

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JOÃO PEDRO REZENDE MARTO

**TORTURA.jpg:
As rotas da iconografia da exceção na democracia inacabada**

**UBERLÂNDIA
2022**

JOÃO PEDRO REZENDE MARTO

TORTURA.jpg:

As rotas da iconografia da exceção na democracia inacabada

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha História e Cultura no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Monica Brincalepe Campo

UBERLÂNDIA,
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M387 2022	<p>Marto, João Pedro Rezende, 1998- TORTURA.jpg: as rotas da iconografia da exceção na democracia inacabada [recurso eletrônico] / João Pedro Rezende Marto. - 2022.</p> <p>Orientadora: Mônica Brincalepe Campo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.561 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965- (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em História. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 930</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, número 11, PPGHI				
Data:	Vinte e oito de setembro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14:05	Hora de encerramento:	16:45
Matrícula do Discente:	12012HIS005				
Nome do Discente:	João Pedro Rezende Marto				
Título do Trabalho:	TORTURA.jpg: As rotas da iconografia da exceção na democracia inacabada				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas Subjetivas: a memória, a história e o discurso em primeira pessoa na produção cinematográfica				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: [Alexandre de Sá Avelar INHIS/UFU](#); [Gilberto Maringoni de Oliveira UFABC](#); [Mônica Brincalepe Campo](#) orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dra. Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo**, Professor(a) do Magistério



Superior, em 28/09/2022, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre de Sá Avelar, Membro de Comissão**, em 28/09/2022, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Maringoni de Oliveira, Usuário Externo**, em 29/09/2022, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3900228** e o código CRC **8A7AFB01**.

*Em memória das vítimas da pandemia de
Covid-19.*

*Aos que acreditam no livre acesso à
informação e atuam pela derrubada dos
paywalls.*

Agradecimentos

Logo após a primeira semana de atividades do curso de mestrado que deu origem a esta dissertação, no início de 2020, o mundo mudou repentinamente. A pandemia que fez com que nos isolássemos e reaprendêssemos a viver deixou marcas irreparáveis. Ler, refletir e escrever sobre violência em meio ao mais lastimável e realista cenário distópico, pelo qual ninguém estava esperando, não foi tarefa fácil. Como diz o jargão, só quem viveu sabe.

Estar aqui para poder fazer esses agradecimentos é um privilégio, embora um sentimento agridoce sempre se faça presente em momentos que convidam a recordar os tempos tristes pelos quais passamos e as perdas que precisamos enfrentar nos últimos anos. Justamente por isso, mais do que nunca, é importante e necessário agradecer.

À minha família. Em especial, Renata, Mozart, Edwiges, Jorge Miguel, Débora, Ilma e Karol;

Aos meus amigos, que tenho a alegria de serem muitos e bons. Em especial, Mariana, Luís Otávio, Geovan, Mateus Sant'ana, Márcio, Débora Cristina, Kathleen, Nathan, Eduarda, Isabella, Camilla, Giovana, Vitória, Pedro Henrique e Lucas Reis;

Ao Paulo Ricardo, pelo apoio pelo afeto;

Aos professores que contribuíram para minha formação até aqui. Especialmente à Professora Mônica Campo, pela valiosa orientação e pela paciência, à Professora Ana Paula Spini, que me orientou nos primeiros meses de pesquisa, e aos Professores Alexandre Avelar e Gilberto Maringoni, pela leitura e disponibilidade para participarem da banca de defesa da dissertação;

A todos os trabalhadores da UFU e do PPGHI, em especial à Renata Andrade;

À CAPES, pelo financiamento durante o primeiro ano da pesquisa;

A Deus, ao destino, à sorte ou ao que quer que haja;

Minha sincera gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de analisar os caminhos percorridos, durante a década de 2010, por imagens associadas à ditadura militar brasileira (1964-1985). Pretende-se examinar o modo como novas imagens são criadas com base em outras anteriormente existentes, referenciando e ao mesmo tempo modificando elementos que compõem uma iconografia relativa à ditadura. Com essa finalidade, é traçada uma trajetória sobre a iconografia da violência em diferentes tempos da História Nacional, abordando recorrências e especificidades. São identificadas imagens recorrentemente associadas à ditadura militar, que se tornaram símbolos do período. Investiga-se como tais imagens são utilizadas e reproduzidas em diversos formatos durante a década de 2010, em interação com questões próprias daquele período.

Palavras-chave: História Visual; Tortura; Ditadura Militar; Violência; Imagens.

ABSTRACT

This research aims to analyse the path took, during the 2010s decade, by images associated to the brazilian military dictatorship (1964-1985). It is intended to examine the way new images are created based on other previous images, referencing and, at the same time, modifying elements that take part in an iconography regarding the dictatorship. For this purpose, a trajectory about the the iconography of violence in different periods of National History is drawn, discussing recurrences and particularities. Afterwards, images recurrently associated with the military dictatorship, which became symbols of that period, are identified. Na investigation is carried out on how those images are used and reproduced in various formats during the 2010s, interacting with issues that were typical of that period.

Keywords: Visual History; Torture; Military Dictatorship; Violence; Images.

Lista de figuras

- Figura 1:** Ilustração de Luli Penna para a Folha de S. Paulo | 23
- Figura 2:** Ilustrações do século XIX sobre a violência contra escravizados | 41
- Figura 3:** Produções de teledramaturgia do século XXI que reproduzem a imagem da punição no tronco | 43
- Figura 4:** As cabeças dos integrantes do bando de Lampião | 47
- Figura 5:** *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo | 48
- Figura 6:** Detalhe da página “Antônio Conselheiro”, na Wikipedia Brasil | 50
- Figura 7:** Comparação entre aquarela de Debret e fotografia de Luiz Morier | 55
- Figura 8:** Cenas de tortura nos filmes *O que é isto, companheiro?*, *Batismo de Sangue* e *Zuzu Angel* | 61
- Figura 9:** Quadros de cenas de tortura no filme *Olga* | 62
- Figura 10:** Cenas de tortura em *Tropa de Elite* | 63
- Figura 11:** Detalhe do Monumento Tortura Nunca Mais | 64
- Figura 12:** Humberto Alencar Castelo Branco acena em posse como presidente | 76
- Figura 13:** João Figueiredo em solenidade militar, 1980 | 77
- Figura 14:** Detalhe da revista VEJA, edição extra – Impeachment | 77
- Figura 15:** Detalhe da capa da Folha de S. Paulo, edição de 2 de abril de 2014 | 80
- Figura 16:** Detalhe da capa da Folha de S. Paulo, edição de 1º de abril de 2014 | 80
- Figura 17:** Manifestação das Mães da Praça de Maio, em 1983 | 81
- Figura 18:** Cartaz do Grupo Tortura Nunca Mais | 82
- Figura 19:** Cartaz com fotografias de procurados por órgãos de segurança, 1971 | 84
- Figura 20:** Capa do livro *Lugar Nenhum*, de Lucas Figueiredo | 86
- Figura 21:** Capa do livro *Contra a moral e os bons costumes*, de Renan Quinalha | 87
- Figura 22:** Quadros da cena de tortura em *Uma história de amor e fúria* | 93
- Figura 23:** Quadros do episódio 8 da primeira temporada de *3%*, em que a personagem Michele é torturada | 96
- Figura 24:** Charge de Laerte Coutinho | 99
- Figura 25:** Charges com menção visual ao pau de arara | 101
- Figura 26:** Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra em depoimento à CNV | 102
- Figura 27:** Camiseta “Ustra Vive” | 103

- Figura 28:** *Meme* da página “Bolsonaro Opressor 2.0” | 105
- Figura 29:** Formandos da Guarda Rural Indígena demonstram publicamente a tortura no pau de arara | 107
- Figura 30:** Palanque de autoridades assiste à formatura da Grin | 111
- Figura 31:** O personagem Edson protesta diante de um tanque de guerra em *Irmão do Jorel* | 113
- Figura 31:** Quadros do primeiro episódio de *Irmão do Jorel* | 114
- Figura 32:** Charges de Henfil e Ziraldo | 116
- Figura 33:** Charges de Latuff sobre a divulgação do Relatório da CNV | 116
- Figura 34:** *Mughshot* de Dilma Rousseff | 119
- Figura 35:** Imagem da campanha eleitoral de Dilma Rousseff (2014) | 120
- Figura 36:** *Mugshot* de Lula e arte utilizada em materiais da Campanha Lula Livre | 122
- Figura 37:** Humorista Márvio Lúcio caracterizado como Dilma Rousseff | 124
- Figura 38:** Fotografia do corpo de Vladimir Herzog | 125
- Figura 39:** Ilustração de Herman Tacasey | 126

SUMÁRIO

Introdução | 12

Preâmbulo | 12

Debates sobre ditadura, memória e anistia nos anos pré-CNV | 16

A criação da Comissão Nacional da Verdade e as tensões na década de 2010 | 21

Do objetivo da pesquisa e como pensar a imagem | 28

Capítulo 1 - Violência e tortura na tradição iconográfica brasileira | 35

1.1 – Tortura na Escravidão | 39

1.1.1 – A omissão da violência na iconografia da Conquista | 45

1.2 – Heróis dilacerados: notas sobre a iconografia da repressão a movimentos contestatários | 46

1.3 – Permanências históricas, câmeras e as faces da violência no Brasil pós-redemocratização | 52

Capítulo 2 - As imagens de tortura e a trajetória de uma iconografia da exceção | 58

2.1 – Cenas de tortura como a imagem emblemática da violência ditatorial | 58

2.2 – Uma imagem eleita símbolo: circunstâncias e desdobramentos | 66

2.2.1 – Cenas de tortura como iconografia hagiográfica secularizada | 70

2.3 – Arquétipos, binômios e personagens eleitos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes | 72

2.4 – Imagens adjacentes: *mugshots*, fotografias 3x4, palanques e a violência subentendida | 75

2.4.1 – Ordem, pompa e circunstância: as fotografias oficiais dos militares | 76

2.4.2 – Os rostos fotografados das vítimas da repressão | 79

Capítulo 3 - Imagens da exceção em meio à turbulência democrática | 89

3.1- A imagem emblemática da tortura, refeita | 91

3.1.1 – A tortura clássica em formato de animação em *Uma história de amor e fúria* | 91

3.1.2 – A permanência da tortura ditatorial no futuro distópico de 3% | 94

3.1.3 – A tortura e os torturadores em ilustrações e *memes* | 98

- 3.1.4 - “Arara”, a imagem resgatada da demonstração da tortura | **106**
- 3.2 - As imagens adjacentes reproduzidas e a violência rememorada | **112**
 - 3.2.1 - *Irmão do Jorel* e a sátira ao autoritarismo do passado | **112**
 - 3.2.2 - Dilma Rousseff e os múltiplos usos políticos da iconografia da repressão | **118**
- 3.3 - Reflexões possíveis sobre as iconografias em transformação | **130**

Considerações finais | 133

Fontes | 136

Produções audiovisuais | 136

Revistas e jornais impressos | 136

Sites, *reviews* e reportagens | 137

Referências Bibliográficas | 143

Introdução

Preâmbulo

Desde o período de redemocratização da República Brasileira, passando pela abertura política iniciada em 1979 com a Lei da Anistia, pela promulgação da nova Constituição Federal em 1988, e por todos os governos democráticos que se seguiram, o tema da memória e da justiça em relação aos crimes e violações de direitos humanos cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar¹ tem se mostrado como uma chaga aberta para diversos indivíduos e setores da sociedade.

Durante a década de 2010, foram vários os momentos em que o tema “ditadura militar” mobilizou disputas e discussões na política, nas artes e no jornalismo, ocupando um papel central em processos políticos e socioculturais (mesmo que, por vezes, de forma indireta), especialmente a nível nacional. É notável e digno de reflexão o fato de que os dois presidentes da República diretamente eleitos para tal cargo durante essa década, Dilma Rousseff e Jair Bolsonaro, tenham, pública e notoriamente, posições diametralmente opostas em relação ao regime militar.

Um fato fundamental para a compreensão das discussões sobre a ditadura militar que se deram durante a década de 2010 é a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), no ano de 2011 – primeiro ano do governo Dilma Rousseff –, pela Lei 12528/2011, e instituída em 16 de maio de 2012, tendo operado até dezembro de 2014. A CNV tinha a função de “*apurar graves violações de Direitos Humanos*” praticadas entre 1946 e 1988, “*a fim de efetivar o direito à memória e à*

¹ Embora ainda haja uma discussão aberta sobre o termo mais apropriado para se referir ao regime iniciado em 1964, optou-se aqui por denominá-lo como ditadura militar, considerando que, apesar do importante papel de determinados personagens e setores da sociedade civil (como o empresariado e a grande mídia) na manutenção do regime e sua participação no próprio governo, o papel dos militares no aparato ditatorial era central. Além disso, considera-se que o apoio à ditadura era a regra entre os militares, enquanto o mesmo não pode ser dito sobre a sociedade civil, que era formada por setores muito diversos, alguns dos quais resistiam e se opunham à ditadura. Sobre esta discussão, ver: FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. In: **Revista Tempo e Argumento**, v. 9, n. 20, p. 5-74, 2017.

verdade histórica e promover a reconciliação nacional".² O relatório publicado pela comissão após o fim dos trabalhos é formado por três volumes que reúnem textos sobre o contexto histórico dos temas ali tratados, descrições das violações de direitos humanos por parte do Estado brasileiro, textos temáticos sobre como a repressão funcionava em relação a diferentes grupos sociais, conclusões, recomendações e listagem de vítimas de perseguição política.

Dois dos antecedentes à instalação da Comissão Nacional da Verdade são as leis nº 9.140/1995, que reconhecia como mortas *"pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas"*³ entre 1961 e 1979, e a Lei 10.559/2002, sancionada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, que previa reparações a anistiados políticos (anteriormente vítimas de perseguição, também no período entre 1946 e 1988), como indenizações (em prestação única ou mensal, permanente e continuada) e reintegração a cargos públicos de servidores afastados por motivações políticas.

Posteriormente, no ano de 2009, foi aprovado o Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3),⁴ que ampliou muito consideravelmente os direitos previstos em suas versões anteriores (de 1996 e 2002), incluindo como um de seus eixos orientadores o Direito à Memória e à Verdade. Este eixo possuía um intenso foco na necessidade de ações que contribuíssem com a investigação do passado, a reconstituição da memória e o "processamento democrático" em relação ao período ditatorial, com a finalidade de viabilizar *"o desejável sentimento de reconciliação nacional"* e *"construir consenso amplo no sentido de que as violações sistemáticas de Direitos Humanos"* ocorridas durante a ditadura militar e o Estado Novo não voltassem a ocorrer no país.

Tais feitos governamentais não foram executados sem pressão de setores da sociedade. Desde a campanha pela Anistia, iniciada nos anos 1970, diversos

² BRASIL. Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011.

³ BRASIL. Lei nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995.

⁴ BRASIL. Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009.

movimentos sociais cobravam do Estado investigações e reparações em relação às vítimas da violência autoritária do período de exceção.

Nesse sentido, as diversas obras audiovisuais sobre o período da ditadura militar produzidas no pós-redemocratização tiveram um papel considerável no debate sobre a memória dessa violência em específico. Segundo LEME (2013),

A tortura se faz presente de forma explícita ou implícita, aludida, descrita, relatada ou encenada, na grande maioria dos filmes [...]. A ditadura é apresentada como inerentemente ligada à tortura, e mesmo filmes que abordam apenas tangencialmente o contexto sócio-histórico [...] parecem ter necessidade de denunciar, por meio de seus personagens, a existência da tortura [...].⁵

A autora também afirma que, nessas produções, a tortura *“não é simplesmente um recurso dramático, mas vincula-se a um tempo e espaço preciso: o Brasil de hoje que ainda não ‘acertou as contas’ com seu passado”*.⁶ Portanto, as obras audiovisuais que abordam a tortura exerceram uma função: se não de conscientização, ao menos de manter aceso o debate sobre esse tema.

No decorrer deste trabalho, especialmente nos capítulos 2 e 3, será construída uma argumentação de que alguns tipos de imagem foram estabelecidos como “símbolos” ou imagens canônicas referentes à tortura praticada pelos agentes do regime militar, a partir de sua recorrência em produções, especialmente audiovisuais, que trataram sobre esse tema desde o final da ditadura. Posteriormente, se buscará demonstrar como produções da década de 2010 sobre este mesmo tema utilizaram outras estratégias e outras imagens ao abordá-lo. Isso ocorre tanto em produções audiovisuais quanto em outros tipos de imagem, que circulam em diferentes plataformas, como a imprensa. Portanto, a virada dos anos 2000 para os anos 2010, justamente quando o governo federal se empenhava mais intensamente na investigação institucional sobre o período da ditadura militar, parece ser um ponto de mudança no modo como o tema é tratado

⁵ LEME, Caroline Gomes. Ditadura em imagem e som. São Paulo: Editora UNESP, 2013. p. 29.

⁶ Ibid., p. 77.

por setores sociais que têm o poder de produzir, publicar e fazer circularem imagens.

Embora as abordagens sobre o tema da tortura sejam variadas no período pós-redemocratização (sendo algumas mais explícitas e outras menos, ocorrendo também de formas mais ou menos “sérias”⁷), é raro encontrar produções artísticas, ao menos entre as que tiveram alguma relevância ou evidência considerável, que fossem apologéticas do golpe ou do governo militar. No caso da imprensa, houve algumas tentativas de justificativa ou minimização da gravidade dos crimes cometidos pela ditadura brasileira,⁸ de todo modo, minoritárias e muito contestadas.

Os anos pré-CNV parecem ter sido menos turbulentos em relação ao tema da memória da ditadura quando comparados com o período após a criação da Comissão, no sentido de que havia na sociedade brasileira um certo consenso de que o regime democrático era melhor do que a ditadura havia sido.⁹ Isso não significa que as tensões e os embates relativos a esse tema estivessem extintos, justamente pela falta de resolução para diversos problemas criados ou amplificados a partir da violência ditatorial.

Familiares de mortos e desaparecidos, por exemplo, ainda precisavam pressionar as autoridades em busca de respostas e do direito ao luto. Em 2005, membros da família Teles moveram uma ação declaratória contra o coronel Carlos

⁷ O uso de imagens que referenciam a tortura ocorreu em obras que iam de dramas históricos de alto orçamento e circulação, a derivados das pornochanchadas, passando por comédias globais.

⁸ É o caso do famigerado editorial publicado pela Folha de S. Paulo, em que a ditadura brasileira foi chamada de “ditabranda”, em comparação com os governos de outros países latino-americanos, como o de Hugo Chávez na Venezuela e Alberto Fujimori no Peru. Ver: LIMITES a Chávez [editorial]. Folha de S. Paulo. São Paulo, 17 fev. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm>. Acesso em 13 jan. 2022.

⁹ A preferência pelo regime democrático teve um crescimento considerável entre 1989 (43,6%) e 2006 (71,4%), segundo dados de pesquisas de opinião listadas por MOISÉS (2010). Apesar da preferência crescente dos brasileiros apontada pelas pesquisas, o autor ressalta a existência de grande desconfiança da população em relação às instituições democráticas (p. 271). Vale notar também que, apesar do crescimento demonstrado entre as duas pesquisas, um número muito considerável de entrevistados – quase 30% na segunda pesquisa – separa a maioria de uma unanimidade.

Alberto Brilhante Ustra, ex-comandante do DOI-Codi,¹⁰ sendo que uma decisão favorável à família ocorreu em 2008, e após recurso, mantida em 2012. Tratou-se de uma ação sem finalidade de indenização financeira, mas que buscava a responsabilização civil do coronel pelas torturas que ocorreram na unidade sob seu comando. Além disso, grande parte dos pedidos de reparação por parte de vítimas da repressão ainda não tinha sido julgada ou deferida.¹¹ Isso nos leva à necessidade de compreender quais discussões em relação a memória e justiça estavam em voga no contexto da virada da década de 2000 para a de 2010.

Debates sobre ditadura, memória e anistia nos anos pré-CNV

Nos últimos anos da década de 2000, como vimos, algumas ações institucionais no sentido de uma justiça de transição¹² já haviam sido tomadas pelo Estado brasileiro. Por outro lado, propostas de revisão da Lei da Anistia nunca haviam avançado efetivamente, mesmo que pressões nesse sentido já não fossem novidade, bem como apontamentos sobre a ineficiência da lei, na versão que foi promulgada, para o cumprimento do que grupos contrários ao regime militar esperavam dela. Essa característica da lei pode dever-se ao fato de que ela foi aprovada quando os militares ainda estavam à frente do poder institucional. CIAMBARELLA (2009), afirma que, apesar de a campanha pela anistia ter sido composta por diversos órgãos e movimentos, com diferentes propostas em disputa, no fim das contas, “a anistia aprovada era aquela que o governo sempre

¹⁰ AGOSTINE, Cristiane. Justiça reconhece Ustra como torturador. Valor Econômico, 15 ago. 2012. Política, p. A7. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/473352/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 14 jan. 2022.

¹¹ TELES, Janaína Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). Op. cit., p. 253.

¹² De acordo com McArthur, “Bastante assentada é a noção de que sob Justiça de Transição devem -se compreender os processos e mecanismos, jurídicos ou não, por meio dos quais uma sociedade procura superar o legado de um passado marcado por violações e abusos de direitos humanos em larga escala, guiada pela busca de justiça na transição para a paz e democracia”. MCARTHUR, Fabiana Godinho. Justiça de Transição: o caso brasileiro. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Revista anistia política e justiça de transição**, n. 7, 2012. p. 78.

quis”,¹³ perdoadando crimes cometidos por agentes militares, e não beneficiando suficientemente indivíduos que haviam sido punidos por motivações políticas.

Portanto, apesar dos avanços no sentido da compensação das vítimas da repressão, a legislação referente à impossibilidade de punição de agentes dessa mesma repressão continuava intacta desde 1979. O pacto pela Anistia, nos moldes em que foi construído nos anos 1970, foi atualizado em diferentes ocasiões. Em abril de 2010, o Supremo Tribunal Federal julgou improcedente um pedido de revisão da interpretação da Lei da Anistia ajuizado pela Ordem dos Advogados do Brasil, em que se questionava a constitucionalidade do Artigo 1º da Lei (que concede a anistia a “todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes [...]”, incluindo os “[...] Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares [...]”).¹⁴

Entre os argumentos expostos pelos membros da Corte, estão o de que a proposição seria “anacrônica”, segundo o ministro Cezar Peluso, o de que não seria possível “julgar o passado com os olhos de hoje”, segundo a ministra Cármen Lúcia, e de que, segundo o ministro Ayres Britto, uma possível admissão do pedido da OAB que resultasse numa nova interpretação da Lei da Anistia não surtiria efeitos práticos, devido à prescrição dos crimes que, em 2010, já datavam de pelo menos três décadas.¹⁵ Em um trecho de seu voto, a ministra Ellen Gracie afirmou que “não é possível viver retroativamente a história”, e que “a anistia [...] foi o preço que a sociedade brasileira pagou para acelerar o processo pacífico de redemocratização

¹³ CIAMBARELLA, Alessandra. " Anistia ampla, geral e irrestrita": as relações Estado e sociedade na campanha pela anistia no Brasil (1977-1979). Anais do XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. p. 17.

¹⁴ BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979.

¹⁵ SUPREMO AFASTA revisão da Lei de Anistia. ConJur. 29 abr. 2010. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2010-abr-29/julgamento-acao-revisao-lei-anistia-empatado>. Acesso em 20 jun. 2022.

com eleições livres e a retomada do poder pelos representantes da sociedade civil”.¹⁶

Os votos majoritários apontaram na direção de afirmar que a Lei da Anistia era uma questão superada, estando sua revisão fora de um horizonte de possibilidades naquele momento. Os argumentos utilizados pelos ministros são exemplos pontuais de uma retórica mais ampla, favorável à manutenção dos pactos da transição da ditadura para a democracia, retórica que parecia (e ainda parece) estar profundamente arraigada no âmbito das instituições de Estado. Como veremos adiante, a defesa de tais pactos é feita – em outros momentos – inclusive por lideranças políticas de esquerda, como a presidenta Dilma Rousseff.

Entretanto, até mesmo na ocasião do julgamento do pedido de revisão da Anistia no STF, houve divergências entre os membros da Corte, o que mostra como trata-se de um tema que provocava tensões, e não unanimidades. Uma divergência foi aberta pelo ministro Ricardo Lewandowski, que afirmou que não se poderia igualar os crimes cometidos pelos agentes do Estado e pelos opositores da ditadura. O ministro Ayres Britto, por sua vez, afirmou que a anistia não abrangia os crimes hediondos, como é o caso da tortura.

No ano de 2008, foi realizado na Universidade de São Paulo o simpósio “O que resta da ditadura?”, em que autores de diferentes áreas debateram sobre continuidades e persistências das práticas ditatoriais na sociedade, institucional e juridicamente, e na violência cotidiana. Em 2010, foi publicado um livro¹⁷ que reúne textos resultantes deste evento, a partir dos quais é possível compreender parte das questões que circulavam no âmbito do setor da intelectualidade brasileira que se dedicava a estudar o tema.

Em texto publicado na obra, GAGNEBIN (2010), argumentou que políticas de anistia focadas na imposição de esquecimento (como a do caso brasileiro) têm

¹⁶MINISTRA ELLEN Gracie acompanha relator pela manutenção da lei da anistia. STF -JusBrasil. <https://stf.jusbrasil.com.br/noticias/2169514/ministra-ellen-gracie-acompanha-relator-pela-manutencao-da-lei-da-anistia>. Acesso em 20 jun. 2022.

¹⁷ TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

efeitos adversos, e que anistias demonstram eficácia apenas por um determinado período de tempo, para que uma certa ordem se estabeleça, e não como políticas duradouras.¹⁸ Ainda segundo a filósofa, a elaboração, a partir da rememoração, da narração e da reflexão, é a forma correta e produtiva de se lidar com o passado. É citado como exemplo positivo o caso da Comissão Verdade e Reconciliação, criada na África do Sul pós-apartheid, na qual *“a anistia não visa o esquecimento. Pelo contrário, visa a narração precisa, mesmo que insuportável, dos acontecimentos, e sobre essa base comum de conhecimento, deseja reconstruir a possibilidade de Ubuntu”*¹⁹ (termo relacionado ao convívio em sociedade, com a ideia de que o criminoso também é humano e parte da comunidade).

KEHL (2010), apontava a impunidade em relação à tortura, criada com o que chama de “pseudoanistia”, como uma ferida aberta e não resolvida que contribui para um ciclo de violência social no Brasil. Segundo a autora, que constrói sua reflexão a partir da psicanálise, isso não ocorre exatamente pela falta de ação de falar, por parte dos torturados, sobre a tortura que sofreram (já que, nesse momento, relatos de tortura eram amplamente conhecidos por meio de eventos, filmes, livros, etc.). Isso ocorreria, portanto, pela falta de reconhecimento dessa violência por parte dos agentes oficiais.

Em relação às reações de agentes militares favoráveis à manutenção do perdão aos torturadores, que por várias vezes atribuíram aos antigos adversários a característica de “ressentidos”, a autora afirma: *“O expediente corriqueiro – por má-fé ou mal-entendido? – de chamar de “ressentidos” aqueles que não desistiram de lutar por seus direitos e pela reparação das injustiças sofridas não passa de uma forma de desqualificar a luta política em nome de uma paz social imposta de cima para baixo”*.²⁰

¹⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). Op. cit., p. 179.

¹⁹ Ibid., p. 182.

²⁰ KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). Op. cit., p. 123.

Kehl continua sua argumentação, afirmando que, no caso de uma sociedade em que o esquecimento sobre a violência passada é imposto, em que não se consegue *“elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras”*²¹:

[...] a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar. A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz.²²

TELES (2010) contribuiu com a discussão em questão argumentando que

A manutenção do segredo sobre os crimes de repressão política tem sido prática de todos os governos civis instaurados desde o fim da ditadura. No período democrático, poucas medidas foram adotadas para garantir o conhecimento da verdade jurídica e a justiça.²³

A autora afirma que, apesar de alguns avanços que já haviam ocorrido no sentido da reparação às vítimas e seus familiares, *“mantém-se o veto ao acesso aos documentos públicos contidos nos arquivos dos órgãos de informação daquele período e, principalmente, os das Forças Armadas”*.²⁴

Portanto, é perceptível que, na sociedade brasileira do final dos anos 2000, há várias manifestações no sentido de apontar a insuficiência da Lei da Anistia de 1979 e da legislação criada pelos governos democráticos subsequentes para resolver problemas resultantes da violência praticada pelo Estado durante a ditadura militar. A ideia presente nessas manifestações é a de que certos obstáculos ainda precisariam ser superados, por meio de ações de investigação e

²¹ Ibid., p. 126.

²² Ibid., p. 124.

²³ TELES, Janaína Almeida. Op. cit., p. 255.

²⁴ Idem.

rememoração e busca por justiça, para que a democracia pudesse funcionar de forma mais efetiva.

Neste ponto, uma indicação se faz importante: no final da década de 2000 e início da década de 2010, chegava ao fim um governo de oito anos, ideologicamente mais alinhado à esquerda, que talvez não tivesse caminhado tanto quanto poderia no sentido da investigação desse passado, da reparação às vítimas e da punição a agentes da violência ditatorial. Apesar de ações como as Caravanas da Anistia, a publicação do Programa PNDH-3, em 2009, e a manutenção da Lei dos Desaparecidos de 1995 e da lei que previa reparações às vítimas da repressão, citadas anteriormente, parecia haver uma sensação de que as medidas tomadas até então possuíam um caráter ainda bastante exíguo.²⁵

Os motivos dessa insatisfação ficam ainda mais evidentes quando se comparam as ações do governo brasileiro com aquelas promovidas por outros governos latino-americanos da mesma época, ou até mesmo em décadas anteriores. Mesmo que houvessem semelhanças entre modelo de anistia adotado por tais países e pelo Brasil, nações como Argentina, Uruguai e Chile já haviam criado comissões para averiguação de informações sobre mortos e desaparecidos, e de investigação dos crimes cometidos pelo Estado, logo após o fim do período de exceção.²⁶

²⁵ Há, na imprensa, menção ao evento de lançamento, em 2007, do livro “Direito à Memória e à Verdade”, organizado pela Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos, com a presença do então presidente Lula da Silva. Segundo a reportagem, o presidente fez discurso de tom conciliatório, afirmando que a Lei da Anistia já havia sido aprovada, e contra uma ideia de “revanchismo” contra os militares. PARIZ, Tiago. Lula lança livro sobre ditadura sem presença de militares. G1. 29 ago. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL95875-5601,00-LULA+LANCA+LIVRO+SOBRE+DITADURA+SEM+PRESENCIA+DE+MILITARES.html>. Acesso em 14 jan. 2022.

²⁶ GALLO, Carlos Artur. Comissões da Verdade em Perspectiva comparada: Notas sobre a experiência Uruguia, Chilena e Argentina. Albuquerque: revista de História, Campo Grande, MS, v. 6 n. 11 p. 17 - 34, jan./jun. 2014.

A criação da Comissão Nacional da Verdade e as tensões na década de 2010

A criação da CNV em 2011, seu funcionamento entre 2012 e 2014 e a divulgação de seu Relatório Final, foram, sem dúvidas, ações que ajudaram a “dar o tom” das disputas políticas em torno da memória da ditadura durante a década de 2010. Disputas essas que inclusive, de certa forma, extrapolaram o debate que vinha sendo realizado até então sobre memória e reparação, e influenciaram diversos outros debates dali em diante.

Durante esses anos, por exemplo, foi possível ver o crescimento de movimentos revisionistas e negacionistas, que além de relativizarem e minimizarem os danos causados pelo governo do Estado de exceção, foram às ruas em diversas ocasiões, juntamente a outros movimentos políticos, com a pauta de reivindicação de “intervenções militares”, com um retorno ao regime militar. Não seria exagero cogitar que ações como essas possam ter surgido como respostas reacionárias às medidas de investigação do passado criadas pela gestão do Governo Federal à época.

Conforme novas informações sobre as ações repressivas e violentas por parte dos militares surgiam, novos tensionamentos eram criados. Em março de 2014 o tenente-coronel reformado Paulo Malhões prestou depoimento à CNV, admitindo ter participado de mortes, torturas e desaparecimentos de vítimas da ditadura. Entre os trechos mais repercutidos do depoimento está a confissão de que, para dificultar o reconhecimento das vítimas por meio de impressões digitais e arcadas dentárias, ele arrancava seus dentes e dedos. *“Eu cumpri o meu dever. Não me arrependo”*, afirmou o militar reformado.²⁷

No número da Folha de S. Paulo publicado em 2 de abril de 2014, no qual repercutiam notícias dos atos referentes aos 50 anos do golpe de 1964, há um texto de Marcelo Coelho, denominado “O outro problema”, em que cita o depoimento de Malhões. O autor fala sobre o cinismo na admissão, por parte de militares, de que

²⁷ PAULO Malhões. Memórias da Ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/paulo-malhaes/>. Acesso em 15 fev. 2022.

praticaram tortura na ditadura, e aponta as contradições no discurso desses militares. Coelho rebate a tese de que a tortura fazia parte de uma suposta luta por democracia travada pelos agentes da ditadura, e afirma que há uma espécie de provocação na retórica utilizada por eles:

“Talvez seja essa a maior provocação [feita pelos militares]. “Não conto a vocês tudo o que sei a respeito da ditadura. Vocês terão que me torturar para saber. Torturem-me. Mostrem-me que vocês são no fundo iguais a mim. Só desse modo conseguirei provar que eu estava certo a fazer o que fiz”.²⁸

O texto é acompanhado por uma ilustração assinada por Luli Penna, que mostra um quarto escuro, com um dedo decepado e um dente no chão, em menção à declaração de Paulo Malhães.

Figura 1: Ilustração de Luli Penna para a Folha de S. Paulo



Fonte: Folha de S. Paulo. São Paulo, 2 abr. 2014. Ilustrada, E10.

A ilustração faz referência a episódios de tortura, com elementos que aludem ao depoimento de Malhães, e apesar de apresentar o desenho de partes arrancadas do corpo dessas vítimas, o faz de maneira, digamos, “estilizada” e simbólica. A referência à tortura não ocorre de forma explícita, com a exibição de um corpo

²⁸ COELHO, Marcelo. O outro problema. Folha de S. Paulo. São Paulo, 2 abr. 2014. Ilustrada, E10.

seviado. Talvez, quando vista fora de contexto, a imagem nem sequer fosse compreendida como uma referência à tortura. Como veremos nos capítulos seguintes, a circulação de imagens com referências desse tipo à tortura, mais sutis ou abstratas, foi comum durante a década de 2010, ao contrário do que era mais comum em momentos anteriores: referências e representações mais literais ou explícitas.

No dia seguinte, foi publicado na Folha de S. Paulo um texto de Eliane Cantanhêde afirmando que cedo ou tarde haveria uma revisão da Lei da Anistia, provavelmente quando todos os que poderiam ser punidos após essa revisão estivessem mortos, como uma *“manifestação simbólica, uma satisfação à história despojada de objetivo prático”*.²⁹ No texto, Cantanhêde afirmava que a CNV expunha fatos impressionantes sobre o passado que os militares não admitiam, e que a democracia no Brasil avançava, ainda que mais lentamente do que em países vizinhos.

Durante o período de atuação da CNV, o tema da revisão da Lei da Anistia continuou causando discordâncias e tensionamentos. Em 2014, no dia que marcou os 50 anos do golpe de 1964, a presidenta Dilma Rousseff fez um discurso em que afirmou: *“Assim como respeito e reverencio os que lutaram pela democracia, enfrentando a truculência ilegal do Estado, [...] também reconheço e valorizo os pactos políticos que nos levaram à redemocratização”*,³⁰ declaração compreendida à época como uma defesa da manutenção da anistia de 1979. Houve divisões até mesmo dentro da CNV, às vésperas da conclusão dos trabalhos, sobre a decisão de incluir ou não a indicação da revisão da lei entre as recomendações do relatório da Comissão.³¹

²⁹ CANTANHÊDE, Eliane. Democracia relativa. Folha de S. Paulo. São Paulo, 3 abr. 2014. Primeiro Caderno, A2.

³⁰ DILMA DEFENDE ‘pactos’ que garantiram fim da ditadura. Folha de S. Paulo. São Paulo, 1 abr. 2014. Primeiro Caderno, A4.

³¹ LEI DA ANISTIA DIVIDE Comissão da Verdade. Estado de Minas. 9 nov. 2014. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/11/09/interna_politica,588195/lei-da-anistia-divide-comissao-da-verdade.shtml. Acesso em 9 jan. 2022.

Portanto, fica claro que, além de proporcionar momentos muito significativos como depoimentos de ex-agentes da repressão, a CNV esteve sempre envolvida, direta ou indiretamente, nos tensionamentos relativos à ditadura militar durante seu período de funcionamento e mesmo após a divulgação de seu Relatório Final.

Tais tensionamentos não foram poucos nem insignificantes, em especial no campo da política institucional. Durante a campanha das eleições presidenciais de 2014, a apresentação da figura política de Dilma Rousseff esteve fortemente ligada ao resgate de seu passado como guerrilheira vítima da ditadura militar, inclusive com o uso de imagens de arquivo. Alguns aspectos dessa construção de figura política serão analisados no capítulo 3. Por outro lado, uma das cenas mais marcantes na política nacional dos anos 2010 ocorreu durante a votação do impeachment de Rousseff na Câmara dos Deputados, quando o então deputado federal (e futuro presidente) Jair Bolsonaro, em seu voto a favor do encerramento do mandato da então presidenta, rendeu homenagem ao ex-comandante do DOI-Codi, Coronel Brilhante Ustra, atacando a mesma parte do passado de Rousseff que havia sido rememorado publicamente por ela, e lembrando o trauma da tortura sofrida pela então presidenta e por outras vítimas.

Além das tensões geradas no campo político, é possível afirmar que o debate que tomou tração a partir da CNV impactou em outras áreas. Em relação ao audiovisual, pode-se perceber que há um grande número de documentários produzidos e lançados nos anos seguintes à instauração da Comissão Nacional da Verdade, à divulgação de seu Relatório Final, e à criação de Comissões Regionais da Verdade. O interesse pelo tema da ditadura militar causado em grande parte pelo debate iniciado pela CNV, juntamente à facilitação de acesso a arquivos, à efeméride dos 50 anos do golpe de 1964, em 2014, e a maior possibilidade de pesquisa, produção, edição e divulgação audiovisual propiciados pela expansão dos meios digitais de comunicação, são fatores que certamente contribuíram para que diversos documentários fossem produzidos.

Um aspecto que chama a atenção nessas obras é a diversidade temática e de abordagens presente no conjunto delas: algumas são construídas exclusivamente (ou quase exclusivamente) com imagens de arquivo recém-descobertas, outras com entrevistas e testemunhos recentes; algumas dessas obras oferecem revisões panorâmicas sobre o Golpe de 1964 e os 21 anos subsequentes, enquanto outras se detêm a documentar experiências individuais ou de pequenos grupos; alguns optam também por fazer recortes a partir de temas como gênero, raça, posição social, região, profissão, etc., para definir seus “personagens” ou sujeitos de estudo.

Além disso, alguns desses documentários foram produzidos por documentaristas experientes, encomendados por entidades públicas ou privadas, enquanto outros foram produzidos por grupos de estudos, dentro de universidades e outros institutos educacionais, ou por coletivos independentes com orçamento próprio ou oriundo de programas públicos de incentivo à cultura.

Alguns dos vários documentários que compõem esse conjunto são: *1964: Um Golpe Contra o Brasil* (Alípio Freire, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Dossiê Jango* (Paulo Henrique Fontenelle, 2013), *"Da Hora" e seus meninos do Recife* (Maurício Roberto da Silva, 2013), *Os Advogados Contra a Ditadura: Por uma questão de Justiça* (Silvio Tendler, 2014), *História Recontada: Professor Marcos Cardoso Filho e a Ditadura na Escola Técnica* (produzido pela IFSC TV, 2014), *Memórias femininas na luta contra a Ditadura Militar* (Maria Paula Araújo, 2015), *Em Busca da Verdade* (Deraldo Goulart e Lorena Maria, 2015), *Uma Família Ilustre* (Beth Formaggini, 2015), *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2019), *Cordão da Mentira* (Thiago B. Mendonça e Marco Escrivão, 2016), *Delírios da Ordem, Fantasmas do Progresso* (Vilmar Martins Júnior, 2017) e *Torre das Donzelas* (Suzanna Lira, 2018).

Uma das marcas notáveis em diversos filmes da lista é a pesquisa sobre a ação da ditadura em regiões específicas do país – dado que pode ser atribuído a uma insatisfação em relação à falta de informações sistematizadas sobre a história do período ditatorial fora dos grandes centros. Outra preocupação presente em

diversas produções é a investigação sobre a repressão a grupos socialmente minoritários (ou minorizados, como prefere-se aqui). Essa diversidade temática em produções da década de 2010 sobre a ditadura militar, em contraposição a imagens e narrativas que até então eram secundárias ou inexistentes nos debates sobre o tema, será resgatada e elaborada nos próximos capítulos, especialmente no capítulo 3.

Em 2014, na efeméride de 50 anos do Golpe de 1964, que ocorreu em meio a revelações da Comissão Nacional da Verdade, diversas mostras de cinema com o tema da ditadura militar foram organizadas em diferentes locais do país, exibindo documentários e ficções e promovendo debates. Algumas delas foram “Silêncios históricos e pessoais”, na Caixa Cultural SP; “Imagens da ditadura”, na Cinemateca Brasileira; “50 anos do golpe” no Cinusp e em outros locais, “Mostra Luta na Tela” e a “Mostra Reflexos do Golpe”, no 47º Festival de Brasília, além de mostras temáticas no Festival de Gramado e no Festival do Rio e exposições como “O imaginário dos 50 anos do Golpe”, no Centro Cultural São Paulo. Esses eventos demonstram como as imagens, e especialmente o audiovisual, são fortemente mobilizados nos contextos de rememoração das efemérides e de debate sobre a memória da ditadura.

Ademais, a CNV foi criadora de tensões entre historiadores e também para grupos que apontaram suas limitações. Enquanto diversos historiadores trabalharam nas pesquisas e na confecção dos relatórios da Comissão,³² outros criticaram a participação de historiadores nela. Carlos Fico, à época, afirmou que não cabia aos historiadores participarem de uma Comissão da Verdade, pois essas organizações teriam a tendência de produzir verdades oficiais, enquanto, para os historiadores, esse conceito não seria admissível.³³

³² Ver: SILVA, Natália Aparecida Godoy da. **A atuação dos historiadores na Comissão Nacional da Verdade: limites, contribuições e disputas pela representação do passado recente.** Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2020.

³³ OTAVIO, Chico. Governo exagerou ao punir oficiais da reserva, diz historiador. **O Globo**. 5 mai. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/governo-exagerou-ao-punir-oficiais-da-reserva-diz-historiador-4224960>. Acesso em 21 jun. 2022.

A atuação da Comissão também sofreu críticas após a divulgação de seu Relatório Final, especialmente por manter uma interpretação limitada sobre as vítimas da ditadura militar. Pesquisadores, ativistas e movimentos sociais criticaram a ineficácia dos relatórios em identificar vítimas pertencentes a grupos que não faziam parte de uma já consolidada “tipologia das violências e dos personagens da ditadura”,³⁴ conforme argumenta PEDRETTI (2017), como indígenas, camponeses e moradores de favelas.

Esta seção da Introdução buscou oferecer um breve panorama relativo aos debates sobre a ditadura no principal período de interesse da pesquisa, cenário no qual surgem as problemáticas discutidas no trabalho. A seguir, antes de chegarmos aos capítulos, será feita uma breve discussão teórica e metodológica sobre os temas trabalhados, especialmente sobre como as imagens são aqui compreendidas.

Do objetivo da pesquisa e como pensar a imagem

BEIGUELMAN (2021) afirma que “*as imagens tornaram-se as principais interfaces de mediação do cotidiano*”. Segundo a autora, as imagens se converteram “*em um dos principais campos das tensões e disputas da atualidade, onde se cruzam poderes, devires, narrativas [...]*”.³⁵ A ideia defendida por Beiguelman é a de que as imagens, ao menos na atualidade marcada pelo digital,³⁶ não são apenas representações ou plataformas para as disputas políticas, mas são elas mesmas o “local” onde essas disputas ocorrem:

[...] a associação entre imagem e política agora é de outra ordem. Mais que lugar e meio de transmissão de ideias e linguagens, a imagem é o próprio campo das tensões políticas.

³⁴ PEDRETTI, Lucas. Silêncios que gritam: apontamentos sobre os limites da Comissão Nacional da Verdade a partir do seu acervo. **Revista do Arquivo**, v. 2, n. 5, 2017. p. 66.

³⁵ BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 10.

³⁶ A autora considera que as manifestações de junho de 2013 tenham sido um momento fundamental para uma mudança que acontece socialmente e passa a marcar ações políticas: “Nesse contexto, a ação política se torna *happening* e a regra do jogo passa a ser a consciência de estar ‘dentro’ de uma futura imagem”. Ibid., pp. 171-172.

É na imagem, e não a partir dela, que os embates se projetam socialmente.³⁷

Tal compreensão sobre a centralidade da imagem na contemporaneidade se relaciona com a proposta da linha teórica da História Visual, derivada das proposições surgidas no chamado *visual turn*, ou virada visual.³⁸ Essa linha teórica se preocupa em analisar as imagens como fontes a partir de uma chave de interpretação própria, compreendendo os processos de agenciamento produzidos pelas imagens (que, portanto, são consideradas de certo modo, agentes).

SANTIAGO JÚNIOR (2019) explica e exemplifica: cita episódios em que “*objetos da vida material aos quais atribuímos o nome de imagens*”³⁹ mobilizaram atitudes em relação a eles, como o da manifestação ocorrida em 2017 em São Paulo quando a filósofa Judith Butler palestrava no SESC Pompeia, no qual grupos conservadores queimaram uma boneca que a representava; a repercussão do videoclipe de APES**T, gravado por Beyoncé e Jay-Z no Museu do Louvre; as imagens de destruição de sítios históricos pelo Estado Islâmico, e a circulação da imagem que mostrava um adesivo da presidenta Dilma Rousseff colado a um tanque de gasolina, simulando um estupro sempre que o carro fosse abastecido. Segundo o autor, “*A virada visual ocorre quando emerge a consciência da perturbação e ansiedade que as imagens criam ou canalizam no espaço público*”.⁴⁰

Uma das formas de se compreender o impacto das imagens por circularem, é o estudo da transformação de uma imagem em outras, ou de como certas imagens referenciam e reproduzem, modificando, outras que são anteriores. MAUAD (2014) defende a ideia de que todas as imagens possuem uma biografia.⁴¹ A autora

³⁷ Um debate sobre o tema pode ser encontrado em: A VIDA no Centro - Hackeando a Cidade #11 – O capitalismo de vigilância na cidade. Podcast. 18 out. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/61CVsxIITNec7dkrCJYpgk?si=55b135bb35da435e>. Acesso em 12 dez. 2021.

³⁸ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. ANAIS DO MUSEU PAULISTA. São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-51.

³⁹ Ibid., p. 3.

⁴⁰ Ibid., p. 3.

⁴¹ MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. In: História: Questões & Debates, Curitiba: Editora UFPR. n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

investiga como determinadas imagens tornam-se “fotos-ícone”, condensando ideais e significados e influenciando na produção de imagens futuras.

Na presente pesquisa, o recorte temporal definido como base para análise das fontes principais (no caso, as imagens), é aquele entre a criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2011, e o processo de impeachment de Dilma Rousseff, em 2016. Entretanto, para a compreensão dos processos aqui abordados, adotou-se alguma flexibilidade, quando necessário para a análise, quanto à citação de fontes anteriores ou posteriores a esse período.

A proposta é a de analisar imagens referentes, de forma geral, à ditadura militar, e mais especificamente, sobre a tortura ocorrida nesse período. Serão analisadas imagens de diferentes tipologias e formatos, que circulam em diferentes plataformas, buscando compreender as recorrências entre os elementos que aparecem nessas imagens, como imagens anteriores impactam na produção de novas, e de que modo forma-se e transforma-se uma iconografia sobre o tema em questão.

Os objetivos da pesquisa podem ser enumerados a partir de algumas perguntas: quais as imagens relacionadas à violência perpetrada pela ditadura militar circulam num determinado recorte/contexto (2011-2016)? Como as imagens produzidas nesse período se diferenciam daquelas produzidas em períodos anteriores? Como essas imagens específicas impactam e se relacionam com o ambiente em que circulam? Como a produção e o significado dessas imagens são influenciados por outros temas que estão em voga enquanto elas circulam? Como essas imagens se transformam em outras? Como imagens semelhantes são mobilizadas por grupos diferentes, com objetivos diversos? Como as imagens veiculadas numa época específica, ao mesmo tempo referenciam e recontextualizam imagens do passado, e são resultados de tensões presentes?

Para buscar elucidar essas questões, num primeiro momento é traçada uma trajetória sobre imagens de violência que integram a iconografia histórica brasileira, produzidas e referentes a momentos variados da História Nacional.

Posteriormente, com base na bibliografia já existente sobre o tema e na análise de imagens ainda anteriores ao período como recorte principal, busca-se compreender quais imagens se tornam icônicas⁴² ou canônicas⁴³ quando se fala da tortura ocorrida durante a ditadura militar.

Com a definição de que fariam parte do *corpus* documental fontes de formatos diversos, se fez necessária a compreensão de que a produção de imagens de tipologias variadas não acontece da mesma forma. O levantamento de imagens de periódicos, por exemplo, foi feito com base na definição de períodos específicos – aqueles próximos a eventos como as efemérides relativas à data do golpe de 1964, das eleições presidenciais de 2014 e da votação do impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016 – justamente pelo fato de que esse tipo de imagem é produzida e circula de maneira mais acelerada. No caso das produções audiovisuais, o levantamento ocorreu de outra forma – a partir de pesquisa sobre produções lançadas a cada ano, que pudessem reproduzir ou referenciar as imagens de interesse da pesquisa, ou tratar de algum modo sobre o tema da violência ditatorial.

Segundo PERLATTO (2017), momentos como as efemérides de acontecimentos marcantes, “*se constituem como estímulos no sentido de [...] rememorar fatos traumáticos como o golpe civil-militar, lançando sobre ele novos olhares e leituras*”.⁴⁴ Trabalhos como o de TOLEDO (2004) também partem da análise da repercussão do golpe militar nas efemérides para a construção de sua argumentação. De acordo com Perlatto, a efeméride de 50 anos do golpe provocou um impulso na produção e publicação no mercado editorial de trabalhos acadêmicos, ficcionais e memorialísticos que tratavam sobre a ditadura militar.

⁴² LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Circuitos e potencial icônico da fotografia: o caso Aylan Kurdi. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 41-60, 2018.

⁴³ SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. Org: CAPELATO, Maria Helena et. al. 2007.

⁴⁴ PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 64. **Estudos Históricos**, v.30. n.62, 2017. p. 723.

Surgiu, em parte, dessa constatação, a base para um dos propósitos da pesquisa, que é compreender como as imagens são produzidas e circulam em determinados momentos ou períodos, e “participam” de determinados debates e processos, direta ou indiretamente.

Há um foco em especial nas imagens de violência, mas não se restringindo a elas – ao longo da pesquisa, considerou-se importante analisar outros tipos de imagem que representassem ou remetesse à iconografia referente à ditadura militar. Inicialmente, seriam analisadas apenas imagens que abordassem (representando, reinterpretando, satirizando, deslocando, ressignificando, etc.) especificamente a violência repressiva, mais especificamente a tortura. Entretanto, houve o entendimento de que outros elementos integram uma mesma iconografia, e que, portanto, outras imagens, que não aquelas referentes diretamente à violência ditatorial, mas que fossem relacionadas ao tema, seriam incluídas na análise.

A escolha das fontes imagéticas se deu, como dito anteriormente, de modo diferente para cada tipologia. Partiu-se da compreensão de que as imagens não se restringem a um mesmo formato, que constantemente migram entre formatos e plataformas, e que imagens que possuem características ou “biografias”⁴⁵ que as tornam icônicas, se reproduzem, se “reciclam” e podem circular em grande escala, conforme as condições permitam ou definam que isso ocorra. LIMA & CARVALHO (2018)⁴⁶ discorrem sobre o tema, analisando o modo como os elementos contidos numa imagem, que são específicos das linguagens visuais, aquilo “*que só as imagens possuem e que não poderia ser substituído por palavras, porque são suas características específicas*”,⁴⁷ as condições de circulação de tal imagem, e sua “*conexão a linhagens iconográficas que se estendem para além do fenômeno que as*

⁴⁵ MAUAD, Ana Maria. Op. cit., pp. 108-109.

⁴⁶ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit.

⁴⁷ Ibid., p. 44.

produziu”,⁴⁸ são fatores que contribuem para seu potencial de iconização, que por sua vez, costuma levar a uma grande difusão midiática.

Num contexto de um país conectado virtualmente, com grande crescimento das redes sociais, e em que imagens, além de possuírem uma centralidade na mediação do cotidiano, conforme BEIGUELMAN (2021), também são produzidas e reproduzidas em enorme escala, a possibilidade de análise exaustiva e quantitativa do maior número de fontes possíveis para a pesquisa seria uma escolha ineficaz para a análise que se pretende fazer. Por outro lado, o foco em apenas um tipo de imagem (como por exemplo, apenas imagens de jornal, ou apenas cenas de produções audiovisuais), que poderia simplificar o trabalho de mobilização de fontes, não seria suficiente para demonstrar a o caráter transversal da migração que as imagens em questão (ou os elementos presentes nessas imagens) realizam, entre diferentes categorias imagéticas.

Portanto, com o andamento da pesquisa, foram selecionadas, entre diversas outras, imagens que fossem representativas de alguma das questões abordadas, e que pudessem, a partir da semelhança temática e da reincidência de elementos em relação a outras imagens mobilizadas, basear as análises e argumentações que se seguem.

No capítulo 1, será traçada uma retrospectiva sobre como imagens de violência marcaram fortemente diversos períodos da História brasileira, do período colonial ao republicano. Será apresentada uma argumentação sobre como representações imagéticas de diferentes tipos de violência são característicos de períodos ou temas específicos da iconografia histórica nacional, e como certos elementos imagéticos são historicamente associados a determinados períodos.

No capítulo 2, será desenvolvida uma continuação do argumento apresentado no capítulo 1, abordando especificamente o modo como certas imagens ficaram historicamente associadas ao período da ditadura militar, especialmente à violência cometida pelo governo em relação a opositores e grupos

⁴⁸ Ibid., p. 45.

minorizados. Por meio de bibliografia e análise de imagens, se buscará demonstrar quais foram as imagens, ao longo do tempo, eleitas como símbolos do período de exceção e da violência cometida durante ele. Além disso, será realizada uma discussão sobre os impactos provocados pelas imagens de tortura que mais frequentemente eram apresentados em produções sobre a ditadura militar até a década de 2000. Com a análise sobre quais elementos imagéticos e quais personagens foram majoritariamente escolhidos como “representantes” dos métodos e das vítimas da tortura, pode-se: em primeiro lugar, refletir sobre quais foram as vítimas da violência ditatorial que não foram “representadas”, em volume, em produções imagéticas sobre a tortura. Em segundo lugar, iniciar a argumentação do terceiro capítulo, que se baseia na definição de quais imagens são canonicamente associadas à ditadura militar, para compreender como essas imagens foram utilizadas, reproduzidas, modificadas, subvertidas ou ocultadas no contexto do recorte temporal principal da pesquisa: a década de 2010, mais especificamente entre 2011 e 2016.

No capítulo 3, serão analisadas imagens que são produzidas ou circulam no período entre 2011 e 2016, e que façam referência direta ou indireta à ditadura militar e à tortura, com base nas imagens definidas como emblemáticas no capítulo anterior. A ideia é identificar recorrências e especificidades das imagens que circulam nesse período, e diferenças em relação àquelas que circulavam em períodos anteriores. Isso será feito a partir de análises de casos específicos, localizados em subcapítulos, em que se pretende compreender o significado de certas recorrências, o modo como temas próprios da década de 2010 se relacionam, a partir dessas imagens, com temas mais antigos, como as imagens em questão são abordadas e utilizadas por diferentes veículos e grupos, e de que modo a circulação delas pode impactar seu entorno.

Trata-se de uma pesquisa que busca examinar especificamente o tema da iconografia da violência da ditadura militar, ao mesmo tempo em que reflete sobre uma matriz mais ampla de violência, que atravessa diferentes temporalidades dentro do que convencionalmente se denomina História do Brasil.

Capítulo 1

Violência e tortura na tradição iconográfica brasileira

Inúmeros temas compõem a complexa trama que podemos chamar de História do Brasil. Alguns aparecem mais pontualmente, em períodos e em localidades específicas, enquanto outros são partes intrínsecas e essenciais dessa História mais ampla, ao menos desde o século XVI, com a efetivação da Conquista portuguesa e o início da formação do que chamamos de Brasil. Entre esses temas que atravessam os séculos como protagonistas, relacionando-se fortemente entre si, determinando condições de existência e estimulando reações de indivíduos e grupos contra essas mesmas condições, estão, por exemplo: religiosidade, desigualdade (racial, social, fundiária, educacional, etc.), patriarcalismo e violência.

Um importante componente para a compreensão dessa história nacional é a iconografia dita “histórica”. A partir das imagens produzidas *em* e *sobre* épocas passadas, às quais a maioria de nós tem acesso desde a infância, no ensino de História recebido por meio da educação formal, constroem-se interpretações, perspectivas e até mesmo certezas sobre o passado, que constituem uma parte importante da formação dos indivíduos, que influi na compreensão da realidade e nas ações cotidianas.

Alguns dos temas acima têm lugar constantemente assegurado na iconografia histórica brasileira referente a épocas distintas, especialmente religiosidade e violência. O objetivo deste capítulo é examinar o modo como as imagens de violência se fazem presentes quando se trata de representar os mais diversos períodos da História brasileira, formando conjuntos e linhagens de imagens que compartilham características comuns. O argumento principal é o de que a representação⁴⁹ imagética de certos tipos de violência, a partir da

⁴⁹ O termo “representação” é utilizado neste texto apenas no sentido da reprodução/registo/inserção em obras imagéticas, de elementos, ações e personagens baseados em determinados componentes da vida concreta. Não se utiliza o conceito de “representações”, complementar ao de “práticas” e ligado aos processos de significação, desenvolvido por Roger Chartier e utilizado no campo da História Cultural.

recorrência com que são produzidas e veiculadas, acabam associando-se a determinados temas e períodos da História Nacional.

Foram escolhidos três temas e/ou períodos principais, sobre os quais as imagens de violência possuem vínculos que as relacionam entre si, vínculos que, por sua vez, serão também analisados. Com base nessa argumentação, o capítulo seguinte examinará as imagens tipicamente associadas à violência da ditadura militar.

No decorrer da pesquisa dos temas e imagens relativos à História brasileira, que seriam selecionados para integrar o capítulo, notou-se que a violência, mesmo que nem sempre apareça necessariamente como a parte mais essencial dessa História, faz-se uma parte *quase* sempre presente. E que, mesmo os casos em que a iconografia de maior circulação evita abordar a temática da violência, surgem questões que merecem atenção, como veremos a seguir.

A recorrência e os diferentes usos de imagens com elementos em comum, que tratam de temas importantes da História Nacional, podem ser analisados a partir da formulação de SALIBA (2007) sobre o caráter canônico de determinadas imagens. Segundo o autor,

ícones canônicos seriam aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. [...] São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente.⁵⁰

Ainda segundo o autor, essas imagens possuem um caráter coercitivo, e a produção ou o descarte dessas imagens são realizados por aqueles que detém o poder de produzi-las, descartá-las, editá-las, conservá-las, etc. Partindo desse pressuposto (e relativizando-o), podemos pensar sobre como uma mesma imagem pode ser canônica ou anti-canônica a depender do momento e da ocasião em que é veiculada – o que nos faz pensar sobre a própria trajetória da imagem em questão e seus diferentes usos ao longo do tempo. Por exemplo, a iconografia oficial da

⁵⁰ SALIBA, Op. cit., 2007. p. 88.

Independência do Brasil, com foco na figura de Dom Pedro I, assume diferentes sentidos e funções em momentos diversos, como: no Brasil recém-independente e no Segundo Reinado, quando se buscava o fortalecimento e a legitimação do Estado-nação; na Primeira República, quando os esforços oficiais se voltaram para a consolidação do modelo republicano, com a valorização (inclusive por meio do investimento na produção de iconografia) de figuras republicanas e conseqüentemente contrárias à monarquia, como Tiradentes, em detrimento de personagens históricos pertencentes à família real; e no sesquicentenário da Independência, em 1972, quando a ditadura militar mobilizou essa iconografia em eventos que justapunham comemorações de uma memória nacional oficial a celebrações de um momento supostamente virtuoso, em meio ao igualmente suposto “milagre econômico”.

Conseqüentemente, esses diferentes usos da imagem podem surtir diferentes efeitos, acabando por reforçá-la, enfatizando o cânone, ou banalizá-la, esvaziando seus sentidos “originais”.

Para Saliba, a questão das imagens canônicas está intimamente interligada à da identidade nacional. Essa é uma questão que necessariamente atravessa as temáticas tratadas no presente trabalho, especialmente neste capítulo. Segundo LAUERHASS (2007), os cânones não são definidos e imutáveis, no Brasil nem em qualquer outra parte do mundo. Entretanto, quando se trata de identidade nacional *“um certo cânone prevaleceu no curso do século passado. [...] Diversos cânones culturais coexistiram e, parcialmente, se sobrepuseram.”*⁵¹ Segundo o autor, um dos fatores para o crescimento do predomínio de uma ideia nacional de cânone foi o fato de que

o sistema educacional e a mídia tornaram-se, progressivamente, nacionais em sua perspectiva e em seus padrões. O governo nacional fortaleceu seu poder em relação

⁵¹ LAUERHASS, Ludwig. Um cânone de quatro partes para a análise da identidade nacional brasileira. In: LAUERHASS, Ludwig; NAVA, Carmen (Orgs). **Brasil: uma identidade em construção**. Atica, 2007. p. 12.

aos níveis municipal e estadual e expandiu seu papel na promoção de uma cultura nacional coesa.⁵²

As imagens são, sem dúvidas, uma das manifestações culturais mais importantes na construção de identidades nacionais. Ainda segundo Lauerhass, as manifestações culturais que forjam a identidade nacional “*carregam mensagens a que os brasileiros estiveram e estão reiteradamente expostos*” e que “*instilam nos brasileiros certo consenso a respeito do que são e do que devem ser*”.⁵³

O autor chama a atenção para os “locais” nos quais as imagens canônicas são veiculadas, citando os meios de comunicação midiáticos e o sistema educacional. Refletir sobre as ocasiões em que as pessoas que fazem parte de uma nação experimentam o contato com as imagens canônicas em questão é um procedimento imprescindível. Grande parte das imagens analisadas neste capítulo integram capítulos sobre a História do Brasil em livros didáticos distribuídos pelo Governo Federal em todo o país. Outras, foram produzidas por grandes empresas de mídia. Tais dados nos indicam que o interesse em ratificar e fortalecer o cânone é a regra em vários desses casos. Uma das ações indicadas por SALIBA (2007) como necessárias é a de questionar o cânone, refletindo sobre os motivos e forças sociais e culturais que agem para que determinadas imagens o componham, e não outras. Tal questionamento – por meio de análise das imagens – é parte do que será feito neste capítulo.

Voltemos às imagens de violência presentes ao longo da trajetória nacional. Para buscar exemplificar e dar base aos argumentos construídos no capítulo, tais imagens foram divididas em alguns conjuntos. A ideia é analisar cada conjunto especificamente, examinando o que há em comum em cada um, e, portanto, se faz elemento recorrente nas imagens sobre cada tema.

A recorrência de determinados elementos em imagens que mostram cenas de violência contra certos grupos (escravizados, membros de grupos revoltosos ou

⁵² Ibid., p. 12.

⁵³ Ibid., p. 12.

contestadores de uma ordem imposta, ou a população marginalizada de um país redemocratizado), sugere que esses elementos existam, mesmo que de outro modo, na realidade que tais imagens buscam representar, e que têm uma centralidade suficientemente significativa para que se tornem símbolos da violência em questão e, potencialmente, de algo maior, como a estrutura que fundamenta e permite a existência de tal violência.

Para efeito de comparação sobre imagens como símbolos de questões mais amplas, a figura do Cristo crucificado é, na tradição cristã, o maior exemplo de uma imagem de violência (por meio de um método de tortura) que serve como símbolo, como imagem sintetizadora de algo maior – o sacrifício de Jesus pela expiação dos pecados do homem. Do mesmo modo, as imagens a seguir não existem nem terminam em si mesmas – pelo contrário, são expressões de alguma inquietude de quem as produziu sobre temas mais extensos.

1.1 – Tortura na Escravidão

No caso da escravidão, por exemplo, a recorrente imagem do escravizado acorrentado ao tronco ou pelourinho, sendo chicoteado, parece tornar-se o símbolo maior de toda a violência e injustiça da sociedade escravista, de um sistema cujo alicerce era a subjugação dos escravizados baseada fundamentalmente em critérios étnico-raciais. Não se trata do único símbolo da injustiça e da desigualdade da escravidão no Brasil-colônia e do Brasil-Império. Os grilhões, as indumentárias características e geralmente simples, o cenário das lavouras de café e cana-de-açúcar e dos engenhos, determinados acessórios como lenços e turbantes, e até mesmo outros métodos de punição e tortura, como o pau de arara ou a máscara de Flandres,⁵⁴ são elementos imagéticos, alguns mais e outros menos recorrentes, que simbolizam temas limítrofes. Entretanto,

⁵⁴ É esse o tipo de castigo representado na obra "*Castigo de Escravos*" de Jacques Etienne Arago, que posteriormente passou a simbolizar uma mulher chamada popularmente de Escrava Anastácia, que se tornou uma santa popular e cuja imagem participou de diversos debates, e passou por inúmeras reinterpretações.

justamente pela reincidência em imagens de diferentes tipologias e épocas, o castigo no tronco parece ter se tornado a “cara” da violência dos senhores contra os escravizados, seu aspecto e expressão mais prevalente e facilmente identificável.

É possível perceber recorrências de alguns elementos em imagens de diversos tipos que buscam representar a violência contra escravizados. O capataz geralmente branco que castiga, o escravizado imobilizado, uma plateia que assiste o castigo exemplar, e, principalmente e como dito anteriormente, a utilização de métodos de tortura como o chicoteamento no tronco, e menos frequentemente, no pau de arara. Os elementos imagéticos presentes em ilustrações produzidas no século XIX aparecem reutilizados, em diversas ocasiões (mesmo além dos exemplos abaixo), na teledramaturgia produzida no século XXI.

As imagens produzidas no momento em que a escravidão era regra socialmente aceita servem como referência para a criação de novas imagens que, séculos mais tarde, buscam abordar o mesmo tema. Pode-se dizer que as imagens mais antigas, de certa forma, impactam na criação das mais recentes, são reproduzidas nelas, se transformam nelas, migram para elas. Ou que inauguram uma *linhagem iconográfica* relativa à violência contra escravizados, e na qual, ao longo do tempo, são inseridas outras imagens com itens e temáticas em comum. O conceito de linhagem iconográfica é definido por Lima e Carvalho como:

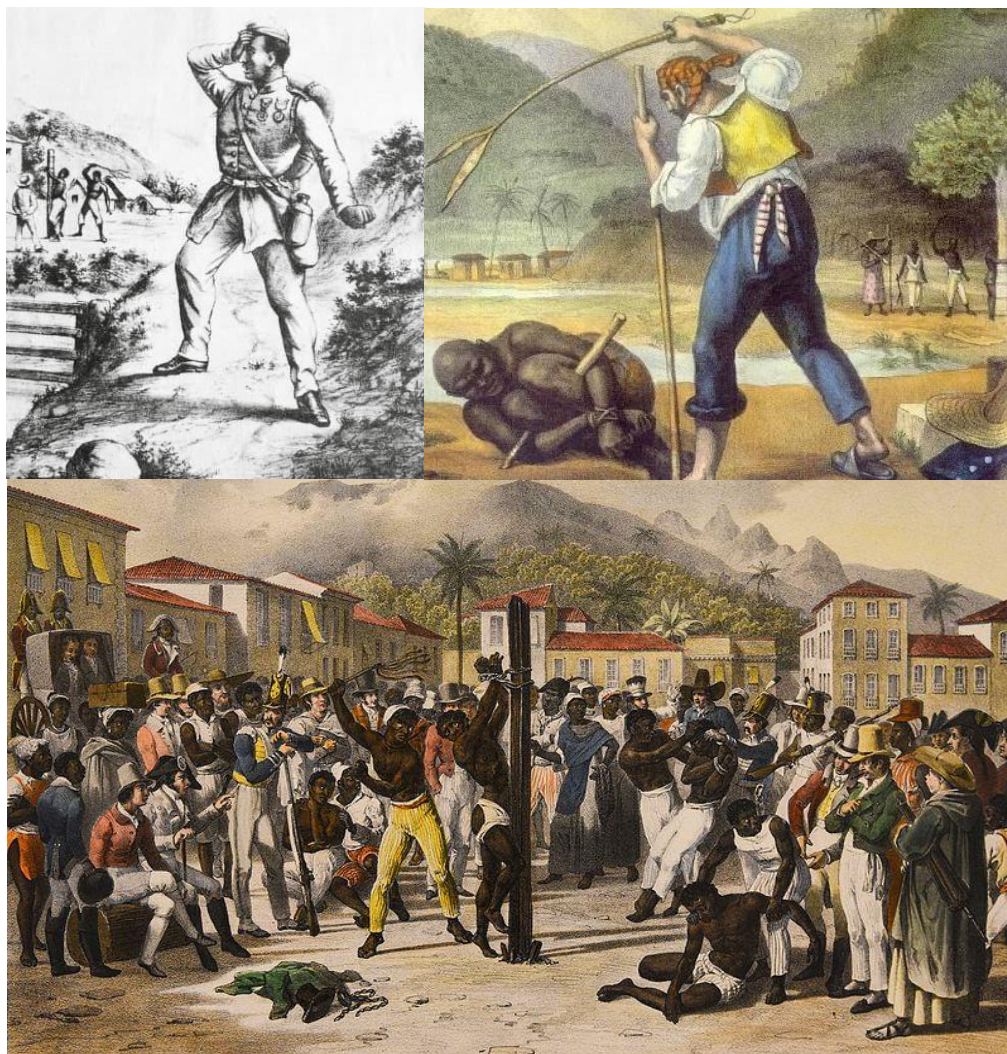
imagens de gêneros semelhantes que servem de matriz inspiradora para as próximas produções desse tipo. São como heranças visuais mais específicas – imagens de acidentes, de cadáveres, de festas, de tragédias, de arquitetura, de políticos, de bebês, de famílias, de casamento etc.⁵⁵

Nas imagens abaixo, podem ser observadas algumas das recorrências citadas. Tratam-se de imagens produzidas em contextos diversos, com técnicas diversas, e que se diferenciam por vários elementos. Todas, entretanto, compartilham um mesmo elemento e tema central. Primeiramente, na ordem, “De

⁵⁵ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 45.

volta do Paraguai” (1870), de Angelo Agostini, “*Feitores castigando escravos*” (c. 1835), de Jean-Baptiste Debret, “*Punições públicas: praça Santa Ana*” (c. 1835), de Johann Moritz Rugendas.

Figura 2: Ilustrações do século XIX sobre a violência contra escravizados



Fontes: ANGELO AGOSTINI. **Wikimedia Commons**. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Agostini,_1870,_De_Volta_do_Paraguai.jpg;

SENADO COMEMORA os 120 anos da abolição da escravidão. **Agência Senado**. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2008/05/09/senado-comemora-os-120-anos-da-abolicao-da-escravatura>;

JOHANN MORITZ Rugendas. **Wikimedia Commons**. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Moritz_Rugendas_in_Brazil.jpg. Acesso em 22

fev. 2022.

As três imagens acima foram produzidas no século XIX, por artistas nascidos fora do Brasil, mas cujas contribuições para a formação de uma iconografia histórica brasileira foram importantes. A primeira imagem, de Angelo Agostini, mostra ao fundo uma personagem sendo chicoteada, amarrada ao tronco,

enquanto, em primeiro plano, seu filho, que voltava da Guerra do Paraguai, onde tinha sido voluntário, com farda e medalhas no peito, assiste com horror à cena. A segunda imagem, detalhe da pintura de Jean-Baptiste Debret, mostra em primeiro plano um escravizado deitado em posição semelhante à fetal e amarrado a um pedaço de madeira que remete ao pau de arara, enquanto é chicoteado por um feitor. Ao fundo, outro escravizado é torturado, amarrado ao tronco de uma árvore. A terceira imagem, produzida por Johann Moritz Rugendas, mostra um episódio de punição pública, em que, enquanto um escravizado é açoitado, outros que já haviam sido torturados são assistidos, e ainda outros são levados para a tortura num pelourinho. A cena é acompanhada por homens e mulheres, livres e cativos, numa circunstância quase cerimonial de tortura.

As imagens acima, ao representar artisticamente um tipo de violência que afligia um grupo específico na sociedade em que foram produzidas, constroem visualmente, para aqueles que as veem, parte da História sobre determinada época. E, além disso, sem que seus autores pudessem imaginar ou prever, contribuem para a construção de novas imagens, que as referenciam e nelas se baseiam. A seguir, na ordem: cenas das novelas “A escrava Isaura” (2004-2005, Record TV), “Liberdade, Liberdade” (2016, Rede Globo), e “Lado a Lado” (2012-2013, Rede Globo).

A primeira imagem acima mostra uma cena da telenovela “Escrava Isaura”, em que o personagem Leôncio condena o escravizado André ao açoite com 50 chibatadas. A protagonista da trama é amarrada ao tronco junto ao escravizado, como forma de chantagem por parte de Leôncio, apesar de não sofrer violência física. A segunda imagem é o fotograma de uma cena da telenovela “Liberdade, Liberdade”, em que a personagem escravizada Luanda é condenada ao castigo no tronco por Bertoleza, personagem negra livre. Ao fundo, a personagem Joaquina, branca e livre, chega para impedir que o castigo ocorresse.

Figura 3: Produções de teledramaturgia do século XXI que reproduzem a imagem da punição no tronco



Fontes: Record TV; TV Globo.

Ambas as cenas, de algum modo, reinterpretem a configuração “clássica” de uma cena de açoite no tronco. Em “Escrava Isaura”, a protagonista Isaura, uma escrava branca, está amarrada ao tronco junto ao personagem André, um homem negro escravizado. Em “Liberdade, Liberdade”, o feitor branco que está prestes a castigar a personagem Luanda, negra escravizada, está cumprindo ordens de uma personagem negra livre.

O intuito dessa análise não é averiguar os significados ou motivações dessa reinterpretação, que desarranja a imagem mais consolidada de violência contra escravizados. O que se busca argumentar, é que a migração e a reprodução das imagens ocorrem de modo que, mesmo quando se reinterpreta as imagens “originais”, ocorre uma atualização das mesmas, que necessariamente faz com que elas se façam presentes nesse novo contexto. Numa operação quase paradoxal, a

criação dessas novas imagens tanto subverte a imagem original (e conseqüentemente seu sentido original), quanto a traz para o momento presente e a resgata, não deixando que ela seja perdida. Ao mesmo tempo, portanto, modifica o cânone e o reafirma.

A última imagem faz parte da novela “Lado a Lado”, que, nessa cena, aborda a Revolta da Chibata. Essa revolta ocorreu mais de duas décadas após a abolição da escravidão, mas se desenvolveu a partir da insatisfação em relação a problemas como a continuidade, especialmente contra marinheiros negros e de classes sociais mais baixas, de castigos que ocorriam durante a escravidão. Uma análise da imagem dentro do contexto escolhido como cenário para o desenvolvimento da trama – o Rio de Janeiro do início do século XX – indica que trata-se de uma construção imagética e uma escolha cênica que busca demonstrar uma continuidade de um determinado tipo de violência (o mais “clássico” do período da escravidão), já no período republicano, em que a escravidão já havia sido oficialmente abolida e o contexto social e os problemas enfrentados pelos escravizados já eram outros, como mostrado na obra – a exclusão social, a desigualdade de oportunidades e de tratamento, a ocupação dos morros e áreas periféricas, a criminalização de manifestações culturais, etc.

A escolha por construir a cena de modo muito semelhante às cenas de açoite de escravizados no tronco pode ter alguns motivos, como a falta de referências imagéticas dos castigos físicos contra os militares de baixa patente da Marinha, já que as imagens mais conhecidas da Revolta da Chibata são fotografias que apresentam um movimento organizado, tiradas enquanto a rebelião acontecia e os líderes do movimento comandavam os navios. De todo modo, essa escolha demonstra a potência que a imagem do castigo no tronco tem de simbolizar um tipo de violência física, fundamentalmente racial, que atravessa periodizações históricas oficiais.

1.1.1 – A omissão da violência na iconografia da Conquista

No percurso da pesquisa, enquanto eram mobilizadas as fontes e definida a estrutura dos capítulos, um dado notado foi o de que, nas imagens integrantes da iconografia canônica, tradicional e de grande veiculação, a violência perpetrada pelos europeus aos indígenas do território que viria a ser o Brasil é basicamente inexistente. A absoluta maioria dessas imagens, também datadas desde o período colonial até a República, mostram cenas de um encontro cultural na maioria das vezes pacífico e tranquilo, em que o máximo de violência que aparece, em imagens produzidas por europeus baseadas em relatos de outros europeus (como Hans Staden), são os rituais antropofágicos dos indígenas.

Isso pode ser explicado pelo fato de que o papel ocupado pelos indígenas brasileiros na construção da identidade nacional teve, na absoluta maioria das produções culturais imagéticas, um viés idealizado – a figura dos indígenas foi historicamente mobilizada, pelos grupos que se consideravam herdeiros da cultura ocidental, de forma a parecer ora romântico, ora bravo guerreiro, patriota, ingênuo e indefeso, ou parte integrante de uma natureza edênica.

STAM (2007) analisa as produções cinematográficas pertencentes ao primeiro cinema brasileiro, afirmando que os cineastas daquela geração, ao tratar dos temas da História brasileira, *“não enfatizaram a conquista – preferiram dar continuidade à tradição indianista romântica e ao mesmo tempo se esquivaram de representar os brasileiros negros”*.⁵⁶ O autor ressalta a ambiguidade entre o enaltecimento dos grupos indígenas como símbolos da identidade nacional brasileira, feito pelo cinema mudo, ao mesmo tempo em que tais grupos eram vítimas de um genocídio secular, e nem mesmo podiam aparecer nos filmes para se representarem, sendo interpretados por atores negros. Atores esses, que por sua vez, não tinham a oportunidade de interpretar seus antepassados, cuja história

⁵⁶ STAM, Robert. Imagens cinematográficas dos índios brasileiros. In: LAUERHASS, Ludwig; NAVA, Carmen (Orgs). **Brasil: uma identidade em construção**. Ática, 2007. p. 168.

era negligenciada nas telas. “Assim, negros desempenhavam papel de índios, numa situação em que negros e índios não podiam representar a si mesmos”.⁵⁷

Um dos cineastas que têm sua obra analisada por Stam é Humberto Mauro, que produziu películas sobre o Descobrimento e sobre a atuação dos Bandeirantes. Segundo o autor, a visão de Mauro sobre o Descobrimento é idealizadora, e perpassada por diversas concepções, entre elas “a mentalidade cristã da conquista, as idealizações românticas do indianismo do século XIX [...] e o nacionalismo populista do Estado Novo de Vargas”.⁵⁸ Além disso, cita que o filme *O Descobrimento do Brasil* teve patrocínio de um grupo de latifundiários produtores de cacau na Bahia.

Em resumo, o que podemos concluir a partir desses dados pode ser sintetizado na paráfrase do que afirma SALIBA (2007): o poder de produzir e descartar as imagens, de omitir ou inserir reiteradamente elementos nelas, de fazê-las circular ou limitar sua circulação, é algo que está atrelado a outros poderes, sociais, financeiros, culturais, simbólicos, etc. No caso abordado neste subcapítulo, os detentores de tais poderes parecem, há séculos, compartilharem concepções coincidentes.

1.2 - Heróis dilacerados: notas sobre a iconografia da repressão a movimentos contestatórios

Nesta seção, são comparadas imagens produzidas sobre movimentos que, de forma mais ou menos organizada e definida, contestavam a ordem estabelecida no período em que atuaram – e, mais especificamente, sobre a repressão a tais movimentos. Os exemplos selecionados foram a Inconfidências Mineira, que integra as revoltas e conjurações ocorridas ainda no período colonial; A Guerra de Canudos, que se inclui no conjunto de guerras e revoltas da Primeira República; e o Cangaço, considerado movimento de banditismo social, ocorrido entre os séculos

⁵⁷ Ibid., p. 169.

⁵⁸ Ibid., p. 172.

XIX e XX. Um dos elementos presentes na história dessas mobilizações, e consequentemente visíveis nas imagens produzidas sobre elas, é a força das classes políticas dominantes e sua implacabilidade na contenção de movimentos que ameaçassem seus interesses e seu domínio, com a execução de massacres de grupos opositores e o seviciamento dos corpos dos inimigos.

O esquartejamento, por exemplo, está presente tanto nas imagens (e na história) de Tiradentes, na clássica pintura de Pedro Américo, datada dos primeiros anos da República e construída como modo de posicionar a memória desse personagem, quanto nas fotografias de 1938, de autoria desconhecida, das cabeças do bando de Lampião, expostas como símbolos de triunfo pelas forças militares que armaram a emboscada contra o grupo.

Figura 4: As cabeças dos integrantes do bando de Lampião



Fonte: LAMPIÃO em imagens. **Ilustríssima – Folha**. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1585524711766786-lampiao-em-imagens>. 30 nov. 2017. Acesso em 25 fev. 2022.

Figura 5: *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo



Fonte: TIRADENTES Quartered. Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiradentes_quartered_\(Tiradentes_escuartejado\)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiradentes_quartered_(Tiradentes_escuartejado)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg). Acesso em 25 fev. 2022.

Uma comparação entre a imagem de Tiradentes esquartejado, no quadro de Pedro Américo, e as fotografias dos cadáveres decepados do bando de Lampião, já foi feita pelo historiador Jorge Coli em coluna para a Folha de S. Paulo, em 2007.⁵⁹ Sobre as fotografias das cabeças do grupo liderado por Lampião, afirma que os corpos são exibidos “*como se fossem troféus de caça*”, rodeados por militares e civis. Quanto à pintura que retrata o corpo desmembrado de Tiradentes, diz que “*nunca outro herói nacional, em nenhum lugar do mundo, foi representado assim, retalhado como num açougue. Pedro Américo expõe, com clareza, a crueldade oficial*”.

O autor estabelece uma conexão entre as duas imagens (e os fatos que lhes originaram), adicionando ainda uma comparação com o episódio narrado por

⁵⁹ COLI, Jorge. O crime de todos nós. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 abr. 2007. Caderno Mais!, p. 2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0804200702.htm>. Acesso em 20 mar. 2022.

Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, da exumação do corpo de Antônio Conselheiro, líder da comunidade de Canudos, e a decepção de partes de seu corpo por seus adversários na Guerra de Canudos para exposição pública, antes que as outras fossem novamente enterradas. Fato interessante, e que adiciona uma nova camada à comparação entre Tiradentes (cuja possível imagem mais famosa é a que representa seu corpo morto, martirizado) e o líder de Canudos (reconhecido oficialmente como herói da nação brasileira, tendo seu nome junto ao de Tiradentes no Livro dos Heróis da Pátria desde 2019), é o fato de que uma fotografia⁶⁰ do corpo exumado de Antônio Conselheiro é, em 2022, a imagem que ilustra o topo da página dedicada a ele na *Wikipedia*.⁶¹

Nota-se que tratam-se de imagens produzidas com propósitos distintos – de uma pintura que buscava positivar (mesmo que de maneira controversa) a memória de uma figura que lutou contra a Coroa portuguesa, a fotografias que registravam – ou até mesmo exibiam com ostentação – corpos de adversários derrotados. A análise de Coli sobre essas imagens, que mesmo tendo sido produzidas em épocas distintas e referentes a eventos diferentes possuem claros elementos em comum, parece buscar ressaltar a permanência, ao longo do tempo, de uma insatisfação dos dominantes em usar suas forças – incluindo o poderio militar – “apenas” para conter movimentos contestatórios de modo proporcional e sem excessos (se é que isso seria possível), sendo sempre perceptível um desejo de demonstração de poder que vai além da simples execução dos adversários. Na conclusão da coluna, quando reflete sobre a permanência de um ideal punitivo e vingativo de justiça, afirma que os três casos analisados “*pressupõem uma ação justiceira. Justiça que contém um álibi de vingança saboreada. Sabor de sangue. A crueldade investiu contra cadáveres; ela não nos fala dos punidos: revela a alma dos punidores*”.

⁶⁰ Trata-se da única fotografia conhecida do líder, entre várias representações imagéticas de outros tipos. A imagem foi capturada por Flávio de Barros.

⁶¹ ANTÔNIO Conselheiro. **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antônio_Conselheiro. Acesso em 7 mar. 2022.

Figura 6: Detalhe da página “Antônio Conselheiro”, na Wikipedia Brasil



Fonte: ANTÔNIO Conselheiro. Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Conselheiro. Acesso em 13 mar. 2022.

O tipo de punição *post-mortem* a que Tiradentes, Antônio Conselheiro e Lampião, junto de Maria Bonita e seus camaradas cangaceiros foram submetidos, pode, em partes, ser relacionado ao que FOUCAULT (1987) denomina como suplício. Apesar de a morte dos personagens históricos citados não ter sido necessariamente marcada pela produção de sofrimento por meio da tortura e de castigos físicos, como seria necessário para caracterizá-los como suplício segundo os critérios expostos por Foucault, o tratamento recebido por esses corpos após a morte segue uma lógica suplicial, uma vez que o suplício

destina-se a [...] tornar infame aquele que é a vítima. [...] e pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. [...] O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória [...]. Por isso sem dúvida é que os suplícios se prolongam ainda depois da morte: cadáveres

queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível.⁶²

Coli, no texto citado anteriormente, se opõe à ideia de que os brasileiros possuam alguma essência de cordialidade, afirmando que tal elemento “*fazia parte da ficção que se denomina ‘identidade nacional’*”.⁶³ Afirma ainda que “*foi preciso que a violência cotidiana ameaçasse a segurança de cada um para que a tal cordialidade ‘inata’ dos brasileiros ruísse plenamente no âmbito dos sentimentos coletivos*”. O tema do suposto aspecto cordial e pacífico presente no cerne da sociedade brasileira é, há muito, discutido e questionado⁶⁴ – inclusive com a contraposição entre esse ideal e a realidade violenta que marca diferentes temporalidades da História nacional. Em 2018, foi exibida no Instituto Moreira Salles a exposição *Conflitos: Fotografia e Violência Política no Brasil 1889-1964*, sob curadoria de Heloísa Espada.

A exposição buscava, a partir de imagens de 19 conflitos ocorridos entre a Proclamação da República e o Golpe de 1964, “*oferecer uma outra representação, que ilustre os conflitos e violências constantes que fizeram e faz em parte da história do país*”, conforme reportagem do jornal *El País*.⁶⁵ As imagens levantadas para a exposição serviam, expressamente, como contraponto àquelas que corroboravam o ideal de um país pacífico e pacificador. Tal exposição, portanto, reunindo determinadas imagens, reafirmava que era essa a ideia predominante, ao mesmo tempo em que oferecia um contraponto a ela, com base em documentação de arquivo. Nesse caso, a documentação era composta por imagens que

⁶² FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 32.

⁶³ COLI, Jorge. Op. cit.

⁶⁴ Considera-se que a participação nos complexos debates sobre o tema da cordialidade supostamente característica do povo e do cotidiano brasileiro, é uma atribuição que está fora da alçada da presente pesquisa. O tema será abordado apenas pontualmente.

⁶⁵ OLIVEIRA, André. Uma outra história: a iconografia de um país nada cordial. **El País**. São Paulo, 8 mai. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/07/cultura/1525729238_420546.html. Acesso em 9 mar. 2022.

desempenhavam – ou deveriam desempenhar, ao que parece – um papel de “testemunha confiável” sobre os conflitos em questão, capazes (mais do que textos escritos, debates, ou outras formas discursivas) de contrapor a narrativa hegemônica. Fotografias que integram uma iconografia dos conflitos, sendo testemunhas da violência, e que demonstram a extensão dessa violência, presente em eventos apartados temporal e geograficamente.

Por fim, podemos refletir sobre o significado da existência de uma iconografia sobre movimentos que se opõem à ordem imposta, que representa, como vimos nesta seção, o caráter implacável dos agentes dominantes contra tais movimentos. Essa existência parece ser, mesmo que de forma involuntária, por parte daqueles que produziram as imagens analisadas acima, sintoma de uma tradição antirrevolucionária que é presente e marcante na história do Brasil, que busca asfixiar e evitar movimentos de contestação. Sejam quais forem as razões disto, a recorrente e constante lembrança de que o destino reservado aos heróis (oficiais ou “populares”) do país foi o de serem executados e terem seus corpos, frequentemente retalhados, exibidos em pinturas e fotografias, parece um dado tão desmobilizante e desencorajador quanto a própria decisão da Coroa portuguesa de exibir as partes do corpo esquartejado de Tiradentes pela estrada que ligava o Rio de Janeiro a Vila Rica, em aviso sobre o que poderia acontecer aos súditos que ousassem se rebelar. É notável o modo como, na semântica dos cânones históricos brasileiros, em especial, *herói* é comumente sinônimo de *mártir*.

1.3 – Permanências históricas, câmeras e as faces da violência no Brasil pós-redemocratização

No Brasil do século XXI, tornou-se comum a circulação de imagens de violência produzidas de forma amadora ou profissional, majoritariamente por câmeras digitais, sejam de equipes jornalísticas, de celulares ou de vigilância. A multiplicação da quantidade de dispositivos com câmeras, que se iniciou no país durante a década de 2000 e cresceu ainda mais na década de 2010, teve como uma

de suas consequências a multiplicação do registro e da divulgação de imagens de atos violentos, cometidos por agentes do Estado contra civis, e também entre civis. Tais imagens, em alguns casos, serviram como denúncia da violência que registraram, e em outros, foram utilizadas para apoiar as ações capturadas.

Um caso de grande repercussão foi o do assassinato de Claudia Silva Ferreira, que foi baleada no Morro da Congonha, no Rio de Janeiro, durante uma troca de tiros, colocada no porta-malas de uma viatura e arrastada pelo asfalto por centenas de metros. Imagens capturadas por um cinegrafista amador e anônimo expuseram a ação da Polícia Militar e serviram como denúncia da violência policial contra uma mulher negra, moradora de uma área periférica do Rio de Janeiro.⁶⁶

Por outro lado, imagens da ação de “justiceiros” que puniam suspeitos de crimes circularam intensamente em diversas ocasiões, sendo muitas vezes celebradas como exemplos de justiça na falta de ações concretas do Estado para a diminuição da criminalidade no país. Um caso de grande destaque nesse sentido, e que exemplifica essa retórica, foi o da defesa feita pela jornalista Rachel Sheherazade, em 2014, de um grupo que havia amarrado um adolescente acusado de roubo a um poste, além de cortarem parte de sua orelha, na cidade do Rio de Janeiro. A imagem do jovem preso ao poste por uma tranca de bicicleta, capturada por um celular, repercutiu intensamente nas redes sociais, o que fez com que a jornalista comentasse o caso, dizendo ser compreensível a ação do grupo, diante da omissão do Estado quanto à violência nas ruas.⁶⁷

Também foram capturadas por muitas câmeras de celular as imagens do linchamento de Fabiane de Jesus, no município de Guarujá, em São Paulo, por uma acusação injusta e errônea de sequestro de crianças para prática de rituais, após a circulação de um retrato falado. Tais imagens circularam intensamente após a divulgação da informação de que a motivação para o linchamento vinha de notícias

⁶⁶ A MORTE violenta de Claudia Silva Ferreira. VICE. 20 mar. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vv475j/claudia-silva-ferreira>. Acesso em 20 jun. 2022.

⁶⁷ SBT: COMENTÁRIO polêmico de Rachel Sheherazade é de responsabilidade dela. **O Globo**. 6 fev. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/sbt-comentario-polemico-de-rachel-sheherazade-de-responsabilidade-dela-11524549>. Acesso em: 21 jun. 2022.

falsas, e as imagens que surgiram como registro de um momento de revolta coletiva instigada por uma inverdade, possivelmente por pessoas que naquele momento comungavam desse sentimento, foram utilizadas para expor a injustiça da situação e o perigo que os linchamentos, muito comuns no país,⁶⁸ oferecem até mesmo a pessoas totalmente inocentes.

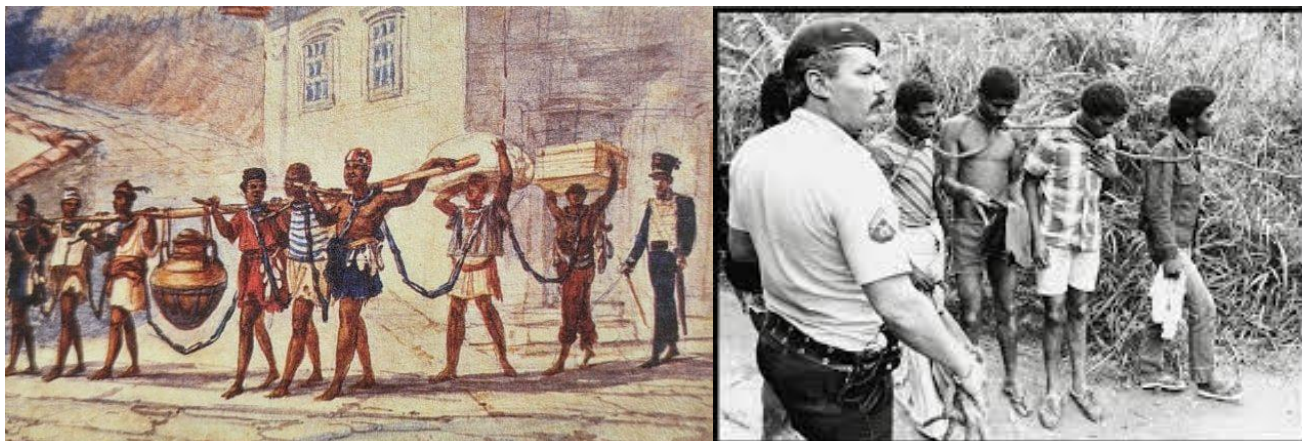
Esses são alguns casos de grande repercussão que exemplificam o modo como imagens de violência, marcadas por uma determinada especificidade técnica que os caracteriza, participam centralmente dos debates sobre o tema da violência na sociedade brasileira do século XXI.

Além da ação de grupos que buscam fazer justiça com as próprias mãos, um dos elementos recorrentes nas imagens de casos semelhantes aos citados acima é a violência policial e o caráter de classe dessa opressão. Em “Brasil: uma biografia”, SCHWARCZ e STARLING (2018) entre a aquarela “Negros acorrentados levando para a cadeia o jantar que foram buscar no Hospital de Misericórdia” (c. 1820-30), de Jean-Baptiste Debret, em que escravizados unidos por uma corda no pescoço caminham trabalhando pela cidade, e a fotografia de 1982 de Luiz Morier, “PM prende favelados pelo pescoço”, também conhecida como “Todos Negros”, imagem de enorme repercussão, que ganhou o Prêmio Esso de Fotografia.⁶⁹ As autoras analisam as semelhanças entre duas imagens tão distantes, demonstrando como há continuidades e permanências entre a violência voltada contra os escravizados da colônia e do Império e aquela perpetrada contra grupos racializados e marginalizados no Brasil em transição da ditadura militar para a democracia.

⁶⁸ “QUEM LINCHA sabe que tem respaldo social no Brasil”, diz pesquisadora. **BBC Brasil**. 24 jul. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150722_linchamentos_jp_tg. Acesso em: 21 jun. 2022.

⁶⁹ SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. n.p.

Figura 7: Comparação entre aquarela de Debret e fotografia de Luiz Morier



Fonte: SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. n.p.

Além de nos oferecerem algumas pistas sobre temas e aspectos⁷⁰ recorrentes em imagens de violência que circularam intensamente no Brasil teoricamente redemocratizado, as imagens abordadas neste subcapítulo mostram que existem alguns elementos que são compartilhados entre imagens que tratam de diferentes épocas. Elementos que, ao serem recontextualizados em novas imagens, dizem tanto sobre a longevidade e a permanência de aspectos da violência na sociedade brasileira ao longo dos séculos, e de suas raízes, quanto sobre a atualidade (e a atualização) dessa violência, que é a mesma mas também é outra, e que existe, provocando dor, sofrimento e morte numa realidade presente.

As formulações de SVAMPA (2021) sobre o conceito de anacronismo podem nos auxiliar na reflexão sobre esse tema. A autora, em texto sobre a derrubada de monumentos, cita que Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman exploram a questão do entrecruzamento das temporalidades como algo inevitável e potencialmente fértil. Afirma:

A permanência no presente de vestígios do passado, materializados em monumentos, [...] imagens, documentos incompletos ou ruínas, não é, em *stricto sensu*, uma via de

⁷⁰ Como a violência policial, a desigualdade racial e social, e a centralidade da técnica da fotografia e da gravação de vídeos, e, portanto, das câmeras, para o registro desses tipos de violência nesse dado contexto.

acesso a outro tempo, mas sim o sinal de uma simultaneidade do não-simultâneo, ou seja, da superposição de temporalidades dessemelhantes.⁷¹

De todo modo, quando se identifica a permanência de um vestígio incômodo do passado no presente, tal passado ainda está sendo a referência para que essa identificação aconteça. Um passado que se faz presente quando é atualizado, quando surgem novas imagens, conscientemente produzidas para remeterem a ele ou que incalculadamente o referenciam. Um passado que não é utilizado como mera referência estética insignificante, mas que se faz presente em novas imagens para demandar a solução para problemas antigos ainda vigentes na sociedade que as produz.

Ainda assim, não se tratam também exatamente de imagens que se apresentam para cobrar a resolução de conflitos cujos envolvidos já não seriam capazes de presenciá-la. São imagens geradas a partir de inquietações características de uma realidade presente e urgente. As novas imagens necessariamente carregam aspectos que seriam impossíveis de estarem contidos naquelas produzidas em tempos anteriores. A fotografia de Morier carrega em si a permanência de uma violência passada, também visível numa obra passada, mas é produzida num contexto imprevisível para Debret, carregando igualmente características muito específicas de seu próprio tempo, que vão desde aspectos técnicos a especificidades temáticas. O fenômeno da sobreposição das temporalidades que ocorre quando se apresentam imagens como essas, resulta em contradições quase paradoxais, que demandam e merecem leituras atentas e aprofundadas.

Diversas análises relacionaram a imagem do adolescente preso a um poste, nu e com parte da orelha cortada, em 2014, com a experiência de escravizados

⁷¹ SVAMPA, Lucila. De íconos en decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 23, n. 43, 2021. p. 78. Tradução livre. Trecho original: "La permanencia en el presente de rastros del pasado, materializados en monumentos, pero también en archivos, imágenes, documentos fragmentarios o ruinas no son, in stricto sensu, una vía de acceso a otro tiempo, sino una señal de una simultaneidad de lo no simultáneo, es decir de la superposición de temporalidades disímiles".

entre os séculos XVI e XIX. A fotografia de Luiz Morier remete imediatamente a imagens como aquela representada na aquarela de Debret, como apontado por SCHWARCZ e STARLING (2018). O pau de arara, que aparece em pinturas de Debret, que mostram escravizados sendo açoitados, datadas da primeira metade do século XIX, permanece (ou é resgatado) na história brasileira da violência e da tortura de modo que se torna um símbolo da tortura praticada por agentes da ditadura militar contra opositores, na segunda metade do século XX.

Isso nos leva a um outro questionamento, que será explorado no capítulo seguinte. Após a argumentação de que as imagens de violência referentes a determinadas épocas possuem elementos que as caracterizam e distinguem, vamos ao próximo ponto: quando se trata da ditadura militar brasileira, quais são essas imagens e elementos?

Capítulo 2

As imagens de tortura e a trajetória de uma iconografia da exceção

A violência é, juntamente à censura e a outras restrições de direitos, um dos traços principais que caracterizaram o período ditatorial. O próprio Relatório da CNV afirma que a tortura aplicada pelo aparelho repressivo do regime de 1964 teve um caráter “massivo e sistemático” (p. 337).

A definição de tortura, conforme o entendimento da Comissão, fundamentado no Direito Internacional dos Direitos Humanos, é o de que

tortura é todo ato pelo qual são infligidos a uma pessoa penas, sofrimentos físicos e/ou mentais, com fins de investigação criminal, como meio de intimidação, castigo corporal, medida preventiva, pena ou quaisquer outros fins. São igualmente considerados tortura os métodos tendentes a anular a personalidade da vítima ou a diminuir sua capacidade física ou mental, ainda que não causem dor física ou angústia psíquica.⁷²

É notável que a violência e as imagens que a ela se referem possuem uma centralidade importante quando se trata de ditadura militar. Mas, assim como a violência relacionada a outros períodos, tema abordado no capítulo anterior, a violência ditatorial acabou sendo ao longo do tempo e a partir de recorrências, caracterizada especialmente por um determinado tipo de imagem, como se argumentará a seguir.

2.1 - Cenas de tortura como a imagem emblemática da violência ditatorial

As obras audiovisuais que trataram sobre a ditadura militar adotaram perspectivas plurais quanto a vários temas. LEME (2013) afirma que algumas obras mais antigas desse cinema apresentaram os torturadores como militares que

⁷² BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. v. 1. p. 328.

seguiam ordens que integravam uma política de Estado, enquanto filmes mais recentes representam a tortura como ato de militares indisciplinados de baixa patente,⁷³ não havendo, segundo a autora, uma evolução linear no tratamento dessa questão que acompanhasse as evidências cada vez maiores de que a prática da tortura era, não apenas conhecida, como chefiada pelo alto escalão das Forças Armadas que estavam no poder.

A autora também menciona diferenças no modo que as obras representam a tortura dos corpos masculinos e femininos,⁷⁴ em como são construídos de forma diversa os personagens dos torturadores (alguns sádicos e cruéis, outros rudes e obtusos, ou ainda ponderados, inteligentes, possuidores de erudição, em conflito com a função que exerciam, etc.),⁷⁵ e na abordagem da tortura, que vai de cenas de violência explícita à mera sugestão, por meio de outros recursos, sem encenação da violência.⁷⁶

Entretanto, apesar dessa diversidade de abordagens, há um elemento muito recorrente nessas produções. Entre outros métodos de tortura que aparecem em cenas dos filmes (como choques elétricos, afogamentos “cadeira do dragão”, palmatórias e o “telefone”, em que tapas simultâneos são dados nos ouvidos dos torturados, gerando grande pressão), o que se destaca é o chamado pau de arara. Neste método de tortura, que podia ser combinado com outros, a vítima fica pendurada a um cabo, que passa pela parte posterior dos joelhos, e com as mãos amarradas sobre as pernas.

Segundo LISSOVSKY & AGUIAR, “a imagem tomada como ícone da tortura” foi “uma das mais antigas formas de suplício documentadas no Brasil: o pau de arara”.⁷⁷ Os autores afirmam: “Não podemos afirmar que o pau de arara é a forma

⁷³ LEME, Op. Cit., pp. 33-36.

⁷⁴ Ibid., p. 41.

⁷⁵ Ibid., pp. 38-39.

⁷⁶ Ibid., pp. 39-41.

⁷⁷ LISSOVSKY, Mauricio; AGUIAR, Ana Lígia Leite. Monumentos à deriva; imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais, v. 1, 2018. p. 361.

mais comum de tortura no Brasil, mas é seguramente sua representação mais popular”.⁷⁸

As imagens desse método de tortura, relacionadas ao contexto da ditadura militar, não começaram a circular apenas após a concretização efetiva da abertura política. Há, por exemplo, fotografias com encenação do método publicadas na imprensa alternativa ainda na década em 1970,⁷⁹ e casos como o do filme *E agora, José? – Tortura do sexo*, produzido em 1979 e lançado em 1980, em que o pau de arara aparece até mesmo no pôster de divulgação.⁸⁰

As produções audiovisuais produzidas desde a abertura política certamente contribuíram para o estabelecimento desse método de tortura como símbolo principal da violência ditatorial, embora haja menções a esse método em outros formatos de imagem, com destaque para as charges.⁸¹ Na seleção de filmes mobilizada por LEME (2013), produções lançadas entre 1979 e 2009, há constantes menções ao uso do pau de arara.

É possível afirmar que o audiovisual ficcional “baseado em fatos reais”, principalmente produzido a partir da redemocratização (embora já existissem menções em filmes lançados ainda durante a ditadura), teve um papel importante na divulgação do fato de que houve tortura sistemática durante a ditadura militar, e na construção de uma memória coletiva sobre a violência ditatorial.

Obviamente, não existem, ao menos em volume e publicamente, registros fotográficos da tortura a que os oponentes da ditadura militar eram submetidos. Com a maior divulgação de relatos de ex-presos e torturados, principalmente a partir do livro *Brasil: Nunca Mais*, em 1985, há uma base para a construção visual de cenas de filmes que poderiam, a partir do fim efetivo da ditadura militar, também circular mais, contando com ampla divulgação.

⁷⁸ Ibid., p. 362.

⁷⁹ Ibid., p. 361.

⁸⁰ LEME, Op. Cit., p. 16.

⁸¹ LISSOVSKY; AGUIAR. Op. Cit., p. 362.

Além do pau de arara como método de tortura, outras características recorrentes nas cenas de tortura presentes em diversos filmes sobre a ditadura militar são cenários de aspecto precário, comumente predominados por cores acinzentadas ou desbotadas, a presença de torturadores vestindo trajes sociais geralmente incompletos, o corpo torturado e subjugado enquadrado como elemento central, e um tipo de iluminação que busca criar contraste entre as partes mais claras e mais escuras dos quadros, característica que confere maiores intensidade e expressividade às imagens. Tais recorrências podem ser percebidas nas cenas abaixo, de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006) e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), respectivamente.

Figura 8: Cenas de tortura nos filmes *O que é isso, companheiro?*, *Batismo de Sangue* e *Zuzu Angel*



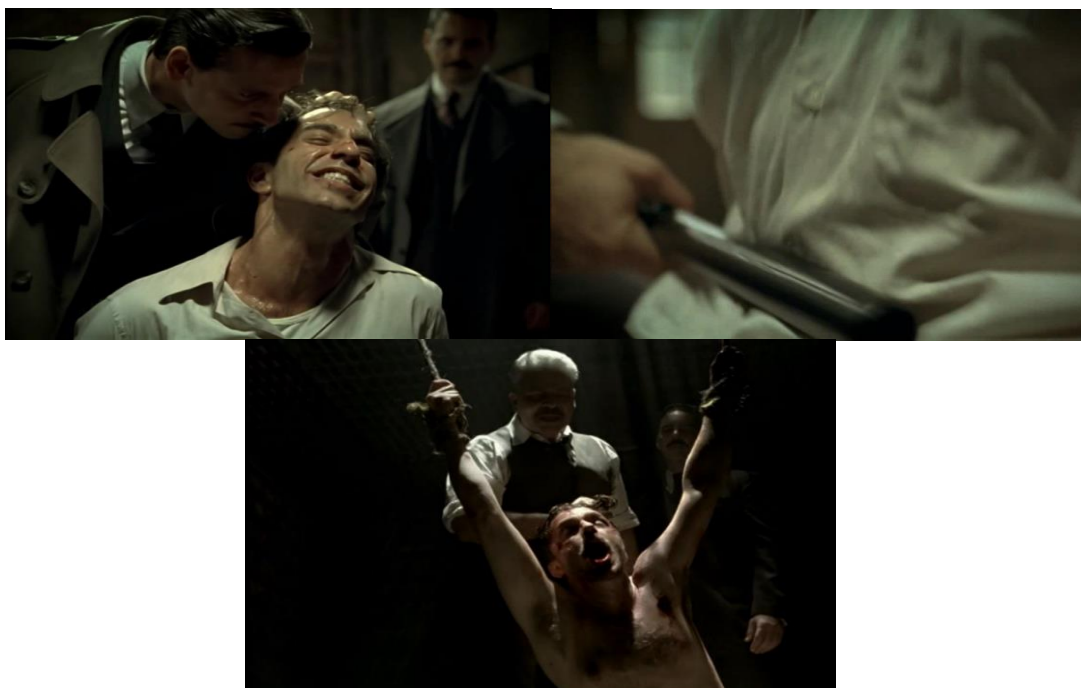
Fontes: RioFilme/Miramax; Downtown Filmes; Warner Bros. Pictures.

Tais características de imagens referentes à ditadura militar são mais claramente percebidas quando comparadas com imagens de violência referente a outros períodos, como aquelas analisadas no capítulo 1. Mas mesmo quando se trata de torturas ocorridas no período do Brasil República, em décadas não tão

distantes do início ou do final da ditadura militar, há características que distinguem as imagens representativas da tortura praticada durante esta ditadura daquelas imagens de produções audiovisuais que falam sobre outros períodos.

Podemos traçar uma comparação entre imagens que aparecem em produções sobre a ditadura de 1964 e a do Estado Novo. Há semelhanças, mas há também especificidades que as diferenciam, especialmente os métodos de tortura. No filme *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), são exibidas cenas de tortura ocorridas, dentro da narrativa, durante a Era Vargas, por agentes do Estado contra militantes comunistas. Apesar de semelhanças quanto ao cenário, figurinos, personagens, enquadramento e iluminação, as torturas representadas nas cenas, se dão com espancamentos, afogamentos e tortura psicológica, estando ausente o pau de arara, método apresentado mais frequentemente pelos filmes sobre a ditadura militar.

Figura 9: Quadros de cenas de tortura no filme *Olga*



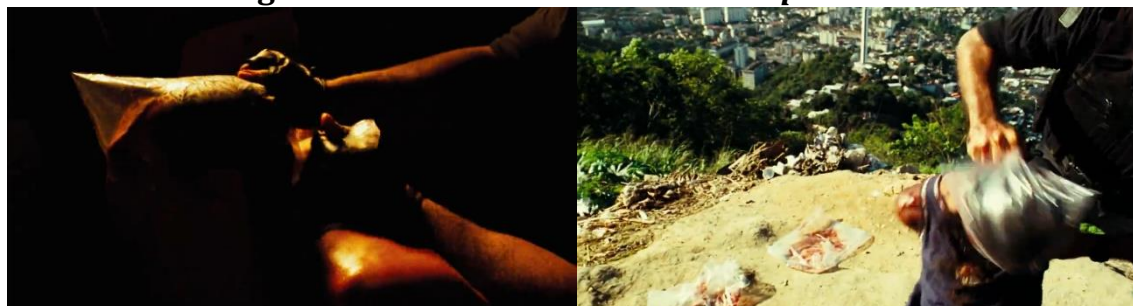
Fonte: Europa Filmes

Outra comparação com imagens de tortura recorrentes em produções sobre a ditadura militar, pode ser feita com o filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), que causou um imenso debate social sobre reprodução da violência e possibilidades de representação da tortura, e que ainda atualmente rende

discussões sobre esses temas.⁸² O filme, que foi produzido nos anos 2000 e se passa no Rio de Janeiro dos anos 1990, apresenta diversas cenas de confronto entre os personagens que integram o BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro) e integrantes de grupos criminosos, especialmente relacionados ao tráfico de drogas.

Em duas cenas que provocaram reações das mais diversas (de aplausos nas salas de cinema a espectadores abandonando as sessões) e impactaram especialmente, entre várias outras cenas de violência,⁸³ os policiais torturam moradores jovens do Morro da Babilônia, que os membros do BOPE consideram serem envolvidos ao tráfico, perguntando sobre a localização dos líderes traficantes. Num contexto diverso ao da ditadura militar, que envolve as políticas de guerra às drogas, a violência policial e corrupção na PM, os métodos de tortura escolhidos para figurar nas imagens que buscam representá-la são, também, diversos dos comumente selecionados para simbolizar a tortura da ditadura militar.

Figura 10: Cenas de tortura em *Tropa de Elite*



Fonte: Universal Pictures

⁸² GASPARI, Elio. Quando foi que isso tudo começou? **Folha de S. Paulo**. 9 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspri/2019/10/quando-foi-que-isso-tudo-comecou.shtml>. Acesso em 12 jun. 2022.

⁸³ JOVENS EM CENAS de tortura inspiradas em 'Tropa de elite' são condenados por especialistas que pedem alerta dos pais. **Extra**. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/jovens-em-cenas-de-tortura-inspiradas-em-tropa-de-elite-sao-condenados-por-especialistas-que-pedem-alerta-dos-pais-725984.html>. Acesso em 12 jun. 2022.

Finalizadas as comparações entre cenas de tortura em produções audiovisuais que tratam da ditadura militar e de outros períodos, voltemos à imagem da tortura no pau de arara.

O Monumento Tortura Nunca Mais, projetado por Demétrio Albuquerque, e inaugurado em 1993 em Recife, foi o primeiro no Brasil construído em homenagem às vítimas da ditadura militar.⁸⁴ A figura humana em posição semelhante à de uma pessoa torturada no ao pau de arara foi escolhida para representar as vítimas e figurar ao centro do monumento, como pode-se ver na fotografia abaixo, em que se vê apenas o centro do monumento. A escolha dessa imagem para compor a escultura mostra que a potência dessa imagem e sua associação com a violência ditatorial não são visíveis apenas no audiovisual ou em ilustrações, mas também em outras formas de arte que abordam o tema.

Figura 11: Detalhe do Monumento Tortura Nunca Mais



Fonte: BENTO, Emmanuel. COLETÂNEA GRATUITA de e-books detalha aspectos da ditadura militar em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**. 10 mar. 2022. <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/03/coletanea-gratuita-de-e-books-detalha-aspectos-da-ditadura-militar-em.html>. Fotografia de Nando Chiappetta/DP/DA Press. Acesso em 25 mai. 2022.

⁸⁴ LISSOVSKY; AGUIAR. Op. Cit., p. 363.

Além da utilização em imagens de variados formatos que tratavam da tortura, o pau de arara tornou-se também uma expressão verbal para se referir a essa violência. Na edição da revista VEJA de 26 de março de 2014, que apresentava uma reportagem que lembrava os 50 anos do Golpe de 1964, não há imagens que façam referência à tortura, mas há um trecho interessante:

No regime de 64, os radicais, sob o apoio ou o silêncio de comandantes militares, endureceram o regime a ponto de implantar o terrorismo de Estado para combater o terrorismo de esquerda. Explodiram bombas e colocaram presos no pau de arara. A direita extremista, que antes do golpe atuava por sua conta e risco, transferiu-se para dentro da máquina do Estado, anarquizando a ordem militar.⁸⁵

No trecho, não há menção direta à palavra *tortura*, mas ela é substituída por meio de uma antonomásia pelo termo *pau de arara*. A expressão “colocar no pau de arara” evoca, no texto de 2014, a imagem amplamente associada à tortura na ditadura. Isso demonstra que nesse contexto, essa imagem já era tão reconhecível como a tortura característica da ditadura militar, que a citação ao nome do método podia substituir o próprio nome “tortura”, sendo o significado da frase, ainda assim, compreendido pelos leitores.

Diante da análise dos exemplos e da construção das argumentações, podemos concluir que, se é verdade que as violências relativas a diferentes momentos da história possuem símbolos e características próprias, a “face” principal da violência perpetrada pela ditadura militar são as imagens de pessoas desnudas, humilhadas, imobilizadas e torturadas por agentes de estado, tendo o pau de arara como símbolo central e predominante.

Como vimos, trata-se de um tipo de imagem de tortura que se difere daquela violência mostrada em obras que tratam de outros momentos da História do Brasil. Mesmo que em determinados momentos possa referenciar ou compartilhar alguns

⁸⁵ VEJA, 26 mar. 2014. Edição 2366, ano 47, nº 13. Reprodução on-line do texto disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/augusto-nunes/especial-veja-8230-e-tudo-acabou-na-mais-longa-ditadura/>. 2 mai. 2014. Acesso em 25 abr. 2022.

traços com imagens referentes a outros períodos, é um tipo de imagem que possui uma “estética” visual específica, constituindo uma tradição iconográfica própria – a da violência na ditadura militar – dentro de uma tradição iconográfica mais ampla – a da violência na História brasileira.

2.2 – Uma imagem eleita símbolo: circunstâncias e desdobramentos

A partir dessa conclusão, podemos refletir sobre as razões e os significados do fato de que a violência, entre vários outros aspectos que marcaram o período da ditadura, tenha sido o aspecto escolhido como principal e mais recorrente nas produções imagéticas, especialmente (mas não somente) audiovisuais, com a recorrência de um determinado tipo de tortura em cena. Temos que considerar que, mesmo que a violência tenha sido historicamente um traço muito importante do regime, as escolhas por parte de artistas e outros “produtores de imagem” poderia ter sido diferente, por exemplo, omitindo esse aspecto e privilegiando outros, caso as condições históricas fossem diferentes. Um exemplo de como isso pode ocorrer é o caso das produções sobre a colonização, conforme visto no capítulo 1.

O que há nesse tipo de imagem que faz com que ela seja eleita a “cara” das representações visuais sobre a (e contrárias à) ditadura, e não, por exemplo, o aumento da dívida externa, a perseguição a camponeses, a guerrilha rural, os exílios, ou representações de outros aspectos que também marcaram o período?

LISSOVSKY & AGUIAR afirmam:

Se, no contexto do movimento pela anistia, os presos políticos e os exilados eram os personagens mais frequentemente convocados para representar as vítimas da ditadura que era urgente redimir, sob a democracia, a figura emblemática da vítima será, cada vez mais, a do “torturado”.⁸⁶

Portanto, após a Anistia de 1979, as reivindicações dos grupos de oposição à ditadura em relação às prisões e exílios já haviam sido atendidas, sendo

⁸⁶ LISSOVSKY; AGUIAR. Op. Cit., p. 358.

consideradas “resolvidas” – os presos políticos foram libertados e os exilados puderam voltar ao país. Mas, quando essas questões se resolvem, outras se impõem: abre-se o espaço para que as demandas pelo esclarecimento sobre as torturas, mortes e desaparecimentos se tornem as principais reivindicações, coordenadas especialmente por organizações como o Grupo Tortura Nunca Mais, formado por familiares de mortos e desaparecidos e por ex-presos políticos.⁸⁷ Essa, então, torna-se a principal bandeira na luta pela justiça pelos crimes cometidos pelos militares. A maior parte das imagens sobre a ditadura no Brasil redemocratizado parece ter incorporado esse protagonismo temático.

LIMA & CARVALHO ressaltam a necessidade de “compreensão dos atributos estéticos da imagem, o que lhe dá sua especificidade documental, e a produção de sentidos ao longo de sua trajetória social”.⁸⁸ As autoras argumentam que, além das condições históricas específicas que atravessam a produção das imagens, existem características que aumentam o potencial de comoção que faz com que uma imagem se torne um ícone de certo tema ou acontecimento, e outra não.⁸⁹

Pode-se argumentar, portanto, que as imagens de tortura referentes à ditadura militar – ou mesmo o próprio tema da tortura – possuem um potencial de agenciamento relevante, que, mesmo que essas imagens possam não ter atingido totalmente um objetivo de denunciar a violência cometida pelos agentes da ditadura militar ou comover aqueles que as vissem, fez com que fossem elas as escolhidas pelos realizadores das produções imagéticas para cumprirem essa função. Portanto, essa escolha reiterada, recorrente e realizada em diferentes produções, parece ter sido fruto de uma confluência entre circunstâncias históricas e elementos contidos nas próprias imagens, que poderiam potencialmente sensibilizar aqueles que as vissem quanto aos temas que elas carregavam consigo. Um dos traços dessas imagens que podem ser um reforço a esse possível potencial

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit. p. 56.

⁸⁹ Ibid., p. 46.

de sensibilização é a semelhança com alguns ícones religiosos, como se analisará adiante.

Antes, é necessário que questionemos: o que essas imagens de tortura podem provocar ou agenciar? Quais são os debates que surgem quando esse tipo de imagem circula? Já não é novidade nos estudos culturais a compreensão de que uma mesma imagem pode ter significados diversos, determinados pelas ocasiões em que circule e pelos repertórios prévios daqueles que a veem, entre outros fatores. No caso das imagens de violência, parece haver uma tendência ainda maior que o habitual de surgimento de controvérsias.

Após o lançamento de *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), por exemplo, ocorre um debate sobre a escolha de encenar a tortura em uma cena longa e que a representa de forma muito explícita. LEME (2013) afirma que o incômodo causado pela cena se deu pela escolha de reproduzir a tortura daquela forma, que, de certo modo, prolonga o trauma da tortura.⁹⁰ Parte da crítica apontou que trata-se de uma obra que passou do ponto nessa questão, aproximando-se do *gore* e do *exploitation*.⁹¹ A autora cita uma crítica sobre *Batismo de Sangue*, feita por Cléber Eduardo, em que se afirma que “Quem nos obriga a ver as imagens não é Fleury: é Ratton. É dele a responsabilidade pelo que faz com os espectadores diante de seus personagens”.⁹² Leme afirma que, nesse caso, “ao impactar recorrentemente o espectador com cenas fortes de tortura, o filme acaba assumindo também o papel de torturador”.⁹³

A autora continua o debate, citando a perspectiva da “violência necessária”, relacionando-a às diversas leituras que imagens de tortura nesse tipo de produção fílmica podem possibilitar.⁹⁴ Leme cita Susan Sontag, que aponta a ingenuidade em

⁹⁰ LEME, Op. Cit. p. 51.

⁹¹ Ibid., pp. 47-48. Por outro lado, são citados filmes apontados pela crítica como responsáveis por exibir as cenas de tortura de forma “higiênica e palatável”, como *O que é isso, companheiro?* e *O bom burguês*.

⁹² Ibid., p. 48. Fleury, no caso, é Sérgio Paranhos Fleury, notório torturador, delegado do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

⁹³ Idem.

⁹⁴ Ibid., pp. 50-51.

se pensar que a simples exibição de imagens de violência seria capaz de promover em todos um mesmo sentimento de reprovação, sendo que, na verdade, “imagens que representam extrema violência e dor [...] têm sentidos diversos dependendo de quem as vê, sendo apreendidas de formas diferentes pelos dois lados de um conflito”.⁹⁵ Leme aponta ainda que a violência perpetrada pela ditadura militar é vista por muitos como uma necessidade da época, para evitar a chegada dos “comunistas” ao poder.⁹⁶

SONTAG (2003), que trata profundamente da questão das imagens de violência, abre uma discussão interessante sobre as possibilidades de representação, que pode ser incorporada às reflexões feitas até aqui. “Afiml, exibir os mortos é o que fazem os inimigos”,⁹⁷ afirma enquanto analisa os modos diversos como fotografias e vídeos de guerra foram utilizadas em ocasiões diferentes.

Podemos, portanto, refletir novamente sobre a escolha recorrente de filmes que integram um cinema sobre a ditadura no pós-redemocratização em exibir cenas que, de certo modo, mantém os torturados numa posição de subjugação, submetidos a violências extremas. Além do possível potencial de sensibilização que os produtores acreditavam que essa estratégia poderia ter, e das circunstâncias históricas que oportunizavam a reivindicação de esclarecimentos e de justiça quanto à tortura, como vimos anteriormente, podemos considerar o que LIMA & CARVALHO chamam de “tendência moderna da sociedade de dar estatuto visual à existência”.⁹⁸

A representação imagética dessa violência pode ter sido uma necessidade importante, nos anos pós-ditadura, para dar uma dimensão visual aos relatos de ex-presos e torturados, numa sociedade que cada vez mais privilegiava as imagens como objetos centrais na comunicação,⁹⁹ inclusive dando a elas uma atribuição de portadoras mais fidedignas da realidade. Um exemplo dessa necessidade pode ser

⁹⁵ Ibid., p. 50.

⁹⁶ Ibid., p. 51.

⁹⁷ SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 56.

⁹⁸ LIMA; CARVALHO. Op. Cit., p. 57.

⁹⁹ Conforme BEIGUELMAN, Op. Cit., p. 10.

encontrado no texto de Helvécio Ratton, no roteiro publicado de *Batismo de Sangue*, em que afirma que “Suavizar a violência sofrida pelos dominicanos, torná-la mais palatável, seria uma traição à memória de Tito e ao testemunho de todos aqueles que passaram pelos porões da ditadura”.¹⁰⁰

Podemos constatar que não há um consenso sobre haver ou não um modo correto de representar traumas como o da tortura. E que, de acordo com os casos citados acima, o cinema produzido no Brasil redemocratizado certamente ajudou na construção da memória sobre a violência ditatorial. Mas, o fato de que a memória prevalente ter sido, ao menos temporariamente, aquela divulgada pelos oponentes da ditadura, e não a oficial, custou a rememoração pública, muitas vezes dolorosa, do trauma dos torturados. A busca, nessas produções, da denúncia dos crimes cometidos pelos militares, apesar de haver contribuído para a composição de uma memória considerada vitoriosa, não ocorreu sem que debates profundos decorressem disso.

2.2.1 - Cenas de tortura como iconografia hagiográfica secularizada

Susan Sontag diz que exibir os mortos é o que fazem os inimigos, mas é também o que faz a iconografia cristã, com a inserção de símbolos que distinguem os santos e os identificavam para os fiéis que não sabiam ler, símbolos esses que muitas vezes representavam o sofrimento de santos mártires. É o caso, por exemplo, de São Sebastião, cujas flechas se tornaram o principal símbolo iconográfico, São Bartolomeu, frequentemente representado com a pele esfolada, e Santa Catarina de Alexandria, que em algumas representações visuais, aparece junto à roda de tortura, instrumento em que supostamente foi torturada.

¹⁰⁰ PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue: roteiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 13., *apud*. LEME, Op. Cit., p. 26. “Tito”, neste caso, é Frei Tito Alencar de Lima, interpretado no filme por Caio Blat.

Segundo as hagiografias, os mártires comumente eram mortos por se recusarem a negar a fé em Jesus Cristo e no Deus cristão, se mantendo fiéis mesmo sob a ameaça da morte e da morte em si. Pela lógica cristã, a morte de Cristo, como já abordamos anteriormente, é tida como um sacrifício pelos pecados dos homens, tendo seu suplício salvado o restante da humanidade.

Esta menção aos símbolos cristãos não é fortuita. Podemos argumentar que o tipo de imagem que se produziu em grande volume sobre a tortura na ditadura militar, nas primeiras décadas após a redemocratização, têm uma semelhança significativa com as imagens pertencentes à iconografia dos santos católicos, e até mesmo com a figura crística. Um argumento frequentemente presente no subtexto dessas imagens/cenas, construídas a partir de relatos de tortura, é o de que os que são torturados e mortos, o são por acreditarem numa causa maior.

Em discursos em defesa da democracia brasileira proferidos nos últimos anos,¹⁰¹ não é raro encontrar uma retórica semelhante, embora obviamente em outra circunstância: a de que as vítimas da violência da ditadura se sacrificaram pela democracia, causa maior em que acreditavam fielmente, possibilitando que os que vieram depois pudessem viver num mundo mais justo. Tanto quando se trata de imagens quanto dos discursos verbais, o que parece haver é a secularização de uma lógica religiosa. Ou, por outro lado, a continuidade de uma concepção cristã num contexto distinto. Num país cuja religião católica foi imposta desde a colonização, e continua tendo o cristianismo – especialmente o catolicismo – como religião da maioria da população,¹⁰² esse dado não parece insignificante. Essa

¹⁰¹ Podemos citar dois exemplos recentes de como tal retórica se faz presente inclusive no campo da política institucional. Primeiro, a fala do governador do Ceará, Camilo Santana, quando se manifestava contrário ao processo de impeachment de Dilma Rousseff, de que “Nós lutamos muito. Pessoas morreram, foram torturadas, em defender a democracia nesse país, [...] o direito de escolher os seus representantes através do voto popular”. Ver: PESSOAS MORRERAM por..., 2016. Mais recentemente, Luiz Inácio Lula da Silva, ao participar de um evento de exibição do filme Marighella, de Wagner Moura, afirmou “Nós precisamos divulgar, contar, falar o significado da luta de pessoas como Carlos Marighella que morreram para nos garantir a democracia”. Ver: PRECISAMOS FALAR dos..., 2021.

¹⁰² Segundo pesquisa do Datafolha de 2022, 49% dos entrevistados se dizem católicos, ficando os evangélicos em 2º lugar, com 26%. CARRANÇA, Thais. Jovens 'sem religião' superam católicos e evangélicos em SP e Rio. **BBC News Brasil**. 9 mai. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-61329257>. Acesso em 14 jul. 2022.

aproximação a imagens religiosas seria, portanto, uma das possíveis dimensões que as imagens de tortura poderiam assumir, e uma das leituras que poderiam propiciar.

2.3 - Arquétipos, binômios e personagens eleitos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes

As narrativas mais tradicionais do cinema (herdadas de tradições advindas de outros formatos, anteriores) são, de modo geral, construídas de modo a apresentar seus protagonistas como heróis de uma narrativa. Como argumentamos anteriormente, o cinema foi um fator importante para o estabelecimento de uma memória sobre a ditadura militar. Essa memória, construída por um conjunto de obras (que certamente possuíam características divergentes, mas apresentavam também várias convergências), ao ser narrada no formato cinematográfico, se adapta a certas “regras”, tendo que se encaixar em modelos narrativos que pressupõem antagonismo entre personagens, construção de arcos dramáticos, clímax, etc.

O fato de o cinema ter sido uma plataforma central para a construção da memória da violência ditatorial é um dado relevante para a presente reflexão, pois a rememoração a partir da encenação, da dramatização, da ficcionalização, com utilização de determinados arquétipos, paradigmas, referências e símbolos, resulta em produtos finais que carregam certas particularidades. Uma narrativa cinematográfica ficcional sobre a experiência de torturados pelos agentes da ditadura possui limitações e potenciais próprios, assim como possuiriam uma peça teatral, um filme documentário, um relatório governamental, uma entrevista, um livro de memórias, uma palestra ou um texto historiográfico.

Podemos, portanto, refletir sobre a participação do cinema na formação de narrativas ou de “cenas clássicas” sobre a violência ditatorial. Por características próprias dessa linguagem, o cinema tende a construir suas tramas a partir de binômios como herói X vilão. Mesmo que a ação dos militares durante a ditadura

seja incontestavelmente incomparável com a de qualquer outro grupo social no tocante à violência, a escolha constante pela representação dessa violência como elemento narrativo e visual central para o estabelecimento de protagonismos e antagonismos nessas obras, parece ter contribuído para a definição da “tipologia das violências e dos personagens da ditadura”¹⁰³ mencionada por PEDRETTI (2017), que é compartilhada por grupos de outros âmbitos da sociedade.¹⁰⁴

Além disso, a ótica binômica a que os relatos são adequados para a construção de roteiros ficcionais, por exemplo, simplifica questões históricas complexas, podendo suprimir ou ocultar motivações e objetivos divergentes entre os grupos considerados subjugados, unificando-os e homogeneizando-os como a categoria dos que “deram seu sangue e suas vidas pela democracia”. Essa homogeneização costuma aparecer em contraposição aos militares, frequentemente representados como uma coletividade também unânime.

LEME (2013) aponta que, nos filmes analisados em sua pesquisa, torturadores “raramente são nomeados. Os militares, quando aparecem vinculados ao sistema repressor, costumam receber apenas a designação de suas patentes ou a identificação pela farda”,¹⁰⁵ o que demonstra a visão unificada sobre os militares, muito presente nas narrativas sobre a ditadura que ganham força nas décadas pós-redemocratização. A autora pondera que “A não atribuição de nomes próprios aos personagens pode ser entendida como uma generalização da responsabilidade de toda a categoria ou, em sentido inverso, como ocultamento de nomes específicos”.¹⁰⁶

PEDRETTI (2017) afirma que, além da definição sobre os tipos de violência que passaram a protagonizar as ações institucionais sobre memória e justiça em

¹⁰³ PEDRETTI, Op. Cit. p. 66.

¹⁰⁴ PEDRETTI, Op. Cit., cita o livro-relatório da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos como um documento que “elege” determinadas vítimas da repressão como integrantes dessa tipologia restrita, conseqüentemente preterindo outros grupos. Segundo o autor, a Comissão Nacional da Verdade posteriormente adota essa mesma visão sobre os grupos vitimados, apesar de, por pressões de diversos movimentos, ter incluído no segundo volume de seu Relatório Final, textos sobre grupos como indígenas, camponeses, população LGBT+, trabalhadores, etc.

¹⁰⁵ LEME, Op. Cit., p. 32.

¹⁰⁶ Idem.

relação à ditadura militar, certos grupos receberam maior atenção, enquanto outros são preteridos (Ver nota 106). Segundo o autor, no livro-relatório da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), publicado em 2007,

o “saldo da repressão política” é apresentado a partir de uma lista com o número estimado de presos políticos, de mortos e desaparecidos políticos, de indivíduos alvos de inquéritos policiais militares, de estudantes expulsos de universidades, de “banidos” do país, e de pessoas que tiveram seus direitos políticos cassados [...]. E os alvos dessas violências são militantes da luta armada ou universitários – em todo caso, são majoritariamente jovens, brancos e de classe média.¹⁰⁷

QUINALHA (2021) num livro em que trata da repressão à comunidade LGBT+ durante a ditadura, afirma que por muito tempo as sexualidades dissidentes não foram vistas “como tema sério de pesquisas acadêmicas, tampouco como um recorte pertinente para a reflexão acerca da ditadura e de seu legado”.¹⁰⁸ O autor considera que os ex-presos políticos e familiares desaparecidos seriam considerados “os herdeiros mais credenciados na produção das memórias”, e “não pautavam essa dimensão da repressão ditatorial, supondo uma disjunção entre política e moral que inviabilizava toda interseção”.¹⁰⁹ O autor que atuou no âmbito da Comissão Nacional da Verdade, afirma ainda que

até as vésperas da entrega do material para o relatório final não se sabia se o tema das homossexualidades mereceria um capítulo específico ou acabaria restrito a algumas páginas de uma única seção junto com outros grupos minorizados, como mulheres, negros e indígenas.¹¹⁰

Esses dados demonstram a prevalência do interesse em ações institucionais pela documentação de relatos e sistematização de informações de ex-presos, torturados e desaparecidos, em sua maioria jovens, brancos e de classe média, conforme afirma PEDRETTI (2017), e ex-integrantes da luta armada. Apesar disso,

¹⁰⁷ PEDRETTI, Op. Cit., p. 66.

¹⁰⁸ QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 16.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Ibid., p. 17.

sabemos hoje que o rol de grupos perseguidos sistematicamente pela ditadura militar é bem mais amplo. Mesmo assim, pelo menos até a divulgação do relatório final da CNV, esses outros grupos tinham um papel reduzido – quando existente – em pesquisas acadêmicas e ações governamentais sobre a ditadura militar. Algumas mudanças ocorrem em relação a esse dado em momentos posteriores, como veremos adiante.

Essa prevalência de certos grupos como protagonistas da memória da ditadura é também observável no campo do audiovisual produzido sobre o tema. Na lista de filmes produzidos após a redemocratização citados neste capítulo – e no trabalho de LEME (2013) – especialmente nas cenas de tortura, nota-se um predomínio de personagens masculinos, jovens e brancos, sendo estudantes, militantes de esquerda ou religiosos, enquanto outros grupos são praticamente desconsiderados.

2.4 – Imagens adjacentes: *mugshots*, fotografias 3x4, palanques e a violência subentendida

Se a imagem consolidada, a partir da recorrência, como símbolo da violência e uma das principais representações das vítimas da ditadura militar (não apenas nas produções audiovisuais) foi a do corpo torturado, como visto nos subcapítulos anteriores, podemos refletir sobre quais são as imagens recorrentes dos militares para além daquela construída nessas produções. É o que é proposto neste subcapítulo, junto à análise de outras imagens das vítimas dos militares que não mostram efetivamente a violência ditatorial, mas são recorrentemente resgatadas quando se discute sobre ela. Essas imagens, em que não se vê explicitamente marcas da violência, mas a partir das quais ela pode ser subentendida, serão (para efeitos de simples categorização, sem pretensão de desenvolvimento como conceito) classificadas daqui em diante como imagens adjacentes. Tratam-se de imagens tematicamente próximas às da violência explícita e de suas marcas, embora possuam elementos diferentes.

2.4.1 – Ordem, pompa e circunstância: as fotografias oficiais dos militares

Começamos pelas fotografias dos militares, que aparecem frequentemente na imprensa, resgatadas de arquivos, em reportagens sobre a ditadura militar durante a década de 2010 encontradas durante esta pesquisa. São imagens de caráter oficial, produzidas durante cerimônias públicas, e que têm foco principal nos personagens políticos.

Um traço dessas fotografias, geralmente capturadas (ou ao menos impressas em preto e branco), é a presença de fileiras de militares uniformizados, posicionados em palanques, em posição que garanta visibilidade e possibilite demonstração de poder.

Figura 12: Humberto Alencar Castelo Branco acena em posse como presidente



Fonte: DE 1964 A 1985, veja linha do tempo da ditadura militar. **Folha de S. Paulo**. 27 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/de-1964-a-1985-veja-linha-do-tempo-da-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

Na fotografia acima, o Marechal Humberto Alencar Castelo Branco toma posse como primeiro presidente militar, após o Golpe de 31 de abril de 1964, rodeado por homens vestidos com trajes sociais, enquanto colegas militares que trajam fardas aparecem no canto da fotografia.

Em outra imagem, de mais de uma década e meia depois, o então presidente João Figueiredo (último presidente da ditadura militar) é fotografado rodeado por militares fardados durante uma solenidade militar, em 1980:

Figura 13: João Figueiredo em solenidade militar, 1980



Fonte: MORRE ORLANDO Brito, um dos maiores fotógrafos a retratar a ditadura militar no Brasil. **Folha de S. Paulo**, 11 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/morre-orlando-brito-um-dos-maiores-fotografos-a-retratar-a-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

Figura 14: Detalhe da revista VEJA, edição extra – Impeachment



COM OS MILITARES
O ex-presidente Sarney (PMDB-AP) esteve ao lado dos generais durante a ditadura

o que lhe renderá dividendos eleitorais. "O Michel vai governar para mostrar que algo realmente mudou em relação ao des-governo do PT. Isso ficará evidente nas suas escolhas e decisões ao montar o futuro governo", diz um escudeiro do vice-presidente. A pessoa próxima, Temer avisou que distribuirá cargos e ministérios aos integrantes de sua base aliada, mas afirmou que vai alertá-los de que casos de corrupção não serão tolerados. "Se tiver roubeira, vai ser demitido no mesmo dia. Não interessa se é aliado do partido A, B ou C", diz um político que participa da definição da estratégia inicial de um eventual governo Temer. Para quem tem boa memória, foi assim que Dilma correu, promovendo a "faxina ética". Deus no que Deus.

Visto assim do alto, o plano do vice até parece simples, mas não é. O PSDB quer condicionar seu apoio ao compromisso de Temer de não disputar a reeleição em 2018. O PT ameaça fazer oposição implacável como nos velhos tempos, o que pode turvar o cenário idealizado de calma na relação com o Congresso. No campo dos costumes, os obstáculos também são consideráveis. O PMDB é um dos alvos preferenciais da Operação Lava Jato. O próprio vice foi citado por um delator como padrinho do diretor da Petrobras que recolhia propinas para o partido. Seu fiel escudeiro Eduardo Cunha, presidente da Câmara, responde a processo no Supremo Tribunal Federal, acusado de embolsar 5 milhões de dólares em propina. Já o presidente do

Fonte: VEJA, Especial Impeachment. Ano 49, edição 2474. Abr. 2016.

A fotografia acima foi veiculada numa edição da revista *Veja*, publicada após a votação pelo impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. A edição faz uma retrospectiva da História brasileira nas últimas décadas, e nesse trecho fala sobre a relação de José Sarney, primeiro presidente civil a assumir efetivamente o cargo após o fim da ditadura militar, e os militares¹¹¹. A imagem escolhida para acompanhar o trecho mostra Sarney literalmente *entre* militares, podendo simbolizar inclusive o papel e as pressões exercidas pelas Forças Armadas na construção (e nas limitações) da redemocratização.

Alguns aspectos frequentes dos militares nessas fotografias são a uniformização com fardas completas e impecavelmente engomadas, a postura firme e séria, a coletividade – em sua maioria, exibem grupos – e sua ambientação ao ar livre, em eventos públicos, que pudessem ser acompanhados por algum público. Nas três imagens, que foram capturadas em momentos distintos – o início da ditadura militar, com a posse de seu primeiro presidente, seus últimos anos, e seu fim oficial – mostram militares em condições que são a antítese da imagem que se consolidou como a das vítimas da violência ditatorial. Enquanto as fotografias dos militares apresentam ou evocam características como coletividade, limpeza, autoridade, poder, firmeza, “civilização” e uniformização com farda completa, as imagens de formatos diversos que representaram os torturados (em conformidade com os inúmeros relatos que as alicerçaram) exibem degradação, subjugação, solidão, insalubridade, esqualidez e nudez.

Um antecedente histórico que pode ser comparado a essa discrepância, nesse ponto específico e observadas as particularidades de cada caso, é o contraste entre as fotografias oficiais dos líderes e agentes do nazifascismo e as imagens dos prisioneiros dos campos de concentração. Exceto pelo fato de que as imagens como aquelas capturadas dos sobreviventes de campos como os de Ampfing e Auschwitz durante sua libertação são também marcadas pelas aglomerações (que demonstram a característica massiva dos crimes cometidos pelos nazistas) é

¹¹¹ Lê-se na legenda: O ex-presidente Sarney (PMDB-AP) esteve ao lado dos generais durante a ditadura.

perceptível uma grande disparidade entre os dois grupos, assemelhável àquela que surge da comparação entre as imagens dos militares brasileiros e as vítimas da repressão ditatorial.

Tal comparação entre as imagens fotográficas dos agentes da tortura e de suas vítimas nos oferece um dado muito simbólico. As imagens oficiais¹¹² dos militares – que compunham o grupo que cometia as torturas e demais violências – apesar de serem a antítese das imagens dos torturados, sendo diametralmente opostas a elas – e talvez justamente por isso – carregam em si, implicitamente, essas mesmas violências.

2.4.2 – Os rostos fotografados das vítimas da repressão

Outras imagens recorrentes em diversas ocasiões que tratam da ditadura militar são compostas por conjuntos de fotografias – também em preto e branco – com os rostos de vítimas da violência da ditadura militar. Nesses conjuntos, são reunidas fotografias 3x4, produzidas voluntariamente pelas vítimas da violência ditatorial antes que ela acontecesse e guardadas por suas famílias, e *mugshots*, ou “fotografias de prisioneiro”, capturadas no momento da admissão dessas pessoas na prisão.

Durante a década de 2010, diversas manifestações relativas à memória dos mortos e desaparecidos, que cobravam justiça pelos crimes cometidos pela ditadura e reforçavam posições contrárias a esse regime, utilizaram esse método de protesto – erguer fotografias impressas de vítimas da repressão. Foi o que um grupo de parlamentares e funcionários fez na Câmara dos Deputados no dia 1º de abril de 2014, quando o então deputado federal Jair Bolsonaro fazia um discurso elogioso à ditadura, comemorando a data em que, segundo a versão dos militares, o Golpe de 1964 completava 50 anos. Uma fotografia da manifestação integrou no dia seguinte a capa do jornal Folha de S. Paulo.

¹¹² Ou que, apesar de não oficiais, adquirissem um status próximo a esse, pelas circunstâncias oficiais em que eram produzidas.

Figura 15: Detalhe da capa da Folha de S. Paulo, edição de 2 de abril de 2014



Fonte: Folha de S. Paulo, 2 abr. 2014.

No dia anterior, o topo da capa do jornal exibia uma manifestação semelhante, realizada no dia 31 de março na porta do antigo Doi-CODI, em São Paulo, em memória das vítimas da ditadura. O jornal identificou algumas das pessoas que apareciam nas fotografias, nomeando-as e escrevendo breves biografias, com a filiação partidária ou de movimentos clandestinos das vítimas, e as datas de morte ou desaparecimento.

Figura 16: Detalhe da capa da Folha de S. Paulo, edição de 1º de abril de 2014



Fonte: Folha de S. Paulo, 1 abr. 2014.

Esse tipo de manifestação tem precedentes notáveis, como o movimento da Associação Mães da Praça de Maio, movimento argentino formado por familiares de mortos desaparecidos durante a ditadura militar argentina (1976-1983), como pode-se notar na fotografia a seguir.

De acordo com MAUAD (2017), a presença daquelas imagens na manifestação

portava também um duplo sentido: de dar corpo de imagem à ausência e de apresentar a presença que as autoridades querem negar à existência. As fotos 3x4 de seu filho que uma mãe carrega na carteira, fotografias tiradas na escola, casamentos, batizados, festas de aniversários, todas essas imagens marcaram presença na praça pública. Esse trânsito de imagens do privado para o público se insere em uma estratégia política desenvolvida pelo movimento.¹¹³

Figura 17: Manifestação das Mães da Praça de Maio, em 1983

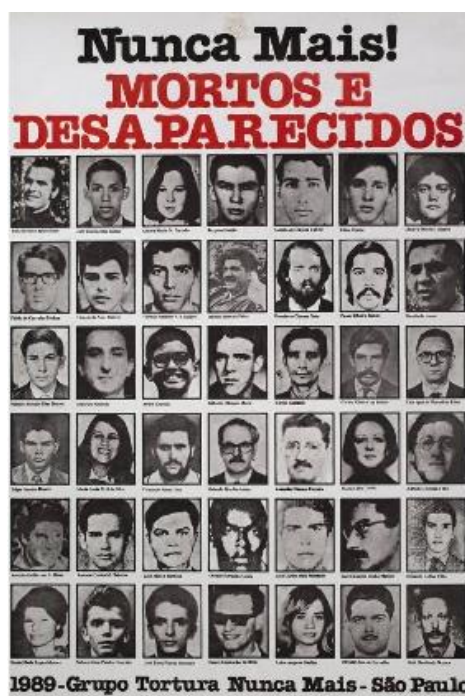


Fonte: MAUAD, Ana Maria. *Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980*. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, 2017. p. 408.

Além de aparecerem em manifestações desse tipo, erguidas por familiares das vítimas, essas fotografias também aparecem em colagens de organizações que se manifestam pela memória das vítimas e a favor da justiça em relação aos crimes dos agentes da ditadura. É o caso do cartaz abaixo, produzido pelo grupo Tortura Nunca Mais em 1989, e que integrou a exposição *Os cartazes desta História*, do Instituto Vladimir Herzog.

¹¹³ MAUAD, Ana Maria. *Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980*. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, 2017. p. 408.

Figura 18: Cartaz do Grupo Tortura Nunca Mais



Fonte: MORRE ORLANDO Brito, um dos maiores fotógrafos a retratar a ditadura militar no Brasil. **Folha de S. Paulo**. 11 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/morre-orlando-brito-um-dos-maiores-fotografos-a-retratar-a-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

No cartaz, dezenas de fotografias em formato 3x4 são enfileiradas e identificadas, além de haver a inserção de uma assinatura do grupo e uma datação. São também inseridas as frases “Nunca mais!” e “MORTOS E DESAPARECIDOS”, com um ponto de exclamação e as letras escritas em caixa alta, respectivamente. As frases sucintas e categóricas, junto às fotografias nesse *layout*, não deixam muitas alternativas ao observador/leitor, senão compreender rapidamente do que se trata o cartaz. É o caso da primeira fotografia da primeira fileira horizontal, da quarta e da sétima fotografias da segunda fileira, da terceira fotografia da terceira fileira, e da quarta fotografia da última fileira, por exemplo.

Mas, mesmo nesses casos, as fotografias são recortadas no mesmo formato que as demais, sendo editadas para que se assemelhassem às outras. Uma padronização que, ao deixar todas as fotografias no mesmo formato, tamanho e cor, evidencia que todas as pessoas no cartaz fazem parte de um mesmo grupo.

No caso do cartaz acima, a maioria das fotos parecem tiradas em estúdios fotográficos, com o objetivo de serem utilizadas para a confecção de documentos. Por isso, nessa maioria, as imagens dos rostos são captadas de frente, e eles exibem expressões sérias ou neutras. Entretanto, há algumas exceções – fotografias aparentemente capturadas em outros contextos, presumivelmente externos, em que os fotografados aparecem com outras expressões ou em outras posições.

Mas as fotografias 3x4, em preto e branco, que focalizam o rosto dos indivíduos e servem, ao menos a princípio, para o registro e identificação em documentos, se assemelham a *mugshots*. Os retratos feitos no início ou durante o tempo de prisão são utilizados internamente nesses locais para identificação, e posteriormente arquivados. No caso daqueles *mugshots* produzidos pelos militares durante a ditadura militar, arquivados por décadas e depois resgatados, existem algumas particularidades.

Anita Leandro, diretora do documentário *Retratos de identificação* (2014), que parte dessas fotografias de arquivo e de entrevistas com pessoas cujas imagens são capturadas nelas para uma reflexão mais ampla, escreve:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como conectores entre o passado e o presente¹¹⁴

Ou, conforme aponta LESSA (2019), em artigo sobre o mesmo documentário, “os mugshots, fotos que originalmente serviriam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que, alçados ao tempo, acabam por

¹¹⁴ LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. In: **Anais da Compós** - XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>. Acesso em 19 jul. 2022.

materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros”.¹¹⁵

Seja como for, o cartaz do Grupo Tortura Nunca Mais, produzido pela colagem de fotografias 3x4 em preto e branco, que enquadravam o busto e a cabeça dos fotografados em posição frontal, produzidas como *mugshots* ou apenas como fotografias para documentos, se assemelha muito a cartazes em que os órgãos de repressão da própria ditadura expunham fotografias de procurados pelo regime, denominados “terroristas”. Em cartaz de 1971, do tipo “procura-se”, oponentes do regime são identificados e têm fotografias desse mesmo formato expostas.

Figura 19: Cartaz com fotografias de procurados por órgãos de segurança, 1971



Fonte: MORRE ORLANDO Brito, um dos maiores fotógrafos a retratar a ditadura militar no Brasil. Folha de S. Paulo. 11 mar. 2022. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/morre-orlando-brito-um-dos-maiores-fotografos-a-retratar-a-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

Apesar da semelhança, há algo que diferencia fundamentalmente *esse* cartaz *daquele* produzido pelo grupo Tortura Nunca Mais, em memória das vítimas da ditadura, além da clara diferença entre suas razões de produção. *Nesse*, há uma maior padronização, e as fotos selecionadas, sem exceção, são tiradas em estúdio e

¹¹⁵ LESSA, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 52, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765276005/html/>. Acesso em 19 jul. 2022.

mostram rostos com expressões fechadas, claramente visíveis e reconhecíveis, possuindo um caráter mais formal. São expressões como as de um prisioneiro que é fotografado ao ser fichado e admitido na prisão. Eventuais sorrisos, expressões descontraídas, rostos parcialmente ocultos pelo ângulo ou óculos escuros, como *naquele* cartaz que foi produzido com o intuito de rememorar a vida das vítimas cujas fotografias o compõem, são atributos inadmissíveis nas imagens *desse*, produzido na busca por capturar as pessoas cujas imagens o compõem para a prisão, a tortura e a morte.

A seguir, serão citados dois casos em que, já nas décadas de 2010 e 2020, imagens dos dois tipos mencionados nesse subcapítulo 2.4 foram resgatadas, reutilizadas e, de certo modo, ressignificadas por meio da edição. Tratam-se de duas capas de livro da Coleção Arquivos da Repressão no Brasil, lançada pela Editora Companhia das Letras.

O primeiro caso é o do livro *Lugar nenhum – militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura* (Lucas Figueiredo, 2015). A capa do livro é composta por elementos gráficos verdes que servem de fundo para os textos, além de uma fotografia de uma fileira de militares, semelhante às que analisamos anteriormente, mas, nesse caso, fragmentada. Os recortes feitos na fotografia são feitos de modo a mostrar que tratam-se de militares, pelos quepes, fardas e medalhas (portanto, identificando-os enquanto grupo) ao mesmo tempo em que oculta os rostos dos indivíduos.¹¹⁶

O livro trata sobre a ocultação dos arquivos da ditadura pelos militares e pela inação de presidentes civis do Brasil redemocratizado em relação a esse tema. A capa utiliza a linguagem visual para simbolizar o fato de que os crimes cometidos pelos militares durante a ditadura militar já são de conhecimento público, mas a falta de acesso aos documentos da época impossibilita a identificação nominal dos autores e sua responsabilização. A existência de um problema social importante é traduzida na capa da obra por meio da utilização (e da modificação, recorte e

¹¹⁶ O projeto gráfico e a capa são assinados por Kiko Farkas e Ana Lobo. A fotografia é de Orlando Brito.

fragmentação) de uma imagem de arquivo semelhante a outras que, como vimos, são recorrentes e por isso facilitam associações e assimilações sobre do que se trata o livro.

Figura 20: Capa do livro *Lugar Nenhum*, de Lucas Figueiredo



Fonte: LUGAR NENHUM. Cia. Das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535926408/lugar-nenhum>. Acesso em 19 jul. 2022.

Outro caso é o do já citado livro *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*, de Renan Quinalha, publicado em 2021. A fotografia utilizada na capa é um *mugshot*, que mostra uma pessoa integrante da comunidade LGBT+, que olha para sua esquerda no momento do clique, carrega envolta ao pescoço uma placa de identificação, e usa maquiagem e longos cílios postiços.

O livro de Quinalha traz um histórico sobre os movimentos de luta pelos direitos da população LGBTQ+ desde a ditadura militar (e a repressão violenta do Estado a esses movimentos), além da discussão (mais pontual, e já referenciada neste trabalho) sobre a impossibilidade que membros dessa comunidade enfrentavam para reivindicar o direito à memória, inclusive em âmbitos institucionais como o da Comissão Nacional da Verdade.

Figura 21: Capa do livro *Contra a moral e os bons costumes*, de Renan Quinalha



Fonte: CONTRA A MORAL e os bons costumes. **Cia. Das Letras**. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535928716/contra-a-moral-e-os-bons-costumes>. Acesso em 19 jul. 2022.

A capa, assim como a de *Lugar Nenhum*, utiliza uma imagem que, conforme argumentou-se, faz parte de uma determinada linhagem de imagens recorrentes quando se trata da ditadura militar – nesse caso, a dos retratos de vítimas da repressão ditatorial. Entretanto, subverte o que é comum nessas imagens

anteriormente citadas, pois apresenta uma personagem que por muito tempo não suscitou interesse nas pesquisas acadêmicas e outras ações de levantamento e organização de relatos e outros documentos sobre a ditadura.

O design da capa,¹¹⁷ simbolicamente, e certamente não por coincidência, é composto por um quadrado com o título que tapa a boca da pessoa fotografada, fazendo uma menção visual à censura ditatorial, mas que poderia do mesmo modo, criando um duplo sentido, simbolizar a impossibilidade ainda presente enfrentada pela comunidade LGBTQ+ e de outros grupos de falarem – ou de serem ouvidos – sobre as violências das quais foram vítimas na ditadura militar.

A análise dos trajetos das imagens referentes à ditadura militar – sejam de arquivo ou “novas” que referenciem outras, anteriores – e o modo como são reutilizadas, recontextualizadas e adquirem novos sentidos em períodos mais recentes, como foi realizado com as duas imagens acima – é o objetivo principal do próximo capítulo. Nele, se buscará compreender como as imagens consideradas emblemáticas ou canônicas em relação à violência ditatorial circularam e serviram de base para a criação de novas imagens, durante a década de 2010.

¹¹⁷ O projeto gráfico e a capa são assinados por Kiko Farkas e Gabriela Gennari. A fotografia faz parte do acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Capítulo 3

Imagens da exceção em meio à turbulência democrática

Como discutido na Introdução, a década de 2010 foi um período especialmente fértil para o surgimento de debates sobre a ditadura militar, sobre sua memória e sobre assuntos não resolvidos decorrentes dela. Juntamente a esses debates, ganharam força as demandas de grupos sociais minorizados, que muitas vezes se entrecruzaram com os debates referentes à ditadura. Além disso, ocorreu nessa década uma considerável movimentação na esfera política nacional, com o fortalecimento de grupos do campo da direita, que se fizeram a cada eleição mais presentes nos espaços dos poderes legislativo e executivo. Isso foi concomitante a uma queda na popularidade do Partido dos Trabalhadores, que estava no comando do poder executivo federal desde 2003.

Um evento central para a compreensão desse último ponto foram as chamadas Jornadas de Junho de 2013, em que se fortaleceram e começaram a ganhar forma grupos que seriam efetivamente fundados no ano seguinte, como o MBL (Movimento Brasil Livre) e o Vem Pra Rua, que se posicionam fortemente contra o governo federal petista da época. É nesse contexto que surgem e circulam as imagens analisadas neste capítulo.

A expressão “turbulência democrática”, que se encontra no título do capítulo, traz consigo um duplo sentido: no período do qual ele trata, foram realizados socialmente debates que geraram turbulências próprias e típicas de uma democracia, que são inerentes justamente a regimes democráticos, e seriam impossíveis num regime de exceção marcado pela censura, como foi o caso da ditadura militar brasileira. Por outro lado, foi nesse mesmo período que ganharam mais força e visibilidade projetos políticos reacionários, alguns dos quais eram (e são) entre outros aspectos, saudosistas e apologéticos da ditadura, e que, conforme conquistam espaço, questionam a própria democracia, colocando-a em xeque e causando turbulências nas bases que a sustentam.

Um dado relevante a ser considerado durante a leitura das análises a seguir é o de que, na década de 2010, foram raros os filmes que abordaram a ditadura militar – e a violência tipicamente associada a ela – como tema central, nos moldes em que se costumava fazer em décadas anteriores, especialmente as de 1990 e 2000. Há uma escassez de filmes que possuem características como as da década anterior, em que *O que é isso, companheiro?*, *Zuzu Angel* ou *Batismo de Sangue* foram produzidos. Esses filmes, além de possuírem semelhanças visuais e nos roteiros, sendo filmes *live action*, contavam com elencos já bem conhecidos pelo público, orçamentos consideravelmente altos, foram realizados por grandes produtoras e tiveram circulação e impacto bastante consideráveis. As possíveis circunstâncias que levaram a essa escassez serão examinadas adiante.

Entretanto, as imagens que referenciam a ditadura militar não deixaram de ser produzidas ou de circular. Como se analisará neste capítulo, os símbolos que, conforme indicado no capítulo anterior, se consolidaram como iconografia da ditadura, circularam de modos diferentes do que circulavam em décadas anteriores, migraram para outros formatos e originaram outras imagens, que dialogaram com pautas de grande visibilidade nos anos 2010. Além disso, apesar da ausência do tema da violência ditatorial em grandes produções cinematográficas ficcionais, há um crescimento no número de documentários, como citado anteriormente. As imagens de arquivo, portanto, ao menos no campo audiovisual, passam a circular em maior intensidade do que imagens ficcionais sobre a violência ditatorial.

Neste capítulo serão analisadas imagens de arquivo reutilizadas no período em questão (década de 2010), imagens inéditas da época ditatorial que vieram à tona nesse contexto, ilustrações que referenciam a iconografia da violência ditatorial, fotografias de caráter supostamente humorístico, e produções audiovisuais ficcionais (em animação e em *live action*) que utilizam, de diversas maneiras, as imagens e símbolos apontados no capítulo 2 como emblemáticos do tema da ditadura militar. Trata-se de um capítulo formado por subcapítulos com espécies de estudos de caso, analisando e comparando imagens que compartilham

semelhanças temáticas ou visuais e a trajetória percorrida por elas. O foco do capítulo é propor reflexões sobre como novas imagens surgem, fazendo referência às que já estão consolidadas como parte de uma iconografia, e como essas imagens consolidadas circulam num novo contexto, buscando analisar as recorrências entre essas imagens e as diferentes abordagens a partir das quais são construídas ou veiculadas, além de explorar a correlação entre essas imagens e as circunstâncias que as produzem.

3.1- A imagem emblemática da tortura, refeita

A imagem considerada como símbolo central da violência ditatorial – a que representa a tortura no pau de arara – não teve nas produções audiovisuais dos anos 2010 a mesma centralidade que havia tido em produções de décadas anteriores, possivelmente pela própria diminuição nessa década do número de obras com abordagens semelhantes àquelas sobre a violência ditatorial. Entretanto, imagens dessa “linhagem” ainda puderam ser vistas em produções do período, onde foram inseridas de diferentes maneiras, como se analisará a seguir.

3.1.1 - A tortura clássica em formato de animação em *Uma história de amor e fúria*

O longa-metragem de animação *Uma história de amor e fúria*, de Luiz Bolognesi, foi lançado em 2013 e passa durante 4 momentos da história nacional: as guerras da conquista, entre europeus e indígenas, a Balaiada, a ditadura militar e um futuro distópico localizado em 2096, num Rio de Janeiro em que há controle de milícias e uma guerra pela água. Em todos os períodos históricos, o protagonista, creditado como Guerreiro Imortal, luta contra forças hegemônicas violentas e busca ficar junto de sua amada, Janaína.

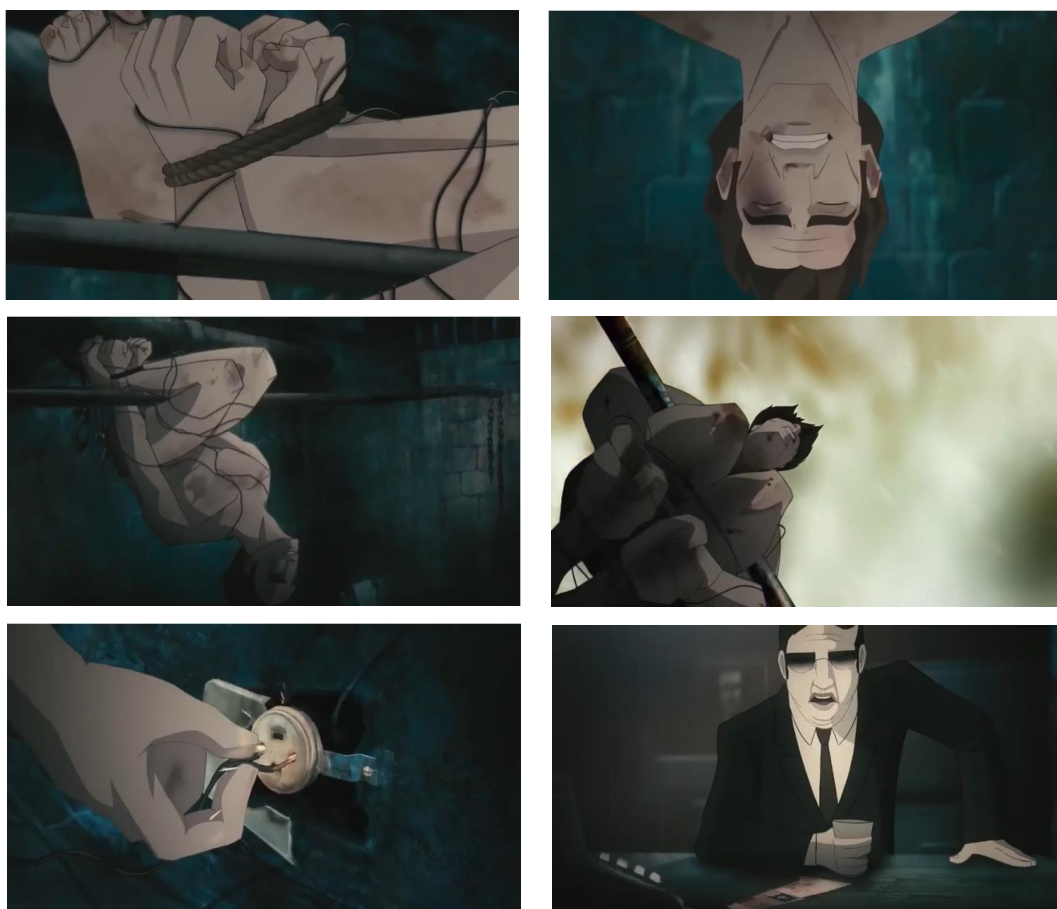
O protagonista é uma espécie de espírito imortal, que se transfigura num pássaro sempre que é morto, posteriormente reencarnando como ser humano,

fazendo sempre parte dos grupos subjugados, em todos os momentos históricos citados acima. O roteiro do filme, ao colocar seus protagonistas como vítimas de violência de classes dominantes em épocas distintas, estabelece uma conexão entre todas essas violências e uma identificação entre as vítimas. É como se a violência dos episódios históricos localizados cronologicamente mais adiante, fosse uma continuação daquela ocorrida em períodos anteriores, e os atingidos por essa violência fossem como herdeiros daqueles atingidos pela violência anterior (tanto espiritualmente quanto socialmente, por integrarem as classes minorizadas de uma mesma sociedade em diferentes momentos).

No trecho do filme que se passa durante a ditadura militar, o protagonista é chamado de Cau, e é um guerrilheiro que em determinado momento é capturado e torturado por agentes oficiais do Estado. A composição das cenas de tortura se assemelha bastante às aquelas citadas como “clássicas” da violência ditatorial no capítulo anterior, frequentemente encenada em produções audiovisuais de décadas anteriores, com o uso do pau de arara e choques elétricos, além da repetição de elementos visuais como a nudez do torturado, a escuridão e a aparência precária do cenário, em contraste com as roupas sociais dos agentes da tortura, que representariam a posição “oficial” que ocupariam naquele contexto.

Além disso, as expressões de sofrimento do personagem, que está na posição típica de um torturado com o método do pau de arara, são mostradas em destaque, acentuadas pelas sombras e pelo contraste entre as regiões mais claras e mais escuras dos quadros. O protagonista, assim como era mais comum nas obras que consolidaram essa imagem como símbolo da tortura na ditadura militar, é um homem branco e jovem, membro de uma organização política urbana de oposição ao regime ditatorial, preso e torturado por motivações essencialmente políticas. O personagem sofre a tortura enquanto é interrogado sobre o esconderijo dos companheiros que compõem a mesma organização.

Figura 22: Quadros da cena de tortura em *Uma história de amor e fúria*



Fonte: Europa Filmes.

Uma história de amor e fúria, portanto, pouco se afasta do tipo de narrativa e de construção cênica sobre tortura na ditadura militar que eram mais comumente produzidas em décadas anteriores, compartilhando com elas semelhanças narrativas e visuais. Entretanto, o primeiro caso escolhido para análise neste capítulo possui algumas especificidades importantes, que o diferenciam das obras que aparentemente servem como referência para a construção das imagens de tortura exibidas no filme e para a construção de seu enredo.

Primeiramente, o fato de que a obra em questão seja uma animação já é uma diferença primordial em relação a outros filmes. As imagens do personagem torturado, quando produzidas como animação com traços semelhantes a HQs e *animes* e não prezam primariamente pelo realismo, como é o caso deste filme, não

causam o mesmo tipo de impacto que aquelas de filmes *live action*, que mostram corpos reais que encenam a tortura. Além disso, o segmento do filme em que o protagonista vive (e morre) como Cau representa pouco mais de 15 minutos dentro da obra, não representando o tema central do longa-metragem, mas um trecho que serve para a construção de uma jornada maior dos protagonistas dentro da história apresentada.

A narrativa ficcional, localizada cronologicamente num passado reconhecível como o período da ditadura militar, adere a um determinado código sobre como uma cena de tortura desse período deve ser construída, parecendo romper com esse *script* apenas na medida em que as regras, especificidades e possibilidades de seu próprio formato não admitem sua integral aplicação.

3.1.2 – A permanência da tortura ditatorial no futuro distópico de 3%

A série brasileira *3%*, criada por Pedro Aguilera, que teve sua primeira temporada disponibilizada em 2016, se passa num futuro indefinido, construído como uma distopia, em que a população do que um dia foi o Brasil é dividida em 2 grupos: 97% que vivem no Continente, com condições precárias de sobrevivência, num ambiente miserável e devastado, e 3% que vivem no Maralto, uma ilha que possui riqueza, tecnologia, fartura e cura para as mais diversas doenças. Na história, os jovens que completam 20 anos se inscrevem no *Processo*, uma série de provas que seleciona, supostamente por mérito, 3% dos candidatos para viverem no Maralto.

Dentro da narrativa, um grupo de rebeldes que se opõem a esse sistema é chamado de *A Causa*, e tem como uma de suas estratégias a de infiltrar seus membros no processo (e conseqüentemente no Maralto), buscando destruir esse sistema por dentro. Mesmo com essa breve descrição do enredo, já ficam claros alguns paralelos possíveis entre o futuro distópico imaginado na série e o período da ditadura militar.

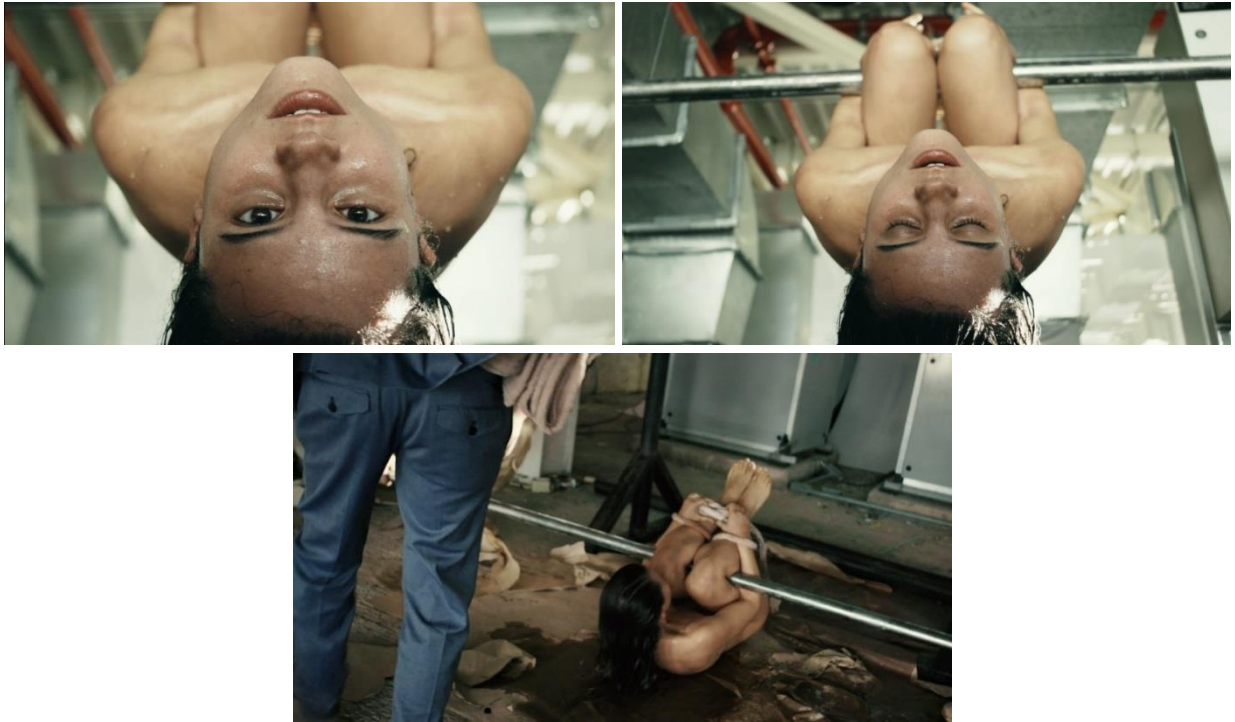
O primeiro é a existência de um governo autoritário que trabalha pela manutenção de privilégios de uma classe dominante, o que conseqüentemente resulta na manutenção e no aumento das desigualdades naquela sociedade fictícia. No caso da ditadura militar brasileira, os rumos escolhidos no âmbito da política econômica resultaram no aumento da concentração de renda entre a porcentagem mais rica da população e na perda de poder econômico pelas classes mais baixas, com arrochos salariais e desvalorização do salário mínimo. O crescimento econômico que beneficiava uma parcela da sociedade brasileira em detrimento de outra era justificado e sintetizado pela famigerada formulação de Delfim Netto, Ministro da Fazenda entre os governos Costa e Silva e Médici, de que era necessário “fazer o bolo crescer para depois dividi-lo”.¹¹⁸

A segunda semelhança evidente é a existência de um grupo rebelde clandestino, perseguido pelas forças hegemônicas, que luta contra um governo autoritário e um sistema que legitima e ratifica as desigualdades. Essa seria uma referência aos grupos que compunham a luta armada durante a ditadura militar, dos quais eram integrantes grande parte dos presos políticos, torturados e desaparecidos durante o regime – e os protagonistas de filmes de grande circulação sobre o período.

Mas, mais intrigante foi a decisão criativa tomada pelos realizadores da série ao representar a tortura realizada pelo governo fictício contra uma suposta infiltrada da Causa no Processo. Dentre todas as possibilidades, já que se trata de um futuro imaginado, sem nenhum compromisso de verossimilhança histórica com algum período passado, optou-se pela encenação de uma tortura pelo método do pau de arara e do afogamento, práticas comuns no período da ditadura militar e, como vimos, nas produções audiovisuais que buscam narrar histórias que se passam nesse período.

¹¹⁸ MARREIRO, Flávia. Série inédita brasileira mostra salto da desigualdade no começo da ditadura. **El País**. São Paulo, 4 nov. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/29/economia/1446146892_377075.html. Acesso em 9 jul. 2022.

Figura 23: Quadros do episódio 8 da primeira temporada de 3%, em que a personagem Michele é torturada



Fonte: Boutique Filmes.

Na cena, que faz parte da *season* finale da primeira temporada do seriado, a personagem Michele (Bianca Comparato), integrante da Causa, tem seus planos de infiltração e vingança descobertos enquanto participa do Processo, e é torturada num pau de arara antes de ser interrogada pelo personagem Ezequiel (João Miguel).

Além da tortura com o método pau de arara, a cena compartilha outros elementos com produções anteriores que buscam apresentar situações semelhantes. A tortura é feita em um local abandonado, sujo, o que sugere que o acontecimento tenha um caráter “não-oficial”, que ocorre às margens daquele sistema, apesar de acontecer pelas mãos de seus funcionários uniformizados, do mesmo modo que, como vimos, é recorrente em outras cenas de tortura. A nudez e a centralidade da personagem, que aparece nas cenas numa situação de degradação, também se assemelham a tais cenas de outras produções, apesar de algumas diferenças em relação ao que mais comumente era exibido nelas, como o fato de que o corpo torturado é feminino, o uso de cores mais claras e dessaturadas

nos quadros (apesar da insalubridade do local, visível no terceiro *frame*), e o dado central de que a narrativa do seriado é ambientada num futuro distópico, imaginado, e não num passado caracterizado por esse tipo de tortura.

Assim como no segmento de *Uma história de amor e fúria* que se passa num futuro distópico, a trama de *3%* elege aspectos que se destacam no passado e no presente da sociedade em que a obra é produzida, para a construção de uma ambientação passível de ser identificada como distópica. No caso de *Uma história de amor e fúria*, o futuro que se projeta é marcado pelo domínio do Rio de Janeiro por milícias – problema que já existe efetivamente no contexto de produção da obra – e de escassez de água potável, que leva a conflitos – o que pode ser relacionado a anseios também presentes na circunstância da feitura do filme quanto às mudanças ambientais causadas pela ação humana.

Já no caso de *3%*, a escolha de um tipo de violência reconhecível como símbolo de um período específico do passado, para compor uma cena que se passa num futuro imaginado, parece demonstrar que, ao menos pelo ponto de vista dos responsáveis pela produção da obra, esse tipo de violência ainda se faz presente, de alguma forma, na contemporaneidade – o que seria necessário para que perdurasse até esse futuro distópico. Em outros termos, é como se a produção tivesse convicção de que havia uma possibilidade de repetição no futuro desse tipo de violência ditatorial, que, portanto, não estaria totalmente deixada no passado, pelo fato de a violência institucional ser uma realidade ainda presente no contexto de produção. É necessário considerar que a série foi produzida num momento em que já havia um crescimento considerável de manifestações favoráveis à ditadura militar¹¹⁹, e que a cena pode, portanto, ser compreendida como expressão de uma

¹¹⁹ Entre 2014 e 2015, começaram a figurar de modo mais recorrente na imprensa notícias de manifestações dessa natureza, comumente vistas em protestos contra o governo Dilma Rousseff, ainda que fossem caracterizadas como “minoritárias” dentro dos protestos, não sendo considerados pautas oficiais. Uma matéria da Revista Época, de março de 2015, reporta a participação, numa grande manifestação contrária ao governo petista, de um grupo que reivindicava uma “intervenção militar” no governo, que contava inclusive com ex-agentes do Dops. Ver: PROTESTOS CONTRA o governo reúnem 1,7 milhão nas capitais e no DF, segundo a PM. **Época Negócios**. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2015/03/acompanhe-os-protestos-pelo-pais.html>. 15 mar. 2015. Acesso em 24 jul. 2022.

preocupação quanto a esse tema, que era frequentemente pautado no período da produção.

A série associa simbólica e imagetivamente, nessa cena, o governo autoritário que vive no luxuoso Maralto e controla o empobrecido Continente, no futuro ficcional, ao governo ditatorial apoiado pela classe econômica dominante e que submetia seus opositores à violência extrema, no passado concreto. Sendo uma produção que projeta ficcionalmente um futuro, é curioso o fato de que a referência histórica escolhida para a caracterização da violência praticada por um governo autoritário e violento seja a do pau de arara, símbolo associável à ditadura militar.¹²⁰

A produção, portanto, faz referência às imagens de tortura mais recorrentes em produções audiovisuais sobre a ditadura militar brasileira, entretanto, deslocando temporalmente essa prática dentro da narrativa. Transporta-a para um futuro que ainda carregaria continuidades violentas do passado. A imagem clássica da tortura, nesse caso, é ao mesmo tempo referenciada e modificada, como é habitual nas imagens analisadas neste capítulo.

3.1.3 – A tortura e os torturadores em ilustrações e *memes*

Para além do audiovisual ficcional, examinado acima, e que ainda tornará a ser analisado em subcapítulos seguintes, outros formatos exploraram a simbologia e a iconografia associadas à tortura ditatorial durante a década de 2010. O primeiro caso que será aqui analisado é o de uma imagem publicada na imprensa à época da efeméride dos 50 anos do Golpe de 1964.

¹²⁰ Críticas publicadas *on-line* sobre a série e o episódio notaram o uso dessa referência. Uma resenha publicada no site *Universo 42* afirma que há na série “diversos paralelos com a ditadura militar, como a tortura no pau de arara [...]”. Outro texto, publicado no blog *Mercy Zidane*, cita a “cena de tortura análoga à praticada na ditadura brasileira”. Ver: 3% | Resenha. **Universo 42**. Disponível em: <https://u42.com.br/3-resenha/>. Acesso em 24 jul. 2022; 3%, a questão estética e as temáticas sul-americanas. **Mercy Zidane**. Disponível em: <http://www.mercyzidane.org/2017/04/3-questao-estetica-e-as-tematicas-sul.html>. 19 abr. 2017. Acesso em 24 jul. 2022.

A ilustração é uma charge da cartunista Laerte Coutinho, veiculada no número de 1º de abril de 2014 da Folha de S. Paulo. No desenho, um homem, aparentemente idoso, está sentado em uma mesa com os dedos entrelaçados e dois microfones à sua frente, como que numa coletiva de imprensa, dizendo “Foi errado, eu sei. Mas ele estava com uma roupa muito provocante”. Do lado esquerdo, há o desenho de uma nua, amarrada a um pau de arara, gritando.

Figura 24: Charge de Laerte Coutinho



Fonte: Folha de S. Paulo. 1 abr. 2014. Página A2.

A charge estabelece o cruzamento entre dois temas, associando dois tipos distintos de violência: a tortura cometida pelos agentes militares na ditadura (que era debatida à época em razão da atuação da CNV e da lembrança dos 50 anos do Golpe de 1964), e a violência sexual que tem como fator fundamental o gênero, em especial o assédio sexual e o estupro (crime do qual os acusados muitas vezes se defendem com o argumento de que as roupas ou o comportamento das vítimas justificariam o delito).

Na época, estava em voga uma acalorada discussão sobre o dado divulgado alguns dias antes pelo IPEA – e posteriormente corrigido¹²¹ – de que 65% dos brasileiros concordavam que mulheres que mostrassem o corpo ou usassem

¹²¹ A primeira informação divulgada pelo IPEA era a de que 65,1% dos entrevistados concordavam total ou parcialmente com a afirmação de que mulheres que usam roupas curtas mereciam ser atacadas. Posteriormente, o Instituto corrigiu a informação, afirmando que o percentual correto é o de 26%. A divulgação dessa pesquisa resultou na criação da campanha “Não mereço ser estuprada”. Ver: MATOSO, Filipe. Para 58,5%, comportamento feminino influencia estupros, diz pesquisa. **G1**. 27 abr. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/03/para-585-comportamento-feminino-influencia-estupros-diz-pesquisa.html>. Acesso em 26 mai. 2022.

roupas curtas publicamente mereceriam ser atacadas. A discussão ocorre em outras seções do mesmo número do jornal, como na página E10, em texto de João Pereira Coutinho, e em números seguintes da mesma semana, como nas edições dos dias 2 e 3 de abril.

Laerte, no aniversário de 50 anos do Golpe de 1964, fala sobre a inexistência de uma lógica aceitável nos argumentos que justificassem os crimes cometidos pela ditadura. Isso ocorre quando se atribui ao personagem responsável pela tortura na charge uma frase comumente utilizada por aqueles que buscam transferir a culpa de estupros e assédios para as vítimas, numa tentativa igualmente ilógica de isenção de culpa dos agressores. A imagem da tortura no pau de arara, nesse caso, é tanto mobilizada para figurar num debate sobre a violência ditatorial, quanto se torna parte de uma metáfora visual que relaciona essa violência a uma outra, de natureza distinta. Essa associação entre as duas violências parece se dar no sentido de invalidar alegações de que a tortura cometida pelos militares pudesse ser, de qualquer forma, justificada pelo comportamento dos grupos clandestinos de oposição à ditadura.

Não seria a primeira nem a última vez que a imagem do pau de arara seria utilizada em charges que não tratavam como tema principal da tortura sofrida pelas vítimas da ditadura. Existem diversos exemplos de ilustrações desse tipo que associavam a violência da tortura a outras injustiças. É o caso de charges como *O papel dos jornalões durante a ditadura no Brasil* (2012), de Latuff, que mostra um corpo preso a um pau de arara formado por um jornal enrolado, fazendo referência ao papel exercido pelos grandes jornais brasileiros durante a ditadura¹²²; *Professores e aposentados no pau-de-arara* (2014), de Geraldo Passofundo, que critica as condições de vida oferecidas no Brasil a profissionais da educação e

¹²² #Charge – O papel dos jornalões durante a ditadura no Brasil. **Latuff Cartoons**. 24 jul. 2014. Disponível em: <https://latuffcartoons.wordpress.com/2012/07/24/charge-o-papel-dos-jornaloes-durante-a-ditadura-no-brasil/>. Acesso em 20 jul. 2022.

peças aposentadas¹²³; e a charge de João Montanaro publicada na Folha de S. Paulo em 21 de dezembro de 2020, em que Zé Gotinha, símbolo das campanhas de vacinação no Brasil, é torturado por militares, associando a ação do exército brasileiro na ditadura à gestão ineficiente do Ministério da Saúde comandado pelo general Eduardo Pazuello durante a pandemia de Covid-19.¹²⁴

Figura 25: Charges com menção visual ao pau de arara



Fontes: Ver notas de rodapé nº 122.

A charge de Laerte segue o mesmo caminho das charges acima, que consiste em fazer uma referência visual à tortura no pau de arara, ao mesmo tempo em que se aborda outros temas, promovendo um cruzamento entre a questão da tortura e outras pautas de interesse da sociedade em que essas imagens foram produzidas.

Há ainda outro aspecto importante na charge de Laerte. A imagem do “entrevistado” que se justifica se baseia nas fotografias do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra tiradas durante seu depoimento à Comissão Nacional da Verdade,

¹²³ PASSOFUNDO, Geraldo. Professores e aposentados no pau-de-arara. **Humor Político**. 1 abr. 2014. <https://www.humorpolitico.com.br/geraldo/professores-e-aposentados-no-pau-de-arara/>. Acesso em 20 jul. 2022.

¹²⁴ Folha de S. Paulo. 21 dez. 2020. Página A2. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49382&anchor=6425709&origem=busca&originURL=&pd=63a36c2fc683b29e299580ee30138723>. Acesso em 24 jul. 2022.

em 10 de maio de 2013. A posição do personagem da charge, que aparece com as mãos cruzadas sobre uma bancada e utilizando óculos escuros, é muito semelhante à do coronel Ustra na fotografia:

Figura 26: Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra em depoimento à CNV



Fonte: CORONEL USTRA, HOMENAGEADO por Bolsonaro como ‘o pavor de Dilma Rousseff’, era um dos mais temidos da ditadura. **Extra**. 18 abr. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/coronel-ustra-homenageado-por-bolsonaro-como-pavor-de-dilma-rousseff-era-um-dos-mais-temidos-da-ditadura-19112449.html>. Fotografia de Ailton de Freitas. Acesso em 28 jul, 2022.

No depoimento, o coronel reformado Ustra (que havia sido, em 2008, considerado torturador pela justiça brasileira), defendeu a atuação do regime militar, afirmando que os grupos de oposição eram organizações terroristas que buscavam implantar o comunismo no Brasil. Ainda assim, parece ter buscado se esquivar da responsabilização pelos crimes cometidos sob seu comando, dizendo que cumpria ordens, sendo parte de uma “cadeia de comando”, e que o Exército Brasileiro é que deveria estar prestando esclarecimentos públicos em seu lugar. Quando questionado sobre as torturas ocorridas nas dependências do DOI-Codi, chefiado por ele à época, se recusou a responder, afirmando que já havia escrito sobre o funcionamento do órgão em livro entregue à Comissão.¹²⁵

As fotografias do coronel Ustra produzidas durante seu depoimento à CNV não estamparam apenas as notícias que repercutiram o próprio depoimento nos dias seguintes a ele, e não serviram como base apenas para a produção de imagens como a charge de Laerte, que questionavam argumentações que defendiam a ação

¹²⁵ MENDES, Priscilla. Ustra diz que Dilma integrou grupo terrorista para implantar comunismo. **G1**. 10 mai. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2013/05/ustra-diz-que-dilma-integrou-grupo-terrorista-para-implantar-comunismo.html>. Acesso em 25 mai. 2022.

dos militares na ditadura. Fotos do mesmo dia foram por diversas vezes usadas para a criação de imagens que sinalizavam apoio aos argumentos de Ustra e, de modo mais geral, dos militares, ou que buscavam positivar a memória do coronel após a sua morte em 2015.

Foi noticiado em 2018, ano do pleito que levou Jair Bolsonaro (admirador declarado do coronel Ustra) à presidência da República, que algumas lojas on-line que apoiavam o então candidato estavam confeccionando camisetas com frases como “Ustra Vive”, acompanhadas de uma ilustração estilizada do coronel, baseada nas fotografias produzidas durante o depoimento à CNV. De acordo com reportagem do Congresso em Foco, o início da produção das camisetas ocorreu em 2016, após a votação pelo impeachment de Dilma Rousseff, quando o então deputado Jair Bolsonaro mencionou dedicou seu voto à memória do coronel.¹²⁶

Figura 27: Camiseta “Ustra Vive”



Fonte: AUDI, Amanda. Fãs usam imagem de torturador para promover Bolsonaro. **Congresso em Foco**. 4 jul. 2018. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/fas-usam-imagem-de-torturador-para-promover-bolsonaro/>. Acesso em 28 jul. 2022.

A confecção e o uso de peças de vestuário com estampas que remetem a certas personalidades é algo comum entre os *fandoms* ou fã-clubes, de modo a promover identificação entre pessoas que compartilhem um interesse comum em algum artista, banda, personagem, filme, etc. É também habitual que camisetas

¹²⁶ AUDI, Amanda. Fãs usam imagem de torturador para promover Bolsonaro. **Congresso em Foco**. 4 jul. 2018. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/fas-usam-imagem-de-torturador-para-promover-bolsonaro/>. Acesso em 28 jul. 2022.

estampando o rosto de políticos sejam confeccionadas e utilizadas durante campanhas eleitorais, para efeito de divulgação. No caso das camisetas com o rosto de Ustra, a estratégia parece ser tanto uma união dessas duas lógicas, quanto uma resposta a outros grupos políticos.

A mobilização da imagem de Ustra, especialmente durante a campanha presidencial, foi um modo de identificar cidadãos que compartilhavam de um conjunto de ideais representados pela figura de Bolsonaro – que foi progressivamente associada à do coronel. Por outro lado, foi um modo de provocação quanto às críticas recebidas por figuras associadas ao campo da direita. A dona de uma das lojas que produziam camisetas com o rosto de Ustra estampado disse à reportagem citada acima: “É uma sátira. Achamos engraçado que as pessoas nos questionam por causa do Ustra, mas ninguém fala nada quando se usa uma camiseta do Che Guevara, do Carlos Marighella, que também são acusados de atos violentos”.¹²⁷

As imagens do depoimento do coronel à CNV foram também utilizadas em inúmeros *memes* produzidos para serem postados em páginas de humor político em redes sociais, especialmente no Facebook. A imagem a seguir, que contém a marca d'água da página “Bolsonaro Opressor 2.0”, é uma colagem com o trecho de uma entrevista da BBC News Brasil¹²⁸ com Maria Joseíta Silva Brilhante Ustra, viúva do coronel Ustra, e uma fotografia do coronel com a adição de um par de óculos utilizados na construção de *memes*, e a frase e caixa alta “CASO ENCERRADO MERITÍSSIMO”.

A parte de cima da imagem mostra um trecho da entrevista em que a esposa de Ustra defende o marido, argumentando que sua condenação na justiça não havia chegado à segunda instância. A argumentação de Maria Joseíta vai no sentido de afirmar que testemunhos das vítimas não seriam prova suficiente para condenar o

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ BARRUCHO, Luís. Bolsonaro tem direito de homenagear quem quiser, diz viúva de Ustra. **BBC News Brasil**. 21 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160420_viuva_ustru_entrevista_lgb. Acesso em 25 jul. 2022.

coronel. Na imagem, um trecho da resposta na entrevista é sublinhado de modo rudimentar em vermelho, destacando aquela parte do texto.

Figura 28: Meme da página “Bolsonaro Opressor 2.0”



Fonte: PROVAS? MEME by Linkpoder. **Memedroid**.
<https://pt.memedroid.com/memes/detail/1656931>. Acesso em 25 jul. 2022.

Abaixo, há uma fotografia do coronel Ustra durante o depoimento à CNV, com os dedos sobre o queixo e a boca em posição que pode remeter a uma pose para a foto, quanto conferir a ele um ar pensativo. Os olhos do coronel foram cobertos em montagem por um par de óculos produzidos por *pixel art*, frequentemente utilizado em *memes* com a frase “*deal with it*” (lide com isso). Segundo o site Know Your Meme, trata-se de “uma expressão usada como uma réplica em resposta à desaprovação de alguém”.¹²⁹ O acessório, inserido digitalmente sobre outras imagens como vídeos ou fotografias, é também comumente acompanhado da canção viral “Turn Down For What”, de DJ Snake e

¹²⁹ DEAL With It. **Know Your Meme**. Disponível em: <https://knowyourmeme.com/memes/deal-with-it>. Acesso em 26 jul. 2022.

Lil Jon, utilizada em *memes* nos quais alguém apresenta um argumento supostamente imbatível de modo desaforado ou sarcástico, tomando a posição de domínio num debate. A frase “CASO ENCERRADO MERITÍSSIMO” comunica algo semelhante, como se o argumento utilizado pela entrevistada em defesa de Ustra fosse incontestável.

Trata-se de uma imagem que só poderia ter sido produzida no contexto em que o foi. A estética de *meme*, própria do contexto dos anos 2010, foi, nesse caso, utilizada politicamente na defesa de uma personalidade que se tornou símbolo de um campo político que apresentava argumentos que, quando não defendiam o regime ditatorial, o isentavam da responsabilidade pelos crimes cometidos.

A charge de Laerte Coutinho, com a qual iniciou-se esta seção (Figura 24), é um bom exemplo para a compreensão de como as imagens migram, e por vezes se encontram. A ilustração como vimos, não é o ponto final da trajetória da imagem de um corpo torturado no pau de arara, assim como também não é a última reinterpretação da imagem do coronel Ustra enquanto prestava esclarecimentos à sociedade. Mas é um caso representativo do modo como a imagem “clássica” da tortura é, por vezes, utilizada para tratar de outros temas, que não a própria violência ditatorial. É, também, o momento em que duas imagens que têm trajetórias próprias se encontram e criam um novo sentido, que não poderia ser construído caso essa junção não ocorresse.

3.1.4 – “Arara”, a imagem resgatada da demonstração da tortura

Num capítulo sobre o modo como circulam imagens que mostram a violência da tortura ditatorial, considerou-se importante mencionar o caso do filme “Arara”. Trata-se de uma filmagem feita por Jesco von Puttkamer, que estava arquivada no acervo da PUC-Goiás até ser levado a público em 2012. As imagens mostram a cerimônia de formatura da Guarda Rural Indígena (Grin) em Belo Horizonte, no dia 5 de fevereiro de 1970.

O trecho da filmagem que mais repercutiu foi a cena que mostra dois formandos carregando um homem pendurado num pau de arara, numa demonstração do método de tortura aprendido durante a formação. A cena era observada por uma multidão que assistia ao desfile, e por autoridades que acompanhavam a cerimônia.

Figura 29: Formandos da Guarda Rural Indígena demonstram publicamente a tortura no pau de arara



Fonte: CAPRIGLIONE, Laura. Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de S. Paulo**. 11 nov. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-aguarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em 6 jul. 2022.

LISSOVSKY & AGUIAR (2018) chamam a atenção para um aspecto que torna a imagem muito significativa. Segundo os autores, a imagem “impressiona por provar que técnicas de tortura foram ensinadas aos indígenas” e por evidenciar “que, em algum momento, durante a ditadura, foram consideradas legítimas o bastante para serem apresentadas em uma cerimônia oficial, diante de um público de mais de mil pessoas”.¹³⁰ Contestando o que a História Oficial construída pelos militares deixava a entender, a técnica de tortura era, nesse caso, exibida publicamente.

¹³⁰ LISSOVSKY; AGUIAR. Op. Cit., p. 366.

Ainda segundo os autores, “durante a vigência da ditadura, a tortura não teve nenhum amparo jurídico – ao contrário da censura e da incomunicabilidade do preso”.¹³¹ Pelo contrário, a “prática da tortura nunca foi assumida – e menos ainda publicamente exaltada. Só muito recentemente alguns depoimentos isolados de militares junto à Comissão da Verdade admitiram sua existência”.¹³² Lissovsky e Aguiar questionam sobre como seria possível, em 1970, que um desfile desse tipo ocorresse dessa forma, e apresentam a hipótese de que, pelo fato de os indígenas serem inimputáveis segundo a legislação brasileira, não poderiam, por regra, ser condenados – o que, naquela ocasião, tornou possível a exibição pública de um método de tortura por forças militares.

Mas, para além de contradizer a versão militar de que as torturas na ditadura teriam um caráter não-oficial, as imagens do filme suscitam outras questões quando são publicadas circulam, nos anos 2010. A seguir, serão tecidas algumas breves considerações sobre a excepcionalidade da imagem dos indígenas exibindo uma demonstração de tortura, característica que surge não apenas dos aspectos internos a essa imagem, mas também das circunstâncias em que ela é resgatada e nas quais circula.

O primeiro aspecto a ser considerado é que, em 2012, debates sobre a ditadura militar eram pauta corrente, desde a criação e o início dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. O pesquisador Marco Zelic, responsável pela publicação da filmagem *Arara*, era vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais de São Paulo e coordenava a pesquisa “Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade”,¹³³ que encaminhou relatórios e documentos para a CNV. As atenções de setores acadêmicos e de grupos de ativistas se voltavam especialmente para a questão das violações de direitos

¹³¹ Ibid., p. 367.

¹³² Idem.

¹³³ CAPRIGLIONE, Laura. Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de S. Paulo**. 11 nov. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em 12 jul. 2022.

humanos cometidas contra povos indígenas durante a ditadura militar, a partir do impulso iniciado pela criação da CNV. Começavam a ganhar maior visibilidade os casos de massacres a povos indígenas durante a ditadura, como o desaparecimento de milhares de pessoas da etnia Waimiri-Atroari, durante a construção pelo governo federal da rodovia BR-174.¹³⁴

Em segundo lugar, algumas questões relativas às comunidades indígenas brasileiras estavam em evidência no mesmo período. Desde anos anteriores, mas especialmente em 2011, com o andamento das concessões para a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, diversos movimentos questionaram a execução da obra, por conta dos grandes impactos ambientais que ela causaria, especialmente para populações indígenas, ribeirinhas e quilombolas. Grupos de indígenas, ambientalistas, artistas, religiosos e políticos, nacionais e internacionais, se mobilizaram para demonstrar resistência contra a efetivação das obras, conseguindo grande apoio popular por meio de petições.¹³⁵ Além disso, no primeiro semestre de 2013, nos meses seguintes à divulgação de *Arara*, ocorreu no Rio de Janeiro a desocupação do antigo prédio do Museu do Índio, que havia sido abandonado em 1978 e ocupado por indígenas no ano de 2006. Na ocasião, o Governo do Estado do Rio de Janeiro havia ganhado na justiça a posse do terreno em que se encontrava o museu, e pretendia demolir o prédio e realizar no terreno a construção de um Museu Olímpico.¹³⁶ As tentativas de desocupação, que por diversas vezes provocaram tumultos e uso da violência contra os indígenas, mobilizou atenção e apoio de boa parte da sociedade à causa dos atingidos pela ação do governo.

¹³⁴ BALZA, Guilherme. Comissão da Verdade apura mortes de índios que podem quintuplicar vítimas da ditadura. **UOL**. 12 nov. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/11/12/comissao-da-verdade-apura-mortes-de-indios-que-podem-quintuplicar-vitimas-da-ditadura.htm>. Acesso em 1 ago. 2022.

¹³⁵ MOVIMENTO GOTA D'ÁGUA – É a Gota D'Água + 10. **Uma Gota no Oceano**. Disponível em: <https://umagotanooceano.org/campanhas/e-a-gota-dagua-10/>. Acesso em 2 ago. 2022.

¹³⁶ TUMULTO MARCA retirada de índios da Aldeia Maracanã. **BBC News Brasil**. 22 mar. 2013. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/03/130322_aldeia_cq_atualiza#. Acesso em 1 ago. 2022.

O terceiro ponto já demonstra a complexidade das questões suscitadas pela circulação das imagens de *Arara*. Num contexto em que as atenções da sociedade e voltam para diversos tipos de violências sofridas por diferentes grupos indígenas e perpetradas pelo Estado, tanto no passado da ditadura quanto na contemporaneidade, a divulgação da imagem de indígenas vestidos com uniformes militares, encenando a aplicação do método de tortura mais associado à ditadura militar, provoca um estranhamento compreensível. A imagem mostra um contexto específico, de aparente colaboração entre dois grupos que, pela lógica mais previsível, estariam em lados opostos em um embate.

Lógica, termo muito utilizado nesse trecho do texto, é uma palavra que, num primeiro momento, parece não se aplicar a esse caso. É uma imagem que, por lógica, basicamente não deveria existir, tanto segundo o discurso militar, que não admitia que houvera tortura, quanto pela lógica dos opositores da ditadura, que se constrói a partir da descoberta das violências às quais indígenas foram expostos, perpetradas, toleradas ou negligenciadas pelo Estado durante a ditadura militar. Um dos aspectos que conferem o caráter excepcional das imagens contidas no filme *Arara* é o fato de que tais imagens são capazes de romper, quando vêm à tona, com lógicas já estabelecidas. Versões da história concebidas a partir de vítimas e algozes bem definidos são questionadas a partir de imagens que expõem uma colaboração entre os dois grupos, mesmo que se tratasse, como pode-se argumentar, uma colaboração forçada ou coercitiva.

Ademais, a própria existência da imagem representa uma antítese. Ao mesmo tempo em que sua divulgação agencia diferentes reações e mobiliza questões complexas (justamente por ser uma imagem contraditória, incomum, inédita e excepcional), trata-se do registro de uma demonstração pública, num desfile aberto a quem desejasse testemunhar, do poder de torturar que as forças armadas detinham, como num ato de ostentação. O registro em filme que só vem a público na década de 2010 teria em época de sua produção uma possibilidade basicamente nula de divulgação, ao menos em moldes próximos do que ocorreu mais de 4 décadas depois.

Quando o filme foi descoberto e divulgado, já ocorria um debate sobre os temas que suas imagens suscitam. É um contexto em que essa divulgação provoca inquietações pelo caráter único da imagem, que vem tanto das camadas que ela carrega em si quanto das camadas que ela adiciona ao debate público sobre os temas que a atravessam.¹³⁷

Aparece em *Arara*, além da imagem do pau de arara, outra recorrência em relação ao que foi identificado no capítulo anterior como imagem representativa da violência ditatorial (mesmo que implicitamente ou de forma adjacente). Um palanque repleto de autoridades, em local privilegiado, coberto e elevado, assiste à cerimônia de formatura da Grin. Autoridades civis e militares podem ser vistas compartilhando os assentos e observando o desfile dos formandos.

Figura 30: Palanque de autoridades assiste à formatura da Grin



Fonte: CAPRIGLIONE, Laura. Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de S. Paulo**. 11 nov. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-aguarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em 6 jul. 2022.

Entre os homens de fardamento militar e os trajados com roupas sociais que os identificam na ocasião enquanto civis, a expressão compartilhada parece dizer

¹³⁷ Essa imagem poderia, portanto, ser classificada enquanto imagem-ícone, segundo as formulações de LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit. A imagem da demonstração de técnica de tortura em *Arara* possui em si mesma características específicas que a tornam única, além de conexão com outras linhagens imagéticas e impacto decorrente das circunstâncias de sua circulação.

que, para eles, o evento que presenciavam não tinha um caráter incomum ou atípico. As imagens que causam estranheza quando observadas, pareciam não passar de cenas corriqueiras no contexto em que foram capturadas.

3.2 – As imagens adjacentes reproduzidas e a violência lembrada

Como visto anteriormente, as imagens emblemáticas da tortura foram utilizadas de diversas formas durante a década de 2010 – em novas produções que utilizam estratégias narrativas semelhantes às que eram mais comuns em décadas passadas, em produções que buscam conceber quais seriam as violências perpetradas por um governo autoritário num futuro distópico, e em imagens que buscam associar e estabelecer comparações entre a violência ditatorial e violências de outros tipos.

Também foi constatada anteriormente a recorrência de alguns tipos de imagem que não buscam representar explicitamente cenas de tortura, mas acabam indiretamente associadas à violência ditatorial. Essa iconografia, composta pelas imagens que denominamos adjacentes, marca presença em diferentes ocasiões durante a década de 2010, como veremos a seguir. Imagens de diferentes tipologias referenciam essa iconografia, geralmente modificando-a, mas ainda assim confirmando-a como parâmetro do que deve ser referenciado ao se tratar de alguns assuntos relativos à ditadura militar.

3.2.1 – *Irmão do Jorel* e a sátira ao autoritarismo do passado

Irmão do Jorel é uma série brasileira infanto-juvenil de animação criada por Juliano Enrico, que estreou em 2014. A série se passa no Brasil de uma época indefinida, mas que pelas referências a cultura pop dentro da narrativa parece se localizar entre os anos 1980 e 1990. As liberdades criativas possibilitadas por ser uma animação a torna uma produção lúdica, o que faz com que, por vezes, barreiras temporais e geográficas sejam ultrapassadas nas tramas de seus episódios. A

história tem como protagonista o personagem chamado de Irmão do Jorel, cujo verdadeiro nome nunca é citado, e que vive à sombra da popularidade de Jorel, seu irmão mais velho e mais popular.

Dentro da família principal na animação, destaca-se o personagem Edson, pai do protagonista, que tem características excêntricas, como a tendência de crer em teorias conspiratórias (que por vezes se tornam realidade). O personagem investiga assuntos pouco noticiados pela mídia, e protesta contra o que considera ser injusto naquela sociedade ficcional. No segundo episódio da primeira temporada, Edson conta para Irmão do Jorel que havia sido um revolucionário que lutou contra a repressão, quando “os palhaços estavam no poder”. Durante toda a série, os militares são caracterizados como palhaços, geralmente mal-humorados e brutamontes, que estiveram no governo no passado, e que ainda têm um papel relevante naquela sociedade.

As imagens de fileiras de militares uniformizados e sérios, cuja recorrência foi identificada no Capítulo 2, é satirizada por diversas vezes durante o seriado. Por se tratar de uma produção voltada ao público infanto-juvenil, não há referências explícitas à violência, sendo geralmente substituídas por menções a truques utilizados por palhaços, como flores que espirram água. Na imagem abaixo, que faz parte do segundo episódio da primeira temporada do seriado, o personagem Edson protesta em frente a um tanque de guerra, numa referência ao homem que ficou conhecido como “O Rebelde Desconhecido” ao ficar de pé diante de tanques chineses num protesto na Praça da Paz Celestial de Pequim, em 1989.

Figura 31: O personagem Edson protesta diante de um tanque de guerra em *Irmão do Jorel*



Fonte: Copa Studio/Cartoon Network Brasil.

Além da provocação bastante óbvia de relacionar militares a palhaços, há outras questões a serem analisadas. O personagem Edson se orgulha de ter contribuído com a resistência aos militares por meio da arte, ao montar uma peça de teatro infantil chamada “O filhotinho de urso que morava numa casca de noz”. Essa é uma clara provocação irônica da produção ao superdimensionamento em relação ao poder da classe artística na resistência a regimes ditatoriais como o que ocorreu no Brasil, feito por vezes pela própria classe artística.

Outra camada que pode ser analisada é a parceria constante, dentro da narrativa, entre os militares-palhaços e o empresariado. No seriado, a empresa Shostners&Shostners – nome irônico que parodia o de grandes corporações multinacionais – é basicamente onipresente, na mídia, na tecnologia e na fabricação de produtos dos mais variados tipos. O personagem Roberto Perdigotto é a figura que representa essa empresa, como uma espécie de garoto-propaganda.

Figura 31: Quadros do primeiro episódio de *Irmão do Jorel*



Fonte: Copa Studio/ Cartoon Network Brasil.

No primeiro episódio da série, que narra uma corrida, Perdigotto aparece junto de um dos militares numa estrutura que parece ser ao mesmo tempo uma guarita de vigilância e uma cabine de transmissão de áudio. Durante a corrida, o

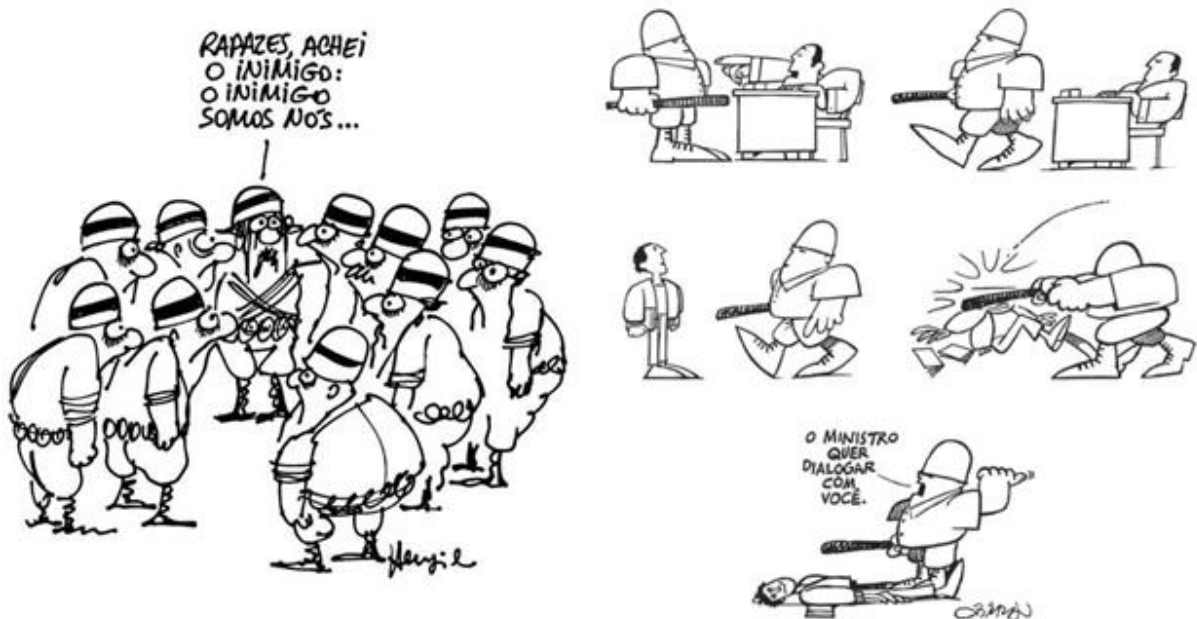
personagem Edson, que se manifestava, é preso por guardas-palhaços, que se locomovem em monociclos.

Analisando a primeira imagem, podemos dizer que ela representaria a força militar e as forças econômicas hegemônicas aparecem lado a lado, o que, pela semelhança com a realidade, poderia ser compreendido como uma clara crítica social da produção à ditadura militar, obviamente apresentada de forma cômica e bastante caricata. Também é caricata e satírica a representação do manifestante Edson, que acredita seriamente nos valores que defende, mas é construído como lunático e espalhafatoso – ainda assim sendo reprimido pelos militares.

Não parece que *Irmão do Jorel* seja uma produção audiovisual militante, ou que tenha um posicionamento político firme ou nítido. Além disso, as referências históricas aqui identificadas dificilmente seriam compreendidas em sua totalidade por integrantes do principal público-alvo do desenho animado (embora se saiba que produções do tipo atingem públicos muito diversos). Esses são elementos secundários dentro da narrativa – muitas vezes *nonsense* – dos episódios. Entretanto, é evidente que a produção referencia, de forma indireta e burlesca, a ditadura militar, frequentemente representando de maneira sarcástica a ação dos militares.

Essa referência é produzida a partir da subversão de imagens fotográficas de caráter oficial dos militares, como foi abordado no Capítulo 2 – a guarita da Figura 31 se assemelha, inclusive, aos palanques em que autoridades militares e civis eram frequentemente fotografadas. Mas, além disso, essas as imagens dos militares em *Irmão do Jorel* também estão associadas a uma outra linhagem de imagens, de cartuns produzidos desde o próprio período da ditadura. Cartuns e charges de artistas como Henfil e Ziraldo já mostravam militares uniformizados de modo a serem indistinguíveis, com expressões murchas, ou como brutamontes, com corpos desproporcionais e exercendo a violência irrefletidamente, cumprindo ordens de alguém hierarquicamente superior.

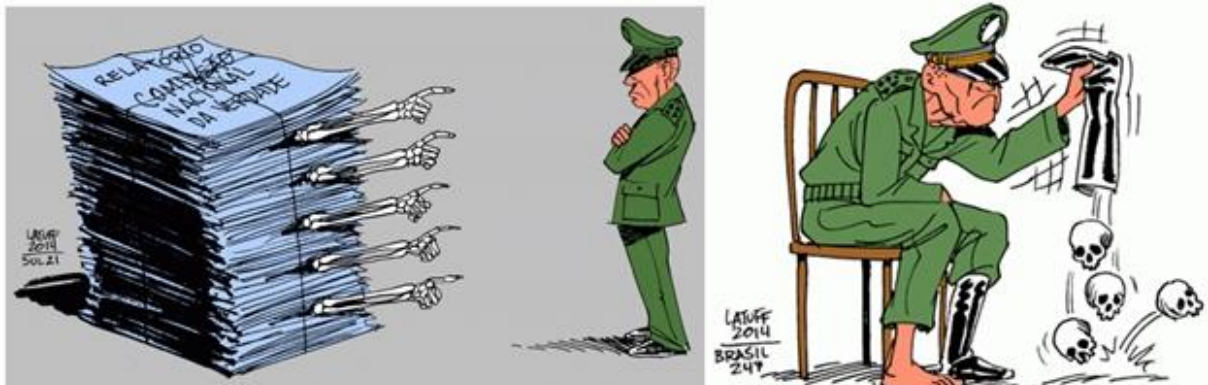
Figura 32: Charges de Henfil e Ziraldo



Fontes: HÁ EXATOS 30 anos morria o cartunista Henfil. **ABI**. Disponível em: <http://www.abi.org.br/vitima-da-aids-cartunista-henfil-faleceu-ha-30-anos/>. HISTÓRIA – as lutas pela redemocratização no Brasil. **Conexão Escola SME**. Disponível em: https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/ensino_fundamental/historia-as-lutas-pela-redemocratizacao-no-brasil/. Acesso em 30 jul. 2022.

Nessa mesma linhagem, podem ser incluídas imagens produzidas pelo cartunista Latuff, em um período próximo ao da produção de *Irmão do Jorel*, publicadas em 2014, na época da divulgação do relatório da Comissão Nacional da Verdade.

Figura 33: Charges de Latuff sobre a divulgação do Relatório da CNV



Fonte: RELATÓRIO DA Comissão Nacional da Verdade, via @jornalSul21 e @brasil247. **Latuff Cartoons**. Disponível em: <https://latuffcartoons.wordpress.com/2014/12/10/relatorio-da-comissao-nacional-da-verdade-via-jornalsul21-e-brasil247/>. Acesso em 30 jul. 2022.

Nas imagens, o militar de expressão ranzinza (como nas imagens do desenho animado) aparece com um uniforme que o caracteriza enquanto esconde parcialmente suas feições, e tem um semblante cansado, parecendo já ser idoso. Nas duas imagens, é exposto a ossadas de pessoas cujas mortes parecem ser de sua responsabilidade – na primeira, ossos de braços e mãos surgem do meio das páginas do Relatório da CNV para apontarem para ele, e na segunda, crânios caem de seu coturno, como se fossem “pedras no sapato” que voltaram a incomodá-lo a partir dos trabalhos da Comissão.

Irmão do Jorel, portanto, dialoga com a iconografia oficial dos militares, conseguindo fazer com que a partir de menções visuais em conjunto com o texto do seriado, associações possam ser feitas entre os personagens militares-palhaços e os agentes da repressão durante a ditadura militar brasileira. Ao mesmo tempo, dialoga com imagens de outra tipologia, que usualmente satirizam, assim como a animação, a figura dos militares que estiveram no poder no passado, e cuja ação continua tendo consequências.

A partir dessa análise, podemos compreender como elementos imagéticos da animação dialogam com elementos presentes em imagens de outras ordens. É possível também afirmar que elementos visuais ligados a uma estética militar, especialmente quando localizados no passado dentro de uma narrativa, possuem uma associação forte com a ditadura militar, a ponto de servirem como base para a construção de outras imagens, como as imagens satíricas que integram o seriado *Irmão do Jorel*. Mesmo em produções que, ao menos aparentemente, não têm uma preocupação política muito clara, pode-se notar que há um diálogo com elementos utilizados em produções que tratam diretamente sobre a ditadura militar. Ou, explicando pelo caminho inverso, as referências às imagens consolidadas como símbolos da ditadura militar aparecem até mesmo em produções que pouco tem a ver – ao menos em primeiro plano – com temas políticos.

3.2.2 – Dilma Rousseff e os múltiplos usos políticos da iconografia da repressão

A trajetória política da ex-presidenta Dilma Rousseff é intimamente ligada ao tema da ditadura militar. Durante a ditadura, participou de organizações políticas contrárias ao regime, como o Comando de Libertação Nacional (Colina) e a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Entre 1970 e 1972, ficou presa e foi submetida a torturas.¹³⁸

Em maio de 2008, quando era Ministra Chefe da Casa Civil, protagonizou um dos momentos de maior repercussão envolvendo seu nome até então. Durante seu depoimento à Comissão de Infraestrutura do Senado, foi interpelada pelo então senador José Agripino Maia sobre uma entrevista de 2003, em que admitira que havia mentido durante a ditadura. Ao ser perguntada pelo senador se também mentiria naquele depoimento, respondeu com um relato sobre a tortura da qual havia sido vítima, criticando comparações entre um depoimento em que democraticamente prestaria esclarecimentos e depoimentos sob tortura, onde mentir poderia salvar a vida de outras pessoas.¹³⁹

Já no primeiro mandato como Presidenta da República, assinou a Lei 12528/2011, que criou a Comissão Nacional da Verdade. Por diversas vezes, utilizou uma retórica que indicava que defenderia a democracia mesmo quando se tornasse alvo de críticas.¹⁴⁰ Além disso, utilizou em campanhas eleitorais e na campanha contra seu impeachment imagens de arquivo que a mostravam como

¹³⁸ DILMA Rousseff. **Memórias da Ditadura.** Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>. Acesso em 28 jul. 2022.

¹³⁹ DITADURA É primeiro ponto de tensão em depoimento de Dilma. **G1.** 7 mai. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL456406-5601,00-JOSE+AGRIPINO+CITA+QUE+DILMA+MENTIU+DURANTE+A+DITADURA.html>. Acesso em 25 jul. 2022.

¹⁴⁰ O uso de frases desse tipo foi noticiado em reportagens como: DILMA DIZ preferir barulho da imprensa a silêncio da ditadura. **Veja.** 9 dez. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/dilma-diz-preferir-barulho-da-imprensa-a-silencio-da-ditadura/>; DILMA: PREFIRO barulho da democracia ao silêncio oprimido da ditadura. **Vermelho.** 31 mar. 2015. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2015/03/31/dilma-prefiro-barulho-da-democracia-ao-silencio-oprimido-da-ditadura/>. Acesso em 27 jul. 2022.

uma jovem que lutava contra a ditadura militar, sendo admitida na prisão e interrogada pela Primeira Auditoria Militar do Rio de Janeiro.

Textos como os de LISSOVSKY & AGUIAR (2018) e SANTOS (2020) tratam sobre a fotografia do interrogatório, que foi editada e reutilizada na produção de outras imagens em diferentes momentos, especialmente entre 2014 e 2016.¹⁴¹ Neste subcapítulo, será realizada uma análise sobre a trajetória da imagem *mugshot* de Dilma Rousseff, tirada em 1970, e o modo como foi utilizada durante a década de 2010. Posteriormente, analisaremos outras imagens produzidas nessa década, que associaram de diferentes modos a figura da Rousseff presidenta à da Rousseff jovem, vítima da violência ditatorial.

Figura 34: *Mugshot* de Dilma Rousseff



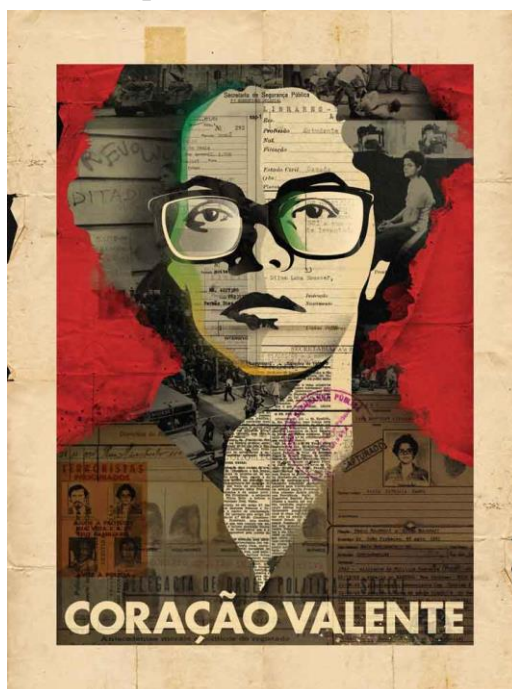
Fonte: DILMA Rousseff. **Memórias da Ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>. Acesso em 28 jul. 2022.

A fotografia em preto e branco contém marcas de carimbo, grampos e pequenos rasgos, provavelmente decorrentes da ação do tempo. Nela, Rousseff,

¹⁴¹ SANTOS, Ana Carolina Lima. As imagens de Dilma Rouseff da ditadura civil-militar ao impedimento. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v. 18, n. 1, p. 135-155, 2020.

que tinha 22 anos, segura uma placa com um número de identificação em posição frontal, como é comum em imagens desse tipo. A imagem serviu como base para a criação de imagens para a campanha eleitoral de 2014, que visava sua reeleição à presidência da República.

Figura 35: Imagem da campanha eleitoral de Dilma Rousseff (2014)



Fonte: WHEATLEY, Jonathan. Dilma's campaign and the making of an icon. **Financial Times**. 29 out. 2014. Disponível em: <https://www.ft.com/content/68d250a3-c96a-3510-8f75-94b080aa3f7d>. Acesso em 26 jul. 2022.

Na imagem, a fotografia de Rousseff é, segundo Santos, “transformada em um desenho ao estilo *pop art*”.¹⁴² Na montagem feita a partir do *mugshot*, são inseridos a expressão “coração valente”, slogan da campanha, fichas criminais, um cartaz com os dizeres “terroristas procurados”, a fotografia do interrogatório de Rousseff enquanto estava presa, e fotos de tanques de guerra nas ruas, pichações contra a ditadura, e um agente militar reprimindo um homem deitado no chão. O fundo da imagem é vermelho, cor que é símbolo do Partido dos Trabalhadores, e o lado esquerdo do rosto de Dilma é iluminado em tons de verde e amarelo.

¹⁴² Ibid. p. 145.

De acordo com Santos (2020), a imagem, ao ser reutilizada desse modo, conseguiu “apontar similaridades entre os períodos a fim de funcionar, no presente, como exemplaridade da resistência”.¹⁴³ Além disso, seguiam a estratégia de “evidenciar continuidades entre a jovem guerrilheira e a presidenta candidata, caracterizando-a como alguém que luta pelas suas convicções”,¹⁴⁴ fazendo com que fosse possível “aproximar-se de parte do eleitorado que, em junho de 2013, tinha se engajado em uma série de manifestações”,¹⁴⁵ inclusive contra ações do próprio governo federal.

Além de se assemelhar a imagens no estilo *pop art*, a estilização da imagem emula imagens produzidas pela técnica de pintura por stencil, em que a tinta é aplicada sobre uma superfície coberta por um papel com cortes que desenham os traços da imagem. Essa estilização também parece buscar conferir à imagem da presidenta a associação com uma ideia de rebeldia juvenil, e, talvez, até mesmo de clandestinidade. Um dos usos mais famosos e disseminados de imagens de personagens políticos de esquerda nesse estilo é a de Che Guevara, baseada na fotografia *Guerrillero Heroico*, tirada por Alberto Korda em 1960, em Havana.

Uma estratégia semelhante à da campanha de 2014 de Rousseff foi utilizada pelo movimento Lula Livre, a partir de 2018, com a prisão do ex-presidente após a expedição do mandado de prisão pelo então juiz Sérgio Moro em abril de 2018. Diversas imagens utilizadas na campanha pela libertação do ex-presidente (campanha que apontava as motivações políticas de sua prisão num ano de eleição cujas pesquisas indicavam um cenário de possível vitória) utilizavam uma estilização semelhante à usada pela equipe da campanha eleitoral de Rousseff em 2014. A imagem escolhida para ser recriada foi um *mugshot* de Lula, tirado em

¹⁴³ Ibid., p. 146.

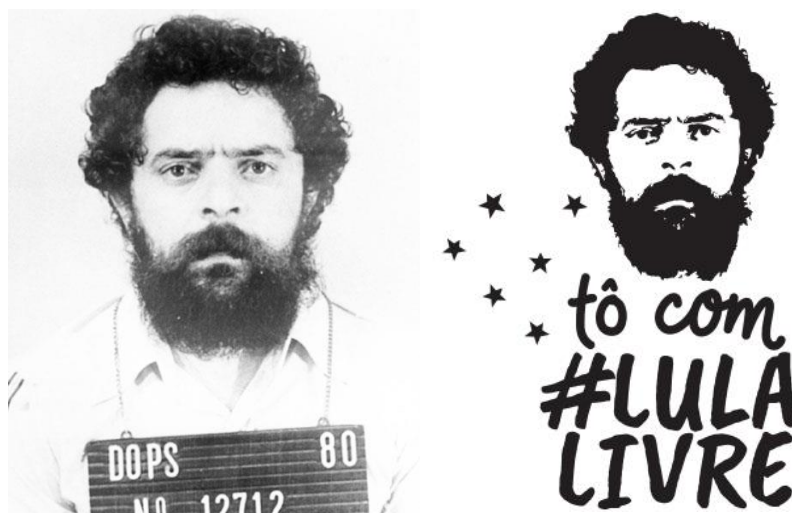
¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Ibid., p. 147.

1980, quando o então líder sindical foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, acusado de incitar uma greve de metalúrgicos no estado de São Paulo.¹⁴⁶

Nas imagens da Campanha Lula Livre, a fotografia é reproduzida de modo a emular a técnica da pintura por stencil, numa estratégia de associação entre a circunstância em que Lula foi preso pelos órgãos de repressão da ditadura e aquela em que, décadas mais tarde, foi preso por acusações de corrupção e lavagem de dinheiro. As frases utilizadas junto às imagens eram variadas, mas quase sempre repetindo o slogan Lula Livre, por vezes acompanhado por traduções da frase, outras estilizações e elementos, ou *hashtags* e palavras complementares, como na imagem abaixo.

Figura 36: Mugshot de Lula e arte utilizada em materiais da Campanha Lula Livre



Fontes: BATISTA, Liz; LEITE, Edmundo. Em abril de 1980, líder sindical foi preso por incitar greve. *O Estado de S. Paulo*. 8 abr. 2018. <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-abril-de-1980-lider-sindical-foi-preso-por-incitar-greve,70002259291>; BAIXE AQUI os materiais da campanha Lula Livre para o Carnaval. **Partido dos Trabalhadores**. 26 fev. 2019. Disponível em: <https://pt.org.br/baixem-aqui-os-materiais-da-campanha-lula-livre-para-o-carnaval/>. Acesso em 04 ago. 2022.

Em ambos os casos, as fotografias produzidas originalmente para registrar o rosto dos presos foram apropriadas pelos fotografados para a construção imagética de outros sentidos, como que numa inversão do jogo. Na construção – e

¹⁴⁶ BATISTA, Liz; LEITE, Edmundo. Em abril de 1980, líder sindical foi preso por incitar greve. *O Estado de S. Paulo*. 8 abr. 2018. <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-abril-de-1980-lider-sindical-foi-preso-por-incitar-greve,70002259291>. Acesso em 25 jul. 2022.

na reconstrução – da figura política de Rousseff e Lula da Silva, a imagem tem um papel de destaque. E a imagem que é associada à personalidade pública de tais políticos, por suas próprias equipes e pares, é a de seus rostos mais jovens, capturados pelas câmeras do regime ao qual, de modos distintos, se opunham.

Entretanto, a circulação das imagens da jovem Dilma Rousseff na década de 2010, num contexto em que há um maior conhecimento público dessa parte de sua biografia, não é exclusiva dos agentes de sua campanha, com a exibição de sua postura firme diante dos militares que a julgavam ou da câmera que produzia um elemento de sua ficha criminal. Do mesmo modo, imagens que mencionam (mesmo que indiretamente) a tortura à qual ela foi submetida nos anos 1970 e sua trajetória como opositora da ditadura são produzidas não apenas de modo a integrar positivamente sua figura pública, mas também para tecer críticas ou até mesmo ridicularizações dessa figura.

Num período próximo àquele em que a fotografia da jovem guerrilheira violentada pela ditadura é mobilizada como peça de campanha, ganha notoriedade na imprensa a fotografia de um adesivo com uma montagem da presidenta com as pernas abertas, comercializado para ser fixado na entrada do tanque de gasolina de carros. Quando a bomba de gasolina estivesse abastecendo o carro, haveria a simulação de uma penetração. Além do evidente caráter misógino e desrespeitoso, que causou um intenso debate social e até mesmo denúncias formais,¹⁴⁷ a simulação de violência sexual contra um corpo anteriormente torturado não é insignificante. LISSOVSKY & AGUIAR exploram a questão do cunho sexual que foi assumido em manifestações públicas contra a então presidente, mais especificamente nos xingamentos dirigidos a ela na abertura da Copa do Mundo de 2014:

Não podemos reduzir este episódio à mera exaltação de ânimos em um ano eleitoral. A multidão no estádio, de algum

¹⁴⁷ GOVERNO FAZ denúncia ao MP de adesivo com ofensa a Dilma. **Terra**. 2 jul. 2015. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9sgleRCRD.html>. Acesso em 29 jul. 2022.

modo, *aliviava-se*. Aliviava-se deste corpo e da tensão sexual da qual era portador. Pois naquele corpo que se apresentara diante dos juízes militares, na perturbação do desejo que atualizava, a história se fazia *presente* outra vez.¹⁴⁸

No rol de fontes imagéticas obtidas para a pesquisa que deu origem a este texto, não foram encontradas imagens produzidas por críticos de Rousseff que mencionassem diretamente a tortura da qual havia sido vítima.¹⁴⁹ Entretanto, uma das imagens que estampam a edição da Revista Veja de 20 de abril de 2016, se assemelha fortemente a outra imagem de uma vítima da violência ditatorial. Trata-se de uma edição publicada três dias após a votação na Câmara dos Deputados em que foi aprovada a abertura do processo de impeachment de Dilma Rousseff. A edição tinha uma seção dedicada a tratar do modo como humoristas abordavam o tema do impeachment. Na imagem, o humorista Márvio Lúcio, conhecido como Carioca, aparece caracterizado como Dilma Rousseff, enforcado pela faixa presidencial.

Figura 37: Humorista Márvio Lúcio caracterizado como Dilma Rousseff



Fonte: Revista Veja. Edição 2474. Ano 49, nº 36. 20 abr. 2016.

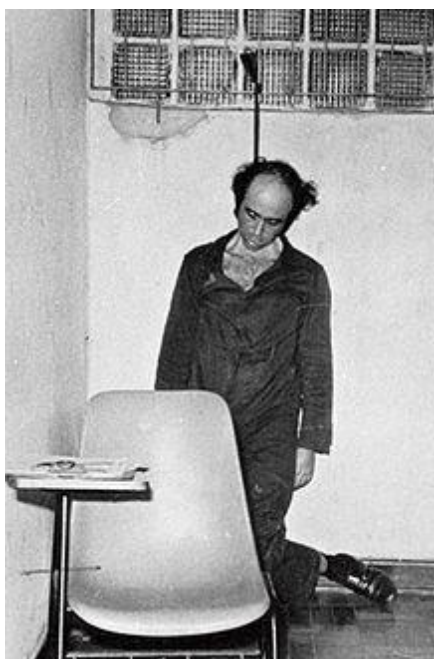
148 LISSOVSKY; AGUIAR. Op. Cit., p. 379. Grifo dos autores.

149 Rousseff contou, em depoimentos, ter sido submetida a torturas no pau de arara, com palmatórias, socos e choques elétricos.

Na fotografia, o humorista utiliza uma peruca e um figurino que remetiam diretamente à estética visual utilizada por Rousseff em seus anos como presidenta. A faixa presidencial envolta no pescoço, com a simulação de um enforcamento, pode ser compreendida como uma referência ao fim do mandato de Rousseff na presidência, que se aproximava, ou à ineficiência da presidenta e de seu partido em angariarem o número necessário de votos para impedir a instauração do processo de impeachment, como uma metáfora de alguém que se “enrolou” na função de presidência da República, o que teria levado ao fim dessa presidência. Estariam, segundo essa leitura, findados os dias da Rousseff presidente.

Todavia, não se pode deixar de notar a semelhança entre a fotografia de Márvio Lúcio escolhida para integrar a reportagem e a imagem do corpo do jornalista Vladimir Herzog, torturado e assassinado nas instalações do DOI-Codi em 1975.

Figura 38: Fotografia do corpo de Vladimir Herzog



Fonte: TJ-SP DETERMINA mudança da causa da morte de Herzog. **Veja**. 25 set. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/tj-sp-determina-mudanca-da-causa-da-morte-de-herzog/>. Acesso em 3 ago. 2022.

A fotografia, anexada ao laudo que afirmava que Herzog teria se suicidado, mostra o corpo do jornalista pendurado à grade de uma janela por uma tira, enquanto seus pés tocam o chão. A altura do ponto onde a tira foi amarrada na

janela, menor que a de Herzog, e a posição de seus joelhos e pés, foram algumas das evidências que comprovaram ser falsa a alegação de que a causa da morte de Herzog teria sido suicídio. Em 2012, seu registro de óbito foi corrigido, passando a constar como causa da morte “lesões e maus-tratos sofridos em dependência do II Exército - SP (Doi-Codi)”.¹⁵⁰

Na imagem publicada na Revista Veja, o humorista aparece caracterizado como uma presidente que sabidamente foi vítima de tortura na ditadura militar, numa posição muito similar à de outra vítima da tortura ditatorial, cuja fotografia póstuma é muito conhecida, tendo sido veiculada e reinterpretada na imprensa inúmeras vezes desde que foi produzida. É o que ocorre na edição de 1º de abril de 2014 da Folha de S. Paulo, em que é publicada junto a um texto de Peter Kornbluh sobre um pedido de liberação de documentos da época do regime militar, uma ilustração de Herman Tacasey que mostra ao fundo pilhas de arquivos aparentemente abandonados, e em primeiro plano, o que parece ser um corpo torturado e enforcado em posição semelhante ao de Herzog, na Figura 38.

Figura 39: Ilustração de Herman Tacasey



Fonte: Folha de S. Paulo. 1 abr. 2014.

¹⁵⁰ JUSTIÇA RETIFICA registro de óbito e reconhece que Herzog morreu por "maus-tratos" na ditadura. **UOL.** 25 set. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/25/justica-retifica-registro-de-obito-de-vladimir-herzog-causa-da-morte-deveraser-por-lesoes-e-maus-tratos.htm>. Acesso em 3 ago. 2022.

A semelhança entre as duas imagens pode não ter sido deliberada ou intencional. Entretanto, caso trate-se de uma coincidência, seria de se admirar que na equipe de uma publicação das dimensões da Revista Veja, nenhum profissional tenha notado essa semelhança, ou ao menos a possibilidade de que uma comparação pudesse ser feita entre as duas encenações: a de caráter humorístico, feita num estúdio, e que satirizava e ridicularizava uma figura que ocupava um cargo de grande poder (como seria esperado, pois é historicamente o que fazem os humoristas), e a encenação macabra de um suicídio, montada pelos agentes do DOI-Codi com o corpo assassinado de Herzog.

De todo modo, intencionalmente ou não, as duas imagens possuem uma similaridade que confere à imagem da Veja um significado além do humor satírico e do comentário da situação política corrente. A imagem de alguém caracterizado como Dilma Rousseff, enforcada e com a cabeça pendente para o lado como o corpo de Herzog na fotografia de 1975, oferece elementos para que seja feita uma leitura que a entenda como referência à violência sofrida pela presidenta – associada àquela sofrida pelo jornalista – no passado.

A partir das análises realizadas até aqui e dos dados sobre os rumos do governo Rousseff, podemos refletir sobre as estratégias opostas, de inserção de imagens de arquivo nas campanhas, e de simulação (de formas distintas, que fique claro) de violências com a imagem da então presidenta.

Num país em que, como foi analisado anteriormente, os heróis são mártires cujas imagens dos corpos mortos se tornam suas imagens mais representativas, parece ser um fato causador de muita tensão que uma pessoa associada com a violência ditatorial, sobrevivente da tortura, ocupa o mais importante cargo público federal. A pessoa torturada, representada imagetivamente por décadas como vítima imóvel e subjugada, a partir da eleição de Rousseff, passa a ocupar um cargo político em que tem a possibilidade de falar por si própria, inclusive sobre a violência a que foi submetida, e um grande poder de decisão, incluindo a de decretar o início das atividades de uma Comissão da Verdade que, como nunca

antes, poderia investigar e “mexer no vespeiro” dos arquivos e da memória da ditadura.

As imagens da jovem Rousseff apresentadas nas campanhas eleitorais pelo partido da presidenta não expõem as marcas de violência, mas um rosto com expressões firmes. Do mesmo modo, as imagens de Rousseff durante sua presidência, mesmo quando o tema da violência ditatorial era frequentemente pautado, não se assemelham de nenhum modo à imagem clássica da vítima de tortura utilizada ao longo das décadas, especialmente em produções audiovisuais. Quem ocupa a cadeira da presidência não é uma vítima imobilizada, nua e encolhida num pau de arara, ou morta numa fotografia em preto e branco erguida por familiares em manifestações. Ao contrário: mais que uma vítima, é uma sobrevivente resiliente, que não sucumbiu diante da violência, e ocupava, décadas depois dessa violência, uma posição de autoridade. Ao ocupar tal posição, as fotografias tiradas da presidenta em eventos oficiais e veiculadas na imprensa eram coloridas e produzidas em alta definição por câmeras digitais, aspectos técnicos que nunca poderiam pertencer às imagens das vítimas fatais da violência da ditadura.

Assim, não é surpreendente que imagens e falas que simulam ou remetem à violência do passado sejam por diversas vezes mobilizadas.¹⁵¹ Parece inadmissível para setores que valorizam a ditadura em detrimento da democracia, que alguém com tais características estivesse no lugar ocupado por Rousseff durante seu período na presidência.

Tal lugar, obviamente, era ocupado por alguém que não era uma vítima fatal da violência. Não se tratava de uma vítima que havia se tornado mártir – e, portanto, sem poder de ação. Quando um indivíduo morre violentamente, pode ser

¹⁵¹ Como no caso das imagens analisadas e mencionadas neste capítulo, e a menção à tortura a que Rousseff havia sido submetida, feita pelo então deputado federal Jair Bolsonaro na votação pela abertura do processo de impeachment da presidenta, em que homenageou o coronel Brilhante Ustra.

alçado à condição de mártir, ou utilizado como símbolo de alguma luta – símbolo que pode assumir múltiplos sentidos, por vezes opostos.

Como explorado acima, essa disputa de sentidos em torno de um símbolo pode também ocorrer em torno da figura de pessoas ainda vivas. A diferença fundamental é que nesse caso, tais indivíduos, vivos, têm a chance de agir e exercer algum poder sobre suas próprias figuras, disputando-as, diferente dos mártires.

De todo modo, além das análises que podem surgir a partir da reutilização das imagens de arquivo e encenações que simulavam violências, uma das conclusões possíveis diante do exposto, é a de que a figura política de Dilma Rousseff foi, em diversos momentos e de variadas formas, associada à sua trajetória como militante de oposição à ditadura militar. Também é possível concluir que, no caso do Brasil dos anos 2010, as imagens integraram de forma central os debates políticos.

3.3 – Reflexões possíveis sobre as iconografias em transformação

Ao longo do Capítulo 3, observou-se que o tipo de imagem identificado anteriormente como emblemática da violência da ditadura militar não desapareceu, mas ainda assim não se fez presente na década de 2010 nos mesmos moldes em que se fazia de forma mais recorrente em décadas anteriores. Tanto as imagens denominadas no texto como emblemáticas quanto as chamadas de adjacentes, foram reproduzidas em novas imagens, não raro dialogando com temas relevantes durante essa década.

Cada subcapítulo – exceto sobre a filmagem *Arara*, produzida ainda durante a ditadura – analisou o modo como imagens produzidas no contexto dos anos 2010 se baseiam (e se inserem) nas iconografias exploradas no capítulo anterior – a da violência contra as vítimas da tortura, a dos militares e a das fotografias dos presos e desaparecidos políticos. Por outro lado, ocupam o lugar anteriormente ocupado pelas imagens “clássicas”. Cada uma dessas imagens tensiona de algum modo o

debate que ocorria naquele período sobre a ditadura militar, ou ao menos participa dele.

Quais seriam possíveis explicações para a mudança no tipo de imagem que circula em maior volume quando se trata da ditadura militar? Por que a imagem anteriormente recorrente do corpo nu, torturado no pau de arara, que integrava produções que abordavam diretamente a ditadura militar, não é mais predominante nesse novo contexto? A seguir, algumas reflexões sobre o assunto – que não pretendem ser respostas definitivas – serão apresentadas.

Uma das considerações possíveis é a de que, talvez, na década de 2010, já houvesse passado o período em que as imagens da ditadura construídas da maneira “clássica” pudessem ser utilizadas de um modo que fizesse sentido ou trouxesse alguma abordagem inédita.

Assim como as cenas de telenovelas que falaram sobre escravidão, citadas no Capítulo 1, são reinterpretações feitas mais de um século após a produção das obras usadas como referência (que poderiam ser denominadas como as imagens “clássicas” sobre aquele tema), as imagens analisadas nesse capítulo são produzidas em períodos cada vez mais distantes daquelas em que se baseiam. Assim, o mesmo tipo de reinterpretação, subversão, e talvez até mesmo de substituição que ocorre com as imagens da violência contra escravizados, ocorre de modo mais frequente a partir desse período com as imagens de tortura típicas da ditadura. Tanto a produção das imagens que utilizam uma configuração clássica da violência ditatorial quanto a própria ditadura militar se distanciam temporalmente, embora temas decorrentes desta última ainda se façam presentes.

Pela longevidade das consequências da ditadura militar, tais temas pautam debates durante a década de 2010, fazendo com que, quando interpretados imagetivamente, sejam associados a inquietações políticas e sociais próprias dessa conjuntura, e essas interpretações sejam construídas a partir de linguagens e estéticas típicas desse contexto. O acesso mais amplo a meios de comunicação e ferramentas para a criação, edição e circulação dessas imagens faz com que essas

reinterpretações das imagens “clássicas” possam ser criadas e consumidas por muitas pessoas em curtos espaços de tempo.

Outra possível explicação para essa mudança no tipo de imagem referente à ditadura militar que circula mais habitualmente é o esgotamento de uma estratégia de utilização de imagens explícitas de tortura como denúncia dos crimes da ditadura. Isso pode se dever a dois fatores.

Primeiro, a crença no consenso de que a democracia seria um sistema político melhor que a ditadura (conforme apontava pesquisa citada na Introdução desta dissertação). Existe a possibilidade de que houvesse uma sensação de dever cumprido difundida entre os setores anteriormente responsáveis por grandes produções – especialmente audiovisuais – sobre a ditadura militar. Quando surgiram ações governamentais mais robustas do que havia ocorrido até então, esses setores podem ter compreendido que suas produções não mais precisariam ser plataformas de denúncia ou conscientização sobre a violência da ditadura e seus efeitos.

Por outro lado, pode ser que tenha ganhado força a compreensão de que a exibição de cenas explícitas de violência poderia não ter o efeito de conscientização que anteriormente se esperava que tivesse. Discussões decorrentes da produção de filmes com longas e fortes cenas de tortura, como *Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton (mencionadas no Capítulo 2), podem ter contribuído para essa notável mudança de estratégia. Além das discussões sobre filmes que abordavam a violência ditatorial, podem ter impactado nessa modificação os debates sobre o filme *Tropa de Elite*, de José Padilha (também mencionadas no Capítulo 2), apontado como produção que trata a violência de maneira ambígua, possibilitando que possa ser lida tanto como denúncia quanto como algo a ser glorificado. É relevante notar, embora não se tenha conclusões ou mesmo hipóteses sobre o significado deste dado, que o primeiro filme de grande orçamento e repercussão a abordar diretamente a ditadura militar, realizado em moldes semelhantes aos das décadas de 1990 e 2000, após as discussões decorrentes de *Tropa de Elite*, foi

Marighella, longa-metragem lançado em circuito comercial em 2021, dirigido por Wagner Moura, que protagonizara *Tropa de Elite* como Capitão Nascimento.

Fato é que, nesse meio-tempo, outros tipos de imagem que abordam direta ou indiretamente o tema da ditadura militar surgem, circulam e participam do debate público no Brasil. Como se pôde observar, há nessas imagens uma grande diversidade de formatos e tipologias que, derivadas de imagens anteriores, inserem-se em linhagens imagéticas já consolidadas, referenciando-as e modificando-as, enquanto traçando trajetórias próprias.

Considerações Finais

Tanto no Brasil dos anos 2010 quanto no de 2022, no contexto em que este texto é finalizado, a violência ditatorial ainda está longe de ser uma questão superada. Manifestações a favor de rupturas democráticas como aquela que deu início à ditadura militar são notícias frequentes nas mídias. As datas de 31 de março e 1º de abril, quando em 1964 desenrolava-se um Golpe de Estado, ainda são anualmente tema de disputa e debate entre campos simpatizantes e contrários à ditadura militar. Projetos políticos que exaltam a violência do passado ditatorial e propõem sugestões violentas como saída para os problemas da nação brasileira têm adesão e representatividade institucional bastante consideráveis.¹⁵² A tortura é ainda no presente uma realidade, pela qual o Estado falha em se responsabilizar.¹⁵³

Do mesmo modo, as consequências da Lei da Anistia não são um assunto encerrado. Descobertas de documentos arquivados e outras motivações que surgem ao longo dos anos suscitam novos movimentos que reivindicam a revisão dessa lei.¹⁵⁴

A democracia que no título deste trabalho é chamada de inacabada, é assim denominada justamente por carregar em si questões ainda não resolvidas da ditadura militar, e mesmo de períodos anteriores. Por isso, trata-se de um sistema que necessita de aperfeiçoamento. Por outro lado, é inacabada conforme outra

¹⁵² O crescimento de movimentos da chamada extrema-direita durante a década de 2010 não é exclusividade do Brasil. Pelo contrário, observou-se um movimento internacional articulado e pautado por ideais semelhantes.

¹⁵³ Ver: FARIA, Glauco. Um país em que a tortura faz parte do cotidiano. Rede Brasil Atual. 4 jul. 2021. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/07/tortura-brasil-pesquisa-cotidiano/>. Acesso em 10 ago. 2022.

¹⁵⁴ Ver: SOARES, João Pedro. "Sem revisão da Lei da Anistia, o passado vai bater à porta". DW. 8 abr. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/sem-revis%C3%A3o-da-lei-da-anistia-o-passado-vai-bater-%C3%A0-porta/a-57129394>; APÓS DIVULGAÇÃO de áudios da ditadura, Psol pede revisão na Lei da Anistia. Yahoo! Notícias. 18 abr. 2022. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/apos-divulgacao-de-audios-da-ditadura-psol-pede-revisao-na-lei-da-anistia-200358613.html>. Acesso em 21 ago. 2022.

acepção da palavra – por não ter tido um fim definitivo, ainda que diversas investidas contra ela possam tê-la fragilizado.

Nesse contexto, conforme foi possível observar ao longo dos capítulos, imagens de formatos distintos são mobilizadas para integrar debates sobre o passado ditatorial que ainda se fazem necessários na atualidade. As reflexões apresentadas, espera-se, ressaltam a centralidade da imagem no mundo contemporâneo, especialmente no debate político. Do uso em campanhas eleitorais às críticas a figuras em posição de poder; da criação de imagens em formatos nativos do mundo virtual à defesa da violência justiceira em rede nacional nas chamadas mídias tradicionais; da circulação de cenas de violência extrema em obras de ficção à criação, num momento de enfraquecimento dos campos progressistas e de estremecimento no tabuleiro do jogo político, de plataformas como a *Brasil Paralelo*,¹⁵⁵ se faz perceptível a consciência coletiva da importância, da potência e da tal centralidade da imagem. Portanto, além de ser um contexto em que as imagens referentes à ditadura militar passam a ser mais frequentemente reproduzidas de novas formas, a década de 2010 parece ser um período em que muda a própria compreensão pública sobre o lugar ocupado pelas imagens no mundo.

Tal centralidade faz com que as imagens demandem análises realizadas com metodologias específicas, conforme proposto pela perspectiva metodológica da História Visual. Nesse sentido, o estudo da trajetória das imagens – aquelas que se mantêm “originais” e as que se transformam em outras – se mostra como um terreno fértil para a compreensão do modo como elas operam nos variados contextos em que são veiculadas.

Por fim, é conveniente ressaltar que este é um trabalho que tem claras marcas de seu próprio tempo, e é fortemente instigado por questões inerentes a ele – tempo em que cresce na sociedade ao redor a esperança de que a democracia

¹⁵⁵ Produtora de vídeos fundada em 2016, que desde então tem lançado conteúdos apontados como revisionistas por críticos dentro e fora da academia.

pode e deve ser aprimorada, e que o que foi dela perdido ainda pode ser recuperado. Entretanto, para que isso aconteça e a democracia que foi aqui nomeada inacabada possa se fortalecer e tornar-se efetivamente plena, questões relativas à violência no Brasil precisam ser enfrentadas – sejam elas questões do presente, do passado cada vez menos recente relativo à ditadura militar, ou consequências de um passado ainda mais distante. Questões que se inserem de diferentes modos em discursos e imagens que necessitam de interpretação atenta e constante. Em suma, questões que enquanto não resolvidas – ou ao menos debatidas amplamente e democraticamente de fato – permanecerão como obstáculos para a efetivação de transformações necessárias, profundas e urgentes nas bases que têm estruturado o país por séculos.

Fontes

Produções audiovisuais

- 3%*, Temporada 1 - Pedro Aguilera - Boutique Filmes/Netflix (2016)
- Batismo de Sangue* - Helvécio Ratton - Downtown Filmes (2007)
- Escrava Isaura* - Herval Rossano - Record TV (2004-2005)
- Irmão do Jorel*, Temporada 1 - Juliano Enrico - Copa Studio/ Cartoon Network Brasil (2014)
- Lado a Lado* - João Ximenes Braga; Claudia Lage - TV Globo (2012-2013)
- Liberdade, Liberdade* - Mário Teixeira - TV Globo (2016)
- Olga* - Jayme Monjardim - Europa Filmes (2004)
- O que é isto, companheiro?* - Bruno Barreto - RioFilme/Miramax (1997)
- Tropa de Elite* - José Padilha - Universal Pictures (2007)
- Uma história de amor e fúria* - Luís Bolognesi - Europa Filmes (2013)
- Zuzu Angel* - Sérgio Rezende - Warner Bros. Pictures (2006)

Revistas e jornais impressos

- CANTANHÊDE, Eliane. Democracia relativa. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 3 abr. 2014. Primeiro Caderno, A2.
- COELHO, Marcelo. O outro problema. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2 abr. 2014. Ilustrada, E10.
- COLI, Jorge. O crime de todos nós. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 8 abr. 2007. Caderno Mais!, p. 2.
- DILMA DEFENDE 'pactos' que garantiram fim da ditadura. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 abr. 2014. Primeiro Caderno, A4.
- Folha de S. Paulo**. 1º abr. 2014.
- Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2 abr. 2014.
- Folha de S. Paulo**. 21 dez. 2020.
- VEJA**, Edição 2366, ano 47, nº 13. 26 mar. 2014.
- VEJA**, Especial Impeachment, Edição 2474, ano 49. 20 abr. 2016.
- VEJA**, Edição 2474. Ano 49, nº 36. 20 abr. 2016.

Sites, reviews e reportagens

3%, a questão estética e as temáticas sul-americanas. **Mercy Zidane**. Disponível em: <http://www.mercyzidane.org/2017/04/3-questao-estetica-e-as-tematicas-sul.html>. 19 abr. 2017. Acesso em 24 jul. 2022.

3% | Resenha. **Universo 42**. Disponível em: <https://u42.com.br/3-resenha/>. Acesso em 24 jul. 2022

AGOSTINE, Cristiane. Justiça reconhece Ustra como torturador. **Valor Econômico**. 15 ago. 2012. Política, p. A7. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/473352/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 14 jan. 2022.

A MORTE violenta de Claudia Silva Ferreira. **VICE**. 20 mar. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vv475j/claudia-silva-ferreira>. Acesso em 20 jun. 2022.

ANGELO AGOSTINI. **Wikimedia Commons**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Agostini,_1870,_De_Volta_do_Paraguai.jpg. Acesso em 22 fev. 2022.

ANTÔNIO Conselheiro. **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Conselheiro. Acesso em 7 mar. 2022.

APÓS DIVULGAÇÃO de áudios da ditadura, Psol pede revisão na Lei da Anistia. **Yahoo! Notícias**. 18 abr. 2022. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/apos-divulgacao-de-audios-da-ditadura-psol-pede-revisao-na-lei-da-anistia-200358613.html>. Acesso em 21 ago. 2022.

AUDI, Amanda. Fãs usam imagem de torturador para promover Bolsonaro. **Congresso em Foco**. 4 jul. 2018. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/fas-usam-imagem-de-torturador-para-promover-bolsonaro/>. Acesso em 28 jul. 2022.

A VIDA no Centro - Hackeando a Cidade #11 – O capitalismo de vigilância na cidade. Podcast. **Spotify**. 18 out. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/61CVsxlITNec7dkrCJYpgk?si=55b135bb35da435e>. Acesso em 12 dez. 2021.

BAIXE AQUI os materiais da campanha Lula Livre para o Carnaval. **Partido dos Trabalhadores**. 26 fev. 2019. Disponível em: <https://pt.org.br/baixem-aqui-os-materiais-da-campanha-lula-livre-para-o-carnaval/>. Acesso em 04 ago. 2022.

BALZA, Guilherme. Comissão da Verdade apura mortes de índios que podem quintuplicar vítimas da ditadura. **UOL**. 12 nov. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/11/12/comissao-da-verdade-apura-mortes-de-indios-que-podem-quintuplicar-vitimas-da-ditadura.htm>. Acesso em 1 ago. 2022.

BARRUCHO, Luís. Bolsonaro tem direito de homenagear quem quiser, diz viúva de Ustra. **BBC News Brasil**. 21 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160420_viuva_ustra_entre_vista_lgb. Acesso em 25 jul. 2022.

BATISTA, Liz; LEITE, Edmundo. Em abril de 1980, líder sindical foi preso por incitar greve. **O Estado de S. Paulo**. 8 abr. 2018. <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-abril-de-1980-lider-sindical-foi-preso-por-incitar-greve,70002259291>. Acesso em 4 ago. 2022.

BENTO, Emmanuel. COLETÂNEA GRATUITA de e-books detalha aspectos da ditadura militar em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**. 10 mar. 2022. <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/03/coletanea-gratuita-de-e-books-detalha-aspectos-da-ditadura-militar-em.html>. Acesso em 25 mai. 2022.

CARRANÇA, Thais. Jovens 'sem religião' superam católicos e evangélicos em SP e Rio. **BBC News Brasil**. 9 mai. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-61329257>. Acesso em 14 jul. 2022.

#Charge – O papel dos jornalões durante a ditadura no Brasil. **Latuff Cartoons**. 24 jul. 2014. Disponível em: <https://latuffcartoons.wordpress.com/2012/07/24/charge-o-papel-dos-jornaloes-durante-a-ditadura-no-brasil/>. Acesso em 20 jul. 2022.

CAPRIGLIONE, Laura. Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de S. Paulo**. 11 nov. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em 12 jul. 2022.

CONTRA A MORAL e os bons costumes. **Cia. Das Letras**. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535928716/contr-a-moral-e-os-bons-costumes>. Acesso em 19 jul. 2022.

CORONEL USTRA, HOMENAGEADO por Bolsonaro como 'o pavor de Dilma Rousseff', era um dos mais temidos da ditadura. **Extra**. 18 abr. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/coronel-ustra-homenageado-por-bolsonaro-como-pavor-de-dilma-rousseff-era-um-dos-mais-temidos-da-ditadura-19112449.html>. Acesso em 28 jul, 2022.

DE 1964 A 1985, veja linha do tempo da ditadura militar. **Folha de S. Paulo**. 27 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/de-1964-a-1985-veja-linha-do-tempo-da-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

DEAL With It. **Know Your Meme**. Disponível em: <https://knowyourmeme.com/memes/deal-with-it>. Acesso em 26 jul. 2022.

DILMA DIZ preferir barulho da imprensa a silêncio da ditadura. **Veja**. 9 dez. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/dilma-diz-preferir-barulho-da-imprensa-a-silencio-da-ditadura/>. Acesso em 27 jul. 2022.

DILMA: PREFIRO barulho da democracia ao silêncio oprimido da ditadura. **Vermelho**. 31 mar. 2015. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2015/03/31/dilma-prefiro-barulho-da-democracia-ao-silencio-oprimido-da-ditadura/>. Acesso em 27 jul. 2022.

DILMA Rousseff. **Memórias da Ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>. Acesso em 28 jul. 2022.

DITADURA É primeiro ponto de tensão em depoimento de Dilma. **G1**. 7 mai. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL456406-5601,00-JOSE+AGRIPINO+CITA+QUE+DILMA+MENTIU+DURANTE+A+DITADURA.html>. Acesso em 25 jul. 2022.

FARIA, Glauco. Um país em que a tortura faz parte do cotidiano. **Rede Brasil Atual**. 4 jul. 2021. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/07/tortura-brasil-pesquisa-cotidiano/>. Acesso em 10 ago. 2022.

GASPARI, Elio. Quando foi que isso tudo começou? **Folha de S. Paulo**. 9 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2019/10/quando-foi-que-isso-tudo-comecou.shtml>. Acesso em 12 jun. 2022.

GOVERNO FAZ denúncia ao MP de adesivo com ofensa a Dilma. **Terra**. 2 jul. 2015. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/governo-denuncia-adesivo-com-ofensa-sexual-a-dilma,33f5fa7ff225c4a3d42f654bee769de9sgleRCRD.html>. Acesso em 29 jul. 2022.

HÁ EXATOS 30 anos morria o cartunista Henfil. **ABI**. Disponível em: <http://www.abi.org.br/vitima-da-aids-cartunista-henfil-faleceu-ha-30-anos/>. Acesso em 30 jul. 2022.

HISTÓRIA – as lutas pela redemocratização no Brasil. **Conexão Escola SME**. Disponível em: https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/ensino_fundamental/historia-as-lutas-pela-redemocratizacao-no-brasil/. Acesso em 30 jul. 2022.

JOHANN MORITZ Rugendas. **Wikimedia Commons**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Moritz_Rugendas_in_Brazil.jpg. Acesso em 22 fev. 2022.

JOVENS EM CENAS de tortura inspiradas em 'Tropa de elite' são condenados por especialistas que pedem alerta dos pais. **Extra**. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/jovens-em-cenas-de-tortura-inspiradas-em->

[tropa-de-elite-sao-condenados-por-especialistas-que-pedem-alerta-dos-pais-725984.html](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/morre-orlando-brito-um-dos-maiores-fotografos-a-retratar-a-ditadura-militar.shtml). Acesso em 12 jun. 2022.

JUSTIÇA RETIFICA registro de óbito e reconhece que Herzog morreu por "maus-tratos" na ditadura. **UOL**. 25 set. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/25/justica-retifica-registro-de-obito-de-vladimir-herzog-causa-da-morte-devera-ser-por-lesoes-e-maus-tratos.htm>. Acesso em 3 ago. 2022.

LAMPIÃO em imagens. **Ilustríssima - Folha**. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1585524711766786-lampiao-em-imagens>. 30 nov. 2017. Acesso em 25 fev. 2022.

LEI DA ANISTIA DIVIDE Comissão da Verdade. **Estado de Minas**. 9 nov. 2014. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/11/09/interna_politica,588195/lei-da-anistia-divide-comissao-da-verdade.shtml. Acesso em 9 jan. 2022.

LIMITES a Chávez [editorial]. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 fev. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm>. Acesso em 13/01/2022. Acesso em 13 jan. 2022.

LUGAR NENHUM. **Cia. Das Letras**. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535926408/lugar-nenhum>. Acesso em 19 jul. 2022.

MARREIRO, Flávia. Série inédita brasileira mostra salto da desigualdade no começo da ditadura. **El País**. São Paulo, 4 nov. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/29/economia/1446146892_377075.html. Acesso em 9 jul. 2022.

MATOSO, Filipe. Para 58,5%, comportamento feminino influencia estupros, diz pesquisa. **G1**. 27 abr. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/03/para-585-comportamento-feminino-influencia-estupros-diz-pesquisa.html>. Acesso em 26 mai. 2022.

MENDES, Priscilla. Ustra diz que Dilma integrou grupo terrorista para implantar comunismo. **G1**. 10 mai. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2013/05/ustra-diz-que-dilma-integrou-grupo-terrorista-para-implantar-comunismo.html>. Acesso em 25 mai. 2022.

MINISTRA ELLEN Gracie acompanha relator pela manutenção da lei da anistia. **STF-JusBrasil**. <https://stf.jusbrasil.com.br/noticias/2169514/ministra-ellen-gracie-acompanha-relator-pela-manutencao-da-lei-da-anistia>. Acesso em 20 jun. 2022.

MORRE ORLANDO Brito, um dos maiores fotógrafos a retratar a ditadura militar no Brasil. **Folha de S. Paulo**. 11 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/morre-orlando-brito-um-dos-maiores-fotografos-a-retratar-a-ditadura-militar.shtml>. Acesso em 18 jul. 2022.

MOVIMENTO GOTA D'ÁGUA – É a Gota D'Água + 10. **Uma Gota no Oceano**. Disponível em: <https://umagotanooceano.org/campanhas/e-a-gota-dagua-10/>. Acesso em 2 ago. 2022.

OLIVEIRA, André. Uma outra história: a iconografia de um país nada cordial. **El País**. São Paulo, 8 mai. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/07/cultura/1525729238_420546.html. Acesso em 9 mar. 2022.

OTAVIO, Chico. Governo exagerou ao punir oficiais da reserva, diz historiador. **O Globo**. 5 mai. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/governo-exagerou-ao-punir-oficiais-da-reserva-diz-historiador-4224960>. Acesso em 21 jun. 2022.

PARIZ, Tiago. Lula lança livro sobre ditadura sem presença de militares. **G1**. 29 ago. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL95875-5601,00-LULA+LANCA+LIVRO+SOBRE+DITADURA+SEM+PRESENCA+DE+MILITARES.html>. Acesso em 14 jan. 2022.

PASSOFUNDO, Geraldo. Professores e aposentados no pau-de-arara. **Humor Político**. 1 abr. 2014. <https://www.humorpolitico.com.br/geraldo/professores-e-aposentados-no-pau-de-arara/>. Acesso em 20 jul. 2022.

PAULO Malhães. **Memórias da Ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdeditadura.org.br/biografias-da-ditadura/paulo-malhaes/>. Acesso em 15 fev. 2022.

PESSOAS MORRERAM por defender a democracia deste país, afirmou o governador do Ceará. **TV BrasilGov, Youtube**. 6 mai. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwAxBQckbIs>. Acesso em 15 jul. 2022.

PRECISAMOS FALAR dos que morreram para nos garantir democracia, diz Lula em sessão do filme Marighella. **Lula.com.br**. 3 dez. 2021. Disponível em: <https://lula.com.br/precisamos-falar-dos-que-morreram-para-nos-garantir-democracia-diz-lula-em-sessao-do-filme-marighella/>. Acesso em 15 jul. 2022.

PROTESTOS CONTRA o governo reúnem 1,7 milhão nas capitais e no DF, segundo a PM. **Época Negócios**. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2015/03/acompanhe-os-protestos-pelo-pais.html>. 15 mar. 2015. Acesso em 24 jul. 2022.

PROVAS? MEME by Linkpoder. **Memedroid**. <https://pt.memedroid.com/memes/detail/1656931>. Acesso em 25 jul. 2022.

“QUEM LINCHA sabe que tem respaldo social no Brasil”, diz pesquisadora. **BBC Brasil**. 24 jul. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150722_linchamentos_jp_tg. Acesso em: 21 jun. 2022.

RELATÓRIO DA Comissão Nacional da Verdade, via @jornalSul21 e @brasil247. **Latuff Cartoons**. Disponível em:

<https://latuffcartoons.wordpress.com/2014/12/10/relatorio-da-comissao-nacional-da-verdade-via-jornalsul21-e-brasil247/>. Acesso em 30 jul. 2022.

SENADO COMEMORA os 120 anos da abolição da escravatura. **Agência Senado**. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2008/05/09/senado-comemora-os-120-anos-da-abolicao-da-escravatura>. Acesso em 22 fev. 2022.

SBT: COMENTÁRIO polêmico de Rachel Sheherazade é de responsabilidade dela. **O Globo**. 6 fev. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/sbt-comentario-polemico-de-rachel-sheherazade-de-responsabilidade-dela-11524549>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SOARES, João Pedro. "Sem revisão da Lei da Anistia, o passado vai bater à porta". **DW**. 8 abr. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/sem-revis%C3%A3o-da-lei-da-anistia-o-passado-vai-bater-%C3%A0-porta/a-57129394>. Acesso em 21 ago. 2022.

SUPREMO AFASTA revisão da Lei de Anistia. **ConJur**. 29 abr. 2010. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2010-abr-29/julgamento-acao-revisao-lei-anistia-empatado>. Acesso em 20 jun. 2022.

TIRADENTES Quartered. **Wikimedia Commons**. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiradentes_quartered_\(Tiradentes_es_cuartejado\)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiradentes_quartered_(Tiradentes_es_cuartejado)_by_Pedro_Am%C3%A9rico_1893.jpg). Acesso em 25 fev. 2022.

TJ-SP DETERMINA mudança da causa da morte de Herzog. **Veja**. 25 set. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/tj-sp-determina-mudanca-da-causa-da-morte-de-herzog/>. Acesso em 3 ago. 2022.

TUMULTO MARCA retirada de índios da Aldeia Maracanã. **BBC News Brasil**. 22 mar. 2013. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/03/130322_aldeia_cq_atualiza_#. Acesso em 1 ago. 2022.

WHEATLEY, Jonathan. Dilma's campaign and the making of an icon. **Financial Times**. 29 out. 2014. Disponível em: <https://www.ft.com/content/68d250a3-c96a-3510-8f75-94b080aa3f7d>. Acesso em 26 jul. 2022.

Referências Bibliográficas:

BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: **Ubu Editora**, 2021.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979.

BRASIL. Lei nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995.

BRASIL. Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002.

BRASIL. Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009.

BRASIL. Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. v. 1.

CIAMBARELLA, Alessandra. " Anistia ampla, geral e irrestrita": as relações Estado e sociedade na campanha pela anistia no Brasil (1977-1979). **Anais do XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – Fortaleza, 2009.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. In: **Revista Tempo e Argumento**, v. 9, n. 20, p. 5-74, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

GALLO, Carlos Artur. Comissões da Verdade em Perspectiva comparada: Notas sobre a experiência Uruguaia, Chilena e Argentina. **Albuquerque: revista de História**, Campo Grande, MS, v. 6 n. 11 p. 17-34, jan./jun. 2014.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

LAUERHASS, Ludwig; NAVA, Carmen (Orgs.). **Brasil: uma identidade em construção**. Atica, 2007.

LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. In: **Anais da Compós - XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>. Acesso em 19 jul. 2022.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

LESSA, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 46, n. 52, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765276005/html/>. Acesso em 19 jul. 2022.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Circuitos e potencial icônico da fotografia: o caso Aylan Kurdi. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 44, n. 1, p. 41-60, 2018.

LISSOVSKY, Mauricio; AGUIAR, Ana Lígia Leite. Monumentos à deriva; imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**, v. 1, 2018.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba: Editora UFPR. n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

_____ Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 43, n. 2, 2017

MCARTHUR, Fabiana Godinho. Justiça de Transição: o caso brasileiro. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Revista anistia política e justiça de transição**, n. 7, 2012.

MOISÉS, José Álvaro. Os significados da democracia segundo os brasileiros. **Opinião pública**, v. 16, p. 269-309, 2010.

PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. **Batismo de Sangue: roteiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

PEDRETTI, Lucas. Silêncios que gritam: apontamentos sobre os limites da Comissão Nacional da Verdade a partir do seu acervo. **Revista do Arquivo**, v. 2, n. 5, p. 62-76, 2017.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 64. **Estudos Históricos**, v.30. n.62, 2017.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. Org: CAPELATO, Maria Helena et. al. 2007.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA**. São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019.

SANTOS, Ana Carolina Lima. As imagens de Dilma Roussef da ditadura civil-militar ao impedimento. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 18, n. 1, p. 135-155, 2020.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

SILVA, Natália Aparecida Godoy da. **A atuação dos historiadores na Comissão Nacional da Verdade: limites, contribuições e disputas pela representação do passado recente**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

STAM, Robert. Imagens cinematográficas dos índios brasileiros. In: LAUERHASS, Ludwig; NAVA, Carmen (Orgs). **Brasil: uma identidade em construção**. Ática, 2007.

SVAMPA, Lucila. De íconos em decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo. **Artcultura**: Revista de História, Cultura e Arte, v. 23, n. 43, 2021.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Janaína Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.