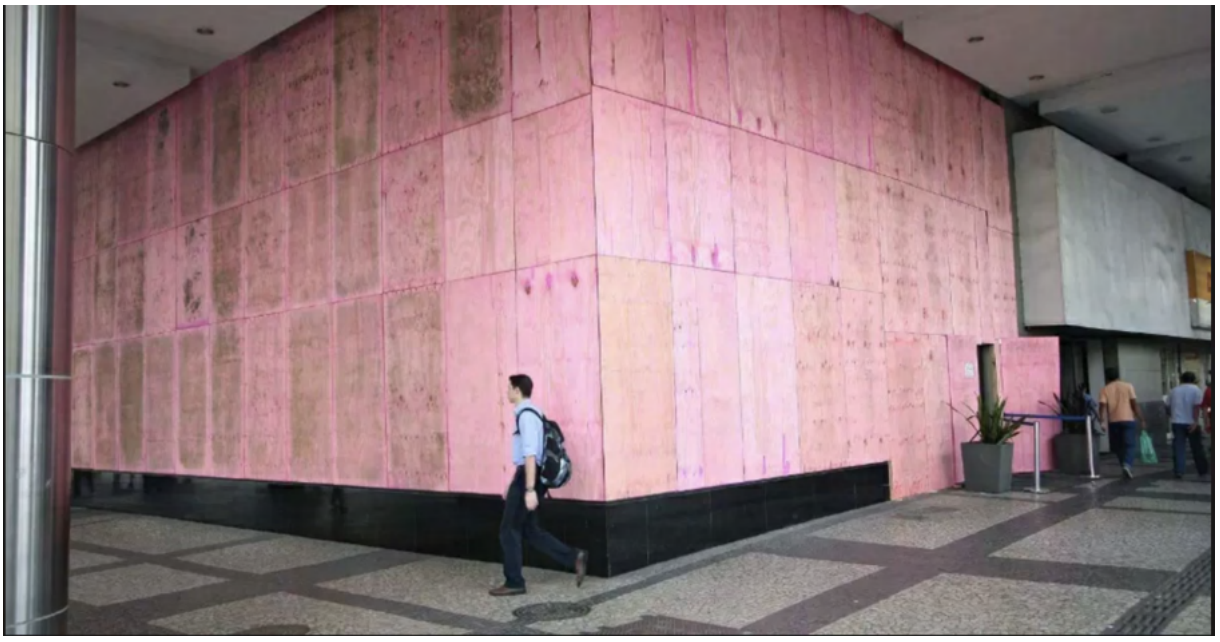


Figura 59. Bancos e lojas com as vitrines cobertas por tapumes de madeira em 2013. Fonte:https://tinyurl.com/37p9mf63 . Acesso em 21/04/2023.

Durante as manifestações que tiveram início no Brasil em junho de 2013, a paisagem urbana se transformou significativamente. Dentre as mudanças, observei a maneira como lojistas e sobretudo bancos públicos e privados buscaram proteger suas fachadas. Dada a frequência com que cacos de vidro eram encontrados nas ruas ao final dos protestos, a transparência arquitetônica dos bancos — evidente em suas portas e janelas depredadas — tornou-se símbolo de resistência e parecia inflamar ainda mais a ira popular.

Em resposta aos protestos, o sistema bancário encontrou uma solução para proteger suas vidraças: revesti-las com tapumes e compensados de madeira. A demanda por proteção resultou, no Rio de Janeiro, numa escassez do material[214]. O contraste do aspecto rústico da madeira com o design moderno das agências bancárias era contundente. Contudo, enquanto as vitrines eram protegidas, manifestantes — especialmente aqueles associados a grupos de ação direta como os *black blocs* — removeram algumas das placas de compensado e as utilizaram

214 https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/10/25/apos-quatro-meses-de-protestos-cidade-do-rio-enfrenta-escassez-de-tapumes.htm

como escudos contra balas de borracha, gás lacrimogêneo e outras formas de repressão policial.

Nesse contexto, fiquei intrigado com o duplo papel dos tapumes: ao mesmo tempo em que protegiam vitrines e janelas, serviam como escudo para os manifestantes. Essa reutilização de materiais espelha a reconfiguração do discurso que vem moldando os protestos ao longo da última década. Além disso, o uso de tais materiais contribuiu para uma nova estética dos protestos de rua, inaugurada em junho de 2013, acessível através do uso de smartphones e redes sociais. Os dispositivos móveis transformaram a percepção das manifestações, principalmente através da internet e de redes sociais, como o Facebook, o qual se tornou um espaço para mobilizar a população com o objetivo de ocupar as ruas e proporcionar uma rica documentação visual dos eventos. Graças a esse meio de cobertura midiática alternativa, foi possível acompanhar quase em tempo real imagens e vídeos das manifestações. As postagens promoveram uma sensação de documentação simultânea aos acontecimentos, o que trouxe uma nova perspectiva sobre a produção de imagens relacionadas a conflitos sociais. A cobertura de movimentos alternativos de mídia, como a Mídia Ninja[215], se desenvolveu significativamente, especialmente por meio de imagens da repressão policial e por sensibilizar para o sentimento de indignação.

Os pesquisadores Jorge Machado e Richard Miskolci[216] argumentam que as redes sociais se tornaram uma plataforma de mobilização, facilitada pelo compartilhamento de conteúdos, pela popularidade de perfis pessoais e, sobretudo, pelo poder dos algoritmos de atrair atenção e agregar apoio às causas, incentivando a ação política. As redes sociais permitiram que as pessoas se conectassem com outras de interesses e pautas comuns, criando uma malha de apoio entre os grupos. Isso ainda facilitou a organização descentralizada, tornando mais fácil a articulação de grandes grupos em torno de pautas coletivas.

Machado e Miskolci também afirmam que as redes sociais, especialmente o Facebook, foram decisivas para que as Jornadas de Junho se tornassem um movimento nacional, facilitando a convocação de um grande número de pessoas em torno de pautas coletivas. Eles destacam que as Jornadas de Junho foram

---

[215] Rede de mídia que se declara alternativa às tradicionais. https://midianinja.org/.

[216] Das jornadas de junho à cruzada moral: o papel das redes sociais na polarização política brasileira. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2238-38752019v9310 Acesso em 25/05/2023.

importantes para a disseminação de informações e para a organização de manifestações em diferentes cidades do país. Contudo, os autores também observam que o movimento foi marcado por uma intensa polarização política e disputa moral. Nesse contexto, a visão de mundo e a ação política no Brasil foram moldadas.

Os algoritmos das redes sociais têm um papel fundamental na criação e distribuição de imagens no tempo presente. Eles são responsáveis por ordenar, filtrar e entregar conteúdo a cada usuário, com base em um amplo conjunto de variáveis. Os algoritmos levam em consideração as interações passadas do usuário, como curtidas, compartilhamentos e tempo de visualização, bem como as conexões sociais, para prever o que será mais relevante ou atraente para cada indivíduo. Também definem o acesso ou não à informação, determinando, em grande parte, o que vemos e o que não vemos *online*. No contexto da percepção da história, os algoritmos têm um papel substancial. Ao promoverem conteúdos que ressoam com as visões existentes do usuário ou com tendências populares, podem reforçar determinadas narrativas históricas em detrimento de outras. Além disso, a lógica algorítmica também influencia a forma como as imagens são contextualizadas. Na ausência de metadados adequados, uma imagem pode ser dissociada do seu contexto histórico original e readaptada em uma nova narrativa. Assim, os algoritmos não apenas moldam nossa percepção do passado, mas também podem participar ativamente na criação de novas interpretações e entendimentos históricos.

No cenário das manifestações, a acessibilidade dos celulares amplifica o papel dos algoritmos ao permitir que mais pessoas criem e compartilhem conteúdo. Assim, o uso de celulares tornou-se uma ferramenta poderosa para documentar e compartilhar narrativas sobre os eventos. Os manifestantes, por exemplo, quando confrontados com a violência, podem usar seus telefones para capturar imagens que evidenciam a repressão policial, compartilhá-las nas redes sociais e aplicativos de mensagens, além de se manterem em contato quase o tempo todo. Portanto, os celulares servem como um meio crucial para registrar e disseminar narrativas, muitas vezes contradizendo as narrativas oficiais ao criarem um mecanismo de contranarrativa aos discursos e às imagens veiculados pelo Estado.



Figura 60. Manifestante usando smartphone durante as manifestações. Fonte: https://tinyurl.com/2p8daf8x. Acesso em 21/04/2023.

A intersecção entre as imagens produzidas pelos celulares e a influência dos algoritmos na sua disseminação me levou a uma experiência pessoal importante. Enquanto explorava as manifestações nas redes sociais, me deparei com uma fotografia publicada no Facebook: a imagem de um Fusca da Volkswagen pegando fogo. Capturei essa imagem da minha timeline com um *print screen* sem a preocupação de identificar a autoria ou origem. Seja obra de um fotógrafo profissional ou de um manifestante, o que me cativou na imagem foi seu caráter documental e o contexto em que ela surgiu vinculada ao evento nas minhas redes sociais. A apropriação dessa imagem faz parte de um contexto mais amplo, onde, ao longo do tempo, compilei várias capturas de tela de carros incendiados, depredados, revirados, pichados em consequência das manifestações que começaram em 2013 e se estenderam por vários anos. Foi ao revisitar essas capturas que desencadeei o início do desenvolvimento da obra *Manipulações*. O que mais me impressionou na fotografia foram seus elementos visuais: no primeiro plano, o Fusca está pegando fogo; as chamas, que iluminam a cena noturna, criam um elemento dinâmico; a fumaça preenche grande parte da imagem, contrastando com a textura do metal do veículo que aparenta estar derretendo devido ao calor. Além de sua composição visual, o Fusca, reconhecido como um dos carros mais populares da história brasileira, carrega significados profundos. Em chamas, ele pode ser interpretado como um símbolo melancólico da decadência do projeto desenvolvimentista da ditadura militar, conforme abordado no Capítulo III. Curiosamente, a imagem

contrasta fortemente com o otimismo que os anúncios utilizados na obra *Bem-vindo, presidente!* buscavam promover.

Na era digital, a apropriação e reinterpretação de imagens tornaram-se práticas comuns, alimentando um ciclo contínuo de significado e recontextualização. Como observa Boris Groys em *In the Flow*, “But artists work not only inside the public space of their time but also for the heterogeneous space of the art archives, where their works will have a place among the works of both past and future.”[217] Esta reflexão ressoa minha experiência ao capturar e reimaginar a imagem do Fusca em chamas, uma imagem que não só fala de um momento específico, mas também se insere em um continuum de representações e significados. Dentro deste fluxo, a autoria tradicional e os contextos originais podem se tornar ofuscados ou perdidos. Como Groys argumenta, em um mundo saturado de imagens digitais, a arte e a informação muitas vezes se tornam indistinguíveis. Nesse cenário, o que se torna central não é necessariamente a origem da imagem, mas sua capacidade de evocar significados e reflexões em seu receptor. A minha apropriação da imagem do Fusca em chamas, e a subsequente curadoria de várias outras imagens similares, não foi motivada por uma busca da autoria original, mas por uma resposta visceral ao seu caráter documental e aos significados que ela evocava no contexto das manifestações.

Apesar da baixa resolução da fotografia, fui atraído pelo repertório visual que associei às imagens icônicas do período ditatorial, como o carro Puma destruído como resultado da tentativa frustrada no Atentado ao Riocentro e o Fusca Volkswagen perfurado por balas de revólver com o corpo de Carlos Marighella no seu interior. Notei que a baixa qualidade da imagem e sua dificuldade de visualização reverberavam a natureza difusa dos eventos do período ditatorial. Assim, a fotografia retirada das redes sociais cria um repertório visual de continuidade. Nesse sentido, a escolha da imagem foi muito mais intuitiva, ao representar a busca por um processo de releitura crítica das fotografias do período ditatorial no tempo presente.

[217] GROYS, 2016, p. 187.



Figura 61. *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição O poder da multiplicação, Leipzig, Alemanha.

5.3 O TEMPO

A fotografia do Fusca em chamas compartilhada nas redes sociais serviu de referência para a criação da xilogravura *Manipulações*. O objetivo inicial era estabelecer um contraste entre a imagem digital de baixa resolução retirada das redes sociais através da captura de tela do celular e a xilogravura de grandes dimensões. Como estratégia para salientar a origem fotográfica da imagem, recorri ao uso de uma retícula. Transformei digitalmente a imagem numa retícula de meio-tom constituída por linhas brancas horizontais e verticais que formaram uma malha geométrica. Ao se cruzarem, essas linhas formam uma série de quadrados em preto, evocando a estrutura de um pixel.

A retícula é um elemento crucial em *Manipulações*. Ela age como uma rede de pesca, em uma analogia visual, onde os elementos mais significativos são

capturados, enquanto os detalhes menos visíveis escorrem por entre as linhas, desaparecendo na composição. A percepção geral da imagem é moldada pela retenção dos sinais mais marcantes da fotografia, com os aspectos menos evidentes sendo naturalmente eliminados. Neste contexto, a retícula é utilizada como uma ferramenta para a apreensão, interpretação e tradução de informações pela sua estrutura formal, que abrange uma variedade de tamanhos e espaçamentos. A variação na espessura das linhas brancas, em contraste com o preto dos quadrados na superfície da madeira, possibilita a percepção da referência fotográfica, tendo em vista que a visualização da fotografia ocorre por meio de um efeito óptico. A escolha da superfície de madeira como suporte para a imagem visa ressaltar os ruídos inerentes à textura orgânica do material, os quais ganham destaque na impressão. A obra permite que se perceba, simultaneamente, a referência fotográfica (por meio da ilusão óptica da imagem observada a uma certa distância), a grade de meio-tom (que estrutura a imagem) e a textura da madeira (evidenciada na xilogravura).

O processo de produção da obra teve início com a escolha da fotografia, seguida da sua edição digital. Para se ajustar às grandes dimensões do compensado de madeira, a imagem foi dividida em pequenos fragmentos de 20cm x 30cm, que, ao serem unidos, formavam a grade reticular. Utilizei uma técnica semelhante à que apliquei em *Bem-vindo, presidente!* para colar a imagem impressa na madeira: primeiro, embalei o papel de conservação em folhas A4, com gramatura maior; em seguida, realizei a impressão usando uma impressora jato de tinta *inkjet*. Depois da impressão, apliquei a imagem na madeira com cola, de maneira a identificar claramente as linhas impressas que formam a grade da retícula de meio-tom, de forma que a impressão servisse de guia para a gravação na madeira.

Todo o processo de gravação foi conduzido manualmente, exigindo mais de quatro meses de trabalho intensivo. Um dos desafios enfrentados durante essa etapa foi a dificuldade em avaliar de maneira precisa a formação da obra. O uso da retícula, que opera por meio do contraste com o fundo, me impediu de visualizar a imagem após a gravação na matriz, devido à falta do contraste necessário para o efeito óptico. Isso tornou muito difícil o acompanhamento do progresso da obra e a percepção do impacto das gravações que eu realizava. Além disso, o tempo de produção da xilogravura contrasta fortemente com a rápida captura da imagem em

fluxo na internet e sua longa sequência de formação, a partir da tradução da imagem fotográfica para a madeira. O procedimento de gravação assume uma importância relevante como um gesto de registro de informação, uma vez que uma lenta aproximação e intimidade com a imagem são tecidas ao longo desse processo.

Um dos pontos interessantes da escolha pela madeira é que o material ecoa a minha primeira impressão sobre as manifestações de junho: os tapumes de madeira utilizados para proteger as vidraças de lojas e bancos. Utilizei, inclusive, um compensado de baixa qualidade, que descasca com facilidade, muito semelhante ao que é empregado para proteger as vitrines. A escolha não somente reflete o impacto em relação ao material, mas também a força expressiva de sua superfície.

A goiva deve ser preparada e afiada para que a lâmina esteja no ângulo correto, de forma a não danificar a imagem ou 'mastigar' a superfície da madeira. O compensado reage às interações com o ambiente, com sua condição variando de acordo com a umidade, o clima e o armazenamento. É imprescindível preparar a superfície da madeira antes da gravação, um processo realizado com lixas de diferentes granulometrias, que criam uma superfície lisa para que a mão possa deslizar mesmo com o papel de conservação colado.

Aprender a manipular a goiva implica em um engajamento sensorial com a madeira, no qual se compreende como as fibras devem orientar a lâmina à medida em que ela penetra a superfície. Assim, deve-se evitar que a goiva force a madeira. Nesse tipo de manuseio, onde a madeira orienta a goiva, os ângulos necessários para abrir as fibras e realizar cada gesto de maneira adequada são estabelecidos num diálogo constante com o material. A gravação exige uma coreografia entre o corpo e a matéria, e encontrar as aberturas na superfície é um exercício de sensibilidade. A experiência prática é crucial para aprender a gravar com precisão e respeito, sem a necessidade de aplicar força excessiva.

O trabalho manual se impõe como um requisito inerente ao próprio método de gravação. Outra técnica, como o emprego do laser industrial para gravação da madeira, não se mostrou adequado para o projeto, pois o laser torna a referência fotográfica excessivamente proeminente, prejudicando a percepção do ruído, que é essencial para a impressão final. Isso ocorre porque o método a laser

produz uma imagem muito similar a de referência, em vez de transformar a original. A gravação a laser segue a lógica da imagem digital, em que os eixos x e y são as coordenadas da imagem em pixels, onde o laser é acionado no processo de rastreamento. Apesar de ser um método repleto de possibilidades, a aplicação do laser nos testes que realizei não conseguiu replicar a fluidez e a qualidade da linha produzida pelo metal da goiva.

Em *Manipulações* a fotografia de referência é transformada, promovendo a construção de uma representação visual que, embora vinculada ao seu referente, se apresenta como uma nova imagem. Este processo se coaduna com a ideia de transmissão entre gerações, discutida por Marianne Hirsch. O trabalho realiza uma transição da informação visual da fotografia para a madeira por meio de uma retícula de linhas, e nessa operação há uma transformação da informação. Por isso, enfatizo que o ruído da madeira, por meio de suas texturas e do corte da goiva, é importante, pois são esses elementos que promovem a transformação da imagem, de forma que a referência fotográfica não fique tão evidente, mas, ao mesmo tempo, não se perca completamente.

Portanto, o processo de transição da imagem entre superfícies, neste caso, da tela do computador para os veios da madeira, promove a perpetuação e perda de elementos formais da imagem fotográfica. Nele, a perda é tão importante quanto a permanência, pois possibilita a criação da obra como resultado da interação entre a referência fotográfica e a madeira. O papel da mão é equilibrar a relação entre a imagem fotográfica e a superfície da madeira. É a mão que possibilita a construção do ruído, através dos erros e o imponderável da relação com as fibras da madeira, que adiciona força expressiva à obra.

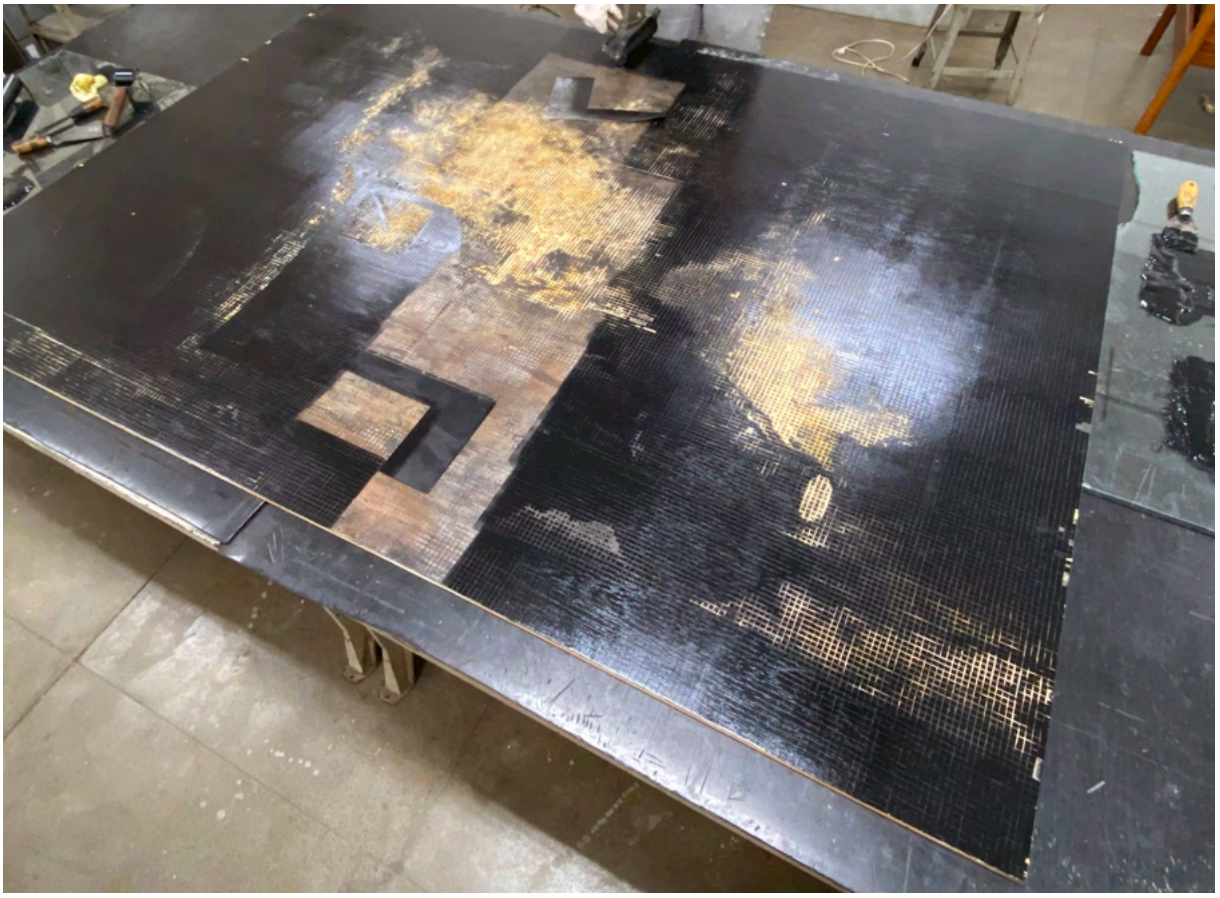


Figura 62. Processo de entintagem da matriz de madeira para impressão. Vitória-ES. Foto: Rafael Pagatini.

Após a gravação da matriz, o papel de conservação que foi colado na madeira e usado como guia para o entalhe é removido com uma lixadeira. Esse processo prepara a superfície da madeira para a impressão. A matriz é entintada com uma quantidade uniforme de tinta por toda a superfície da matriz. O papel, de fibras longas que conferem estrutura e resistência, é cuidadosamente desenrolado sobre a matriz, cobrindo toda a extensão da madeira. A colher de pau é utilizada para executar movimentos circulares na imagem, criando um atrito do papel contra a madeira para transferir a tinta de uma superfície para a outra. Assim, o processo de impressão é realizado com cuidado para evitar que o papel se rasgue em decorrência da tensão da colher de pau entre o papel e a matriz, exigindo uma execução lenta e meticulosa.

A maior parte das etapas de produção da obra *Manipulações* requer uma abordagem lenta e meticulosa, demandando extensas horas de trabalho. A gravação

na madeira, feita manualmente, é uma reinterpretação da imagem, enquanto o processo de impressão com colher de pau é essencial para realçar as texturas da superfície da madeira. Utilizar uma prensa não é viável por causa das grandes dimensões da matriz, e esse procedimento frequentemente faz com que a tinta deslize sobre os veios da madeira, diminuindo a nitidez da textura do compensado na estampa produzida. Dadas as proporções da obra, quatro pessoas são necessárias para entintar, desenrolar o papel e imprimir usando a colher de pau, a fim de evitar que a tinta seque devido às longas horas de toda a sequência da impressão.



Figura 63. Processo de impressão da xilogravura utilizando colher de pau. Vitória-ES. Foto: Sara Cirino.

A escolha em utilizar compensado de baixa qualidade como matriz para a imagem levou a uma transformação contínua de cada impressão da xilogravura. Essa transformação é resultado da perda de alguns dos quadrados pretos que

formam a imagem, e que fazem alusão aos pixels da imagem digital. A cola usada industrialmente nas lâminas que compõem o compensado não foi reforçada com o uso de selador para auxiliar na fixação das camadas de madeira. Essa constatação faz com que a camada mais superficial da imagem gravada se descole ao longo do tempo. Isso pode acontecer facilmente devido à tração exercida durante a impressão e à aderência provocada pela viscosidade da tinta. Assim, a cada impressão da tiragem de cinco cópias, a imagem gravada na matriz gradualmente se desfaz, o que fica evidente nos quadrados brancos que destacam o aspecto de ruína na estampa. Ao mesmo tempo, a deterioração gradual não apenas contribui para a expressividade da obra, mas também ressalta a impermanência e o caráter efêmero das imagens na cultura visual contemporânea.



Figura 64. Detalhe da matriz de compensado entintada. Vitória-ES. Foto: Rafael Pagatini.



Figura 65. Detalhe de *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

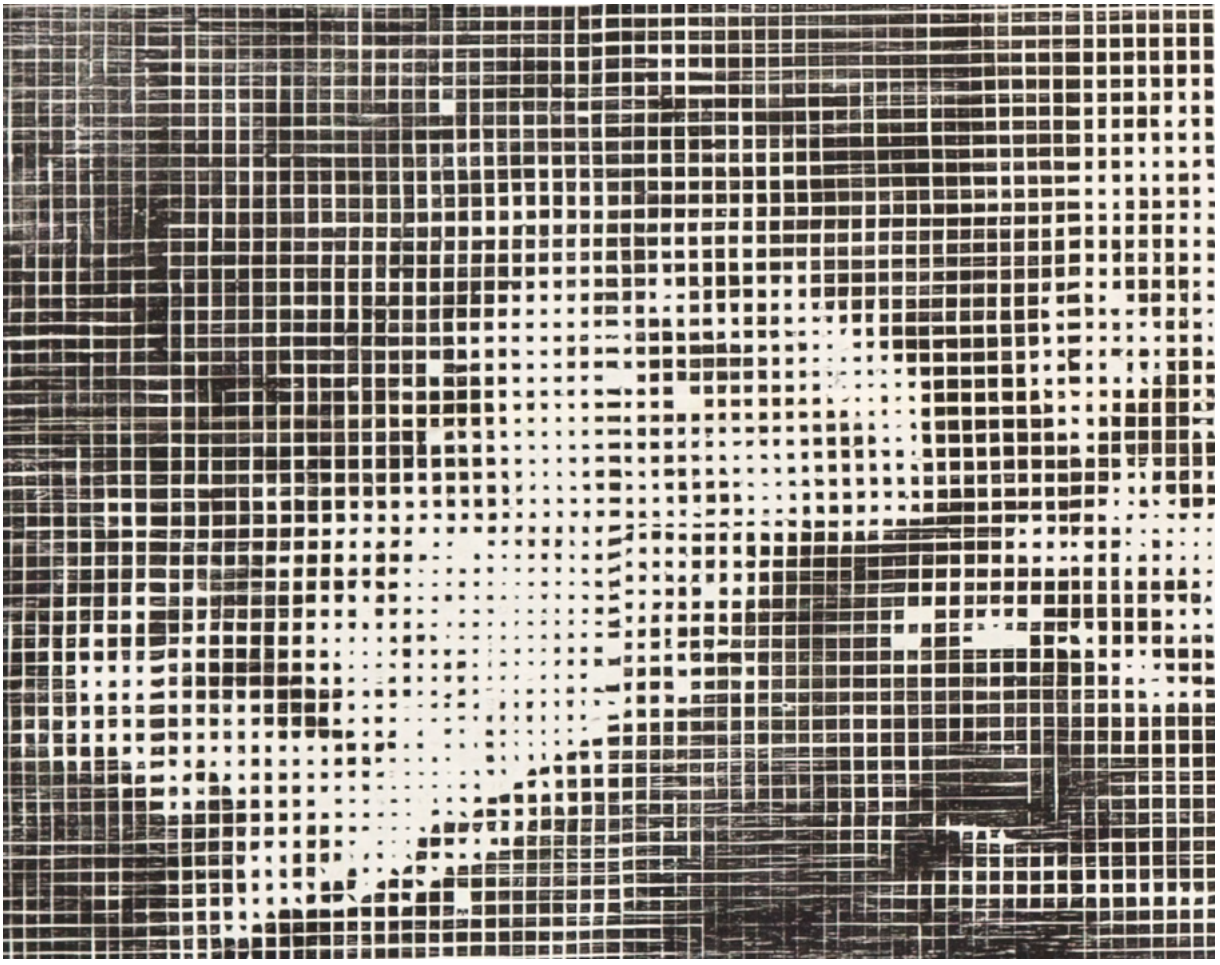


Figura 66. Detalhe de *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

5.4 A GRADE HALFTONE

A fotografia do carro destruído no Atentado ao Riocentro e a imagem do corpo de Marighella no interior do automóvel Volkswagen são evidências de tentativas de manipulação. São formas de construir uma narrativa e representações sobre eventos. O debate sobre a manipulação visual abre caminho para uma reflexão sobre a própria natureza constitutiva das imagens. Uma imagem digital no contexto contemporâneo é resultado de um código numérico. Sua formação em pequenos fragmentos de pixels é praticamente imperceptível ao olhar, da mesma forma como a retícula de meio-tom não era observada nas imagens impressas em jornais e revistas que estamparam as fotos do atentado e do corpo de Marighella.

No livro *The Practice of Light: a genealogy of visual technologies from print to pixels*, Sean Cubitt, pesquisador especializado em teoria da mídia, história e arte digital, explora a evolução dos meios visuais e o impacto que eles tiveram na percepção. Uma técnica fundamental que Cubitt discute é o meio-tom, que desempenhou um papel crucial na história da reprodução de imagens.

A técnica do meio-tom revolucionou a capacidade de reproduzir imagens em massa, pois permitiu a representação de uma gama infinita de tons utilizando apenas tinta preta sobre papel. O processo é realizado por meio da discretização da imagem, ou seja, a conversão de uma imagem em fragmentos, em uma matriz de pequenos pontos, com áreas mais escuras representadas por pontos maiores ou mais próximos, e áreas mais claras por pontos menores ou mais distantes. Segundo Cubitt, a textura de uma superfície — que na técnica do meio-tom é gerada pelos pontos da matriz — é fundamental para torná-la visível e distinguível de outras. Essa concepção tem implicações significativas para diversas formas de arte e mídia, já que a textura pode ser manipulada para criar diferentes efeitos visuais e perceptivos.

No contexto da impressão, a retícula halftone permite o controle da textura da estampa. Ela funciona dividindo a imagem em pontos equivalentes que podem ser impressos em papel. Cubitt argumenta que essa grade é uma forma de controlar e padronizar a textura, embora possa levar à perda de nuances e variações tonais. Essas considerações formam a base para a compreensão de Cubitt da arquitetura da imagem contemporânea. A unidade básica da imagem digital, o pixel, não tem um equivalente físico na imagem impressa, ao contrário dos pontos na técnica de meio-tom, que são produzidos fisicamente. Na análise de Cubitt, a técnica do meio-tom atuou como ponte entre a imagem impressa e digital, estabelecendo as bases para o desenvolvimento de tecnologias digitais de imagem que permeiam e influenciam a percepção do mundo hoje.

A técnica transformou as áreas escuras de uma imagem em pontos, ou de certo modo em pixels capazes de representar uma vasta gama de tons de cinza. A principal inovação dessa técnica foi a introdução de uma grade, o *grid*, que era colocada entre o negativo e a impressão. A grade criava um padrão regular de pontos correspondentes aos diferentes tons de cinza da imagem original, essencialmente digitalizando a imagem. A imagem digital é, em muitos aspectos, uma extensão da técnica de meio-tom. Ambas são compostas por uma matriz de

pontos individuais que podem variar em cor e intensidade. No entanto, enquanto os pontos na técnica de meio-tom são produzidos fisicamente, os pixels em uma imagem digital são gerados eletronicamente e podem ser facilmente alterados e transmitidos digitalmente.

Em resumo, a técnica de meio-tom foi uma etapa crucial na evolução da imagem, atuando como ponte entre a fotografia analógica e a imagem digital. Ao introduzir a ideia de uma imagem composta por uma grade regular de pontos, a técnica de meio-tom estabeleceu as bases para o desenvolvimento de tecnologias digitais de imagem que permeiam e influenciam a percepção do mundo na contemporaneidade.

No contexto da reprodução, a técnica halftone foi pioneira na ‘digitalização’ de uma imagem, ou seja, na transformação de uma imagem contínua, como uma fotografia, em uma série de pontos discretos, cada um com uma tonalidade específica. Isso foi feito convertendo diferentes tons de cinza em uma série de pontos, ou ‘pixels’ de diferentes tamanhos. Assim, a imagem original com uma gama infinita de tons foi transformada em uma imagem de meio-tom, composta por uma matriz finita de pontos. A imagem digital baseia-se no mesmo princípio fundamental que o halftone: também é composta por uma matriz de pontos discretos, neste caso, pixels. Cada pixel em uma imagem digital tem um valor de cor específico, que pode ser alterado e manipulado digitalmente. Assim, enquanto o halftone foi a primeira técnica a digitalizar uma imagem em termos físicos e mecânicos, a imagem digital representa a digitalização em termos eletrônicos e de software. A transição da imagem analógica para a digital, catalisada pela técnica halftone, foi uma inovação crucial na história da imagem e da reprodução, e preparou o terreno para as tecnologias digitais de imagem, permitindo a manipulação e transmissão eletrônica de imagens com facilidade e flexibilidade sem precedentes.

O trabalho *Manipulações* utiliza o processo meio-tom para gravar a fotografia na madeira. Como mencionado acima, a retícula meio-tom é a transformação de uma imagem contínua em uma série de pontos discretos. No caso da obra, a imagem contínua é o automóvel em chamas, que foi transformado em uma série de quadrados pretos.

O uso de meio-tom também é uma referência à conexão entre a impressão e a digitalização de imagens. Tal como acontece com as imagens de meio-tom tradicionais, a nitidez da imagem nesse trabalho se torna mais aparente à medida em que o observador se distancia da obra. Em contraste, a proximidade faz com que os quadrados que compõem a gravura se destaquem, tornando a imagem do carro menos nítida, em um paralelo direto com a forma com que as imagens de meio-tom e digitais se decompõem em pontos ou pixels quando vistas de perto.

A escolha em usar uma grade reticular como a base para a obra estabelece uma relação intrínseca com a natureza digital da imagem. A grade, uma estrutura ordenada de linhas verticais e horizontais, reflete a organização pixelizada de uma imagem digital, ressaltando a ideia de uma imagem composta por elementos discretos. O termo ‘reticular’ derivado do latim *reticulum*, que significa "pequena rede"[218]. No contexto das artes gráficas e do design, a palavra é usada para descrever qualquer padrão ou estrutura que se assemelha a uma rede, como uma grade de linhas cruzadas.

Nesse sentido, a textura do compensado de madeira usado como suporte para a gravação é um aspecto importante da obra. É perceptível na impressão e amplifica a expressividade da obra, e que faz referência ao elemento físico e tátil da matriz presente na produção do trabalho, contrastando com a natureza intangível da imagem digital. A apresentação da obra, suspensa pelas bordas superiores e solta nas laterais e na parte inferior, também contribui para a natureza dinâmica da imagem, em uma configuração que promove um suave movimento do papel, sugerindo a natureza fluida e mutável das imagens digitais.

A utilização da grade meio-tom em *Manipulaçõe* busca apresentar a interseção entre as técnicas tradicionais de gravura e a imagem digital. Nesse aspecto ao empregar a retícula para explorar a digitalização de imagens, busco fazer referência à materialidade da matriz. A imagem da matriz tem sua origem simbólica em meu processo de criação na referência das placas de madeira que serviam para proteger as vitrines durante as manifestações de 2013.

Tanto o gesto de quebrar as vidraças quanto o de gravar a superfície do compensado são formas de buscar atravessar a superfície e o plano da imagem. Esse 'atravessar' indica um movimento que vai além da superfície bidimensional,

[218] https://www.etymonline.com/word/reticular Acesso em 23/05/2023.

apontando para uma experiência tridimensional. Tal concepção convoca o espectador a considerar a presença física da obra e as ações envolvidas na sua criação, bem como a refletir sobre como ocorrem as interações com as imagens em um mundo cada vez mais digital. Pelo gesto de escavar, a obra se torna um estímulo para um estudo mais profundo sobre as complexidades inerentes à criação, à interpretação de imagens e às nuances que residem além do simples ato de observar.



Figura 67. Detalhe de *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.



Figura 68. Manifestantes destruindo a vidraça de uma rede bancária em 2013. Fonte: https://tinyurl.com/2s6uku5m. Acesso em 21/04/2023.

5.5 A VERTIGEM

Dentre as análises sobre as manifestações iniciadas em junho de 2013, a de Rodrigo Nunes, uma das vozes mais importantes da filosofia política brasileira contemporânea, tem se apresentado como uma das mais originais, ao identificar a dificuldade, por parte do espectro político ligado à esquerda partidária, de articular e principalmente de dar vazão ao movimento popular. Nunes afirma que os movimentos de 2013 se constituíram como um grande enigma da política brasileira, na forma pela qual "Junho foi uma revolta dos governados contra os governantes"[219].

Os protestos aconteceram em perspectiva a um cenário internacional que, desde 2011, vivia sob a influência da série de manifestações ocorridas em países árabes, conhecidas como a Primavera Árabe, e do movimento Occupy, nos Estados Unidos. Ao serem apresentados globalmente principalmente por meio das redes sociais, os dois movimentos contribuíram discursivamente para o desenvolvimento dos movimentos de junho de 2013 no Brasil. No entanto, sem a existência de uma identidade institucional, as manifestações atraíram grupos que não estavam ligados

[219] NUNES, Rodrigo. 2022, p.129.

ao espectro ideológico do grupo de esquerda que convocava para os protestos[220]. Os grupos sem identidade política definida ou mesmo os ligados à direita se fizeram presentes e iniciaram o processo de articulação de narrativas. Nesse espaço, no qual as diferenças foram compreendidas como não diferentes, pelo menos inicialmente, cresceu um sentimento antissistema, no qual a política representativa se apresentaria desgastada.

> [A] adoção de símbolos nacionais como o hino, a bandeira e a camisa da seleção era, para muitos, um recurso instintivo aos únicos marcadores capazes de dar conta da identidade genérica que se expressava ali – enquanto, para a direita, seria cada vez mais uma maneira de posicionar-se como legítima representante da nação contra o “corpo estranho” que se vestia de vermelho. [221]

Segundo Nunes, esses eventos tinham em comum a participação do mesmo público, principalmente jovens com uma forte construção de consciência crítica. A primeira fase foi liderada por grupos de esquerda autônoma que buscavam representações que não se ligassem a uma identidade coletiva de partidos institucionalizados enquanto movimento político. A segunda fase foi iniciada em 13 de junho de 2013[222] em São Paulo, decorrente da forte repressão policial. Foi quando as manifestações receberam apoio da grande imprensa e de parte da direita que começava a se mobilizar. Pessoas que não estavam presentes em eventos anteriores começaram a participar, o que denota o envolvimento de manifestantes cada vez mais heterogêneos nos protestos. A terceira fase se sustenta na construção narrativa presente nos meios de comunicação das "manifestações legítimas" de pessoas reivindicando seus direitos. A quarta fase vem com um público muito mais homogêneo, com menos participantes e resultando no movimento Não vai ter Copa. Assim, apesar de o movimento acabar na final da Copa do Mundo, eventos posteriores, como os protestos pró-impeachment em 2015, os de secundaristas entre 2015-2016, a greve geral de 2017 e a greve dos caminhoneiros

---

[220] Para saber mais acessar: https://books.scielo.org/id/hk62f/pdf/pinho-9788523218775-08.pdf Acesso em 21/04/2023.
[221] NUNES, p. 141.
[222] Os pesquisadores Maíra Ouríveis do Espírito Santo, Eduardo Henrique Diniz e Manuella Maia Ribeiro afirmam que "para o MPL[Movimento Passe Livre], todos aqueles que foram às ruas no ato seguinte à repressão mais brutal [13 de junho]l, construíram a ocasião para que a mídia alterasse seu posicionamento sobre as manifestações, como elas deveriam ser tratadas pelo governo e pela força policial, e concretamente, conquistaram a redução tarifária do transporte público em São Paulo." Em https://books.scielo.org/id/hk62f/pdf/pinho-9788523218775-08.pdf Acessado 21 de abril de 2023.

de 2018 ressoam memórias das manifestações de 2013, principalmente a crise de legitimidade das instituições e do sistema político.

O autor aborda um ponto importante ao analisar a queda do governo da presidenta Dilma Rousseff. Nunes afirma que o governo do partido dos trabalhadores interpretou o impeachment da presidenta como um processo decorrente das manifestações de 2013. Essa leitura, segundo Nunes, não buscou compreender por que os manifestantes ocuparam as ruas naquele ano e não promoveu uma autocrítica sobre os limites do projeto econômico implementado pelo governo. A falta de explicações do partido sobre a crise econômica é outro aspecto central na análise do pesquisador, que sustenta que, aos olhos do governo, a destituição da presidenta seria um golpe análogo ao de 1964, quando João Goulart foi deposto.

Ao evocar o imaginário de 1964, o Partido dos Trabalhadores buscou abrigar-se na narrativa do golpe e resistência ao governo autoritário estabelecido durante a ditadura. Nunes argumenta que essa foi uma maneira equivocada de compreender os elementos que levaram ao movimento de 2013 e à própria crise econômica. "Não deixa de ser revelador que as duas imagens que passaram a dominar a iconografia petista da prisão de Lula em diante sejam fotos históricas dele e de Dilma na resistência à ditadura nos anos 1970"[223]. O uso do imaginário da esquerda armada como gesto de resistência, como mencionado no Capítulo II, é uma imagem limitadora, pois além de dificultar o diálogo com outras vozes na sociedade brasileira — tendo em vista as políticas de esquecimento do país — remete indiretamente à memória de progresso e de crescimento econômico que a ditadura militar ainda ocupa no imaginário social, conforme evidencia a obra *Bem-vindo, presidente!*. Nunes sugere que recorrer à iconografia do preso político pela esquerda foi uma tentativa de substituir eventos recentes por outros mais bem elaborados e documentados na imaginação de seus seguidores. Segundo o autor, a "única maneira de lidar com o trauma recente fosse apagá-lo por completo, substituindo-o por um anterior, mais distante, menos ambíguo e incômodo"[224].

A análise de Nunes identifica na referência à luta armada no período pós-1968 uma busca por representações de um processo de radicalização que não

[223] NUNES, p. 116.
[224] NUNES, p. 117.

estava necessariamente no imaginário dos movimentos de 2013. Os manifestantes, ao invadirem a área externa do Congresso Nacional, não destruíram ou danificaram o prédio, mas produziram uma imagem que não foi apropriada pela esquerda partidária. Segundo Nunes, o governo Dilma não caiu por influência externa[225] ou por propor medidas radicais na economia, mas principalmente pelos pactos estabelecidos com a estrutura política que possibilitaram sua ascensão ao poder. Nesse sentido, o autor critica a construção da analogia com a busca de radicalidade como percepção do gesto extremo, no caso, pegar em armas. E destaca como "uma política que se pretende transformativa precisa necessariamente trabalhar ao mesmo tempo dentro dos limites do possível e sobre esses próprios limites, de modo a ampliá-los"[226]. As imagens emblemáticas das manifestações, como as vidraças quebradas e os carros em chamas, capturam o clima de sublevação de 2013, e ressaltam a tensão e a complexidade dos eventos em questão. A análise de Nunes sobre o recurso ao imaginário da esquerda armada por parte da esquerda partidária revela a dificuldade em compreender os protestos e destaca a necessidade de explorar novas perspectivas e abordagens para analisar esses acontecimentos de forma mais acurada e eficaz.

Assim, a utilização da fotografia das Jornadas de Junho proveniente das redes sociais em *Manipulações* buscou, através da imagem e seu repertório visual, suscitar esse grande conjunto de intersecções e narrativas: a esquerda buscando no discurso de golpe representado na perseguição ao preso político do período ditatorial uma explicação para o evento, a direita com discursos e pautas moralistas/moralizantes, o discurso anti-sistema, o clima de revolta, e principalmente uma nova visualidade que emergiu a partir da produção e circulação das imagens através das redes sociais.

Embora seja crucial sublinhar que a apresentação e interpretação dessas intersecções e narrativas não são neutras ou objetivas, particularmente no âmbito das plataformas de redes sociais, é indiscutível que estejam sujeitas ao enquadramento de complexos algoritmos que regem o funcionamento das redes. Como Machado e Miskolci observam, as redes sociais evoluíram para um espaço primariamente comercial, sob vigilância e controle corporativo, promovendo uma

[225] João Goulart em 1964 sofreu enorme pressão do governo dos Estados Unidos da América. Ver Carlos Fico, *O Grande Irmão*, 2008.
[226] NUNES, p. 125.

sociabilidade engendrada por algoritmos. Estes são intencionalmente projetados para atrair e manter a atenção do usuário, afetando inevitavelmente a maneira como as interações dos usuários ocorrem e como as informações são disseminadas e interpretadas. A intrincada rede de narrativas e discursos provenientes de eventos como as Jornadas de Junho é complexificada ainda mais pela influência dos algoritmos e pelas corporações que detêm o seu controle.



Figura 69. Detalhe de *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

5.6 A MANIPULAÇÃO DA NARRATIVA

Embora em minha abordagem tenha estruturado a manipulação como sendo o mecanismo pelo qual, nas redes sociais, o algoritmo direciona o conteúdo na linha do tempo do usuário, é importante expandir esta perspectiva e relacioná-la ao período ditatorial. A manipulação não se restringe apenas à apresentação do conteúdo, mas se estende também à construção de narrativas sobre eventos. Esta dinâmica complexa contribui para moldar a percepção e a interpretação dos fatos pelos usuários, implicando, assim, em um processo mais amplo de influência e controle. Em uma perspectiva histórica, a manipulação foi realizada como forma de direcionar o olhar para os regimes de visibilidade. E a associação que identifiquei entre a imagem do carro incendiado com o repertório visual da ditadura em relação aos casos do Atentado ao Riocentro e à morte de Marighella sugerem imagens de eventos que continuam a produzir regimes de invisibilidade no tempo presente. Assim, chama atenção que esses dois acontecimentos do período ditatorial tenham desdobramentos jurídicos recentes que espelham a presença do passado ditatorial.

5.6.1 O CASO RIOCENTRO

No dia 30 de abril de 1981, durante o mandato do ex-general João Batista Figueiredo, um atentado aconteceu no Riocentro, um popular centro de convenções na cidade do Rio de Janeiro, enquanto ocorria um show em comemoração ao Dia do Trabalho. Uma bomba foi detonada no interior do veículo Puma, de Wilson Luís Chaves Machado, resultando na morte do sargento Guilherme Pereira do Rosário e deixando Machado ferido. Ambos eram servidores do DOI-CODI, órgão militar envolvido na repressão política durante a ditadura brasileira. Há fortes indícios de que os militares planejaram e realizaram o atentado com o objetivo de semear o medo entre os presentes, o que pode ser interpretado como um esforço de grupos opostos à abertura política de instigar instabilidade e insegurança no país.

Apesar do que o ato sugere, os autores do atentado pretendiam, inicialmente, atribuir a responsabilidade a grupos armados que resistiam ao regime. No entanto, a alegação não se sustentou diante de um conjunto robusto de provas e indícios. Ademais, o resultado do atentado não foi tão devastador quanto poderia ter sido devido a falhas na execução do plano. Segundo um relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), a segurança do evento foi manipulada. Normalmente, a Polícia Militar se encarregava da segurança em eventos no Riocentro, especialmente em um de magnitude comparável àquela noite, que esperava reunir um público estimado entre 20 e 30 mil pessoas. No entanto, cerca de um mês antes do show, o chefe de segurança do Riocentro, coronel Dickson Grael, foi inexplicavelmente demitido. Seu substituto, o tenente Cezar Wachulec, mesmo sendo novato no cargo, assumiu e conseguiu organizar a segurança do evento. No dia do show, entretanto, Wachulec foi designado pela coordenadora geral do evento, Maria Ângela Lopes Capobiango, para controlar as bilheterias, delegando a segurança a outro funcionário, que era mecânico de profissão. O relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) sugere que a segurança do evento foi comprometida por estas mudanças e pela ausência de policiamento no local, conforme determinado pelo comandante-geral da PM do Rio de Janeiro, coronel Nilton de Albuquerque Cerqueira. O relatório também sugere que há indicações de que outras duas bombas foram localizadas e desativadas dentro do carro Puma, onde estavam o capitão Machado e o sargento Rosário, que foram encarregados de transportar a bomba.

De acordo com um relatório da Comissão Nacional da Verdade, o Inquérito Policial Militar (IPM) de 1981, que supostamente investigava as responsabilidades pelo atentado do Riocentro, também foi manipulado para estabelecer conclusões pré-definidas, visando retratar o capitão Wilson Machado e o sargento Rosário como vítimas e levar as investigações a uma indefinição sobre a autoria do atentado. A CNV sugere que a manipulação do IPM foi uma tentativa de encobrir a responsabilidade de militares no atentado e evitar que informações comprometedoras viessem à luz.

O atentado ao Riocentro deu origem a um processo legal conhecido como Caso Riocentro. Esse caso foi arquivado pelo Superior Tribunal Militar (STM) em

maio de 1999, enquadrando o evento de 1981 na Lei da Anistia de 1979. O arquivamento foi considerado surpreendente e controverso, uma vez que havia indícios de que militares estavam envolvidos no atentado. Andréa Regina de Morais Benedetti destaca[227] que, após ser dado como concluído no Superior Tribunal Militar (STM) sem responsabilizar os indiciados, o caso foi recebido como denúncia contra os militares envolvidos pela juíza Ana Paula Vieira de Carvalho, da 6ª Vara Federal Criminal da Seção Judiciária do Rio de Janeiro em 2014. A juíza aceitou a denúncia e formalizou a responsabilização dos réus pelos diversos crimes cometidos em decorrência do planejamento e da execução do atentado. No entanto, ainda em 2014, o Tribunal Regional Federal da 2ª Região, por decisão colegiada, alegou improcedência do caso. Em 2019, o Ministério Público recorreu da decisão no STJ, levando a uma nova deliberação de improcedência pelo Tribunal Superior, pois não foi possível tipificar o atentado como crime contra a humanidade. A decisão do STF chama atenção pela dificuldade em considerar os acordos internacionais, conforme sugere Quinalha (Capítulo II), e pela dívida para com o imaginário nacional.

O atentado revela a tentativa de construir uma representação de atentado terrorista para manipular o imaginário. Promovido por militares contrários à abertura política em 1981, o atentado tinha como objetivo incriminar militantes de esquerda por atos terroristas, mas acabou tendo no Puma destruído o maior exemplo de seu fracasso. Os agentes do DOI que executaram o atentado organizaram o plano, levaram as bombas e realizaram pichações nos painéis do evento que se referiam à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) com o intuito de incriminar grupos de esquerda. Segundo documentos da Central de Inteligência Americana (CIA) e vasta documentação com depoimentos de testemunhas e imagens, os militares brasileiros realmente cometeram o crime, contradizendo o argumento usado pelo governo ditatorial na época de que os agentes estavam no evento apenas para fazer a cobertura. Integrantes do regime que rotularam os opositores como terroristas provocaram, eles mesmos, atos terroristas contra a população. A fotografia do automóvel destruído é uma evidência desse ato.

[227] Anistia, inimigo e judiciário: (im) possibilidades do acordo político no estado de exceção*.

> Não restam dúvidas de que os dois, o sargento Guilherme Pereira do Rosário e o capitão Wilson Luís Chaves Macedo, que provocaram o ataque a bomba e não foram as vítimas. É nítido que os dois, como membros do DOI-Codi, agiam sob as ordens superiores no momento em que a bomba acidentalmente explodiu.[228]



Figura 70. Fotografia do automóvel Puma destruído. Fonte: https://tinyurl.com/mta7z52y Acesso em 21/04/2023.

5.6.2 A FARSA SOBRE A MORTE DE MARIGHELLA

Outro evento importante do período também ressalta a tentativa de manipulação da narrativa. A do automóvel Fusca perfurado por balas com o corpo de Carlos Marighella, reconhecido como o maior adversário da ditadura. Marighella foi o maior líder comunista brasileiro, faleceu em São Paulo, em 1969. Foi um dos principais líderes da luta armada contra a ditadura militar brasileira. Marighella foi um dos fundadores da Ação Libertadora Nacional (ALN), organização guerrilheira que lutava contra o regime militar e que participou de diversas ações armadas, incluindo o sequestro de embaixadores estrangeiros. Ele foi morto em uma operação do DOPS em São Paulo, em 1969. A morte de Marighella é um dos casos que foram

228

https://oglobo.globo.com/brasil/cia-tinha-indicios-que-militares-haviam-organizado-atentado-do-riocentro-22704372 Acesso em 04/06//2018.

submetidos à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, criada em 1995 para examinar casos de terrorismo de Estado entre 1961 e 1979.

A versão oficial do Estado sobre a morte de Carlos Marighella é a de que ele foi morto em um tiroteio com agentes do DOPS em uma operação para capturá-lo. Os agentes teriam armado um falso encontro entre Marighella e os padres dominicanos que auxiliavam as ações da ALN para capturá-lo, mas Marighella e seus seguranças resistiram à prisão. Depois de um tiroteio, Marighella foi abatido com quatro tiros dentro de um veículo. Seus seguranças conseguiram escapar. No entanto, essa versão foi contestada pelos advogados e pesquisadores, que afirmaram que a operação foi deliberada para executar o líder da ALN.

No entanto, o historiador Tásso Brito destaca[229] que a disputa em torno do direito à verdade e à comprovação de que a história oficial era falsa foi uma constante nos processos submetidos à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP). Os advogados que trabalharam no caso de Marighella apresentaram argumentos que contestavam a versão oficial do Estado sobre a morte do líder comunista, incluindo incongruências nos laudos criminais e na necropsia realizadas à época.

A partir de novas investigações e indícios baseados no depoimento de frades que presenciaram a ação, Marighella teria sido executado. Realizado pelo perito Nelson Massini, um novo laudo identificou contradições na narrativa apresentada inicialmente, o que faz com que a investigação organizada pela CNV junto com outros indícios afirme que

> Marighella foi assassinado naquela noite de 4 de novembro, no horário marcado, Marighella atravessou a alameda Lorena e viu o Fusca azul dos dominicanos. Ele se aproximou, abriu a porta do carona e entrou no carro, que tinha frei Fernando no banco de carona e frei Ivo ao volante. Ato contínuo, os policiais do DOPS/SP tiraram os dominicanos do carro e encurralaram Marighella. Fleury chegou em seguida e deu voz de prisão. Ao que Marighella fez um gesto, de pegar alguma coisa na pasta que trazia

[229] BRITO, Tásso A. de. Como se constrói a verdade: o caso de Carlos Marighella na Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Revista Aedos, [S. l.], v. 14, n. 32, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/125626. Acesso em: 2 jul. 2023.

> consigo, os policiais abriram fogo à queima-roupa, matando o guerrilheiro indefeso[230].

A cena inicial descrita pelos agentes do Estado foi posteriormente revelada como sendo uma montagem. Na fotografia que acompanha a versão oficial, divulgada a mando dos militares e que estampou as páginas de jornais e revistas, o corpo de Marighella aparece estirado no banco traseiro do Fusca Volkswagen. O fotógrafo Sérgio Vital Tafner Jorge, que fotografou a cena, apenas em 2012 viria a afirmar que, na verdade, a imagem se tratava de uma montagem[231]. Sua construção, afirma o jornalista Mário Magalhães, fazia parte da estratégia dos militares de mostrar o corpo do militante para omitir a execução do guerrilheiro, realizada pelo delegado do DOPS-SP, Sérgio Fleury. Foi montada uma armadilha para prender e matar Marighella, com a participação de padres dominicanos que haviam sido presos e torturados. O cenário escolhido para a emboscada, entre a alameda Casa Branca com a alameda Lorena no bairro Jardins, em São Paulo, foi o ponto de encontro. Marighella chegou a pé, entrou no fusca, foi abordado, retirado do veículo pelos policiais e executado.

> Colocam o corpo de Marighella esticado no chão da parte traseira do Fusca, forjando a imagem que correrá o mundo. Em posição esdrúxula, a cabeça cai torta do lado direito, com um olho semiaberto. Os pés, enfiados nos sapatos, saem pela porta esquerda. O sangue escorreu pelo nariz, a boca e o queixo, encharcando rosto e camisa. Não tardam a estendê-lo de novo na calçada. Enquanto não põem o cadáver na viatura funerária, os tiras deitam falação[232].

---

[230] CNV pág. 365 http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf Acesso em 21 de maio de 2023.

[231] https://istoe.com.br/193279_A+FARSA+NA+MORTE+DE+MARIGHELLA+/ Acessado em 04 de junho de 2018.

[232] MAGALHÃES, Mário. Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia das Letras, 2012. p. 525.



Figura 71. Fotografia do corpo de Mariguela. Foto: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_at0/0/0/0170/br_dfanbsb_at0_0_0_0170_d0001de0001.pdf. Acesso em 21/04/2023.



Figura 72. Fotografia do automóvel Fusca. Foto: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_at0/0/0/0170/br_dfanbsb_at0_0_0_0170_d0001de0001.pdf. Acesso em 21/04/2023.

Manipular uma imagem é construir discursos e controlar a informação. No caso específico de Marighella, a exposição de seu corpo dentro do veículo que o transportava pode ser interpretada como um esquife. A imagem ganha contornos mais significativos ao constatarmos o fato de que o líder revolucionário foi exposto em um carro produzido por uma empresa multinacional diretamente envolvida com o estado de exceção. O documentário *Cúmplices? – Volkswagen e a ditadura militar no Brasil*[233]*,* produzido pela TV pública alemã Deutsche Welle, evidencia o envolvimento da empresa na delação de funcionários, casos de tortura em suas dependências, e o financiamento da repressão no Brasil.

Em 2020, a fim de evitar questionamentos por meio de ação civil-pública relativos às violações dos direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar, o Estado brasileiro celebrou um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) com a Volkswagen[234]. Com foco restaurativo, o TAC foi estabelecido dentro do período da Justiça de Transição com o objetivo de assegurar a revelação da verdade, a preservação e disseminação da memória e a promoção de garantias de não repetição, abordando direitos difusos e coletivos de natureza material e moral.

O interessante do TAC para o trabalho *Manipulações* (2016) é que exatamente durante as negociações da empresa com o Ministério Público realizei uma exposição em 2019 a convite do European Center for Constitution and Human Rights (ECCHR)[235] em Berlim, a qual contribuiu indiretamente para a ação. A forma como a instituição compreendeu a obra *Manipulações* como uma contribuição artística e estética de impacto ao debate sobre as violações da empresa me fizeram pensar sobre como a obra promoveu conexões com outras sensibilidades além do contexto artístico. Meu interesse ao produzir *Manipulações* não foi buscar debater os casos de tortura ocorridos dentro da empresa Volkswagen, pois, na época, eu não tinha essa informação. Mas a forma como o trabalho se relacionou com a ação civil pública me faz pensar que a transmissão das memórias do período na contemporaneidade não ocorre apenas em tribunais ou museus, mas em uma

---

233 https://www.daserste.de/information/reportage-dokumentation/dokus/videos/komplizen-vw-und-die-brasilianische-militaerdiktatur-114.html Acesso em 24 de maio de 2023.

234 https://www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/docs/nota-publica-tac-volkswagen/view

235 https://www.ecchr.eu/en/event/manipulacoes-by-rafael-pagatini/.

relação conjunta de esforços em criar um ambiente no qual as pessoas saibam o que foi a ditadura e o quanto dela ainda resta.

Junto com a obra *Manipulações* expus no evento o trabalho *Bem-vindo, presidente!* que, como exposto no capítulo III, apresenta uma série de anúncios publicados em um jornal local por empresas saudando os ex-generais que assumiram a presidência entre 1964-1985 em visita à cidade de Vitória-ES. A partir da exposição, alguns dos anúncios da Volkswagen foram apropriados pela instituição e incorporados a um apelo não-público à VW. O acordo entre a VW e o Estado representou os interesses dos trabalhadores perseguidos da empresa. Essa apropriação dos anúncios, que na oportunidade foram traduzidos para o alemão, me levaram a pensar nas associações entre arte e direito, a estética e a política, e o quanto elas podem contribuir para a constituição de espaços de potência. O papel do fórum ganha importância como espaço de debate a partir das articulações que os trabalhos promovem. O fórum, identificado por Thomas Keenan e Eyal Weizman, conforme exposto no capítulo II, é apresentado como arena pública e local de disputa, tornando-se o espaço de negociação entre o visível e o invisível. O aspecto instigante deste estudo foi perceber a sinergia formada entre o ECCHR e o grupo Forensic Architecture. Ambos se unem em uma diversidade de iniciativas, impulsionando ações legais ancoradas nas investigações meticulosas do coletivo forense. Esta cooperação estabelece um exemplo poderoso da interseção entre arte, direito e justiça, delineando um panorama que integra estética e legalidade.



Figura 73. Alguns dos anúncios que compõem a instalação *Bem-vindo, presidente!* (2015) que foram incorporados à apelação não-pública a empresa.

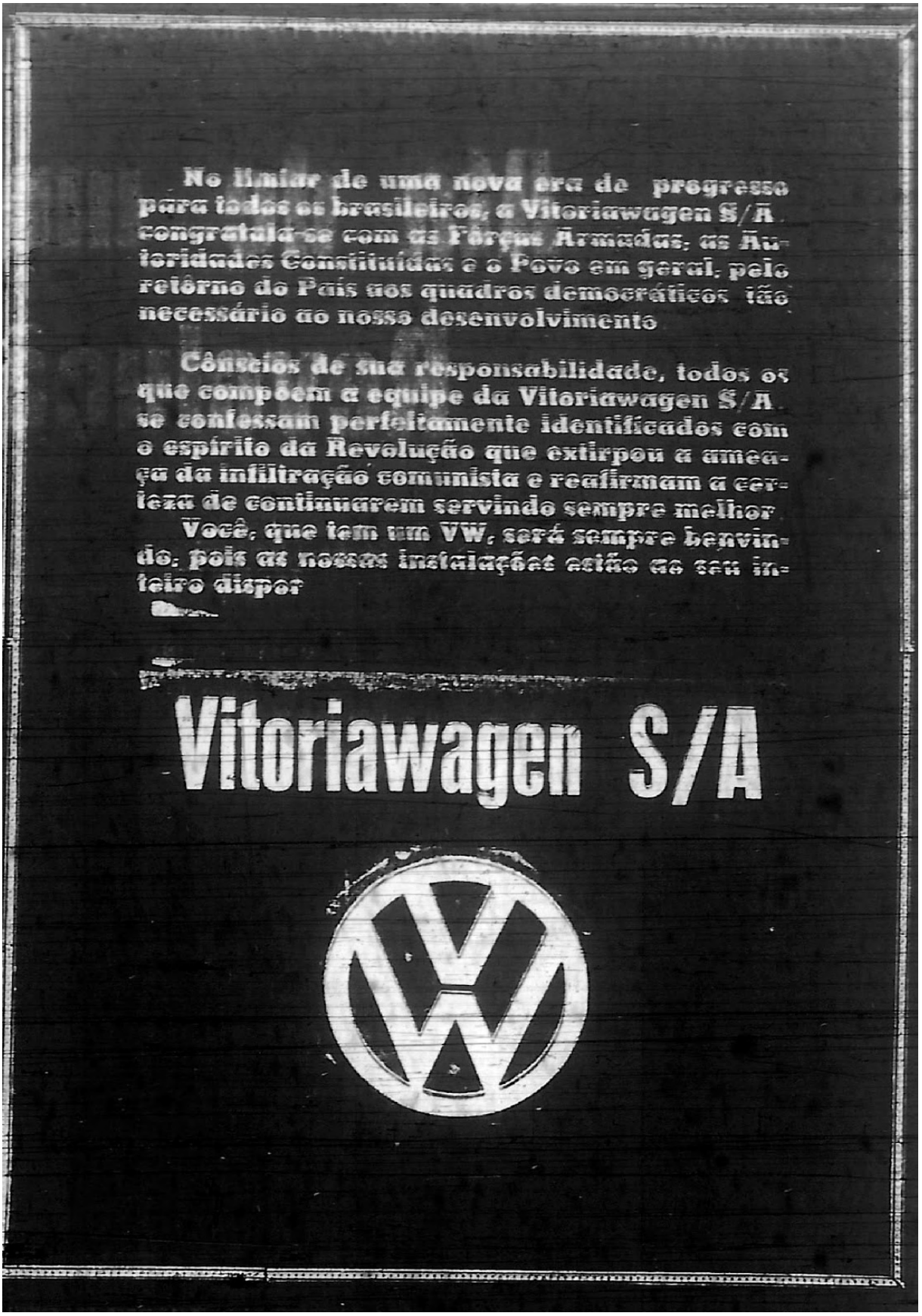


Figura 74. Alguns dos anúncios que compõem a instalação *Bem-vindo, presidente!* (2015) que foram incorporados à apelação não-pública a empresa.

5.7 THE CITY OF BROKEN WINDOWS

Os pesquisadores Machado e Miskolci afirmam que os algoritmos das redes sociais contribuem para a polarização social ao incitar os usuários a adotarem padrões midiáticos e comerciais na formação de suas identidades digitais e, assim, moldar suas ações tanto na esfera online quanto na offline. As plataformas de mídias sociais apresentam aos usuários uma visão limitada e personalizada da realidade, promovendo interpretações individuais de problemas que são, na verdade, sistêmicos ou estruturais. Além disso, essas plataformas expõem os usuários a histórias e pontos de vista, muitos dos quais são criados e disseminados por grupos políticos. Estes grupos, muitas vezes, utilizam táticas de manipulação para atingir suas metas, principalmente ao buscarem a atenção dos usuários.

Para eles, as redes sociais operam segundo uma lógica de competição, onde as questões coletivas recebem mais suporte quanto mais são expressas em termos morais. A construção de um perfil online requer a adoção de práticas midiáticas e comerciais para manifestar uma suposta identidade que se traduz em um estilo de vida indissociável de valores específicos. A maneira como o Facebook opera cria câmaras de eco em torno de determinados consensos que, por sua vez, se solidificam através da oposição a outros grupos, ou as chamadas ‘bolhas’. O desmoronamento do contexto tende a destacar diferenças, provocar conflitos, estimular reações de indignação, apoio fervoroso ou até mesmo rejeição baseada na projeção de preconceitos. Em um nível mais amplo e ao longo do tempo, essa dinâmica pode romper acordos sociais tácitos de tolerância, destruir mecanismos de mediação existentes e colocar temas complexos em discussões superficiais e simplistas, onde todos são considerados juízes ou acusados dos pensamentos dos outros.

O cenário apresentado por Machado e Miskolci indica a influência do algoritmo no controle da percepção da realidade. Esse processo é relacionado com a vigilância das ações e compartilhamento do usuário na rede, de forma que sua vida se torna parcialmente controlada pelas redes sociais. A artista Hito Steyerl destaca-se entre pesquisadores que abordam questões relacionadas ao universo

digital e à política das imagens através dos impactos das tecnologias na percepção. Ademais, Steyerl é uma voz influente no debate sobre o universo digital, com textos de referência como os que abordam conceitos como *poor image*[236] e *proxy politics*[237], que apresentam a extensa reflexão teórica da artista acerca dos desafios e dilemas presentes na contemporaneidade.

Os problemas da circulação de imagens condicionam a percepção, seus usos políticos e suas dimensões simbólicas são constantes em sua produção artística. Steyerl envolve elementos documentais com ficcionais para criar um corpo de trabalho que tensiona as traduções das imagens, seus esgotamentos e seu impacto na realidade cotidiana. Na obra *The City of Broken Windows* (2018), Steyerl cria uma grande instalação na qual analisa, pela representação de janelas quebradas, o uso da tecnologia como forma de controle social em contraste com o gesto comunitário de produção de janelas pintadas. A obra foi desenvolvida como uma instalação *site-specific* para o Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli-Torino, na Itália, em 2018. O museu, parte integrante do Castelo de Rivoli, abriga uma importante coleção de arte contemporânea. A exposição teve lugar na Manica Lunga, uma construção longitudinal erguida no século XVII.

O trabalho é composto por uma instalação na longa e estreita galeria, na qual se destacam as várias janelas presentes em sua arquitetura que apresentam a paisagem da região de Piemonte. Nela, estão dispostos de cada lado da galeria, do longo corredor que caracteriza o espaço, dois cavaletes de madeira, cada um com uma televisão em oposição. Em cada um dos televisores é exibido um vídeo.

O primeiro vídeo de *Broken Windows* apresenta um grupo de cientistas em um hangar usado durante a Segunda Guerra Mundial pesquisando formas de desenvolver um sistema de vigilância, utilizando uma inteligência artificial que consiga reconhecer o som de vidros ao serem quebrados. O documentário de Steyerl apresenta imagens dos cientistas quebrando placas de vidro em estruturas de madeira que lembram os cavaletes que suportam os monitores no espaço expositivo. Além das cenas dos cientistas com equipamentos de segurança quebrando vidros a marretadas, alguns dão depoimentos para a artista e descrevem

[236] https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ Acesso em 27/05/2023.
[237] https://www.e-flux.com/journal/60/61045/proxy-politics-signal-and-noise/ Acesso em 27/05/2023.

a sensação e a experiência corporal de quebrarem as janelas, as falhas nas captações e inclusive tentativas frustradas de quebrarem os vidros.

O trabalho dos cientistas ao produzirem dados para que o sistema de vigilância seja cada vez mais aprimorado promove questões desconcertantes, como por exemplo: não seriam os humanos que estariam trabalhando para as máquinas? Ao buscarem produzir uma linguagem sonora perceptível para os sistemas de vigilância, os cientistas estariam sensibilizando os equipamentos para identificar tais ruídos. Quanto desse processo é mediado por políticas públicas de controle das possibilidades destas aplicações?



Figura 75. Hito Steyerl, still from *Broken Windows* (2018). Video installation, environment. Environment: broken glass window, painted plywood panels, vinyl lettering, wood easels. Fonte: https://tinyurl.com/45mdet5e . Acesso em 21/04/2023.

O som do vídeo com vidros sendo quebrados e a voz do relato dos cientistas ecoam ao longo espaço expositivo. Ao mesmo tempo, outra sonoridade ressoa vindo das paredes de toda a galeria em caixas de som. Apesar de o som não ser muito bem discernível, parece ser uma referência a uma melodia sem um centro tonal específico ou uma melodia preponderante. Isso ressalta o contraste entre a sonoridade utilizada para produzir os dados para o sistema de vigilância e a música

como construção da percepção humana.

Nas paredes brancas da galeria, foram coladas palavras em vinil adesivo recortado, que formam dois textos que seguem no sentido longitudinal ao comprimento da galeria. Elas alternam palavras entre as janelas e as paredes, criando assim uma linha textual que passa pela arquitetura da edificação. As palavras se referem ao gesto dos cientistas e a como a tecnologia que eles estão desenvolvendo é apresentada como uma forma de tornar a cidade mais segura.

> The city of broken windows is golden and glowing with can-do. In this city every window needs to be broken and shards joyfully sparkle in the sunshine. This city is cutting edge. Day in day out people are smashing windows tirelessly to generate power. If a window is smashed the power of impact is transformed into a fault line in society. The city is made of these cracks. The more of them are created the more the city grows in power. With every broken window an artificial intelligence is getting smarter. Disruption thrives to make the city more prosperous, divided and vertical. Everyone is safe. All sounds are known and put in perfect order. The city lives in perfect harmony. A symphony orchestra enters the stage. At this point in time, the sounds of breaking glass will start to turn into its own shadow and then be heard as music across the city[238].

Ao final do texto o público se depara com o outro cavalete, com um monitor que apresenta o vídeo *Unbroken Windows*. Nele é narrada a história de Chris Toepfer e sua associação *Neighborhood Foundation*. Toepfer é um artista e ativista que pinta, junto com outros voluntários, janelas em tapumes de madeira que são fixadas em casas vazias que tiveram as janelas quebradas ou mesmo muradas para evitar a entrada de saqueadores em decorrência da crise econômica e da degradação urbana dos subúrbios de Chicago. A ação de Toepfer é documentada por Steyerl como forma de indicar como a ação do artista é uma forma de revitalização da vizinhança. As janelas quebradas suscitam a ocorrência de outros crimes decorrentes do declínio urbano e que as pinturas são uma forma de, se não evitar, criar um aspecto menos degradante para o ambiente da vizinhança. O vídeo, ao exibir Toepfer pintando em seu estúdio as janelas com o fundo cinza e as linhas horizontais e verticais que criam a estrutura de grade e depois fixando as placas nas casas, sugere uma contraposição entre o gesto dos cientistas e do artista.

---

[238] Castelo de Rivoli. Catálogo Hito Steryl, p. 16.



Figura 76. Hito Steyerl, still from *Broken Windows* (2018). Video installation, environment. Environment: broken glass window, painted plywood panels, vinyl lettering, wood easels. Fonte: https://tinyurl.com/45mdet5e . Acesso em 21/04/2023.

Atrás do cavalete, uma das enormes janelas de vidro da galeria mostra o vidro trincado, provocado por uma martelada realizada pela própria artista. Na parede do lado esquerdo da janela, outro texto segue pelo longo espaço longitudinal da galeria, horizontalmente espelhando o texto da parede da esquerda, mas com palavras distintas, que foram retiradas de trechos do *The Broken Window Fallacy*, de Frédéric Bastiat (1801-1850), um economista francês que aborda o caso de uma janela quebrada para fazer uma análise econômica de quem perde e de quem ganha com o acontecimento.

> The city of broken unbroken windows no window is allowed to break. If any window were to break, this would herald the city's downfall. "Consider a building with a few broken windows. If a window in a building is broken and is left unrepaired, all the rest of the windows will soon be broken. One unrepaired broken window is a signal that no once cares, and so breaking more windows costs nothing." Riot police with big wooden horses, helicopters and microphones are guarding every window in town. A maddening silence hovers over the city. Should any window break, a painter will be called in for a secret ritual. He will paint a series of windows to replace the broken ones. These paintings are able to deflect taxation, destruction and in some cases have been said to avert actual death by way

of mimetic magic[239].

O final do texto retorna ao cavalete com o documentário anterior dos cientistas quebrando janelas de vidro para treinar um sistema de inteligência artificial. Fica perceptível que a janela do espaço expositivo ao fundo do cavalete está totalmente escura, o que sugere que algo a está encobrindo. Ao sair da galeria, é perceptível que a janela está coberta com uma enorme pintura de Chris Toepfer, a qual simula o que seria uma grande janela da construção, o que contrasta com as janelas dos outros andares do edifício histórico.

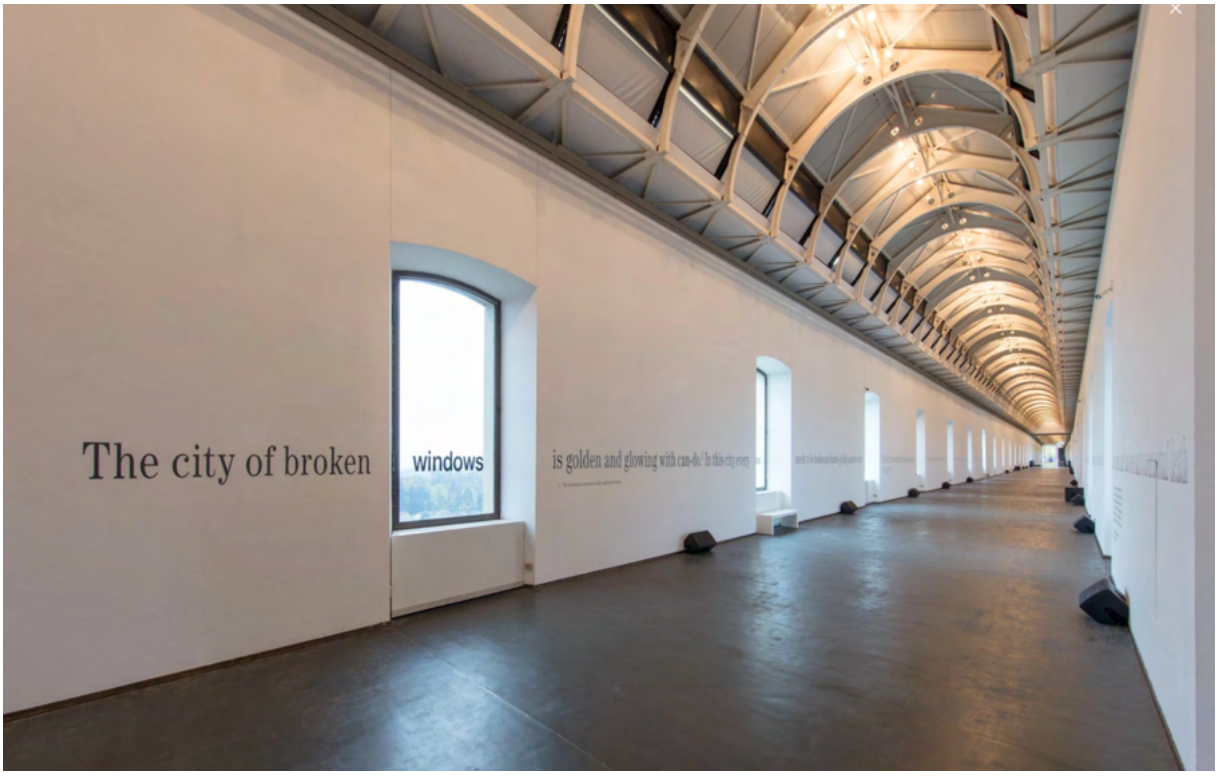


Figura 77. Hito Steyerl, *The City of Broken Windows* (2018). Two-channel video (HD, colour, sound), wooden easels, vinyl sticker, panel painting (environment). Variable dimensions. Fonte: https://tinyurl.com/2by6b5px . Acesso em 21/04/2023.

A instalação combina elementos visuais e sonoros para criar uma experiência imersiva, apresentando janelas quebradas como símbolos do controle social e da marginalização. Ao mesmo tempo, a obra também celebra a resiliência

[239] Castello di Rivoli. Catálogo Hito Steryl, p. 16.

das comunidades, representada por janelas pintadas à mão. *The City of Broken Windows* coloca em confronto duas abordagens diferentes para lidar com janelas quebradas: uma científica, que busca treinar um sistema de inteligência artificial para reconhecer o som de vidros sendo quebrados, e outra artística, que pinta a imagem de janelas sobre tapumes de madeira em áreas degradadas pela crise econômica.

The City of Broken Windows e *Manipulações* identificam no gesto, na problematização e no desenvolvimento dos padrões de controle questões fundamentais da percepção na contemporaneidade. Os tapumes usados como escudos pelos manifestantes em 2013 e que viraram pinturas de janelas no documentário de Steyerl carregam o elemento da resistência do suporte material que a xilogravura apresenta através da valorização da sua superfície na impressão. A relação entre a janela e a grade da retícula meio tom da composição do trabalho *Manipulações*, que através das linhas verticais e horizontais criam a ilusão da imagem, aproxima a instalação de Steyerl com a questão da construção e percepção da imagem através dos algoritmos. Apesar de a artista alemã não fazer referência ao contexto brasileiro, a instalação se refere a como o imaginário de sublevação pode ser apropriado por discursos policialescos e militarizados, como Rodrigo Nunes afirma em sua análise sobre as manifestações de 2013 no Brasil.

A imagem do Fusca Volkswagen em chamas — criada por uma malha que forma uma grande variação de quadrados pretos — é considerada um comentário sobre como a linguagem, os discursos e a realidade social são moldados e permeados pela esfera dos dados contemporâneos. Em uma realidade cada vez mais imersa em redes, *Manipulações* traz à tona a questão de como a informação é filtrada, codificada e apresentada aos espectadores via algoritmos e plataformas digitais, que muitas vezes obscurecem mais do que esclarecem a realidade que pretendem representar.

Assim, ao considerar as memórias da ditadura no tempo presente, *Manipulações* relembra que a verdade e a percepção não são estáticas, mas são produtos de sistemas complexos de representação que estão em constante negociação com as estruturas de poder e as tecnologias da época. A maneira como essas imagens são recebidas e interpretadas pelo público é também influenciada pela estrutura algorítmica dos espaços de circulação contemporâneos, como as redes sociais. E desta forma os processos de transmissão em relação às memórias

da ditadura se fazem no interior da linguagem e da visualidade digital contemporânea.

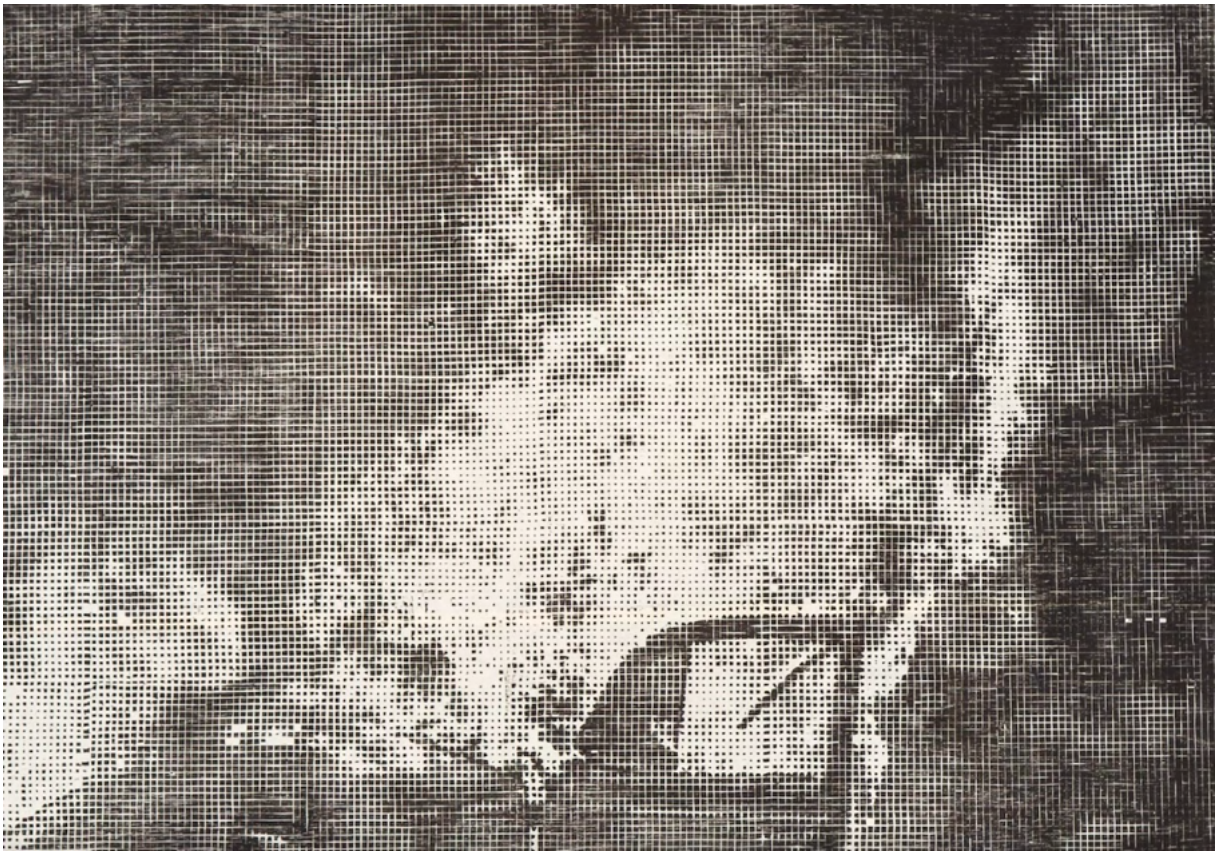


Figura 78. Detalhe de *Manipulações* (2016). Xilogravura sobre papel. Exposição na galeria Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

Capítulo VI

Retrato Oficial e Camadas (José Guimarães)

Este capítulo aborda as fotografias produzidas com o objetivo de promover a representação do Presidente da República durante a ditadura militar a partir da análise do processo de produção da obra *Retrato Oficial* (2017). O trabalho é constituído por fragmentos dos retratos dos ex-generais que presidiram o país durante o regime militar, em uma instalação composta por cinco peças exibidas em sequência, cada uma com dimensões de 35cm x 45cm x 7cm. A técnica empregada na criação da obra envolve a impressão de fragmentos das fotografias que exibe apenas boca, queixo, pescoço, colarinho e gravatas dos ex-generais sobre a superfície plana das cabeças de mais de onze mil pregos de aço inox, o que confere um aspecto tridimensional ao conjunto. As peças são afixadas na parede do espaço expositivo e o volume criado pelos pregos proporciona uma experiência visual dinâmica: à distância, a imagem das bocas fechadas se torna aparente. No entanto, à medida em que o espectador se aproxima, a imagem unificada se desfaz, e os detalhes individuais das impressões nas cabeças dos pregos emergem.

Inicio o estudo com uma comparação dos retratos presentes na Galeria Oficial de Presidentes da República. Uma análise detalhada revela uma tipologia comum: uma postura ereta, rosto voltado para a câmera, predominância masculina, e a vestimenta geralmente se divide entre trajes de gala, terno e gravata ou uniformes militares. Fundamentando-me no trabalho da pesquisadora francesa Marion Gautreau, que se concentrou em retratos presidenciais durante a Revolução Mexicana, pude identificar três tipologias principais na galeria brasileira. A primeira, que denomino 'tipo político', apresenta o civil em traje formal. A segunda, o 'tipo militar', é caracterizada pela presença de uniformes, simbolizando respeito e conexão com as Forças Armadas. E a terceira, o 'militar como político', retrata o militar em traje civil, demonstrando uma utilização estratégica do poder e influência das Forças Armadas. Essa terceira categoria, o 'militar como político', é especialmente complexa, pois representa a utilização estratégica do poder e

influência dos militares, enquanto tentavam se passar como representantes da sociedade civil.

Carregado de significados, o retrato oficial não representa apenas uma imagem, mas exibe a natureza do poder e a maneira como é exercido. Os retratos dos presidentes durante a ditadura militar brasileira, ao serem apresentados como imagens de líderes civis, afirmam o uso simbólico do retrato para legitimar o regime. Essas imagens criam uma narrativa de continuidade e estabilidade, contrapondo-se à realidade de repressão política e violações de direitos humanos. A ação civil pública nº 5035067-45.2017.4.04.7000[240] que solicitou judicialmente a remoção dos retratos dos ex-generais da galeria simboliza um esforço do imaginário da sociedade civil para reescrever a narrativa e desafiar a normalização do regime militar na história política brasileira. Esta iniciativa legal, que surgiu como uma resposta à negação do regime militar, desafiou a legitimidade das imagens presidenciais e o papel que desempenharam na narrativa oficial. A ação também reflete o anseio de reconhecer a ditadura militar como o que realmente foi: um período de autoritarismo, que violou os princípios democráticos e os direitos humanos.

Neste capítulo exploro a intersecção entre os conceitos de ‘imaginação civil’ e ‘história potencial’ apresentadas pela artista, professora e pesquisadora da fotografia Ariella Azoulay, e a obra *Retrato Oficial*. De acordo com Azoulay, a fotografia é um evento contínuo e uma ferramenta de imaginação civil. A autora defende que a fotografia permite desafiar regimes de visibilidade, construir uma imaginação política inclusiva e superar concepções tradicionais de cidadania. Ao analisar fotografias e outros registros visuais do período ditatorial, com foco na forma pela qual o poder buscava se retratar e suas estratégias de manipulação da imagem, busco fomentar um debate mais amplo sobre a história, as implicações e a especificidade do autoritarismo no Brasil.

Dessa forma, ao levar em consideração o diálogo da obra com o contexto e ao incluir a importância da arquitetura e seus elementos mnemônicos, também abordo neste capítulo a obra *Camadas (José Guimarães)*, de 2021. O trabalho foi desenvolvido para a exposição MemoriaAntonia[241] e está permanentemente exposto

---

240 https://consulta.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=consulta_processual_resultado_pesquisa&txtValor=50350674520174047000&selOrigem=PR&chkMostrarBaixados=&selForma=NU&hdnRefId=&txtPalavraGerada= Acesso em 18/05/2023.

241 A exposição contou com curadoria de Márcio Seligmann-Silva e Diego Matos.

no Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo (USP). É um retrato do estudante secundarista José Guimarães (1948-1968), vítima fatal do episódio histórico conhecido como Batalha da Maria Antônia, um conflito violento entre estudantes durante o período da ditadura militar brasileira, em 1968. A obra, de 103cm por 83cm foi produzida através de uma retícula meio tom em formato de grade retangular na qual a interseção entre as linhas verticais e horizontais formam milhares de pequenos quadrados pretos. A aplicação de laser industrial sobre papel oriental branco recortou os quadrados pretos deixando apenas as linhas que compõem a estrutura da grade reticular da imagem. Assim, semelhante a uma renda, o papel pela variação da espessura das linhas possibilita a ilusão óptica da visualização do retrato do estudante, quando posto sobre um fundo escuro que preenche os quadrados vazados a laser de forma a criar contraste com a estrutura da grade composta pelas linhas do papel. Para criar esse efeito de contraste, a parede do Centro Universitário Maria Antônia foi previamente escavada exatamente no tamanho do retângulo que compõe o retrato, de forma a retirar todo o gesso e as camadas de tinta. Ao evidenciar a estrutura de concreto e tijolos que sustentam a edificação, a obra estabelece um diálogo com a arquitetura do edifício histórico.

A partir da relação entre memória e arquitetura, dirijo minha análise para um episódio recente e significativo, e que aprofunda essa associação: a invasão à Praça dos Três Poderes em Brasília, ocorrida em 08 de janeiro de 2023. Analiso a destruição da Galeria de Presidentes, onde os retratos de todos os presidentes da República foram removidos e danificados. A importância da galeria não se estabelece apenas pelas fotografias que ostenta, mas também pela maneira como a arquitetura do edifício funciona como uma parte essencial da memória nacional. Destaco que, embora a identidade das imagens danificadas seja importante, o aspecto mais relevante é a tentativa de destruição do lugar e a representação do passado associada a ele, com foco no presente, representado pela única imagem sobrevivente.



Figura 79. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

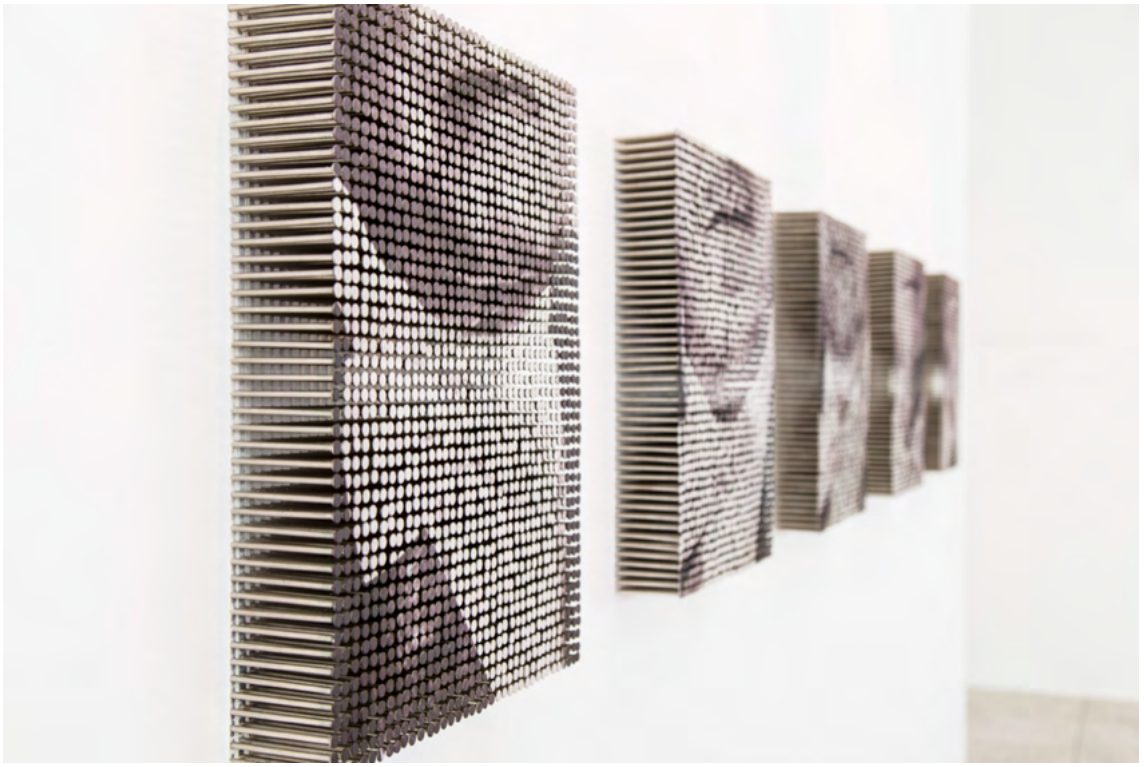


Figura 80. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

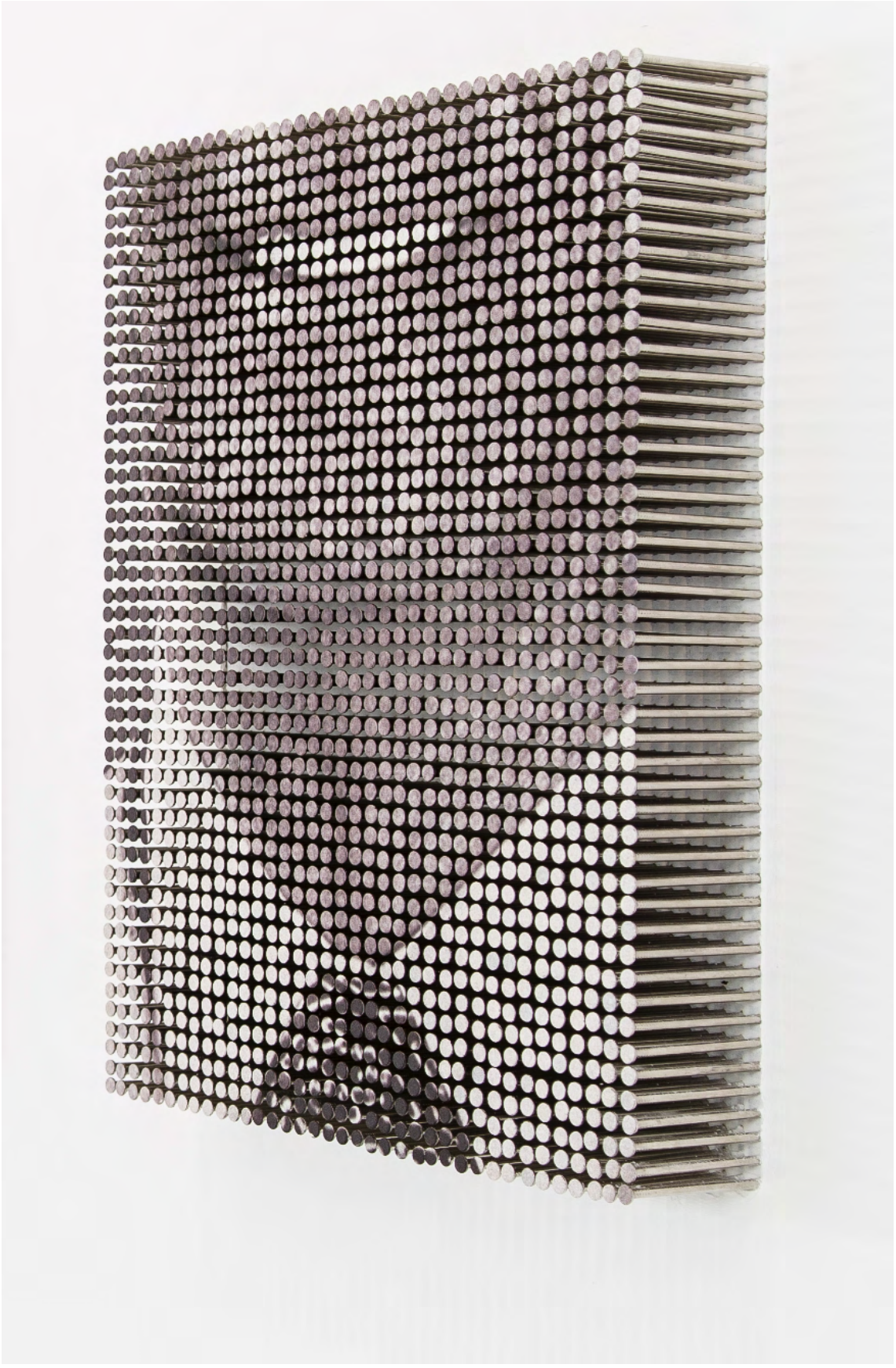


Figura 81. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

6.2 A DESCONSTRUÇÃO DO RETRATO

A obra *Retrato Oficial* (2017) iniciou com a análise e apropriação das fotografias presentes no site da Galeria de Presidentes do Palácio do Planalto[242]. As fotografias foram editadas digitalmente de forma a dar ênfase no fragmento que apresentasse apenas a boca, o queixo, a garganta e o colarinho.

Antes de estabelecer um protocolo de impressão, foi necessário um estudo aprofundado para conseguir imprimir apenas na superfície plana das cabeças dos pregos e fixá-los na parede do espaço expositivo. As cabeças dos pregos foram pintadas de branco com tinta spray. A base branca permitiu uma melhor aderência da tinta à superfície metálica. Após preparar a superfície para a impressão, outro desafio foi o posicionamento contíguo dos mesmos. Ao serem martelados em linha, e em grande quantidade, a trepidação provocava a queda dos pregos da parede. A solução foi encontrada ao analisar o diâmetro do corpo do material para criar uma estrutura na qual eles pudessem ser fixados com poucos golpes de martelo, permitindo que fossem presos por pressão a uma superfície de madeira já previamente pintada da mesma cor da parede do espaço expositivo e um pouco maior que o retângulo formado pelo conjunto de pregos. O método resultou de um estudo meticuloso, com auxílio de paquímetros, assegurando uma fixação capaz de suportar o peso do conjunto, que alcançou vinte quilos por peça.

A disposição dos pregos um ao lado do outro considerou a distância entre eles, com a recorrência de um pequeno espaço, de forma a evitar o contato direto e permitir que a imagem permanecesse visível. O estudo envolveu a projeção de várias possibilidades realizadas em programas de edição de imagem, para compor uma equidistância entre os pregos de modo que o retrato fosse perceptível mesmo com os espaços entre eles. Cada prego que compõe o trabalho Retrato Oficial é um fragmento da imagem, como um pixel individual na imagem final, e o espaço entre eles é um elemento que evita que os 'pixels' se fundam, reforçando assim o aspecto indiciário do fragmento. A distância foi meticulosamente calculada para equilibrar a necessidade de clareza visual com a limitação de espaço físico e material disponível. Foi um processo semelhante a ajustar o espaço entre as palavras em

[242] https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/galeria-de-presidentes Acesso em 19/06/2023.

uma página — muito perto, e as palavras se tornam indistinguíveis; muito distante, e a leitura se torna desconfortável. No caso da obra, muito próximos, os pregos se tornariam indistinguíveis; se muito distantes a imagem se tornaria dispersa e perderia sua coesão visual.

O processo de impressão UV, apesar de sua complexidade, apresenta um paralelo intrigante com a revelação de fotografias analógicas. Nesta, a luz sensibiliza o filme durante a exposição, criando uma imagem latente que só se torna permanente após a etapa de revelação e fixação no quarto escuro. Da mesma maneira, na impressão UV, a tinta é cuidadosa e precisamente aplicada sobre os pregos, como uma imagem latente. Entretanto, a imagem apenas se torna permanente quando a luz ultravioleta revela e fixa a tinta na superfície do prego, de maneira análoga ao processo de revelação fotográfica.

Mesmo com os pregos sendo martelados com força uniforme, inevitavelmente ocorriam pequenas variações de altura. Essas pequenas variações, mesmo que de apenas milímetros, afetaram drasticamente o funcionamento da impressora. A impressora UV possui um sensor que mede a altura da superfície antes de iniciar a impressão, e qualquer inconsistência pode causar problemas. De fato, se o cabeçote da impressora colidisse com os pregos, poderia danificar tanto os pregos quanto a máquina, causando prejuízos significativos. Felizmente, em conjunto com o técnico da empresa, conseguimos encontrar uma solução, 'enganando' o sensor para considerar a maior altura da superfície irregular como referência para todo o processo de impressão.

Como mencionado no Capítulo IV, o pigmento é impregnado na superfície pela reação química da luz UV sobre a resina previamente depositada na parte achatada da cabeça do prego. Consequentemente, a luz UV fixa a tinta sobre o material. Esse processo, no qual a luz efetivamente fixa a tinta na superfície, permitiu que as imagens fossem impressas sobre os mais de 11 mil pregos que compõem o conjunto de cinco retratos.

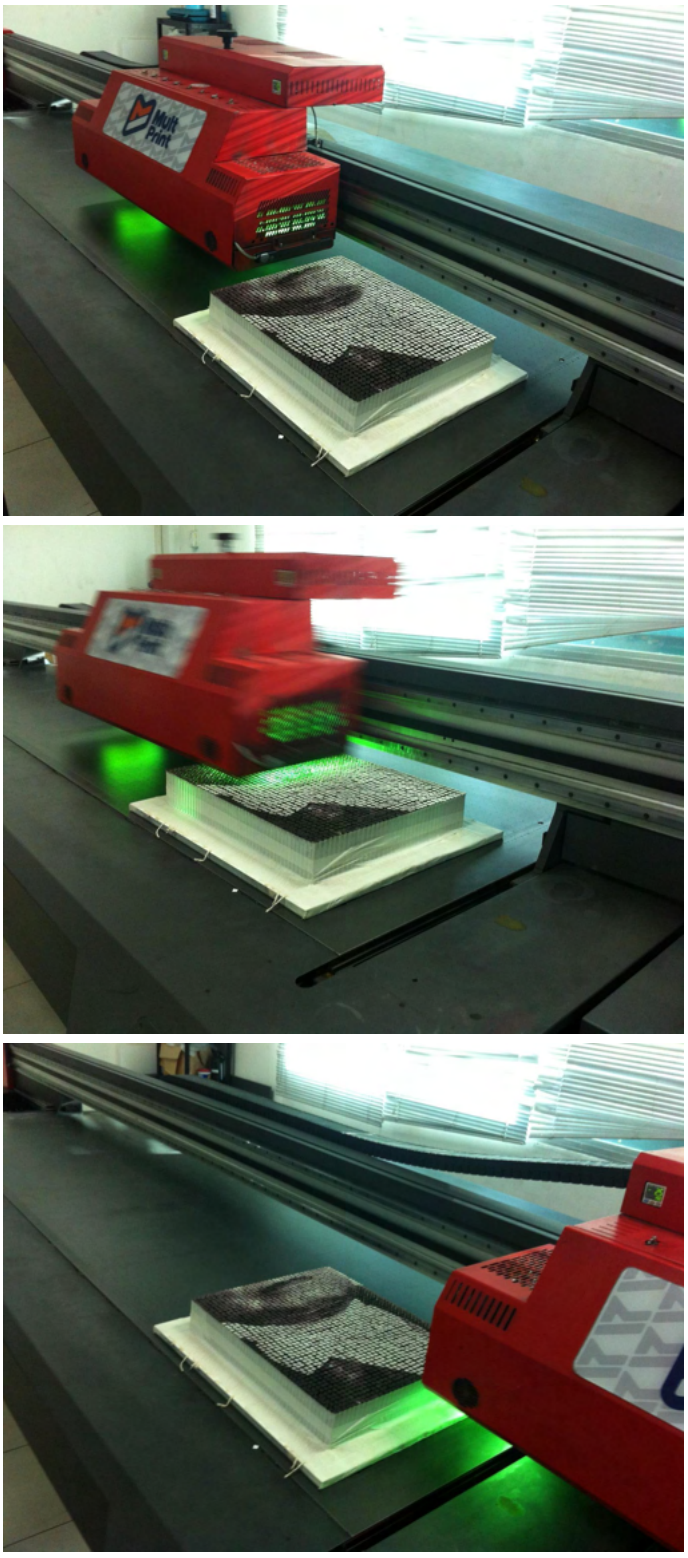


Figura 82. Impressão UV sobre os pregos de aço.
Foto: Rafael Pagatini.

Os recortes dos retratos dos ex-generais, quando impressos, se fixam nas superfícies dos pregos, mas também se dispersam nos espaços entre eles. Tal espaço foi estudado meticulosamente para que, mesmo perdendo parte da imagem, a percepção do todo ainda continuasse presente. Assim, o trabalho reforça a relação entre perda e permanência da imagem fotográfica, reflexo que se manifesta de maneira geral e em diferentes escalas em todas as obras discutidas na tese. O jogo entre perda e permanência é consequência de um processo de transmissão entre superfícies: no caso de *Retrato Oficial*, da tinta que é depositada do cabeçote da impressora para a superfície dos pregos.

Após a impressão, a obra é fixada na parede do espaço expositivo com parafusos através da base de madeira, e são aplicadas massas e fitas que ocultam a emenda que sustenta os pregos em relação à parede, de forma que parecem estar fixados diretamente no espaço expositivo. A impressão, ao ser realizada apenas na superfície mais externa do prego, busca realçar a presença material do inox e de suas possíveis associações simbólicas. Assim, o detalhe das imagens retiradas do site do Palácio do Planalto se materializa, impresso na superfície, em mais de onze mil pregos na parede do espaço expositivo. A natureza tridimensional da obra, que sugere uma espacialização da imagem, adiciona um elemento relevante à sua apreciação. Os retratos proporcionam uma sensação tátil, sugerindo uma experiência que transcende o visual.

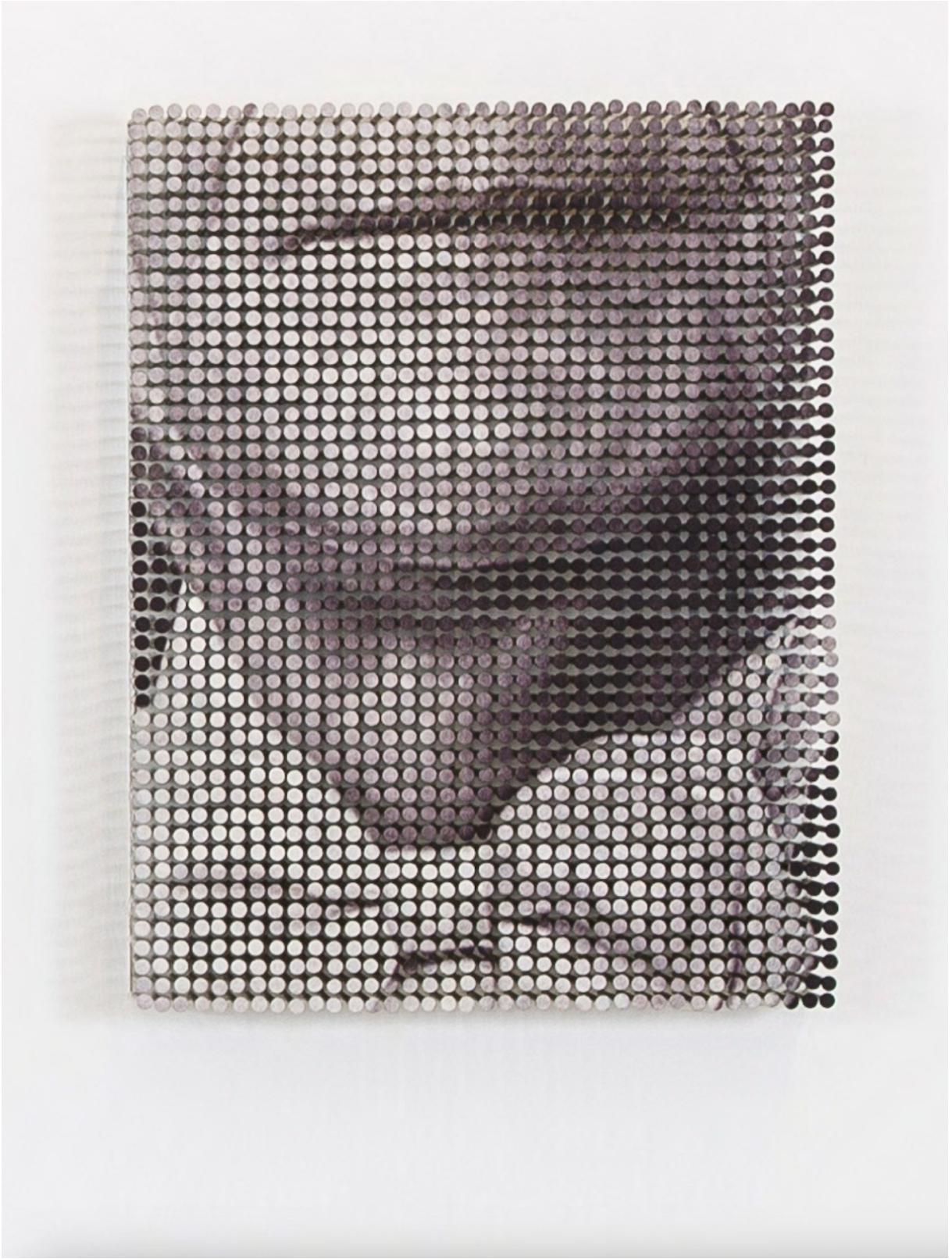


Figura 83. ***Retrato Oficial*** **(2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.**

6.3 TIPOLOGIAS DOS RETRATOS

O desenvolvimento de *Retrato Oficial* teve início com a análise dos mecanismos de produção de visibilidade da fotografia presentes na construção do retrato oficial. A pesquisa examinou os retratos oficiais dos ex-generais que assumiram a presidência durante o regime de ditadura, retratos que foram exibidos em embaixadas e instituições públicas por todo o país durante seus mandatos. Para estabelecer um paralelo, analisei e comparei essas imagens com outros retratos presidenciais disponíveis na Galeria de Presidentes do acervo digital da Presidência da República. A construção da imagem pública dos chefes de estado durante a ditadura militar está relacionada às imagens encontradas na Galeria. As fotografias refletem a tradição do retrato oficial, adotado por todos os líderes do período republicano, desde a República Velha até o tempo presente. As fotografias presidenciais seguem uma lógica compositiva e temática que se mantém ao longo das décadas, estabelecendo um padrão fotográfico presidencial. A predominância de figuras masculinas, a postura ereta, o rosto voltado para a frente da câmera e o ângulo de três quartos revelam uma tipologia que tem influenciado o imaginário de gerações de fotógrafos.

Para embasar meu estudo, recorri ao artigo *Militar o político: la imagen del presidente durante la Revolución*, da professora e pesquisadora Marion Gautreau, que examina a evolução do retrato fotográfico presidencial no México durante a Revolução Mexicana e como as imagens dos presidentes foram moldadas e representadas pela imprensa. Gautreau explora como a Revolução Mexicana desenvolveu novas abordagens à fotografia e ao jornalismo, especialmente as imagens presidenciais. A autora defende que as primeiras imagens dos presidentes mexicanos eleitos tinham um caráter militar, levando os fotógrafos a explorar novos cenários e a retratar o líder proeminente da época em contextos inéditos. A hipótese de Gautreau é que o tipo fotográfico presidencial personificado por Porfírio Díaz começou a se transformar com a ascensão de Francisco León de la Barra e de Francisco I. Madero à presidência. Ela argumenta que as mudanças no modelo não foram imediatamente perceptíveis, mas que, a partir de 1915, Venustiano Carranza impôs um novo padrão fotográfico que pavimentou o caminho para a inovadora fotografia presidencial revolucionária e, posteriormente, para a imagem

meticulosamente planejada dos homens moldados pelos partidos políticos no poder. Ao longo do artigo, Gautreau utiliza exemplos específicos de retratos presidenciais para sustentar seus argumentos, analisando como a fotografia presidencial evoluiu com o tempo, bem como refletindo sobre as mudanças políticas e sociais no México. O uso do uniforme militar desempenhou um papel importante na construção da imagem presidencial em algumas fotos, mas não era o único elemento distintivo entre os retratos presidenciais abordados no texto. Outros aspectos como postura, ambiente, fundo e decoração, também foram relevantes na formação dos retratos dos presidentes.

Com base na pesquisa de Marion Gautreau, analisei a Galeria de Presidentes brasileiros e identifiquei três tipos fotográficas principais: o político, que apresenta o homem civil trajando terno e gravata ou *white tie* (traje de gala); o militar, no qual o uniforme é exibido como símbolo de conexão e respeito às Forças Armadas; e o militar como político. Embora existam variações, o objetivo comum das imagens é transmitir seriedade e solenidade. Não me aprofundei na análise de como os ex-generais brasileiros eram retratados pela imprensa ou pelo próprio governo em eventos públicos. Esse aspecto da pesquisa ainda precisa ser explorado com maior profundidade. No entanto, até onde essa investigação pôde apurar ao longo de anos de pesquisa e acesso a um vasto acervo visual, incluindo arquivos da Agência Nacional, não identifiquei imagens dos ex-generais, atuando como presidentes, trajando uniformes militares.

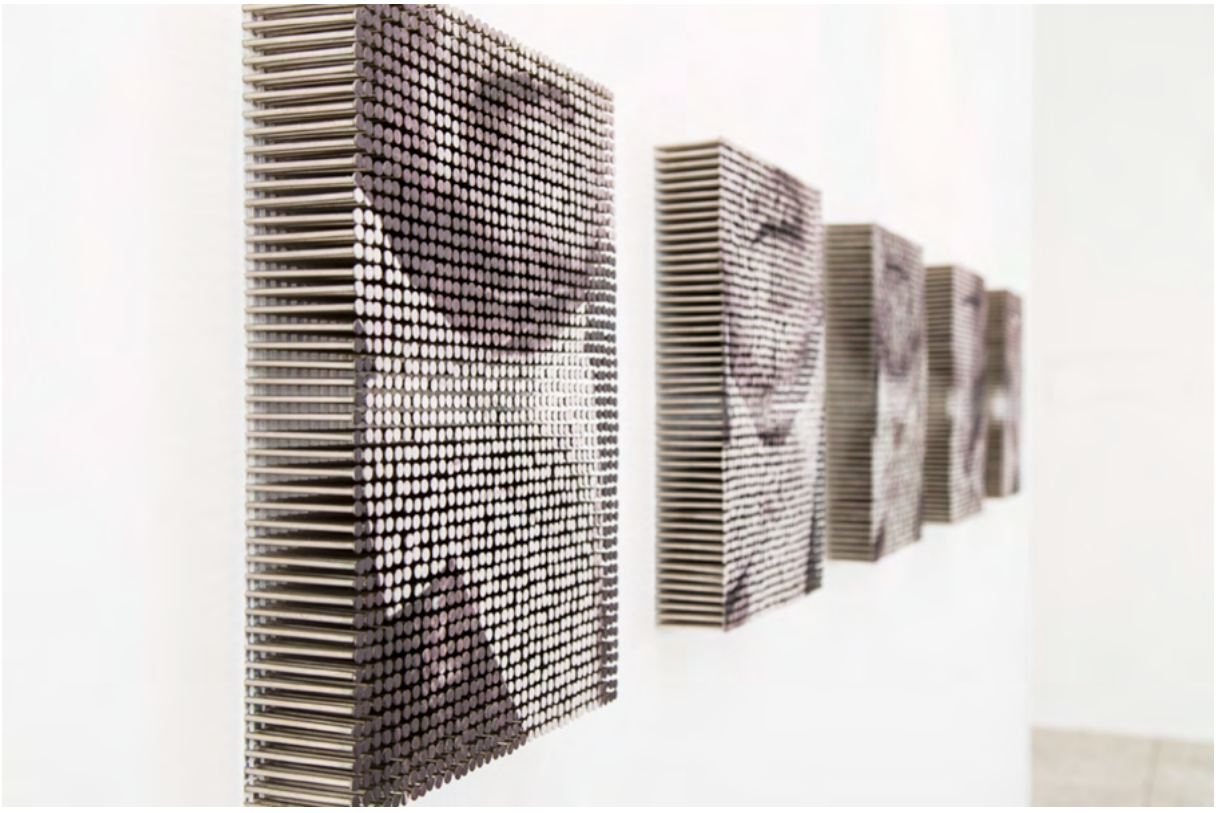


Figura 84. ***Retrato Oficial*** **(2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.**

6.4. O MILITAR COMO POLÍTICO

Os retratos dos ex-presidentes brasileiros são exibidos permanentemente na Galeria de Presidentes, em molduras de vidro, situada no andar térreo do Palácio do Planalto, em Brasília. Quando um novo presidente toma posse, sua imagem é incluída na galeria em uma versão colorida. Após o término do mandato, a fotografia passa a fazer parte do acervo e é exibida em preto e branco, com informações adicionais abaixo da imagem, como data de nascimento e data da morte. A análise do conjunto de imagens revela que desde a Proclamação da República todos os ex-presidentes com patentes militares e que assumiram o poder antes de 1964 posaram em farda para a fotografia oficial do governo. Exemplos importantes incluem os retratos de Manuel Deodoro da Fonseca (1889-1891), Floriano Vieira Peixoto (1891-1894), Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914) e, por fim, Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Deodoro da Fonseca e Floriano Vieira Peixoto foram figuras centrais no processo da queda da Monarquia no país, enquanto Rodrigues

da Fonseca e Eurico Gaspar Dutra foram eleitos por voto direto. Todos os militares mencionados posaram para as fotos oficiais de seus respectivos governos trajando uniformes militares, exibindo, inclusive, medalhas e símbolos das Forças Armadas em suas vestimentas.



Figura 85. Retrato Oficial de Manuel Deodoro da Fonseca (1889-1891), Floriano Vieira Peixoto (1891-1894), Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914) e, por fim, Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Todos utilizando farda militar. Fonte: https://tinyurl.com/yc3ch4hn.

Em geral, os retratos demonstram uma continuidade desde os primeiros, persistindo ao longo de praticamente todo o século XX, com enquadramentos que priorizam o busto – principalmente do plano de corte na altura do peito do modelo para cima – sobre um fundo neutro. O enquadramento busca transmitir confiança e intimidade em relação ao retratado. A postura corporal é menos enfatizada que a expressão facial, que é a grande protagonista da imagem. A fotografia do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, no entanto, é a primeira a destoar, na galeria, dessa tendência porque explora o fundo da cena, onde se destacam os livros. Até então, os retratos priorizavam o fotografado com um fundo neutro. As diferenças estão principalmente na expressão facial, posição e enquadramento do torso, bem como nas vestimentas utilizadas. Mas a imagem mais contrastante é o retrato de Dilma Rousseff, a única mulher presente na galeria.

Também é notável a falta de referências às origens militares no período em que o país estava sob uma ditadura militar, liderada por Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985). O mais surpreendente é a ausência da farda, considerando que o uniforme possui um

papel importante no imaginário das Forças Armadas, simbolizando a união do coletivo e sua relevância dentro do espírito da organização, da qual os ex-generais faziam parte e assumiram a presidência devido a essa conexão. A diferença chama atenção, principalmente quando comparada a outros países latino-americanos, onde os militares não ocultavam a referência militar nas fotografias oficiais de seus governos, como no caso do ditador Augusto Pinochet, no Chile.

Nos retratos dos ex-generais brasileiros, é possível observar que, no período entre 1964 e 1985, quatro dos cinco presidentes vestiram traje a rigor (*white tie*) em suas fotografias, com gravata borboleta, camisa e colete brancos, além de casaca preta. Por outro lado, o último deles, Figueiredo, reintroduziu a gravata tradicional, o que, em contraste com os demais, promove uma visualidade mais leve e moderna associada ao imaginário presidencial.



Figura 86. Retrato Oficial de Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985).
Fonte: https://tinyurl.com/yc3ch4hn.

A imagem descontraída e espontânea de Figueiredo contrasta com a rigidez e seriedade dos antecessores, que apresentam expressões mais sisudas, com bocas fechadas e sorrisos discretos. Além disso, a contraposição do retrato de Figueiredo com os demais não é por acaso, mas sugere a tentativa de criar o emblema de um governo de transição e abertura política. A contraposição é ressaltada pela ausência de óculos e pelo sorriso mais amplo e ousado em comparação aos demais. Conforme afirmou o autor da fotografia Roberto Stuckert,

“Já era o momento de abertura do país para a democracia, mas os óculos eram pesados demais para passar isso para o público”[243].

A ausência da referência militar na imagem dos presidentes durante a ditadura militar brasileira levanta à hipótese da busca por uma normalidade institucional. A comparação das imagens dos generais do período ditatorial com seus antecessores sugere uma continuidade, uma vez que eles adotaram o mesmo modelo de traje a rigor (*white tie*) utilizado por João Goulart em seu retrato. Ou seja, as fotografias apresentam os ex-generais como civis e, na tentativa de conferir ares de normalidade ao contexto político brasileiro, revelam a combinação das duas tipologias mencionadas por Gautreau, constituindo, assim, uma terceira: o militar como político. Isso contrasta com o discurso que era proferido e alimentado no período, conforme afirma Carlos Fico, no qual o militar era visto como um técnico que iria livrar o país dos políticos demagogos[244]. A imagem dos presidentes militares como civis nos retratos oficiais, portanto, pode ser interpretada como uma estratégia para transmitir uma imagem de continuidade e de estabilidade institucional, mesmo em um contexto de ditadura militar e supressão das liberdades democráticas.

> Os generais-presidentes deviam projetar a imagem de homens dignos, sérios, diferentes (segundo a ótica dos militares) dos políticos do passado (...) Uma nova era em que os presidentes seriam admirados por ser caráter *circunspecto*, em todos os sentidos da palavra: homens que - pretendia a propaganda - agiriam com prudência, ponderação, seriedade e que, além de projetarem essa imagem, olhariam tudo a sua volta[245].

Ao analisar as camadas discursivas das imagens e a forma como elas descrevem a maneira pela qual os ex-generais buscavam ser representados como civis, é possível afirmar que a ditadura militar buscou, por meio das imagens presidenciais, se expressar como um poder civil. Conforme Carlos Fico menciona, a ditadura militar buscou promover a sensação de uma legalidade institucional com processos como a Constituição de 1967, as eleições indiretas e o funcionamento do judiciário. A instância simbólica foi muito trabalhada para minimizar a percepção de que o Brasil estava sob uma ditadura. A tentativa de se apresentar como um poder civil, mesmo sob o comando de militares, pode ser vista como uma estratégia para

---

[243] https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/05/todos-os-retratos-da-presidencia.html Acesso em 09/05/2023.
[244] FICO, 1997, p. 71.
[245] FICO, 1997, p. 71.

dar legitimidade ao regime e evitar críticas internacionais e internas, bem como possíveis resistências. Ao se apresentarem como civis nas imagens, os ex-generais presidentes buscavam transmitir a concepção de que estavam comprometidos com a manutenção das instituições e da ordem, apesar do contexto autoritário.

A utilização dessa estratégia simbólica, entretanto, não ocultou completamente a realidade de um regime que violou direitos humanos e suprimiu a liberdade de expressão e a oposição política. Ainda assim, o estudo das imagens presidenciais da ditadura militar brasileira oferece uma interessante perspectiva sobre como o regime buscou se apresentar e ser percebido pela sociedade, tanto interna quanto externamente.

O cientista político e historiador José Murilo de Carvalho, em seu livro *Forças Armadas e política no Brasil*, destaca a interferência dos militares na política brasileira desde o início da República. Ele argumenta que a negligência da sociedade civil em relação aos desafios enfrentados na organização das Forças Armadas e na defesa nacional contribui para a perpetuação da influência militar na política brasileira. Carvalho utiliza o termo "república tutelada" para se referir aos períodos da história brasileira em que as Forças Armadas exerceram uma tutela sobre a sociedade e a política do país. Ele também alerta para a possibilidade de retrocessos políticos e enfatiza a importância de se incluir a discussão militar no debate democrático geral, politizando-a e conscientizando a sociedade sobre o tema. Carvalho menciona o General Hamilton Mourão, um militar que, quando comandava 1/4 das forças do Exército brasileiro, expressava frequentemente suas opiniões políticas, sem nenhum tipo de repreensão. No contexto de influência militar sobre a sociedade civil, o general acabaria por se tornar vice-presidente em 2018 e, em 2022, seria eleito senador da república. O militar como político é uma imagem que se perpetua no tempo presente. No entanto, a reação à normalização simbólica do intervencionismo militar na política atual inclui questionamentos por entidades da sociedade civil brasileira. Cientes da importância da construção da memória e suas consequências, o Sindicato dos Arquitetos e Urbanistas no Estado do Paraná (SindARQ-PR), Centro Acadêmico Hugo Simas (C.A.H.S) e Sindicato dos Servidores Magistério Municipal de Curitiba (SISMMAC), recorreram ao âmbito jurídico em 2017 para perpetrar a ação civil pública 5035067-45.2017.4.04.7000, objetivando remover os retratos dos ex-generais da galeria presidencial no Palácio do Planalto. A ação

alega danos à memória nacional, à honra e à dignidade de grupos sociais e ao patrimônio brasileiro, e apresenta os seguintes argumentos para a retirada:

> 1. A presença das imagens distorce a história e a memória nacional, sugerindo que os militares ocuparam legitimamente o cargo de Presidente, o que é incompatível com o Direito à Verdade e à Justiça de Transição. Isso prejudica a formação da memória e da identidade coletiva da sociedade. 2. Ofende a dignidade de grupos que foram perseguidos durante a ditadura e representa uma cicatriz na história recente do país. 3. Fere interesses difusos de todos os brasileiros, pois afixar símbolos de ditadores na galeria de Presidentes da República passa uma mensagem de que abusos, violências, torturas e perseguições serão tolerados. 4. Danifica o patrimônio histórico, cultural e turístico, pois a galeria de ex-presidentes é um espaço público que deve representar a história do país de forma adequada e respeitosa. 5. Vai contra a honra e a dignidade de diversos grupos, pois a honra é um elemento essencialmente subjetivo e está relacionado com um sentimento moral e ético[246].



Figura 87. Galeria de Presidentes no Palácio do Planalto com a indicação em vermelho dos retratos dos ex-generais. Fonte: https://tinyurl.com/5ejd5t7p

Os autores empregam a palavra "ditadores" para se referirem aos líderes do estado ditatorial no período entre 1964 e 1985, reforçando a construção discursiva do imaginário autoritário do regime. Nessa pesquisa, a escolha do termo "ex-generais presidentes ou que assumiram a presidência" foi intencional e baseada em uma análise atenta. O termo é usado devido à especificidade do cenário político

[246] Para acessar a ação: https://static.poder360.com.br/2017/08/ACP.pdf Acesso em 08 de maio de 2023.

brasileiro, em que se reconhece a presença dos militares na distensão e na continuidade de sua influência no tempo atual. Ao realizarem a transição para a política e não distinguirem claramente suas carreiras anteriores nas Forças Armadas de seus papéis subsequentes como políticos, fica patente a atuação contínua dos militares na política brasileira. Embora discorde parcialmente da argumentação do processo, conforme abordo no Capítulo II, a ação destaca um importante desafio nas políticas de reparação da memória nacional. Por isso, a ação se correlaciona diretamente com os problemas associados à construção da narrativa e ao campo simbólico que investigo na tese.

A ação civil-pública pede a retirada de todas as honrarias e a suspensão do processo de ascensão ao poder dos generais, baseando-se na sessão de 2013 do Congresso brasileiro, que anulou a sessão de 1964 responsável pelo afastamento do presidente João Goulart e o início do golpe civil-militar. A ação evidencia o interesse de parte da sociedade civil em reescrever a história. Protocolada no mesmo ano da primeira apresentação em uma exposição pública da obra *Retrato Oficial* em Vitória-ES, a ação sugere que há algo latente nas imagens, que ainda disputam a narrativa da ditadura militar brasileira. O passado é moldado pela perspectiva do presente, revelando a instabilidade da memória, especialmente nos espaços públicos de rememoração. Nesse sentido, a Galeria de Presidentes é parte essencial da memória nacional, contribuindo para a construção da identidade e história no tempo presente. Ao identificar as fotografias como evidências materiais que contribuem para a construção do imaginário social de normalização institucional da ditadura, reforço que a obra *Retrato Oficial* (2017), ao utilizar fragmentos dos retratos, se refere aos danos que eles podem causar à memória nacional. O impacto é intensificado ao se considerar o local de exposição das imagens, no caso o Palácio do Planalto, e a significativa importância institucional que representa.

A ação civil pública possui um objetivo estético-político evidente ao remodelar a Galeria de Presidentes, problematizando o imaginário social do período histórico em questão. A ação confronta a normalização institucional do repertório visual associado ao autoritarismo. Contudo, lamentavelmente, o debate fundamental gerado pela iniciativa não foi efetivamente concretizado. A magistrada da 3ª Vara Federal de Curitiba, após uma série de recursos que percorreram o Tribunal

Regional Federal da 4ª Região (TRF4)[247] e o Supremo Tribunal Federal (STF)[248], decidiu que os autores da ação não tinham legitimidade para propô-la, considerando suas finalidades institucionais. Este é um aspecto técnico do processo que poderia ter recebido uma interpretação alternativa. O Ministro do STF, Alexandre de Moraes, ao analisar o caso sob a perspectiva de uma discussão sobre Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF), declarou que o assunto não traduzia uma questão constitucional relevante, o que afastou a apreciação da questão pelo STF. Conforme as palavras do Ministro, "Não houve, ademais, a demonstração fundamentada de violação a preceito fundamental que traduza uma questão constitucional relevante, na forma do art. 1º, caput e parágrafo único, I, da Lei 9.882/1999."[249] Entretanto, mesmo que a iniciativa não tenha sido julgada ao ser reencaminhada ao juiz de primeira instância, considero que o mais relevante não seja necessariamente a retirada dos retratos, mas sim a possibilidade de projeção e potência histórica desse gesto imaginativo de reinventar a galeria sem essas imagens.

---

247 https://consulta.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=consulta_processual_resultado_pesquisa&txtValor=50555175720174040000&selOrigem=TRF&chkMostrarBaixados=&selForma=NU&hdnRefId=&txtPalavraGerada= Acesso em 18/05/2023.

248 https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=5330007 Acesso em 18/05/2023.

249 https://portal.stf.jus.br/processos/downloadPeca.asp?id=313695616&ext=.pdf Acesso em 18/05/2023.

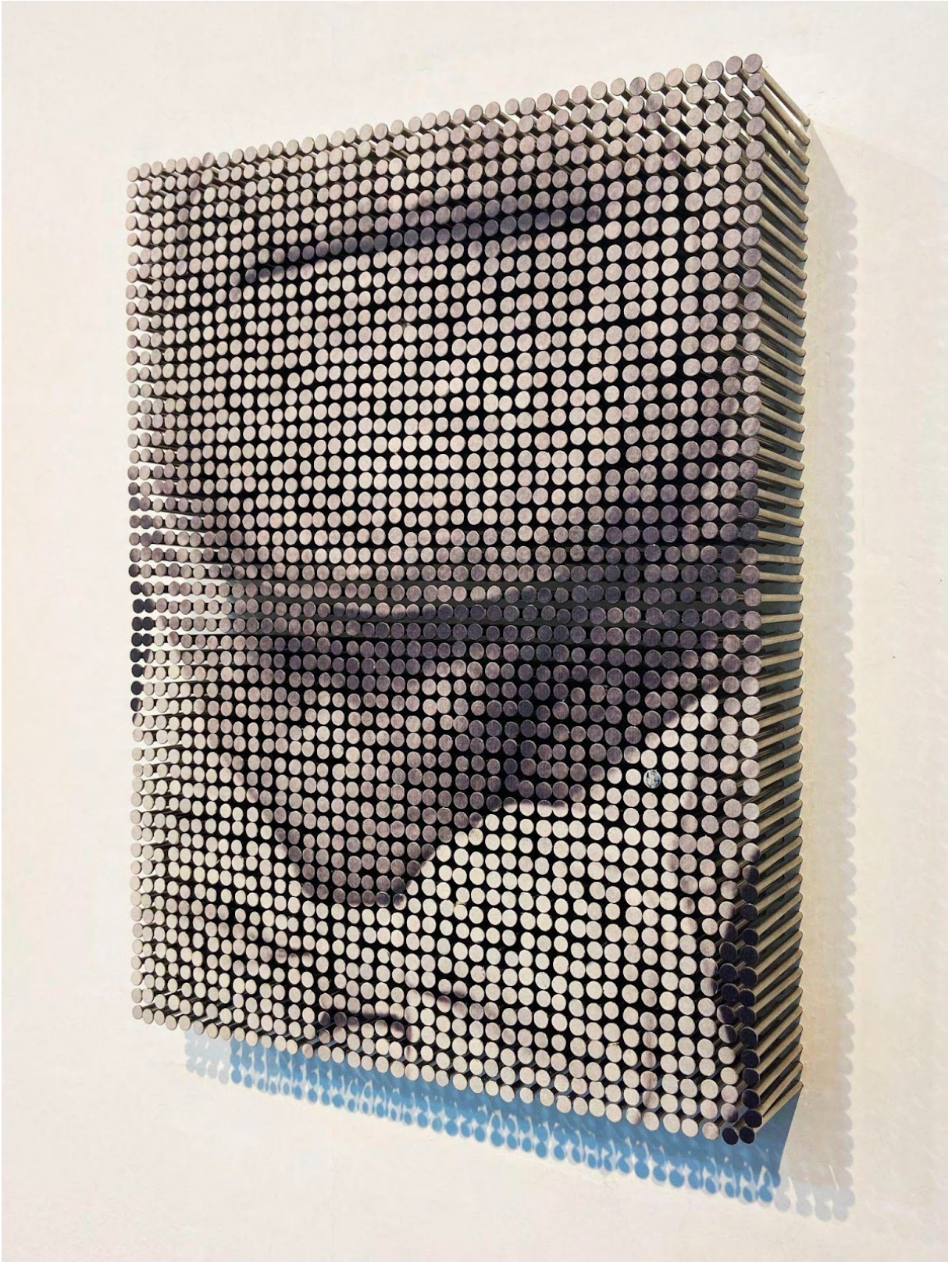


Figura 88. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Memorial da Resistência, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

6.4 A IMAGINAÇÃO CIVIL

No livro *Potential History: unlearning imperialism*, a artista e pesquisadora Ariella Azoulay defende a necessidade de reconhecer as possibilidades históricas suprimidas pelas construções narrativas hegemônicas. Ela argumenta que tais histórias foram muitas vezes reduzidas a ruínas ou saqueadas por violências institucionalizadas. Exemplos desses processos, para a autora, estão presentes nas construções das fronteiras, dos Estados-nações, dos museus, dos arquivos e das leis de forma geral. Dessa forma, *Potential History* é uma tentativa de repensar a construção do relato. Azoulay defende a ideia de que é possível criar narrativas a partir de imagens e objetos, envolvendo ativamente as pessoas que foram retratadas ou que as produziram. Seu objetivo é resgatar e reconstruir uma diversidade de mundos que continuam a existir além das restrições impostas pela historiografia tradicional.

Este reexame da narrativa histórica não é apenas central para a análise de Azoulay em *Potential History*, mas também estabelece a base para a sua exploração da fotografia como um meio político em seu outro trabalho, *Civil Imagination: a political ontology of photography*. Neste livro, Azoulay analisa a relação entre fotografia e política e repensa as categorias do político e do civil. O plano de fundo da reflexão de Azoulay é a ocupação do território Palestino pelo exército de Israel e as consequências nefastas desse processo para a população palestina. O livro argumenta a favor da potência imaginativa de conceber uma nova realidade e parceria entre cidadãos e indivíduos a quem a cidadania foi negada. Nesse contexto, Azoulay critica a concepção tradicional de cidadania, herança do século XVIII, que, em sua visão, restringiu a imaginação política e transformou os cidadãos em sujeitos subordinados ao Estado-nação. Esta perspectiva teria resultando em uma lacuna imaginativa em relação aos não-cidadãos, ou seja, aos indivíduos marginalizados pela própria estrutura que define a cidadania.

Ambos os livros apresentam conceitos fundamentais sobre a maneira de compreender a relação entre história e fotografia. As reflexões propostas pela autora tiveram grande influência no percurso de pesquisa deste trabalho, servindo como uma lente através da qual examino e questiono as visões sobre a construção

narrativa, a autoridade, o imaginário e a violência simbólica presentes em relação à memória.

A ‘história potencial’ de Azoulay reafirma a possibilidade de recontar a história. Este conceito está presente no meu processo de trabalho, principalmente quando analiso novas formas de pensar as memórias do período militar no Brasil. Nelas, busco investigar outras formas de percepção do passado e reflito sobre as complexidades e as nuances da experiência narrativa. Nesse aspecto, minha pesquisa coincide com a concepção de Azoulay ao questionar o direito do fotógrafo de abrir o obturador da máquina fotográfica. Isso está presente especialmente na forma como trato a representação visual na imagem, ao buscar re-contextualizar essas fotografias em novos suportes e materialidades. Assim como Azoulay, percebo o arquivo, e, em particular, as imagens, como instâncias de poder que podem ser utilizadas para legitimar narrativas e apagar as vozes e as perspectivas não-hegemônicas.

Já o conceito de "imaginação civil" da autora, por outro lado, descreve a maneira como as pessoas podem imaginar e criar novos mundos e possibilidades através de práticas culturais, como a fotografia. Azoulay considera a fotografia não apenas como uma tecnologia de produção de imagens, mas como um espaço de encontro, interpretação e participação ativa na produção de significado. No meu trabalho, o conceito está particularmente presente na maneira como interajo com as fotografias, buscando não apenas reapresentar a imagem, mas também criar espaços para a participação e o diálogo com áreas do conhecimento, tais como o direito e a história. Em minhas análises, considero a fotografia como um evento e um processo em constante transformação. *Retrato Oficial* (2017) e o pensamento de Azoulay, em algumas instâncias, ecoam o conceito de pós-memória de Marianne Hirsch, destacando como a transmissão do passado remodelado e recontextualizado continua presente e ativa, especialmente através das fotografias. Principalmente ao abordar a fotografia e a história como espaços de disputa, busca-se apresentar novas perspectivas e desafiar as estruturas discursivas que moldam a compreensão do passado e do presente.

Em minha pesquisa, reconheço a violência intrínseca à fotografia, especialmente a violência simbólica envolvida na produção e arquivamento de

imagens durante o regime militar brasileiro. Em *DOPS (Movimentos Religiosos)*[250], reflito acerca do conceitos de Azoulay ao questionar o arquivamento das fotografias registrada por agente do DOPS como "subversivas". Proponho uma reflexão sobre a autoridade do olhar e as memórias do arbítrio. As fotografias produzidas pelo agente deveriam ser devolvidas às pessoas fotografadas ou a seus familiares como forma de reparação do Estado frente à violência simbólica praticada no processo de produção dessas imagens e de seu arquivamento. Como argumentei, a preservação jurídica e estética delas como representação de subversivos, como eram definidos por agentes do Estado, traz problemas fundamentais para o imaginário e a narrativa no tempo presente.

Retirar os retratos dos generais da Galeria de Presidentes se coaduna com o pensamento de reparação histórica proposto por Azoulay. A retirada das imagens serviria para reparar a normalidade institucional presente na falta de ruptura simbólica entre a ditadura militar e a abertura democrática. Assim, a obra ressalta a importância de considerar o papel e o poder da fotografia na desconstrução dessa visualidade.

Em *Retrato Oficial* trabalho para desconstruir a autoridade da imagem oficial do governo e mostrar seus regimes de visibilidade. Assim, através da pesquisa plástica e análise de documentos, fotografias e elementos da cultura visual e material, procuro sensibilizar o espectador a questionar e desafiar as formas de construção da imagem e os sentidos atribuídos a ela. A influência da abordagem de Azoulay no desenvolvimento da pesquisa está na aplicação dos conceitos de história potencial e de imaginação civil os quais favorecem um entendimento profundo e multifacetado sobre as políticas de esquecimento que marcam a história brasileira. A combinação de abordagens permite reconsiderar a narrativa histórica hegemônica, oferecendo perspectivas alternativas.

[250] Capítulo IV.

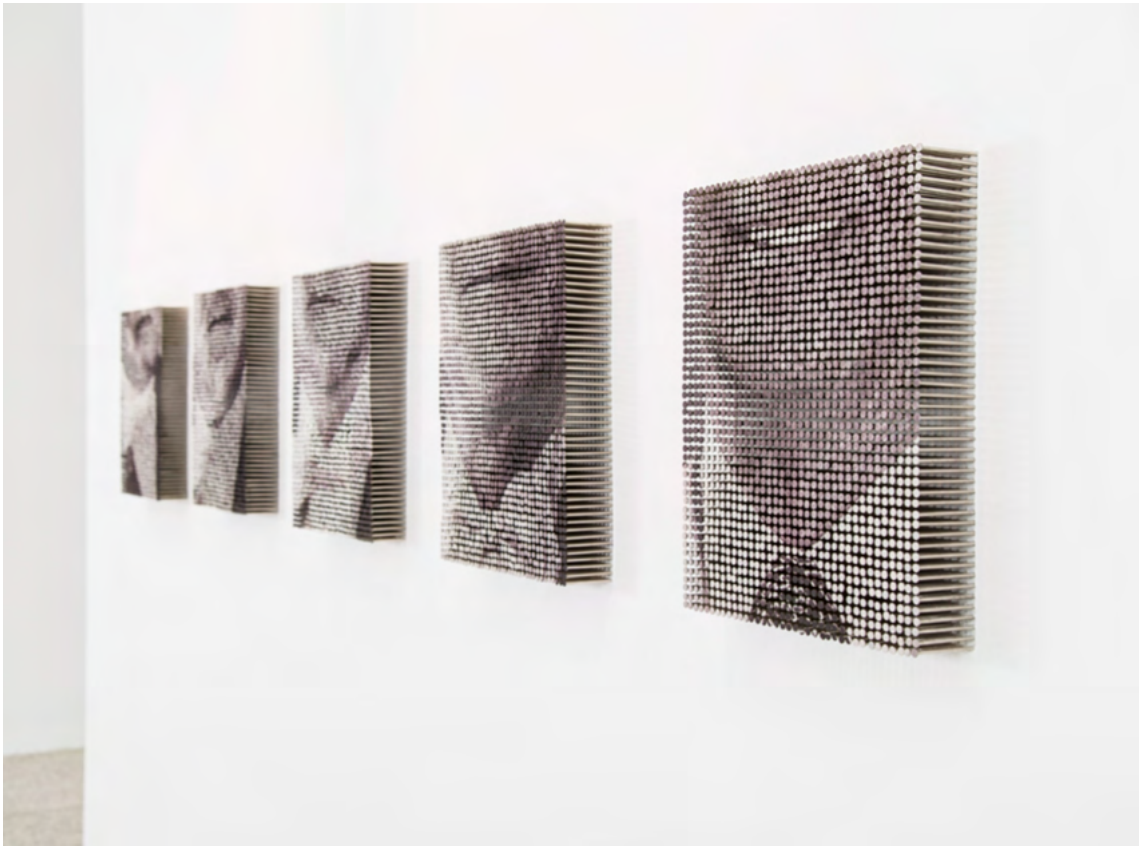


Figura 89. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Galeria de arte Espaço Universitário, Vitória-ES. Foto: Edson Chagas.

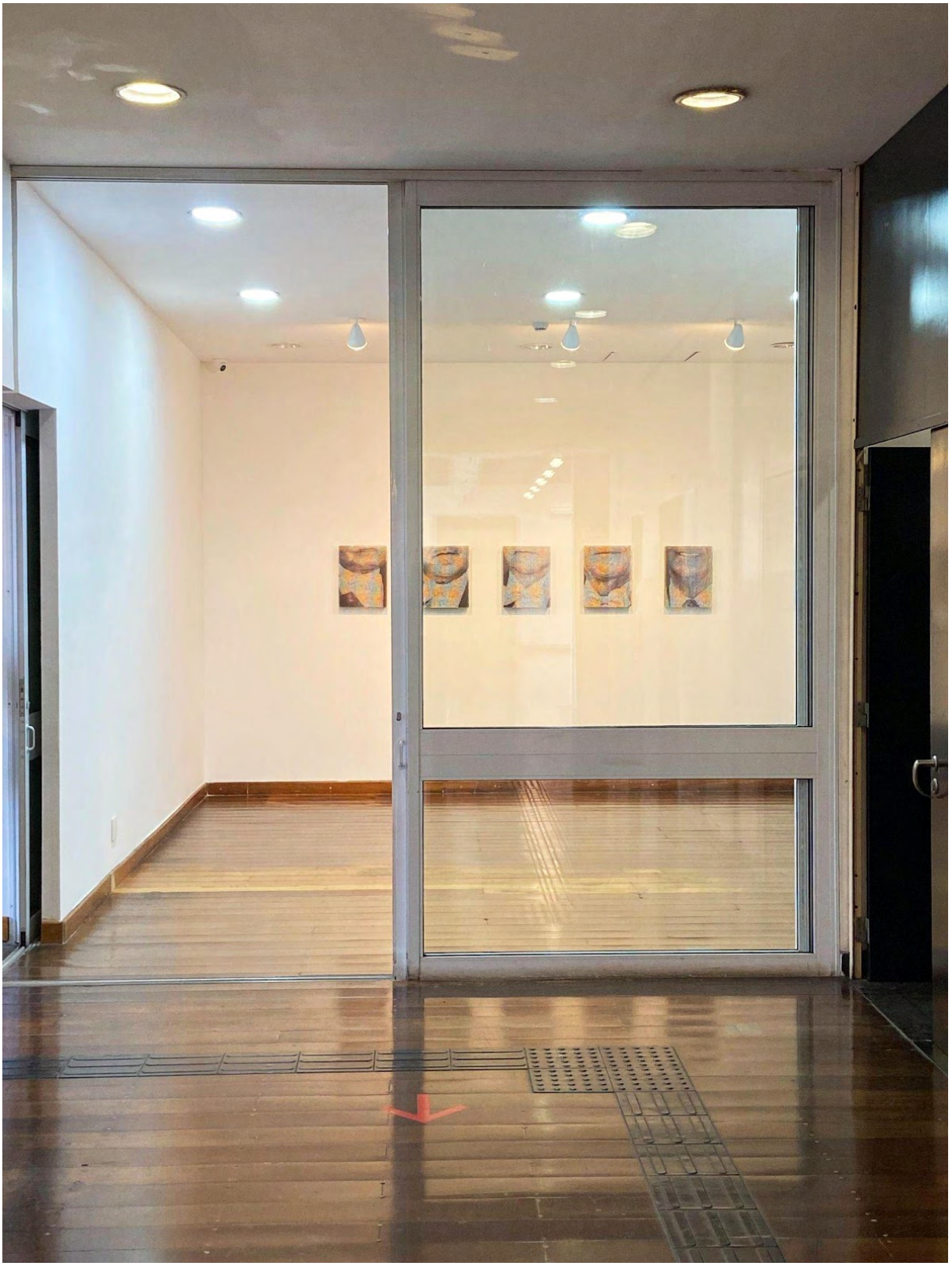


Figura 90. ***Retrato Oficial*** **(2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Memorial da Resistência, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.**



Figura 91. *Retrato Oficial* (2017). Impressão UV sobre mais de onze mil pregos de aço inox. Memorial da Resistência, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

6.5 A FOTOGRAFIA COMO RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA

Shoshana Felman compreende a arte e o direito como duas abordagens distintas, mas inter-relacionadas, para compreender e representar trauma e justiça. Enquanto o direito busca clareza, ordem e resolução, a arte pode explorar a ambiguidade, a desordem e o inexprimível. Os relatos esparsos e os debates que permanecem em grande parte confinados ao meio acadêmico ou às organizações de defesa dos direitos humanos destacam o quão proeminente é o silêncio em relação à ditadura brasileira. Silêncio que se manifesta, inclusive, na composição formal dos retratos dos ex-generais, através da fisionomia das bocas fechadas.

Além disso, a construção do testemunho no contexto brasileiro, devido à falta de julgamentos, intensifica esse processo de silenciamento. Dentro desse cenário, o relato literário do professor de filosofia José Roberto Salinas, em seu livro *Retrato Calado*, expressa a continuidade da imagem do regime ditatorial no aspecto

particular do rosto, um elemento compositivo que ecoa nos retratos oficiais. Salinas retrata o tormento psicológico da tortura, a paranoia que se desenvolveu a partir de sua experiência, o convívio com a injustiça, o silenciamento e a frustração. Em seu texto, ele busca uma auto-anistia "ampla, geral e irrestrita", que, infelizmente, no contexto brasileiro, como abordado no Capítulo II, resultou na ausência de punição aos torturadores. A busca de Salinas é uma tentativa de confrontar e desafiar a injustiça do sistema legal que permitiu a impunidade de crimes contra a humanidade. Sua narrativa, portanto, atua como uma forma de resistência, como um chamado para a responsabilidade e para a memória coletiva, mas também reverbera a frustração com a injustiça.

> A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo – as memórias – é para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma “anistia ampla, geral e irrestrita”, já que ninguém me concede. Por que não? Quem impede? Uso deste espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore. E continuo dizendo dessa forma canhestra e imprecisa, infiel e abstrata. O fato é que tudo mudou, que era o mundo antes, o meu, bem diferente. E tudo vai ficar por isso mesmo? Eles torturaram, mataram, destruíram, tripudiaram, achincalharam, humilharam e continuam aí, juízes finais, são eles que decidem o que é certo ou errado, o que é bom ou mau.[251]”

Felman postula que, enquanto o direito busca delimitar e concluir, a arte procura aproximar e explorar nuances. A arte pode proporcionar uma linguagem para articular experiências que, de outra forma, poderiam permanecer silenciadas e esquecidas e pode desafiar as estruturas de poder que buscam impor o esquecimento. O direito, por sua vez, pode ser visto tanto como um meio de imposição do silêncio, quanto como um espaço para a busca de justiça e responsabilidade. A política, finalmente, fornece o contexto em que dinâmicas de silêncio, resistência e memória se desenrolam. E a imaginação civil elencada por Azoulay é uma forma de tornar presentes essas memórias.

A partir das imagens digitalizadas disponíveis na Galeria de Presidentes online, escolhi evidenciar o fragmento. O objetivo era trabalhar com o detalhe das fotos na tentativa de extrair delas evidências dos conflitos latentes nas imagens. O silêncio tangível no retrato oficial e a perseguição de ideias e ideologias destacadas no texto de Salinas revelam como a linguagem pode ser manipulada como um

[251] SALINAS, José Roberto. 2012, p. 80.

instrumento de controle. Isso também insinua que os retratos oficiais dos militares encapsulam camadas de discurso sobre a história, que continuam a reverberar no tempo presente. Nesta situação, a recontextualização do retrato fotográfico oferece uma oportunidade para questionar a noção intrínseca de oficialidade das imagens. Da mesma forma que em trabalhos anteriores, a fotografia se torna um material a ser reconfigurado, reenquadrado e manipulado, com o objetivo de revelar uma história que persiste sob o véu da resolução. Além disso, a representação fisionômica das bocas fechadas evoca a violência institucional inerente à constituição do estado militar disfarçado, especialmente na maneira como a fotografia é impressa em metal, intensificando as características presentes na construção e materialidade da imagem.

O aço, um composto resistente a deterioração, reflete uma pureza e assepsia que permeiam a concepção de modernização econômica brasileira. É o aço das construções e edifícios, o aço dos minérios de ferro e dos sonhos nacionalistas que habitaram o imaginário militar, evidentes no otimismo das propagandas da AERP/ARP, na euforia do milagre brasileiro e nos anúncios de *Bem-vindo, presidente!*. Os pregos visam intensificar a interação do espectador com a obra, ao transformar a cabeça dos elementos metálicos na superfície que recebe as imagens, enquanto ao mesmo tempo o trabalho confere tridimensionalidade à impressão ao emergir da parede, criando uma presença material e volumétrica. Ao se posicionar diante da obra, o espectador percebe o caráter fotográfico do trabalho. A visão frontal das imagens somada a uma maior distância entre a obra e o observador enfatizam a referência fotográfica com a ilusão de que o espaçamento entre os pregos é reduzido, o que acentua a relação entre a perda e a persistência da imagem fotográfica nos retratos oficiais dos ex-generais. Quanto maior a distância do observador, mais claramente se destacam os detalhes da boca e do colarinho. Já a proximidade do espectador com a obra acentua as camadas de cor que oscilam entre o branco, o preto e o violeta. Nesse sentido, a fotografia passa por um processo de sublimação, transitando da imagem para a impregnação no aço. A reinterpretação da imagem fotográfica, ocorre uma reformulação do tempo, estendendo-o para infinitas possibilidades de reconstrução do momento de captura da imagem.

É crucial salientar que a imagem não apenas é recontextualizada, mas também adquire uma nova camada discursiva, conforme Azoulay sugere, no grande evento da fotografia. O substrato histórico ativa possibilidades de percepção sobre a fotografia e mecanismos críticos em relação à construção do retrato e da própria oficialidade da imagem. Há uma desestabilização do suporte fotográfico, possibilitando uma nova maneira de observar o retrato e, por consequência, a história. O processo de impressão do detalhe das bocas através do contato com a superfície material dos pregos cria uma interferência que transforma a imagem. A imagem impressa reverbera o processo histórico de gravação e reprodução de imagens. Como um código numérico, a fotografia digitalizada apropriada da internet se materializa através da impressão UV na cabeça dos pregos de aço, favorecendo uma discussão sobre os processos de reprodução, memória e percepção. O objetivo é propor ao espectador que se aproxime imageticamente, materialmente e discursivamente da forma como foi promovido o silêncio institucional sobre o período ditatorial e o quanto do processo ainda reverbera no contemporâneo.

A dinâmica se relaciona com o conceito de "fórum" de Weizman, abordado no Capítulo I, que é discutido ao longo da tese e se baseia na concepção de que os espaços têm implicações políticas e sociais profundas. Portanto, é essencial analisar e compreender as implicações estéticas e políticas dos espaços arquitetônicos e assim desenvolver estratégias para abordar a partir de sua estrutura arquitetônica questões de justiça e construções de visibilidade. A galeria de presidentes onde os retratos são exibidos é um espaço político, e as representações presidenciais presentes na galeria são exemplos da construção do imaginário estético e historiográfico, principalmente da perpetuação do homem branco[252]. A predominância desta imagem nas representações históricas e políticas reforça a exclusão de vozes e experiências diversas, o que impede um entendimento mais completo e inclusivo da história brasileira.

[252] Um competente estudo sobre o assunto foi desenvolvido na tese *Pacto*s *Narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* de Maria Aparecida Silva Bento. Tese de doutorado. 2002. Instituto de Psicologia - USP.



Figura 92. *Camadas (José Guimarães)* (2021). Papel oriental recortado e parede do espaço expositivo escavada. Centro Cultural Maria Antônia/USP, São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

6.6 CAMADAS(JOSÉ GUIMARÃES)

Além da obra *Retrato Oficial,* outro trabalho que desenvolvi também traz a influência direta da memória da arquitetura na construção material e discursiva da obra. *Camadas (José Guimarães)* (2021) é um trabalho *site-specific* que, como é comum a essa prática artística, se conecta intimamente com o contexto arquitetônico do Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo (USP). A obra produzida para a exposição *MemoriaAntonia*[253], e desde então em exibição permanente, apresenta o retrato do estudante secundarista José Guimarães[254] (1948-1968), morto no episódio histórico denominado Batalha da Maria Antônia. O trágico evento ocorreu durante uma manifestação protagonizada por estudantes da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP) em 1968, quando Guimarães foi baleado por um disparo de arma de fogo.

Camadas (José Guimarães) utiliza a parede do edifício histórico como suporte de forma a torná-la visível. O trabalho parte da escavação da parede do edifício histórico com o objetivo de revelar o concreto e os tijolos que compõem sua estrutura. A escavação produz um retângulo que lembra uma 'janela de prospecção', termo utilizado para se referir ao local onde se pode observar as múltiplas camadas de tinta aplicadas em uma obra ou parede que foi restaurada. Essa 'janela' procura evidenciar as múltiplas temporalidades e estruturas que sustentam o prédio através da visualização do cimento e dos tijolos. Sobre o retângulo da parede escavada, fixei um papel recortado a laser, com a imagem do estudante secundarista estruturada pela retícula. As variações das linhas do papel que formam uma grade meio tom, em contraste com o fundo escuro do cimento da parede escavada, fazem surgir o retrato de José Guimarães. A fotografia é a única existente do estudante enquanto vivo; a extensa pesquisa que conduzi com a ajuda dos produtores e curadores da exposição infelizmente não revelou a existência de outra imagem. A fotografia foi editada digitalmente de modo a criar uma retícula de

---

[253] A exposição *MemoriAntonia: por uma memória ativa a serviço dos direitos humanos* teve curadoria do professor Márcio Seligmann-Silva e do pesquisador Diego Matos. Para mais informações acessar: http://www.mariantonia.prceu.usp.br/exposicao-recupera-a-memoria-da-ditadura-brasileira/ Acesso em 17/05/2023.

[254] http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/jose-guimaraes/ Acesso em 16/05/2023.

linhas brancas que, ao cruzarem, formam quadrados pretos. O mesmo processo empregado na produção da xilogravura *Manipulações*. No entanto, diferentemente da xilogravura, em *Camadas (José Guimarães)* a gravação foi realizada por um laser industrial que, ao tocar o papel, queima as fibras e assim atravessa a superfície do papel. Este processo permitiu que a imagem de José Guimarães fosse o inverso da xilogravura. Enquanto a gravação na madeira produziu as linhas verticais e horizontais em branco com o objetivo de destacar os quadrados pretos da superfície da madeira, no retrato do estudante, o laser atravessa a superfície do papel onde estão os quadrados, deixando-os vazados. As linhas extremamente delicadas sustentam a imagem com uma fragilidade que é extremamente aparente.



Figura 93. Escavando a parede do espaço expositivo para a confecção da obra *Camadas (José Guimarães)* (2021). Centro Cultural Maria Antônia/USP - São Paulo-SP. Foto: Rafael Moretti.

O retrato formado apenas pelas delicadas linhas, quando visto sem um fundo que ofereça o devido contraste com a coloração do papel, não permite a

visualização da imagem. No entanto, ao ser fixado na parede escavada do Maria Antônia, a imagem surge evidente. O que possibilita essa observação é o contraste entre o fundo cinza do cimento e o papel branco que sustenta o retrato. Todo esse processo de formulação do trabalho é estruturado na contraposição entre a leveza do papel e o aspecto ruidoso da textura do cimento que, como as obras *Manipulações* e *Bem-vindo, presidente!*, são afixados apenas nas pontas superiores, possibilitando que o papel oscile com o deslocamento de ar.



Figura 94. Teste para verificar a visibilidade do retrato com a parede parcialmente escavada. Centro Cultural Maria Antônia/USP - São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

Conforme concluído pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)[255], José Guimarães morreu em decorrência de ações realizadas por agentes do Estado Brasileiro. Segundo o relatório, o estudante secundarista foi morto por um disparo efetuado por membros do CCC - Comando de Caça Comunistas.

> Em 3 de outubro de 1968, outro estudante morreria vítima da repressão contra manifestações públicas. A rua Maria Antônia, em São Paulo, foi palco de enfrentamento entre estudantes da Universidade de São Paulo (USP) e um grupo integrado, em sua maioria, por membros do CCC, composto por alunos da Universidade Mackenzie e agentes do DOPS/SP. José Guimarães, estudante secundarista do Colégio Marina Cintra, foi morto por um disparo desferido por membros do CCC[256].

A morte de Guimarães não foi apenas mais um ato bárbaro cometido ou ligado a violência estatal, mas também ocorreu em frente ao prédio histórico. A história de Guimarães está intrinsecamente relacionada à da edificação, de forma que ambas convergem na construção da memória. Portanto, me pareceu natural pensar nas paredes do Maria Antônia como um espaço mnemônico. Assim, gravei a parede do segundo andar do prédio como uma matriz, buscando, pelo ato de escavar, revelar as inúmeras camadas e fraturas existentes no grande corpo arquitetônico que ocupa a cidade de São Paulo há décadas.

Tanto *Camadas (José Guimarães)* quanto *Manipulações* foram doados ao Centro Cultural Maria Antônia. Um debate importante que tive com a curadoria e os produtores da exposição é o de como seria o processo de preservação dos trabalhos, tendo em vista que são muito frágeis, principalmente o que se refere a José Guimarães. Compreendi que não fazia sentido colocar qualquer vidro ou outro anteparo em frente às obras para evitar, ou mesmo diminuir, o processo de degradação. Seu estado de conservação é um sintoma de como a instituição efetivamente valoriza as políticas de memória. Além disso, o retrato foi produzido por meio do recorte a laser industrial e pode ser refeito a partir do arquivo digital. Nesse sentido, o trabalho é um múltiplo. Assim, percebi que não colocar nenhum anteparo era uma forma de mostrar a responsabilidade da instituição em preservar sua memória através da obra. Se o trabalho for destruído por algum contratempo, ele

---

[255] http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/jose-guimaraes. Acesso em 15/05/2023.

[256] https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/volume_1_digital.pdf acesso em 15/05/2023.

pode ser refeito a partir do arquivo digital que tenho preservado. O importante para mim é o cuidado institucional com o trabalho. Assim, a obra sugere a própria condição de fragilidade da memória e a necessidade de sua constante preservação.

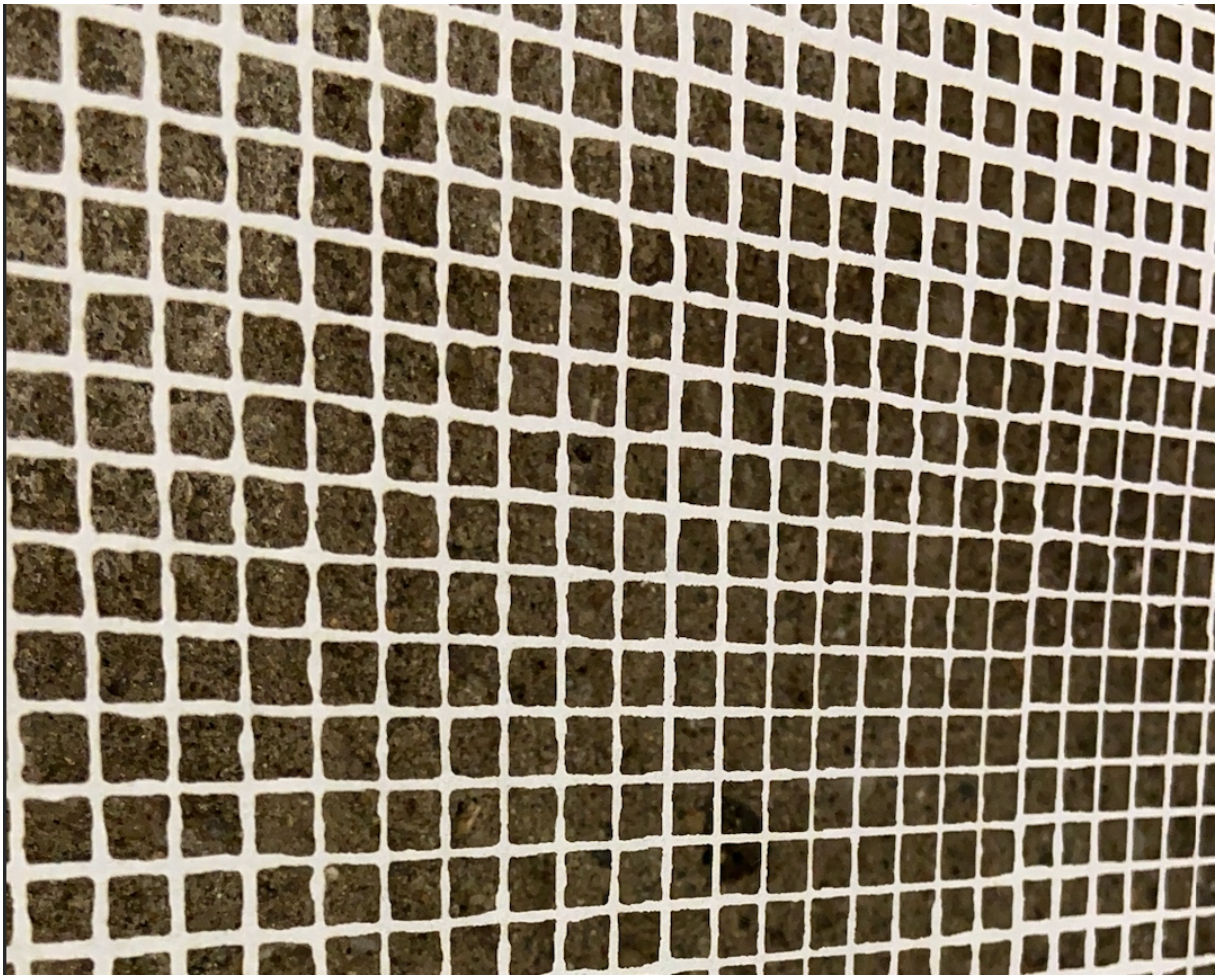


Figura 95. *Camadas (José Guimarães)* (detalhe, 2021). Papel oriental recortado e parede do espaço expositivo escavada. Centro Cultural Maria Antônia/USP - São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.

O retrato de José Guimarães não teria o mesmo efeito em outros espaços expositivos ou locais de memória como possui ao ser exibido no Maria Antônia. A força discursiva do prédio, em relação ao componente etéreo do trabalho, transforma sua construção material e espacial em elementos fundamentais para a percepção da obra. A parede, como superfície que recebe a imagem, tensiona o aspecto espacial do papel.

As investigações realizadas nesse estudo exigem um ritmo mais desacelerado, em contraste com o imediatismo, a rapidez e a espontaneidade frequentemente observados no contexto contemporâneo. A imagem de José Guimarães pode passar despercebido para um observador mais apressado, que provavelmente não notará as camadas que compõem a imagem, muito menos que a parede foi raspada e que isso permite a visualização do retrato. A obra solicita um tempo do observador para que ela possa realmente 'acontecer' na percepção. O aspecto tátil, mencionado anteriormente em *Retrato Oficial*, é um elemento importante em *Camadas (José Guimarães)*, pois a fragilidade que compõe a imagem sugere um contraste com a textura ruidosa do cimento. Além disso, quando escavo paredes, opto por queimar o papel a laser, ou, gravar a madeira, estou aplicando força sobre a superfície — uma forma de romper uma barreira física.

Os processos gráficos, incluindo técnicas como a retícula, discutidas no Capítulo V, foram cruciais na disseminação da imagem fotográfica em diversas superfícies. Apesar da ascensão das tecnologias digitais, esses métodos gráficos mantêm sua relevância, adaptando-se a novos contextos, como na litografia usada na fabricação de placas de circuitos de computadores. Esta técnica baseada no processo litográfico, embora distinta das práticas tradicionais de impressão, compartilha raízes comuns no campo da gravura e é essencial para criar padrões precisos nas placas, demonstrando a persistente importância dos métodos de gravação e impressão.



Figura 96. ***Camadas (José Guimarães)*** **(detalhe, 2021). Papel oriental recortado e parede do espaço expositivo escavada. Centro Cultural Maria Antônia/USP - São Paulo-SP. Foto: Rafael Pagatini.**

6.7 O 8 DE JANEIRO E A DESTRUIÇÃO DA GALERIA

Na sequência do perturbador incidente ocorrido no dia 08 de janeiro de 2023, quando houve uma invasão à Praça dos Três Poderes em Brasília com o objetivo claro de desestabilizar o governo democraticamente eleito de Luiz Inácio Lula da Silva, surgiu um movimento de resistência dedicado à proteção e à preservação da democracia. Com poucas exceções, a mídia brasileira adotou uma postura firme e imediata, condenando os atos violentos. Manifestações de apoio à integridade das instituições democráticas emergiram em um ímpeto coletivo nas horas seguintes ao incidente, culminando em uma rápida e veemente condenação dos invasores.



Figura 97. Galeria de Presidentes no Palácio do Planalto em Brasília-DF destruída após ataque. Fonte: https://tinyurl.com/mry6nvub Acesso em 07/06/2023.

Entre as muitas imagens chocantes e bizarras, uma em particular me impactou. A Galeria de Presidentes no Palácio do Planalto foi completamente

destruída. Todas as molduras dos retratos haviam sido retiradas da parede, e as imagens estavam ao chão — rasgadas, dobradas, molhadas e misturadas com cacos de vidro. A cena transmitia uma sensação de depredação total. Um observador com pensamento radical mais desavisado poderia pensar que as imagens compõem o imaginário de subversão dos presidentes da República Brasileira, através do questionamento de suas representações. As molduras removidas da parede, deixando apenas o suporte onde os vidros estavam fixados, sugerem uma radicalidade em relação à destruição total da representação. Nos relatórios da imprensa, os jornalistas expressaram com surpresa: "não sobrou nenhum quadro, todos foram retirados".

Fiquei curioso para saber quais imagens sobreviveriam à destruição. Vasculhei vários vídeos postados na internet, em redes sociais e veículos de imprensa. No entanto, não consegui chegar a uma conclusão clara sobre quais imagens ficaram intactas. Mesmo ao inspecionar os vídeos quadro a quadro e ao encontrar retratos dos cinco ex-generais que assumiram a presidência entre 1964-1985, percebi que as imagens em si não eram tão importantes quanto a forma e o local da depredação. A questão de quais fotos sobreviveram e se foram rasgadas ou não talvez seja menos relevante do que a foto ostentada como emblema pelos invasores. O retrato do ex-presidente Jair Bolsonaro era a única imagem que ostentavam com orgulho, o que chama atenção, pois a primeira impressão seria imaginar que os discursos frequentes de apologia ao totalitarismo feitos por membros do governo do ex-presidente exaltariam as imagens dos ex-generais presentes na Galeria de forma a cultuar um passado heroico. No entanto, isso não ocorreu, provavelmente porque não houve preocupação em realizar qualquer conexão histórica com os ex-generais, apesar de o ex-capitão ter expressado simpatia por Médici[257]em algumas ocasiões. Os invasores pareciam mais interessados em promover uma catarse de um presente contínuo do que em estabelecer qualquer conexão com a história política, cultural ou artística do Brasil. Uma percepção que foi reforçada pelas imagens das obras de arte depredadas, como ocorreu com a pintura *As mulatas* (1962), de Di Cavalcanti, que foi perfurada.

---

257 https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/02/22/bolsonaro-elogia-ditadores-medici-e-stroessner-em-cerimonia-de-itaipu.ghtml Acesso em 16 de maio de 2023.

A forma de ação sugere uma política movida mais por afetos e identidades do que por uma compreensão contextualizada da história, tal qual sugere Rodrigo Nunes no Capítulo V. Os invasores do dia 08 de janeiro pareciam estar mais preocupados com o tempo presente, procurando no Palácio do Planalto, entre as paredes de mármore branco, o único espelho que conseguissem identificar e assumir como seu. A ausência de um lastro histórico não é resultado do menosprezo aos antecessores, pois, para eles, possivelmente esses antecessores não passam de retratos vazios. A percepção do tempo presente que se consolida como o único possível se alinha com as constantes enxurradas de informações que acompanham as interações contemporâneas, cada vez mais permeadas pela economia da atenção promovidas pelas redes sociais. A destruição da Galeria parece ser parte de uma longa jornada de um futuro que nunca chega, e que está constantemente tentando destruir o passado.

A prisão e condenação dos terroristas de 08 de janeiro não são apenas uma resposta à depredação do patrimônio público ou a incitação à sublevação, dentre outros crimes. Trata-se também de um esforço para corrigir, como Fico e Quinalha indicam, os emblemas da impunidade do período de transição. Shoshana Felman argumenta que os julgamentos não são eventos isolados, mas podem referir-se a outros julgamentos ou mesmo a suas ausências, tanto literal quanto simbolicamente. A falta de condenação dos terroristas seria como reviver o processo de anistia que não puniu torturadores e violadores dos direitos humanos em nome de um pacto político. Isso é semelhante à falta de consideração do mérito da ação civil-pública que pedia a retirada dos retratos dos ex-generais que assumiram a presidência durante a ditadura.

A permanência da representação dos presidentes militares na galeria após o fim da ditadura militar é muito significativa. Pode-se argumentar que a persistência dos retratos na galeria reforça uma narrativa de continuidade que ignora a natureza autoritária e repressiva do regime militar, e normaliza a figura do militar como político. Dessa forma, a galeria em sua forma atual pode ser vista como um símbolo da falta de ruptura com o passado autoritário do Brasil.

No entanto, a destruição da Galeria de Presidentes, em sua radicalidade, também abre espaço para uma história potencial. Em vez de ser apenas um monumento à devastação, ela pode ser um convite para reimaginar a história

brasileira, a imaginação civil, e as histórias que contamos sobre nós mesmos. A questão de quais fotos sobreviveram e se foram rasgadas ou não é menos relevante do que as histórias potenciais que as imagens representam. Elas nos desafiam a considerar não apenas o que foi perdido, mas fomentar uma nova concepção de imaginação civil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos, me aprofundei em minha prática artística, elucidando como esta se fundamenta na busca pela materialidade da evidência do evento histórico da ditadura militar e sua consequência na percepção da realidade social. Dei ênfase particular à gravura como forma de expressão pela sua conexão intrínseca com a concepção de perda e permanência da imagem. A gravura, por meio de seus procedimentos e elementos materiais, como marcas, matriz e impressão, estabelece um paralelismo com a experiência da memória. Destaquei a linguagem gráfica como um meio expressivo que me permitiu sondar as complexas camadas dos discursos entrelaçados à memória e enfatizei sua capacidade de estruturar formalmente minhas investigações. Dessa forma, demonstrei como a gravura pode ser utilizada para transformar um conjunto de dados em expressão artística. Esse processo se baseou na decodificação que minha pesquisa buscou realizar sobre as formas de testemunho presentes em materialidades e arquivos, convertendo-os assim em um relato.

O conceito de memória se mostrou importante no processo de produção dos trabalhos, ao indicar a transmissão entre gerações que não vivenciaram diretamente o autoritarismo, mas percebem sua presença latente nos meandros da democracia. Embora o termo pós-memória seja comumente aplicado a contextos familiares e à transmissão intergeracional, entendo que a produção artística também estrutura a transmissão do aspecto mnemônico na forma e na contra-narrativa das obras. Tomei como exemplo a maneira pela qual os artistas da chamada Geração AI-5 transmitiram às gerações subsequentes o imaginário da violência, empregado principalmente para se referir ao embate entre esquerda armada e ditadura militar. Isso engloba os dilemas e desafios de se apropriar dessas memórias e de transformá-las em obras de arte no contexto contemporâneo.

Outro conceito relevante para a pesquisa é o de 'evidência', um termo que carrega conotações distintas em diferentes contextos. Na pesquisa histórica, por exemplo, 'evidência' refere-se frequentemente a fontes primárias e secundárias que podem auxiliar na reconstrução ou interpretação do passado. Na arte, as 'evidências' podem ser interpretadas de maneira mais subjetiva e simbólica, enquanto em um contexto jurídico as 'evidências' estão sujeitas a regras estritas de admissibilidade. A

aproximação e os questionamentos em relação às gradações do conceito, principalmente no que tange à admissão de evidências no plano jurídico, são pontos relevantes que minha pesquisa tensiona. Na minha prática artística, 'evidência' adquire uma importância metodológica, envolvendo a busca e o exame cuidadoso de indícios para a decodificação de informações para a reconstrução de uma realidade oculta, analisando fontes, contextos e significados. Esse método indiciário foi praticado nas obras Bem-vindo, presidente! (2015), DOPS(Série Movimentos Religiosos (2016), Manipulações (2016), Retrato Oficial (2017) e Camadas(José Guimarães) (2021). Esse processo permitiu uma compreensão mais profunda dos fatos. Além disso, ajudou a estabelecer uma relação de referencialidade entre as imagens apresentadas e os eventos passados. No entanto, apesar da importância da identificação e utilização de evidências, a disputa e a aceitação delas como elemento narrativo — não apenas na arte, mas também nos âmbitos historiográfico e jurídico — tornaram-se questões centrais desta pesquisa.

O uso de arquivos, mas também de testemunhos materiais, fortaleceu a abordagem indiciária, tornando a ditadura tangível e materialmente presente. O documento, como um elemento que sugere vestígios indefinidos da realidade que procura recriar, alimenta a construção e a identificação de evidências nas investigações desenvolvidas, tornando-se um processo importante na minha prática artística. Contudo, conforme Jacques Derrida nos lembra, os arquivos não estão apenas vinculados ao passado, mas também intrinsecamente ao futuro. A acessibilidade e a interpretação dos arquivos, juntamente com o arquivamento que conduzo ao decidir quais documentos e materiais são utilizados em meus trabalhos, representam um ato de responsabilidade tanto com o passado quanto com o futuro. O uso de arquivos no contexto brasileiro deve ser entendido como algo singular em relação a outros países. Os desafios impostos pela realidade do Brasil ao longo de décadas, especialmente devido às restrições e dificuldades de acesso a documentos da época da ditadura, destacam a importância da Lei de Acesso a Informações Públicas. A Lei, embora recente, sendo sancionada apenas em 2011 e regulamentada em 2012, permitiu a abertura de documentos essenciais para a recuperação de fatos históricos. Isso reforça não apenas o valor intrínseco dos arquivos como evidências materiais, mas também o interesse nessa forma de testemunho.

No entanto, é importante destacar que no tempo presente a informação é eminentemente recontextualizadas, alterada e manipulada pelos novos sistemas digitais de informação, os quais, além de mediar a percepção, problematizam e tensionam o traço físico presente no documento como indício de realidade. Conceitos como o de arquivo ganham um novo elemento que complexifica ainda mais a construção do vestígio na constituição documental e na maneira como este é interpretado e compreendido. Com o avanço tecnológico, a integridade e a autenticidade dos documentos são cada vez mais desafiadas, uma vez que eles podem ser facilmente alterados ou distorcidos. Isso levanta questões sobre a veracidade e a representatividade de registros, e aumenta a necessidade de uma crítica e reflexão cuidadosas sobre a memória. Os testemunhos orais, documentais, materiais são dinâmicos e influenciados pelas suas formas de expressão, tradução e aceitação como evidências. Assim, compreendendo documentos e materialidades como testemunhas vivas que registram suas complexas interações com o mundo. Ao longo dos trabalhos apresentados, busquei discutir as inúmeras maneiras pelas quais a resposta da matéria às forças externas (alteração da cor das fotografias, tapumes de madeira, vidros quebrados, pregos de aço, paredes escavadas) e a apropriação discursiva de arquivos e imagens (anúncios de jornal, fotografias presidenciais) exigem uma nova sensibilidade material e técnica para compreender as implicações culturais e políticas que tais mudanças ou interações podem gerar.

No Capítulo V, abordei a internet como um imenso arquivo digital. As imagens das manifestações resultantes das Jornadas de Junho de 2013, disseminadas amplamente nas redes sociais, não apenas reverberaram, mas também originaram um campo fértil de pesquisa no tocante às memórias. Naquele período, os smartphones transformaram-se em dispositivos capazes de atestar a realidade experimentada pelos manifestantes, documentando e denunciando, por exemplo, a violência policial. A publicação do material gerado nas redes sociais e sua indexação por meio de hashtags criaram ligações e processos de arquivamento que inseriram a informação visual em uma vasta rede informacional. Como denunciado por Edward Snowden ao vazar documentos da Agência Nacional de Segurança, a vigilância tornou-se não apenas o meio de rastreamento do Estado, mas também a base da economia. Esse panorama destaca a complexidade da rede informacional, onde informações pessoais e coletivas, memória e economia estão

intrinsecamente entrelaçadas, em uma rede que, por sua vez, permite uma nova forma de interagir com as memórias coletivas, possibilitando que sejam compartilhadas, discutidas e reinterpretadas em tempo real e em escala global. O acesso à produção e disseminação de conteúdo, proporcionada pelos smartphones e pelas redes sociais, introduz um novo patamar na maneira como lidamos com a memória, o testemunho e a história. Dispositivos e plataformas não apenas permitem que uma variedade de vozes sejam ouvidas, mas também desafiam os modelos tradicionais de criação de narrativas e de autoridade histórica.

Diante da mudança paradigmática no conceito de arquivo no mundo digital contemporâneo, a pesquisa procurou problematizar, por meio das obras produzidas, os múltiplos esquemas cognitivos e processos de interpretação pelos quais as evidências são constituídas, manipuladas e verificadas. As obras estabelecem zonas transitórias que convidam a ultrapassar, questionar e potencialmente reconceituar os esquemas habituais e as distribuições do perceptível em relação às imagens. A arte, em sua capacidade intrínseca de provocar, questionar e reinventar, desempenha um papel vital na possibilidade de compreender e interpretar as múltiplas camadas de significado que emergem dos arquivos digitais, tão efêmeros quanto duradouros. A natureza dos arquivos e da tecnologia, combinada com a persistência e a resiliência da memória, indica um campo de pesquisa importante e em expansão. Os desafios relacionados à preservação e interpretação dos arquivos digitais, o acesso a documentos e informações, bem como a necessidade de entender e questionar os mecanismos de poder inerentes a essas práticas, apontam para futuras direções de minhas investigações e fazer artístico.

O presente estudo visou expandir o imaginário recorrente sobre a ditadura militar, com o objetivo de indicar como as imagens do período estão enraizadas na visualidade e percepção contemporânea. Esta tese vai além de um relato acadêmico e artístico; é uma contribuição para o projeto maior de construção da memória, da justiça e da verdade na sociedade brasileira, e um chamado para que outros se juntem a essa busca. Portanto, é essencial a continuidade e a realização de novas pesquisas acadêmicas que busquem novas metodologias para identificar como o autoritarismo se infiltra discretamente e de maneira sorrateira no cotidiano,

permeando instituições culturais, jurídicas e acadêmicas, muitas vezes de maneira imperceptível. Isso ajuda a identificar novas formas alternativas de testemunhar.

No que concerne à democracia, a reflexão crítica é essencial para identificar e abordar suas falhas e desafios. Isso engloba questões relacionadas à representatividade, à responsabilidade dos governantes, à eficácia das instituições democráticas e à inclusão de todas as vozes na esfera pública. Apenas por meio dessa análise crítica a democracia pode ser constantemente revisada e aprimorada, assegurando sua relevância e eficácia no contexto contemporâneo. Explorar e questionar memórias coletivas e narrativas históricas através da produção artística pode oferecer novas perspectivas críticas, estimular novas sensibilidades e principalmente metodologias de saber. Este estudo me levou à reflexão crítica acerca dos limites da democracia atual e de suas instâncias de representação, direcionando-me para uma análise mais aprofundada das formas de participação e reivindicações, bem como dos interesses ligados ao controle do Estado. As memórias da ditadura desempenham um papel crucial para identificar as injustiças e ausências de rupturas que marcam a transição brasileira.

Em conclusão, o estudo destacou a reconstrução crítica da realidade sobre a ditadura em um conjunto de obras que se constituíram como estudos de caso: Bem-vindo, presidente! (2015-2016), apresenta a conexão entre o discurso de progresso econômico e a imagem da ditadura militar; DOPS (Série Movimentos Religiosos) (2016), a estratégia de representar o inimigo para justificar a existência do regime ditatorial; Manipulações (2016), a persistência do imaginário da ditadura nas imagens de redes sociais; Retrato Oficial (2017), a estratégia de construção da imagem presidencial do militar como político como forma de normalização institucional; e em Camadas (José Guimarães) (2021), a importância do espaço arquitetônico na valorização da memória da instituição. Os trabalhos apresentam um caráter documental que contribui para a construção do conhecimento não apenas em relação às imagens, mas também às diversas facetas do autoritarismo e como este é presente em diferentes áreas, como no direito e na história. Na minha visão, é nesse ponto que reside o potencial do escopo de análise apresentado nesta pesquisa. As investigações e obras chamam a atenção para os vários métodos de produção de conhecimento e de criação de sentidos pelos quais as evidências são desenvolvidas, processadas e validadas.

A medida que os documentos e materiais pesquisados foram passíveis de serem analisados materialmente, discursivamente e artisticamente com objetivo de promover tanto seu potencial imaginativo quanto seu caráter factual, tornam os trabalhos desenvolvidos formas e metodologias de produção de conhecimento sobre as memórias e sua continuidade no contexto contemporâneo. Nesse caso, abordam tanto o que é factualmente demonstrável quanto o que pode ser imaginado. Isso sugere que os trabalhos lidam com fatos objetivos que podem ser verificados, bem como com as possibilidades, ideias e conceitos que podem ser concebidos criativamente. Tal condição sugere que as obras podem servir como relatos testemunhais, abrangendo não apenas os fatos do período, mas também as aspirações, imaginários e desdobramentos no tempo presente, constituindo assim modos alternativos de testemunhar.

Iniciei a escrita desta tese embasado na minha própria história, ancorando-me na busca pela memória retratada no documentário de Maria Clara Escobar. Diante da ausência de testemunhos, encontrei na intersecção entre arte, história e direito uma via para me apropriar e investigar as contra-narrativas acerca do período. Fecho esta pesquisa com a imagem da Galeria de Presidentes destruída, um evento que, entre muitas leituras, também se constitui como um índice sobre as constantes tentativas de apagar, reescrever ou silenciar o passado. Esta imagem não apenas encapsula a fragilidade da memória, mas também ressalta a urgência em preservar, analisar e disseminar os vestígios da história bem como suas histórias potências reprimidas. Que consigamos aprofundar pensamentos, sensibilizar afetos, complexificar conceitos e narrativas para que as vozes silenciadas encontrem ressonância nas gerações futuras.

Referências

1 **SHOAH**. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Claude Lanzmann e Richard Copans. YouTube. Publicado em: 1985. Duração: 566 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FirfB4jSK8Y&t=324s . Acesso em: 17 de julho de 2023.

2 ARENDT, Hanna. **Eichmann em Jerusalém**. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

7 FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico**: julgamentos e traumas no século XX. [s.l.] Edipro, 2014.

9 FELMAN, Shoshana. **In an era of testimony**: Claude lanzmann's shoah. Yale French studies, n. 79, p. 39, 1991.

19 WIEVIORKA, Annette. **The era of the witness**. Tradução: Jared Stark. Ithaca, NY, USA: Cornell University Press, 2006.

21 JASKOT, Paul. B. Gerhard Richter and Adolf Eichmann. **Oxford Art Journal**, v. 28, n. 3, p. 457–478, 2005.

22 WEIZMAN, Eyal; KEENAN, Thomas. **Mengele's skull** - the advent of A forensic aesthetics. Nova Iorque, NY, USA: Sternberg Press, 2012.

36 WEIZMAN, Eyal. **Forensic architecture**: Violence at the threshold of detectability. Nova Iorque, NY, USA: Zone Books, 2017.

38 VAN PELT, Robert J. **The case for Auschwitz**: Evidence from the Irving trial. Bloomington, MN, USA: Indiana University Press, 2016.

44 HIRSCH, Marianne. T**he generation of postmemory**: Writing and visual culture after the holocaust. Nova Iorque, NY, USA: Columbia University Press, 2012.

48 **OS DIAS COM ELE**. Direção: Maria Clara Escobar. Produção: Maria Clara Escobar. YouTube. Publicado em: 2013. Duração: 107 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM . Acesso em: 17 de julho de 2023.

49 BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

53 FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Fundação Getulio Vargas, 1997.

54 BACZKO. Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi (vol. 5) Antropos-Homem**. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Portugal, 1985, p. 296-332.

55 SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

58 SCHNEIDER, Nina. **Brazilian propaganda**: Legitimizing an authoritarian regime. Gainesville, FL, USA: University Press of Florida, 2019. *E-book*.

71 SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. **Estudos Ibero-americanos**, v. 43, n. 2, p. 333, 2017.

74 NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação, 1950-1980. . São Paulo: Contexto, 2008.

76 FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. *In*: FERREIRA, Jorge et al. (Org.). **O Brasil Republicano**: o tempo do regime autoritário (Vol. 4): Ditadura militar e redemocratização - Quarta República. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

78 BARON, Jaimie. **The Archive Effect**: Archival Footage as an Experience of Reception. 2012.

80 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. [s.l.] Editora 34, 2020.

84 ALBERTONI, Fernanda. Fechamentos e aberturas da memória e da identidade nacional a partir de O Brasil, de Jaime Lauriano. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 318-351, set. 2022. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668769

85 FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Varia História**, v. 28, n. 47, p. 43–59, 2012.

86 FICO, Carlos. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 14, n. 27, p. 239–261, 2013.

90 FICO, Carlos. **Ditadura militar**: prefácios, palestras & posts. Kindle Edition, 2020.

96 QUINALHA, Renan Honorio. **Justiça de transição**: contornos do conceito. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) — Faculdade de Direito — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.2.2012.tde-05032013-074039. Acesso em: 02 jul. 2023.

98 CAMARGO, Alessandra. Negacionismo e políticas de memória na justiça de transição brasileira. Revista **Perseu Abramo**, v. 15, n.12, 2018. Disponível em: https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/267/226.

99 SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**, v. 2, n. 1, p. 03 - 20, 2010. Disponível em:

https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894. Acesso em: 2 jul. 2023.

104 ROCHA, Rizzia; PAGATINI, Rafael. Atropelo: paredes como memória da liberdade. **Anais do 29 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Goiânia: Anpap, 2020. p. 3552-3565.

105 FICO, Carlos. A negociação parlamentar da anistia de 1979 e o chamado "perdão aos torturadores". **Revista anistia política e justiça de transição**. n. 4, p. 318–333, jul./dez., 2010.

106 FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

117 CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. [s.l.] Réptil, 2014.

118 JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) — Escola de Comunicações e Artes — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-22102018-185518. Acesso em: 02 jul. 2023.

122 PAGATINI, Rafael. As promessas vazias de futuro e a construção de um imaginário social: a ditadura militar e os grandes esquecimentos no Espírito Santo. **Revista Valise**. v. 12 n. 20 (2022).

123 MATTOS, Rossana F. S. **Expansão urbana, segregação e violência**: um estudo sobre a Região Metropolitana da Grande Vitória. Vitória: EDUFES, 2013.

126 CAMPOS, Pedro H. P. **Estranhas catedrais**: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988. [s.l.] Eduff, 2014.

128 **O LUGAR DE TODA POBREZA**. Direção: Milton de Almeida. Produção: Milton de Almeida. YouTube. Publicado em: 1983. Duração: 57 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IE19ErF9jPI . Acesso em: 17 de julho de 2023.

128 FAGUNDES, Pedro E.; ANGELO, Vitor A. Grandes projetos, grandes esquecimentos: o Espírito Santo entre a modernização conservadora e a repressão política. In: FAGUNDES, Pedro E.; OLIVEIRA, Ueber J. O.; ANGELO, Vitor A. (Orgs.) **O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964-1985)**. Vitória: GM, 2014, pp. 172-195.

134 CORDEIRO, Janaina. M. **Anos de chumbo ou anos de ouro?** A memória social sobre o governo Médici. Estudos historicos (Rio de Janeiro, Brazil), v. 22, n. 43, p. 85–104, 2009.

136 FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, v. 09, n. 20, p. 05–74, 2017.

140 FAGUNDES, Pedro Ernesto. A marcha de Vitória: a marcha da Família com Deus pela Liberdade na capital do Espírito Santo (1964). In: O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964-1985). Vitória: GM, 2014.

145 DIDI-HUBERMAN, Georges. Opening up an anachronistic point of view *in* PELZER-MONTADA, Ruth. **Perspectives on contemporary printmaking**: Critical writing since 1986 Edited. Ruth Pelzer-Montada. [s.l.] Manchester University Press. 2018.

149 **Marcas do Corpo, Dobras da Alma.** Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa (Orgs.) 383 pp - XII Mostra da Gravura de Curitiba, 2000.

150 NAKE, Frieder. Printing plates and pixel matrix: the mechanisation of memory (2010). *in* PELZER-MONTADA, Ruth. **Perspectives on contemporary printmaking**: Critical writing since 1986 Edited. [s.l] Manchester University Press, 2018. *E-book*.

152 MESQUITA, André. **Esperar não é saber**: a arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo: Edição do autor, 2015.

157 GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-275.

161 GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

162 FULLER, Matthew; WEIZMAN, Eyal. **Investigative aesthetics**: Conflicts and commons in the politics of truth. Londres, England: Verso Books, 2021.

163 GOMES, Paulo Cesar. **Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira**: A visão da espionagem. [s.l.] Record, 2014.

164 DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** Uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, (1995) 2001.

167 GUERRA, Cláudio. **Memórias de uma guerra suja**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

169 CORACINI, Maria José R. F. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e desobre-vida. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 95 – 125, jul./dez. 2010.

172 AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

173 BIRMAN, Joel. **Arquivo e mal de arquivo**: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Nat. hum**. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128. [online]

174 SNOWDEN, Edward. **Eterna vigilância**: como montei e desvendei o maior sistema de espionagem do mundo. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

176 SILVA, Erilaine Ribeiro da. Considerações sobre a atuação dos bispos católicos do estado do Espírito Santo sob a visão dos agentes da DOPS/ES (1970-1985). In: Pedro Ernesto Fagundes e outros (Org.). **O estado do Espírito Santo e a ditadura (1964 – 1985)**. Vitória: GM Editora, 2014.

177 AGOSTINHO, Daniela et al. (EDS.). **(W)archives**: Archival imaginaries, war, and contemporary art. Nova Iorque, NY, USA: Sternberg Press, 2021.

185 SCHUPPLI, Susan. **Material Witness**: Media, Forensics, Evidence (Leonardo). [s.l.] The MIT Press. 2020.

192 GALLOWAY, Alexander. Are Some Things Unrepresentable? **Theory, culture & society**, v. 28, n. 7–8, p. 85–102, 2011.

194 PAGATINI, Rafael. **Marcas e Transposições da memória**: reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura. 2012. Dissertação (Mestrado) — [s.l], Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

195 WYSS, Beat. Fragments for an art history of media: eletr(o)nic thinking (1997) *in* PELZER-MONTADA, Ruth. **Perspectives on contemporary printmaking**: Critical writing since 1986 Edited. [s.l.] Manchester University Press, 2018. *E-book.*

197 PARRAMAN, Carinna; ADAMS-FOSTER, Sophie. **Traditional approaches using new technologies**: Case studies of printed wallpaper using UV inkjet printing. Disponível : https://doi.org/10.1145/2079216.2079258 (DOI). Acesso em 02/07/2023.

204 SILVA, Erilaine Ribeiro da. **Fé e repressão política**: atuação de militantes cristãos católicos sob a vigilância da Delegacia de Ordem Política e Social do Estado do Espírito Santo - DOPS/ES (1974-1985). 2013. Dissertação (Mestrado) — [s.l.], Universidade Federal do Espírito Santo.

208 NÓBREGA JÚNIOR, José Maria Pereira da. (2010). **A militarização da segurança pública: um entrave para a democracia brasileira.** Revista De Sociologia E Política, 18(35), 119–130. https://doi.org/10.1590/S0104-44782010000100008

209 MUÑOZ, Conde, F. As origens ideológicas do direito penal do inimigo. **Revista dos Tribunais**, v. 18, n. 83, p. 93–119, mar./abr., 2010.

211 BENEDETTI, Andréa Regina de Morais. Anistia, Inimigo e Judiciário: (Im)possibilidades de acordo político no Estado de Exceção. **Revista Faculdade de Direito**, UFMG, Belo Horizonte, n. 64, pp. 77 - 103, jan./jun. 2014

218 MACHADO, Jorge.; MISKOLCI, Richard. Das jornadas de junho à cruzada moral: o papel das redes sociais na polarização política brasileira. **Sociologia & Antropologia**, v. 9, n. 3, p. 945–970, 2019.

219 GROYS, Boris. **In the flow**, New York: Verso Books, 2016.

220 CUBITT, Sean. **The practice of light: A genealogy of visual technologies from prints to pixels**. [s.l.] The MIT Press, 2014.

222 NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

225 ESPÍRITO SANTO, M.O., DINIZ, E.H., and RIBEIRO, M.M. Movimento passe livre e as manifestações de 2013: a internet nas jornadas de junho. In: PINHO, J.A.G., ed. Artefatos digitais para mobilização da sociedade civil: perspectivas para avanço da democracia [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 141-167.

232 BRITO, Tásso A. de. Como se constrói a verdade: o caso de Carlos Marighella na Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Revista Aedos**, [s.l.], v. 14, n. 32, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/125626. Acesso em: 2 jul. 2023.

233 Brasil. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014. 1996 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3)

235 MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

241 **Hito Steyerl. The city of broken windows**. Curadoria: Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio. Castello di Rivoli. Rivoli-Torino, 2018. Ediz. italiana. 2019.

246 GAUTREAU, Mario. Militar o político: la imagen del presidente durante la Revolución Historias. **Revista de la Dirección de Estudios Históricos**. Num. 68 (2007) septiembre-diciembre.

251 BRASIL. Justiça Federal. Seção Judiciária de Curitiba. **Ação Civil Pública** n. 5035067-45.2017.4.04.7000. Centro Acadêmico Augusto Simas e outros versus União Federal. Juíza: Luciana da Veiga Oliveira. Curitiba. Disponível em: https://consulta.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=consulta_processual_resultado_pesquisa&selForma=NU&txtValor=50350674520174047000&chkMostrarBaixados=&todasfases=&todosvalores=&todaspartes=S&txtDataFase=&selOrigem=PR&sistema=&txtChave= Acesso em 19 mai. 2023.

252 BRASIL. Tribunal Regional Federal, Região 4. **Agravo** de Instrumento n. 5055517-57.2017.4.04.0000. Centro Acadêmico Augusto Simas e outros versus União Federal. Relator: Desembargador Federal Alberto D´Azevedo Aurvalle.

Curitiba. Disponível em: https://consulta.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=consulta_processual_resultado_pesquisa&txtValor=50555175720174040000&selOrigem=TRF&chkMostrarBaixados=&selForma=NU&hdnRefId=&txtPalavraGerada= Acesso em 19 mai. 2023.

253 BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental** n. 502. Sindicato dos Arquitetos e Urbanistas do Estado do Paraná e outros versus União Federal. Relator: Ministro Alexandre de Moraes. Brasília. Disponível em: https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=5330007 Acesso em 19 mai. 2023.

255 AZOULAY, Ariella. **Potential history**: Unlearning imperialism. Londres, England: Verso Books, 2019.

256 AZOULAY, Ariella. **Civil imagination**: A political ontology of photography. Londres, England: Verso Books, 2015.

258 SALINAS, José R. **Retrato calado**. [s.l.] Cosac & Naify, 2012.

259 BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php. Acesso em: 02 jul. 2023.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, n. 5, p. 251–286, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. [s.l.] Editora da Unicamp, 2022.

MIYADA, Paulo (org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.