



# **Imagens e contra-imagens: disputas em torno do significado da ditadura militar brasileira (1964-1985)**

*Images and counterimages:  
disputes around the meaning  
of the Brazilian military  
dictatorship (1964-1985)*



Luís Henrique Leal<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor de Fotografia e Tecnologias Audiovisuais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É realizador, diretor de fotografia e doutor em Comunicação Audiovisual pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). E-mail: luishenrique@ufrb.edu.br

**Resumo:** Quais relações podemos estabelecer entre uma imagem de um desfile militar em 1971, outra que um fotojornalista deixa guardada por dez anos antes de publicá-la, uma fotografia da Aeronáutica de presos trocados por um embaixador, a articulação dessa imagem num documentário junto a um depoimento, uma publicidade de TV que diz que ela “sobreviveu à câmara de tortura” e a transmissão da Copa do Mundo de 1970? O artigo reúne e analisa diferentes formas através das quais as imagens operam disputas narrativas em torno do significado da ditadura militar brasileira (1964-1985) e, a partir da justaposição de imagens, se propõe a tratar dos termos das disputas nos quais estão em jogo nosso passado e nosso futuro.

**Palavras-chave:** ditadura militar brasileira; disputas narrativas; imagens; tortura; memória política.

**Abstract:** What associations can we establish between an image of a military parade in 1971, one a photojournalist keeps stored for a decade before publishing it, an Air Force photograph of political prisoners exchanged for an ambassador, the use of that image in a documentary, a television advertisement that says it survived torture, and the live and color broadcast of the 1970 World Cup? This study gathers and analyzes several ways in which images operate narrative disputes surrounding the meaning of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) and, based on the juxtaposition of images, discusses the terms of disputes that put our past and our future at stake.

**Keywords:** Brazilian military dictatorship; Narrative disputes; Images; Torture; Political memory.

Desfile do Dia da Pátria em 1971. Num vídeo institucional da ditadura militar (1964–1985), atualmente no acervo do Arquivo Nacional, podemos ver uma iconografia do poder tal como desenhada pelos militares. Trata-se de uma cerimônia profundamente coreografada, com a presença do ditador de turno, o general Emílio Garrastazu Médici, fazendo um discurso, ladeado por militares de alta patente. Nas imagens, não é possível ver o público presente, porque os registros atêm-se estritamente à representação das autoridades e à cerimônia do desfile das Forças Armadas. No registro, segue-se à fala de Médici um desfile de avião fazendo manobras no céu como um espetáculo que provavelmente visava entreter o público presente, mas que também tinha a função de exaltar a Aeronáutica como força hábil e preparada. Depois, à altura do chão, o Exército apresentava o desfile de bandas marciais tocando hinos de exaltação patriótica, soldados montados a cavalo levando as bandeiras do Brasil, grupos escolares e batedores abrindo espaço para o desfile de uma marcha de distintos pelotões das Forças Armadas. Como encerramento daquele dia, havia o desfile de tanques de guerra diante do público como demonstração de força e poder militar.

Observando com um pouco mais de atenção o registro do 7 de setembro no Rio de Janeiro daquele ano, notamos que a montagem do vídeo intercala diferentes planos desses distintos momentos, não somente para mostrar visualmente a suposta grandeza da cerimônia, mas para construir, por meio da narração, uma simbologia do patriotismo baseada na exaltação do Exército. Com a caracterização de uma *voice over* que atribui sentido às imagens para além do factual, é interessante perceber o uso da narração através de uma linguagem solene e laudatória, que assume um tom quase caricatural; nesse sentido, chama especialmente a atenção uma imagem de soldados desfilando, com a rigidez corporal que caracteriza as apresentações militares, enquanto a narração diz que através da postura dos militares, “marchando com garbo e altivez, o Brasil se afirma soberano e dono de seus destinos”.

Como uma afirmação do que poderia ser disciplina e soberania, a montagem apresenta uma sucessão de planos de pessoas de distintas idades que participam dos desfiles trajando uniformes militares com acessórios e cores diferentes — o que, certamente, indica uma diferença de lugares hierárquicos dentro das Forças Armadas — repetindo um mesmo gesto: o de bater continência (Figuras 1 a 3). Penso que a sugestão com a qual a montagem trabalha, que não é exatamente sutil, pretende transmitir a ideia de unidade, de que as várias gerações são reverentes e estão alinhadas com determinados valores e princípios. Exalta-se também, por meio dessa justaposição de planos, uma ideia de transmissão através das gerações de um projeto

que pretende nos fazer pensar, tal como propõe a narração, na “manutenção da ordem para que nada possa deter o progresso”. A saudação militar, que consiste em manter uma disposição corporal ereta e levar a mão direita aberta à cabeça, é um símbolo da reverência que os militares devem prestar a seus superiores, mas, para além de uma imposição disciplinar, pode se deprender dessa manifestação uma forma de expressar admiração e uma disposição a cumprir ordens, algo que mantém correspondência com as campanhas da época que propunham que “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”.



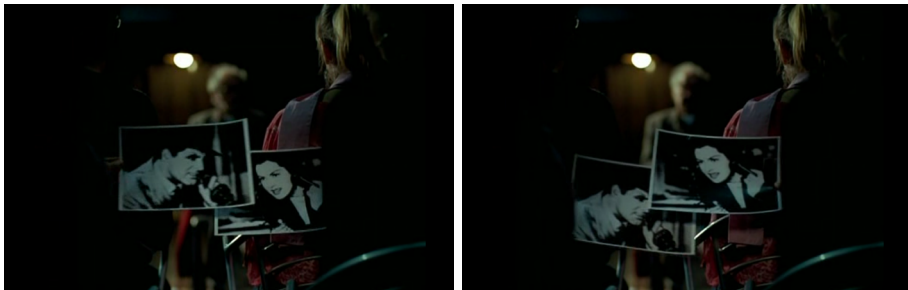
Figuras 1 a 3: Vídeo institucional do desfile militar de 7 de setembro de 1971 no Rio de Janeiro.  
Fonte: Arquivo Nacional

Em relação a essas imagens, encomendadas pelo governo da época — feitas com o objetivo de exaltar os militares e seu projeto de país, num período de intensificação do terrorismo de Estado, mas também de grande popularidade do regime —, é interessante observar que elas ignoram, na sua representação visual, a presença do povo que compareceu ao desfile. Tal forma de representar, nessa composição de um “perfil do poder” (Brito, 1981), se associa e é parte da tentativa e do desejo de construir a centralidade de uma narrativa com ideologia e protagonismo militar, corresponde à definição de uma política do visível, que visa definir de maneira clara e superficial uma heroização daqueles que ocupam o poder e que é uma “exibição festiva do poderio bélico do Brasil”.

Além daquilo que dá a ver, das imagens que nos oferece, é interessante notar que a montagem desse material visa promover, a partir da forma como se estrutura narrativamente, a afirmação de um saber institucionalizado, acentuado pela narração protocolar e celebratória. Se com a narração é possível dizer qualquer coisa, impor verdades exteriores à imagem através da *voice over*, em um filme de propaganda, como é esta obra, as asserções surgem não do que é possível ver, mas daquilo que se visa impor como forma de ver as imagens. Nesse sentido, é notória a proposital construção de uma mensagem que visa sobrepor como idênticas as ideias de servir os militares e de servir o país.

Se podemos dizer que essas imagens dão conta de filmar a face mais visível de um acontecimento que está situado no centro das atenções e que expressa uma estrutura de poder e visibilidade muito maior e mais complexa<sup>2</sup>, é interessante pensar como a fotografia brasileira produziu, em contraponto, outras imagens, outras representações como “contraplano” do desfile do Dia da Pátria naquele mesmo ano ou, de maneira mais profunda, como “contra-imagem” do poder.

Em relação à contraposição de pontos de vista, há uma interessante sequência de *Notre Musique* (2004), na qual Jean-Luc Godard aparece em cena dando uma conferência para jovens em Sarajevo. Comentando duas imagens fixas de Rosalind Russell e Cary Grant retiradas de uma sequência de *His Girl Friday* (1940), de Howard Hawks, Godard (2004) diz: “Campo e contracampo são expressões muito conhecidas do cinema. Mas se olharem com atenção essas fotografias do filme de Hawks, vocês verão que, de fato, se trata da mesma imagem” (Figuras 4 e 5). Na perspectiva de Godard, o diretor estadunidense “não é capaz de perceber a diferença entre uma mulher e um homem” e, assim, repete duas vezes a mesma imagem, para representar coisas distintas.



Figuras 4 e 5: *Notre Musique* (2004), de Jean-Luc Godard.

Fonte: Godard, 2004.

Em seguida, Godard (2004) acrescenta ao seu raciocínio: “o pior é quando se trata de duas coisas semelhantes. Por exemplo, duas fotografias representando um mesmo momento da história. Vemos que, na realidade, a verdade tem duas faces”. Pouco depois, passamos a ver um plano próximo, no qual um Godard de costas para

<sup>2</sup> Para além das especificidades das formas como o projeto militar de poder pensou a propaganda e a construção da sua imagem, é interessante ter em perspectiva que a tomada do poder pelos militares foi acompanhada pela estratégia de comunicação da entrada da televisão nas casas brasileiras, mesmo nos lugares mais recônditos do país, como meio central na propagação da narrativa sobre identidade e integração nacional.

a câmera segura em suas mãos imagens de judeus e palestinos no mar na época da criação do Estado de Israel (Figuras 6 e 7). Ele diz: “por exemplo: em 1948, os judeus entram na água rumo à Terra Prometida. Os palestinos entram na água rumo ao afogamento.” Alternando a aparição das imagens no enquadramento fixo, Godard alude à linguagem cinematográfica para pensar uma dimensão da experiência histórica do acontecimento. Uma imagem convoca outra, à imagem dos judeus que passam a ter um Estado para chamar de seu é preciso justapor a de 750 mil palestinos expulsos de suas casas, que representa o começo de um longo período de destituição de direitos e de massacre do povo palestino.



Figuras 6 e 7: *Notre Musique* (2004), de Jean-Luc Godard.

Fonte: Godard, 2004.

Na explicação de Godard, a imagem dos israelenses é o “campo”; a dos palestinos, o “contracampo”. Repetindo o gesto, ele volta a colocar a fotografia dos judeus sobre a dos palestinos e nos diz “campo”, para logo trazer a imagem dos palestinos para o primeiro plano: “contracampo”.

A proposição de Godard é a de que a questão do cinema não é estabelecer uma equivalência entre as imagens ao representar coisas distintas com uma mesma imagem. De maneira mais profunda, até mesmo quando estamos lidando com “um mesmo momento da história”, a possibilidade de entendimento passa por pensar a complexidade multifacetada do real. Campo e contracampo, desse modo, mais do que uma forma de representar o espaço cinematograficamente, são expressões dialéticas do pensamento histórico que se faz ver pela imagem. Ao mesmo tempo, sabemos pelo menos desde *Ici et ailleurs* (1976) da crença godardiana num princípio de construção do pensamento que entende “que o verdadeiro lugar do cineasta está no E. Uma conjunção somente tem valor se não confunde o que une” (Daney, 2012).

Partindo das proposições de Godard, isto é: partindo do reconhecimento das diferenças, da justaposição como um princípio de uma tensão dialética manifesta

na contraposição das imagens, proponho uma leitura crítica de uma imagem do fotojornalismo brasileiro como “contracampo” das imagens de propaganda do desfile militar de 1971. Refiro-me a uma imagem de Orlando Brito, um dos principais expoentes do fotojornalismo brasileiro, que se notabilizou por um trabalho marcado por grande ironia, que sobrepõe à “imagem direta”, a partir da composição e do jogo com os elementos em cena, “camadas e mais camadas de metáforas e alegorias” (Lissovsky, 2013).

A imagem de Orlando Brito (Figura 8) — captada em Brasília no mesmo dia em que as imagens do desfile do Dia da Pátria de 1971 descritas na abertura deste artigo foram feitas — representa o evento de exaltação patriótica, direcionando sua câmera justamente para aqueles que haviam ficado de fora da representação das imagens de propaganda: o povo. Mas, observando detidamente a imagem de Orlando Brito, percebemos que esse não é o único elemento de força da imagem. O potencial da imagem não vem somente do fato de ser um registro de outra natureza, com interesses distintos dos da propaganda, podemos entender que há, na fotografia de Brito, uma forma de compor que unifica espacialmente todas as pessoas sob um coturno militar, como se assim fosse possível transmitir o peso que se coloca sobre as pessoas no período. No enquadramento, sobressaem as botas militares que — tal como o fotógrafo representou o espaço na fotografia — pairam sobre as cabeças de todos esses homens e mulheres trabalhadoras que estão na rua. A composição se vale da ironia, trabalhando visualmente os elementos colocados no espaço como uma espécie de montagem, cuja finalidade é transmitir uma ideia que transcende o factual para compor um imaginário em torno à crítica de um poder autoritário que se impõe sobre o povo.

Ao mesmo tempo, há uma outra expressão interessante do poder autoritário que se inscreve na história da fotografia de Orlando Brito. Diante de uma forte censura, que impedia a publicação de imagens como esta, cuja forma de representação simbólica claramente se estrutura em uma chave de leitura crítica em relação à ditadura militar, o fotógrafo desenvolveu como método de trabalho um ritual, constantemente repetido, de fotografar e guardar as imagens no seu acervo pessoal, à espera de um momento futuro no qual essas imagens pudessem — já sem terem sua circulação proibida pela forte censura que caracterizava os anos de ditadura, em especial durante a vigência do Ato Institucional no. 5 (AI-5) — circular socialmente. Desse modo, esta imagem só veio a público, só pôde ser vista socialmente com a publicação de *Perfil do poder*, lançado em 1981, 10 anos depois de Brito haver disparado a câmera para captar a imagem.

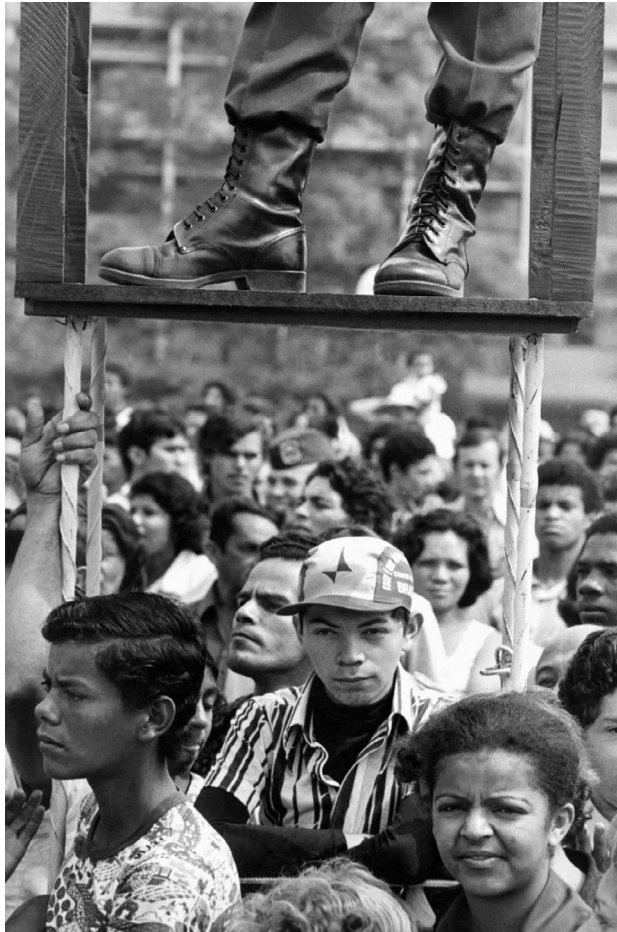


Figura 8: Desfile militar de 7 de setembro de 1971 em Brasília.

Fonte: Brito, 1981.

Ainda que não seja possível ver Brasília senão pelos rostos dessas pessoas, acredito que são justamente esses rostos que nos permitem pensar, através dessa imagem, na cidade como essa formação de gente de todo um país continental, de migrantes pobres de outras regiões do país em busca de oportunidades de uma vida melhor, que muitas vezes ajudaram a construir a capital, cujo desenho arquitetônico representava um projeto utópico do modernismo, e que foram, pouco tempo depois, jogados para fora dela<sup>3</sup>. Ou, ainda, essa multidão de trabalhadores faz pensar naqueles

<sup>3</sup> Em relação a isso, é bastante expressiva a política de remoção de moradias e habitantes que ocupavam os arredores de Brasília. Ver *A cidade é uma só?* (2013), de Adirley Queirós.



que nem sequer chegaram a sobreviver à construção da cidade e foram enterrados em suas fundações<sup>4</sup>. A contraposição das imagens em movimento do desfile do Dia da Independência no Rio de Janeiro à imagem estática capturada por Orlando Brito em Brasília dá conta, assim, de dois regimes de historicidade.

Comentando o trabalho de Orlando Brito, mas também o de Luís Humberto, Mauricio Lissovsky (2013) chama a atenção para um jogo dos fotojornalistas com uma “hiperbolização dos ritos de poder” através da imagem, característica dessa fotografia que Lissovsky chamou de “Fotografia da Cena Política (ou da Política da Cena)”.

Os melhores fotógrafos que fazem a cobertura da política nos palácios de Brasília ou dos desfiles militares abandonam os procedimentos usuais da reportagem fotográfica e comportam-se como ‘fotógrafos de cena’ – como são chamados os profissionais associados a produções teatrais e cinematográficas. Investidos desta atitude, acompanham o desenrolar de uma peça cujo *script* visual eles conhecem mais do que os próprios atores (este horizonte alargado de conhecimento é, como sabemos, aquilo que viabiliza a ironia). Por isso, busca-se frequentemente a periferia dos eventos políticos, seus tempos fracos, às margens do cerimonial, onde é possível observar os atores ainda não inteiramente investidos de seus papéis ou o avesso da carpintaria que sustenta o cenário (Lissovsky, 2013).

Essas fotografias, que encontram uma forma de representar a política através de uma encenação com o imaginário, assumem uma atitude diante do poder, com vistas a descortinar suas relações e estruturas como uma forma de mostrar um “contraplano” do poder indesejado pelos poderosos. Tratando dessa postura, Luís Humberto (1983) comenta sobre o trabalho de fotojornalistas como ele próprio e Orlando Brito.

O grande conflito entre a informação e o poder situa-se no fato de que este nunca mostra publicamente sua face verdadeira, mesmo porque as tem muitas, e as exhibe apenas em atos litúrgicos, festivos e superficiais. As relações essenciais dos mecanismos de poder ocorrem sempre fora do alcance de nossos olhos e, sendo ele extremamente cioso de sua privacidade, só nos concede a visão da face que interessa tornar pública. Esse recato é a sua garantia, uma vez que preserva uma aura, frequentemente falsa, de seriedade e gravidade (Humberto, 1983).

<sup>4</sup> Na instalação Imemorial (1994), Rosângela Rennó aborda o “massacre nas barracas da obra e dezenas de trabalhadores que morreram no processo de construção de Brasília e foram enterrados em suas fundações. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como ‘dispensados por motivo de morte’” (Merewether, 2006, p. 161).

É a essa tentativa de impor uma imagem do regime, que caracteriza os desfiles militares, mas se constitui de maneira muito mais ampla, que o gesto fotográfico de Orlando Brito oferece resistência. Muitas vezes trabalhando com os elementos espaciais de modo a construir fotografias de fácil leitura e, talvez por isso, grande impacto, se afirma o desejo de inscrever na imagem, trazendo ao visível essa dimensão autoritária do exercício do poder que ocorre “sempre fora do alcance dos nossos olhos” (Humberto, 1983).

Mas se há grande impacto na postura desses fotojornalistas, de oferecer uma possibilidade de leitura crítica, uma atitude diante do poder que pretende descortinar sua *mise-en-scène*, é interessante também atentar para o papel da imagem numa disputa de outra ordem, que tem implicações políticas, na luta armada e que envolve o campo das visibilidades e a construção de uma imagem e de um imaginário. Refiro-me à ação, ocorrida também durante a Semana da Pátria, dois anos antes, em 1969, de captura do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick por grupos da oposição armada à ditadura militar.

Na primeira semana de setembro de 1969, quando o Congresso permanecia fechado em função do AI-5 e uma Junta Militar ocupava o poder depois de um golpe dentro da sucessão presidencial<sup>5</sup>, uma ação organizada pela Ação Libertadora Nacional e pela Dissidência da Guanabara (DI-GB) capturou o embaixador dos Estados Unidos e fez exigências ao governo militar, estabelecendo condições para o resgate do diplomata: a libertação de 15 presos políticos com transferência segura para o exterior e a publicação e leitura de um manifesto, na íntegra, nos principais jornais, rádios e televisões do país. O manifesto, inclusive, evidencia a compreensão de uma disputa simbólica em torno do momento, pensando em dois regimes de imagem:

Estamos na Semana da Independência. O povo e a ditadura comemoram de maneiras diferentes. A ditadura promove festas, paradas e desfiles, solta fogos de artifício e prega cartazes. Com isso ela não quer comemorar coisa nenhuma; quer jogar areia nos olhos dos explorados, instalando uma falsa alegria com o objetivo de esconder a vida de miséria, exploração e repressão que vivemos. Pode-se tapar o sol com a peneira? Pode-se esconder do povo a sua miséria, quando ele a sente na carne?

Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração. (ALN, 2006).

<sup>5</sup> Em agosto daquele ano, o general Costa Silva teve um problema de saúde e se afastou da presidência. Segundo a Constituição de 1967, outorgada durante a própria ditadura, o vice-presidente, o civil Pedro Aleixo, deveria assumir o cargo; no entanto, uma Junta Militar, formada pelos comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, impediu a posse de Aleixo e tomou o comando do país.

A ação revolucionária, além de vislumbrar um regime de disputas em torno das imagens do poder, se define por uma clara intervenção no cenário político que circunscreveu o campo de possibilidades dos militares na gestão de sua imagem. Nesse sentido, é interessante retomar a consideração de Michel Foucault (1988) sobre “governo” se fazemos referência não somente às “estruturas políticas ou à direção dos Estados”, mas à estrutura que determina “a forma como a conduta dos indivíduos ou dos grupos deveria ser dirigida”, algo que tem sensíveis relações com as “modalidades de ação orientadas a atuar sobre as possibilidades de ação dos outros” e que define “o campo possível de ação dos outros” (Foucault, 1988, p. 15).

Além da imposição da divulgação do manifesto nos principais meios de comunicação, os grupos revolucionários responsáveis pela ação de captura do embaixador deram 48 horas para a Junta Militar que governava o país naquele momento se pronunciar publicamente. Caso os militares respondessem negativamente ou se recusassem a responder, o embaixador seria morto. A ação terminou com a libertação dos 15 presos políticos, que foram levados de avião até o México. Aquela foi a primeira de uma série de ações dessa natureza, que resultaram na libertação de mais de uma centena de prisioneiros<sup>6</sup>. Além da estratégia para libertação de companheiros de luta que estavam presos, as operações criaram visibilidade internacional para as prisões políticas, a tortura e a violação dos direitos humanos no país e causaram constrangimentos para o governo militar na relação com os Estados Unidos.

Esse caso corresponde a uma grande ação política, mas também do ponto de vista da comunicação, se pensarmos que ela opera uma grande interferência na construção da imagem da ditadura, a nível nacional e internacional, e redefine os termos da representação dos meios de comunicação em torno do Dia da Independência. Pensemos no quanto se estabelece uma ruptura com a ideia de espetáculo que os militares, não sem contribuição dos meios de comunicação, montavam a cada ano na Semana da Pátria. Ao forçar os militares, num período marcado por uma forte censura, a liberar a circulação de um manifesto que falava sobre tortura e assassinatos perpetrados pelas forças do Estado e que, além disso, propunha a ideia de responder a essa violência<sup>7</sup>, os membros da ALN e da DI-GB impuseram um grande constrangimento à ditadura, obrigando-os a visibilizar uma imagem indesejável do governo.

<sup>6</sup> Seguiram-se a captura do cônsul do Japão, Nobuo Okuchi, do embaixador da Alemanha, Ehrenfried von Holleben e do cônsul da Suíça, Giovanni Bucher, que resultaram na libertação de, respectivamente, cinco, 40 e 70 prisioneiros políticos.

<sup>7</sup> “Queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. (...) Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora, é olho por olho, dente por dente”. (ALN, 2006).

Nesse sentido, é bastante expressiva a aparição da fotografia de 13 dos 15 presos políticos nos principais jornais do país, captada e transmitida à imprensa pelo setor de comunicação da Aeronáutica, na base aérea do Galeão, no Rio de Janeiro (Figuras 9 e 10).



Figura 9: Capa do Jornal do Brasil, edição de 7 e 8 de setembro de 1969.

Fonte: Prisioneiros..., 1969.



Figura 10. Capa do Correio da Manhã, edição de 7 de setembro de 1969.

Fonte: Presos..., 1969.

A divulgação da imagem foi uma espécie de resposta pública ao sequestro, a imagem assumia o papel de atestar o cumprimento das condições impostas pelos grupos armados de enfrentamento à ditadura, o que criava as condições para a libertação do diplomata estadunidense. Mas há ainda uma outra dimensão que atravessa a realização e a distribuição dessa fotografia. Trata-se de uma imagem que

os militares foram forçados a fazer, a contragosto, obrigados pelas circunstâncias. Podemos dizer, nessa direção, que a ação revolucionária obrigou os militares que ocupavam de forma violenta e autoritária o poder à época a fazer algo que eles não queriam e a visibilizar, levando para o primeiro plano a imagem de presos políticos, vítimas do regime. Estabelecendo uma ruptura com a captura dos símbolos nacionais em favor daqueles que tinham um projeto autoritário e excludente de país, a imagem dos presos políticos se impõe como uma “contra-imagem” dos desfiles, festejos e exaltação dos militares. Assim, ela opera simbolicamente como uma intrusão indevida nos mecanismos de transmissão das imagens e do imaginário da ditadura.

*Hércules 56* (2007), documentário de Silvio Da-Rin, revisita essa ação revolucionária que consistiu na primeira captura de membros do corpo diplomático de países do norte global. O filme entrevista individualmente os presos políticos trocados pelo embaixador que ainda estavam vivos no momento em que as filmagens foram realizadas e se utiliza de procedimento narrativo que reúne à mesma mesa para debate os responsáveis pela concepção, planejamento e execução da captura do embaixador Elbrick<sup>8</sup>. O documentário dá destaque à fotografia dos presos políticos, situados em frente ao avião que dá nome ao filme, antes de embarcarem em direção ao México, onde seriam libertados. Assim, depois de contextualizar, a partir das entrevistas, a resistência de setores militares a aceitar as condições impostas pelos grupos da luta armada que tinham sob sua guarda o embaixador estadunidense, vemos Flávio Tavares comentando a condução dele e dos outros presos ao avião que os levaria ao México, transformando sua situação de prisioneiros a mulher e homens livres.

“Fomos para a pista, para a famosa fotografia dos 13... Eu estava na ponta, me agachei na ponta esquerda”, ouvimos Flávio dizer enquanto a montagem faz aparecer na tela a fotografia, tomada em 6 de setembro de 1969, em que vemos 13 dos 15 presos trocados pelo embaixador americano. A imagem aparece com um efeito que aplicou uma camada de branco sobre a imagem, reduzindo o seu contraste; em contraponto, Flávio agachado à esquerda do grupo, à direita na imagem, foi destacado por meio da intensificação do contraste (Figura 11). “E, nesses segundos, em que me agachei, eu disse: ‘Vamos mostrar as algemas! Rápido!’. E dois presos mostram as algemas”. A montagem reenquadra a fotografia, aproximando-nos de oito dos presos, mas utiliza o contraste como forma de destacar o gesto de

<sup>8</sup> Desse modo, podemos ver, ao longo do filme, entrecortados pelas entrevistas dos presos políticos trocados pelo embaixador, conversas sobre o contexto político, memórias dos acontecimentos, considerações sobre a luta armada, assim como discussões e análises em torno do significado da ação passadas quatro décadas.

José Dirceu (Figura 12), enquanto ouvimos o entrevistado dizer: “O primeiro que mais mostra é José Dirceu. Ele mostrou as algemas num gesto que era pra mostrar que nós íamos algemados, que nós continuávamos presos.”



Figuras 11 a 14: Hércules 56 (2007).

Fonte: Da-Rin, 2007

Enquanto a montagem percorre, inicialmente com um movimento panorâmico da esquerda para a direita seguido de um movimento de *tilt* de cima a baixo, a imagem, deslocando o reenquadramento, utiliza o efeito para destacar os personagens que o entrevistado cita: “e o outro é Onofre Pinto, que mostra assim... Alguns como José Leonardo, que era um homem de muita coragem, mas era um velho advogado, ele põe um suéter em cima das algemas, pra esconder as algemas” (Figura 13).

Por fim, o enquadramento original da imagem é retomado, mas um efeito na imagem separa os prisioneiros do avião que se vê ao fundo da imagem, destacando-os (Figura 14). É sobre essa imagem, que ouvimos uma reflexão de Flávio Tavares sobre o gesto de mostrar as algemas como um símbolo de resistência, como uma explicitação da condição de violência imposta àqueles que se opõem ao poder.

[Esconder as algemas] quem faz é o criminoso comum. O preso político não se sente culpado, o preso político mostra o rosto, mostra a cara, não esconde nada, diz o nome porque ele não é culpado, ele é uma vítima do sistema do terror que ele, preso político, quer destruir. (Hércules 56, 2007).

A montagem do documentário mantém a imagem na tela durante alguns segundos, tempo que nos permite pensar na imposição do autoritarismo sobre os corpos dos prisioneiros, muitos deles torturados até o momento de saída da prisão, e na consciência dos militantes de esquerda que, atentos às possibilidades de circulação da fotografia, mostram as suas mãos algemadas, como forma de inscrever na imagem fotográfica suas condições de prisioneiros e de afirmar um gesto político de resistência aos poderes.

Embora o documentário de Da-Rin articule essa imagem ainda sob o paradigma da ilustração, conferindo um tratamento que acredita mais nos poderes da fala que no valor testemunhal que pode se revelar através de uma reflexão em torno da imagem, o procedimento narrativo realizado, baseado em uma alteração digital da fotografia, direciona o olhar para um aspecto importante que permite pensar a relação entre as mãos e a luta política ou, de outra forma, entre as mãos e o poder<sup>9</sup>.

Num exercício que busca ampliar as possibilidades de leitura dessa imagem, devemos lembrar que ela responde a uma circunstância histórica específica, sendo desdobramento de uma ação dos grupos de esquerda armada que transformaram profundamente, ainda que num espaço de tempo diminuto, as relações em torno da imagem que a ditadura militar poderia produzir de si. Se a publicação da imagem de presos políticos sendo trocados pelo embaixador dos Estados Unidos nos principais jornais do país, como exigência dos grupos armados de esquerda, tinha a capacidade de forçar os militares a esconder as imagens que eles gostariam de fazer circular através das estruturas de comunicação em uma data importante para o regime, o ato fotográfico ao qual a imagem dá lugar no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, é um registro oficial do Estado, mas que responde, mais do que a uma pretensão documental ou arquivista, a uma “prestação de contas” aos grupos da esquerda armada que haviam sequestrado o embaixador estadunidense. O gesto dos prisioneiros, de mostrar as algemas para a câmera fotográfica dos militares, surge então como mais uma camada crítica a se sobrepor à imagem, atuando como uma infiltração no registro oficial realizado pela Aeronáutica, espécie de afirmação que visa inscrever nela a violência do Estado contra os dissidentes. É justamente a existência dessa ação performativa para a câmera e que opera mais profundamente, alargando as possibilidades de visibilizar um ponto de vista crítico à ditadura em um momento de grande controle dos militares sobre a comunicação, que é relembrada e retomada pelo documentário como parte de uma articulação narrativa que define os termos de uma disputa em torno do sentido da história.

<sup>9</sup> cf. *Der Ausdruck der Hände* (A expressão das mãos, 1997), de Harun Farocki, e *Le Fond de l'air est rouge* (O fundo do ar é vermelho, 1977–1993), de Chris Marker.



Ao mesmo tempo, pesquisando no futuro, décadas depois dessa imagem ter sido realizada, é preciso ser capaz de lê-la como um testemunho visual de um curto espaço de tempo na história da ditadura militar, em 1969, em que a ideia de sequestrar embaixadores era considerada uma alternativa dos grupos de esquerda armada, que haviam entrado na clandestinidade depois da decretação do AI-5, e expressava uma vitória circunstancial capaz de libertar companheiros e de alimentar o sonho e certa ilusão da possibilidade de derrubar os militares do poder; confrontada com os acontecimentos que a sucederam, ela representa também o momento que antecede a estruturação dos aparelhos de tortura e terrorismo de Estado e a aniquilação da oposição armada.

De certa maneira, fazendo um percurso de olhar as imagens e a história, observando essas imagens e esses momentos, é possível pensar que a perversão violenta e o desejo de aniquilação já “tinha para ali enviado os seus emissários, muito antes de aparecer” (Adorno, 2001, p. 183). Se, como sabemos, a oposição armada de esquerda foi massacrada até seu desaparecimento nos primeiros anos de 1970 — quando a ilusão de vitória desaparece e sobreviver passa a ser o horizonte de mais longo prazo dos militantes —, é possível entender a assimetria de forças em jogo olhando a edição de 6 de outubro de 1969 do *Jornal do Brasil*. No alto da página do periódico, um mês depois do sequestro do embaixador estadunidense, é possível ler no alto da página 4: “Exército revela prisões no grupo de Marighella”.

O comando da 2a. Divisão de Infantaria anunciou ontem que foram desbaratados 12 aparelhos e presos 19 terroristas da ala de Marighella - três dos quais participaram do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, no Rio. (...) A descoberta dos 12 aparelhos foi possível graças à Operação Bandeirantes, formada por todos os setores de segurança. (Exército..., 1969).

É possível compreender, então, que houve uma rápida resposta da repressão na prisão dos militantes de esquerda que atuavam na clandestinidade, inclusive de membros dos grupos que estiveram à frente do sequestro do embaixador. Mas há, também, nessa notícia, outros elementos que chamam a atenção. O primeiro deles é a naturalidade com que o texto utiliza — como costumavam utilizar os principais jornais da época, mesmo durante os períodos mais violentos como esse — o termo “terroristas”<sup>10</sup> para designar aqueles que resistiam à ditadura,

<sup>10</sup> A notícia do *Jornal do Brasil* não deixa lugar a dúvidas de que, sob o ponto de vista do jornal, 19 terroristas da ala de um outro terrorista, Carlos Marighella, foram presos. É como contraposição a essa narrativa de viés autoritário que utilizo reiteradamente o termo “terrorismo de Estado” para me referir à prática de crimes de lesa-humanidade por agentes do Estado.



reproduzindo o vocabulário de quem exercia o poder de forma autoritária e era responsável por sequestrar, torturar, matar e fazer desaparecer dissidentes. Mas há outro elemento que não deve nos escapar. Essas prisões, nos diz o jornal, são resultado da articulação da Operação Bandeirantes (OBAN), que representava a profissionalização dos métodos repressivos através da integração dos sistemas de informações. Na verdade, a melhor forma de definir a OBAN seria dizer que se trata de uma organização empresarial-militar de inteligência que utilizava a tortura e o assassinato como métodos.

Acredito que esses elementos ganham ainda mais força quando os relacionamos a um anúncio publicitário, publicado abaixo da notícia, ocupando a maior parte da página do jornal. Trata-se de uma propaganda de um televisor Philips, modelo 550. Mostrando uma imagem de estúdio do produto ao lado de um chicote, a legenda diz: “Na câmara de torturas, o TV Philips 550 resistiu a tudo” (Figura 15).

Ao produzir uma mensagem que naturaliza a tortura, a publicidade nos faz ter contato com um discurso que trata a prática de um crime de lesa-humanidade não como algo abominável, da ordem da barbárie, mas um mero “teste de resistência”, capaz de atestar a qualidade de um produto. Algo que já pareceria de mau gosto a princípio, vai se mostrando uma ignomínia e um escárnio à medida que observamos com mais atenção as mensagens textuais que fazem referência a diferentes métodos de tortura de prisioneiros. Propagandeando haver testado a “capacidade de resistir a qualquer maltrato”, a Philips diz que colocou à prova “a resistência a choques”, “a capacidade de se manter íntegro” e “a resistência a elevados graus de calor e umidade”. Os choques são uma referência inquestionável a métodos como a “cadeira do dragão”<sup>11</sup>, mas as outras duas referências atraem especialmente a atenção em função da sofisticação discursiva, que revela um caráter sádico. Ao falar sobre a “capacidade [do televisor] de se manter íntegro”, o adjetivo desta oração pode ser lido de duas maneiras. “Íntegro” pode significar inteiro, o que acaba por ser uma referência aos possíveis cortes, mutilações e decepções que a tortura pode produzir sobre os sujeitos, mas também pode significar probo. Nesse caso, a provocação do anúncio é a de que a tortura colocaria à prova, ao levar a pessoa a situações limites, a sua integridade, isto é: sua dignidade. Nenhuma das duas possibilidades garante o mínimo de integridade ética e se alinha ao gozo com a violência e a humilhação das vítimas de tortura.

<sup>11</sup> A Cadeira do Dragão era uma cadeira revestida de zinco ligada a terminais elétricos; nela, os torturados eram colocados nus e submetidos a choques em todo o corpo.

Como se não fosse suficientemente perverso, há ainda a referência publicitária aos “elevados graus de calor e umidade” que o televisor seria capaz de suportar, referência às queimaduras sobre o corpo das pessoas torturadas, e o anúncio, ante a impossibilidade de relacionar água ao funcionamento perfeito do produto, cita a resistência à “umidade”. Sendo esta quantidade de água presente no ar, “umidade” é um eufemismo para fazer menção aos afogamentos praticados como método de torturas durante interrogatórios.

No que dá a ver, a propaganda faz parecer que, em novembro de 1969, a classe empresarial tinha tanta convicção da força de sua aliança com a ditadura militar e tanta confiança na impunidade que se sentiu à vontade para fazer referência à suposta qualidade e resistência de seus produtos a partir da exaltação de crimes de lesa-humanidade. Apesar das práticas de tortura nunca terem sido assumidas pela ditadura militar, houve, como dizem Mauricio Lissovsky e Ana Maria Mauad (2019), um período de alguns meses em 1969 em que o “orgulho da tortura” produziu imagens dessa natureza que, pouco depois, desapareceriam diante da percepção de que o reconhecimento público dos crimes da ditadura resultaria em condenação internacional ao governo brasileiro.

Visto hoje, o anúncio do Philips 550 é capaz de dimensionar a mentalidade da classe dominante sobre o regime político à época e nos ajuda a compreender o caráter “empresarial-militar” da ditadura brasileira, ao qual René Armand Dreifuss (1981) faz referência, reivindicando uma compreensão do caráter de classe do regime. E se, como sabemos, o projeto de estruturação dos aparelhos de espionagem, tortura e terrorismo de Estado foi realizado em associação com a classe empresarial brasileira, a imagem de um televisor ao lado de um chicote é uma expressão visual importante de um momento da história brasileira em que o poder econômico pensou que poderia “torturar sem culpa e ser apreciado por isso” (Lissovsky; Mauad, 2019, p. 94).

Se notadamente os televisores cumpriram um importante papel na transmissão de uma imagem do país, exaltando inclusive uma “pretensa vocação irresistível do Brasil para o sucesso” (Fico, 1997), podemos pensar que quem se dispusesse a comprar um televisor Philips 550 poderia ver, através dele, ao final daquele mês, imagens do Congresso Nacional — que havia permanecido fechado durante todo o ano de 1969 por ter sido fechado com a decretação do AI-5 — sendo reaberto para que o general Garrastazu Médici, único candidato da disputa, fosse “eleito” presidente da república.

Mas, se comprar um televisor e consumir as imagens de exaltação da ditadura militar eram, nesse período, ações complementares, cuja continuidade

parece evidente, é como uma breve interrupção na “tranquilidade” produzida de maneira artificial, à revelia dos acontecimentos, que devemos ver a aparição inesperada na programação televisiva, como uma espécie de intrusão revolucionária, dos manifestos dos grupos guerrilheiros que capturaram embaixadores para trocá-los por presos políticos e das imagens fotográficas desses prisioneiros pouco antes de deixarem o país rumo ao exílio.

**Coluna do Castelo - Um serviço ao futuro**

**Exército revela prisões no grupo Marighela**

**Matarazzo recebe medalha boliviana pelo que fez em 20 anos à frente da Bienal**

**ASSOCIAÇÃO DOS SERVIDORES CÍVIS DO BRASIL**

**Na câmara de torturas o TV Philips 550 resistiu a tudo**

**Sómente Philips pode oferecer qualidade e preço e resistir a qualquer prova**

**PHILIPS**

Figura 15: Página quatro da edição de 6 de outubro de 1969.

Fonte: Jornal do Brasil

É, portanto, como uma cintilação de luz nas sombras provocadas pelos holofotes lançados para a Copa do Mundo de 1970, a primeira transmitida ao vivo e a cores (Figura 16), quando a programação televisiva se centrava em mostrar os gols

de Rivelino, Tostão e Jairzinho, depois de uma vitória contra o Peru que levaria a Seleção Brasileira às semifinais de uma Copa do Mundo, que a notícia do sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben adentra os televisores e chega à casa de milhões de pessoas. Junto com ela, logo aparecerá uma fotografia dos 40 prisioneiros trocados pelo embaixador antes de deixarem o país rumo à Argélia (Figura 17).

Essa imagem, contraponto às de uma exaltação nacionalista que os militares insuflaram para se aproveitar de um sentimento legítimo de identificação da população com uma Seleção que seria campeã mundial, dá a ver a assimetria de forças daquilo que se pensou em algum momento ser um confronto, mas revelou-se um massacre, na medida em que militantes de esquerda que haviam sequestrado o embaixador estadunidense para libertar 15 companheiros da prisão, nove meses depois, passavam a figurar entre os prisioneiros trocados no sequestro de outro diplomata de um país do norte global. Nessa situação, é possível ver, inclusive, no canto da fotografia, uma jovem de 21 anos, Vera Sílvia Magalhães, que, como efeito dos choques sofridos durante a tortura — ignomínia que durante certo período a ditadura fez questão de exaltar<sup>12</sup> e que uma empresa concebeu como uma estratégia de vendas — havia perdido os movimentos das pernas e já não era capaz sequer de permanecer em pé.



Figura 16: Transmissão televisiva de Brasil x Peru na Copa do Mundo, 11 de junho de 1970.

Fonte: Rede Globo

<sup>12</sup> Se, como sabemos, foi contra um horizonte de transformações sociais que os militares e os setores empresariais construíram uma ditadura, a execução de uma política econômica de alta concentração de renda foi um projeto de país inseparável do exercício autoritário do poder e do reino clandestino da tortura. Em relação ao caráter de classe da ditadura, ver Dreifuss, 1981; para mais informações sobre um curto período em que a ditadura militar exaltou a tortura, em 1969, ver Lissovsky; Mauad, 2019.



Figura 17: Fotografia de presos políticos antes de embarque para Argélia, 11 de junho de 1970.

Fonte: O Globo.

### Post-scriptum

Se as imagens cumpriram um papel central na afirmação de valores conservadores alinhados à extrema-direita e ao militarismo, assim como na “reinvenção do otimismo”, olhar o conjunto de imagens que compõem este artigo no tempo presente nos permite formular novas questões em relação a elas. Revisitadas a partir de uma nova perspectiva, propondo indagações que visam responder ao contemporâneo, essas imagens nos fazem pensar no quanto, diante delas, podemos ver o que resta da ditadura. Se, como propõem Vladimir Safatle e Edson Teles (2010), uma ditadura deve ser medida “através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente”, é possível dizer que “a ditadura brasileira foi a ditadura mais violenta que o ciclo latino-americano conheceu” (Safatle; Teles, 2010, p. 10).

Quando estudos demonstram que, ao contrário do que aconteceu em outros países da América Latina, as práticas de tortura em prisões brasileiras aumentaram em relação aos casos de tortura na ditadura militar; (...) então começamos a ver, de maneira um pouco mais clara, o que significa exatamente “violência”. Pois nenhuma palavra melhor do que “violência” descreve esta maneira que tem o passado ditatorial de permanecer como um fantasma a assombrar e contaminar o presente. “Contaminar” porque devemos nos perguntar como a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado (Safatle; Teles, 2010, p. 11).

Se é a partir de uma naturalização da violência que podemos entender um anúncio publicitário que faz referência à tortura no auge da repressão da ditadura, em 1969, é como extensão e aprofundamento dessa violência, como resultado da impunidade e da “denegação fundamental que pavimentou a transição brasileira” que podemos entender uma outra imagem publicitária que faz referência à tortura, mais de quatro décadas depois da publicação do anúncio da Philips 550. Mauricio Lissovsky e Ana Ligia Aguiar (2016) nos contam que, em 2012, “a marca internacional de tênis *Converse*, da *All Star*, lançou no Brasil uma linha de calçados inspirada na obra de Niemeyer”. Como um dos produtos dessa linha, o modelo *Chuck Taylor All Star Chukka Boot* (Figura 18) inspirou-se em um monumento projetado para o grupo Tortura Nunca Mais, que assumiria a forma de um grande arco de concreto com uma vítima da ditadura espetada na ponta.

Projeto que nunca saiu do papel, a obra monumental, que pretendia ser capaz de fazer lembrar a dimensão traumática do passado violento e propagar uma consciência memorialística, de modo a tornar a experiência da tortura algo da ordem do inaceitável e irrepetível, acaba por ser mais um “monumento à deriva”, expressão do fracasso da elaboração de uma memória crítica em relação ao passado violento que se estende e se aprofunda no presente. E não é senão como expressão dessa fragilidade que nos obriga a viver repetidamente um ciclo infernal de repetições que testemunhamos a capacidade do capital de “apropriar-se até das formas mais violentas de representação para travestir de arte o fetiche da mercadoria” (Lissovsky; Aguiar, 2016, p. 360). A longa caminhada que caracteriza a transição incompleta rumo à democratização do país, incapaz de interromper os longos ciclos de violência contra o povo, encontra num par de sapatos uma expressão do duplo movimento que nos trouxe até o presente, um momento em que “a força de seus instrumentos de violência [do Estado brasileiro] monumentalizavam-se em detrimento de suas vítimas, cada vez mais frágeis” (Lissovsky; Aguiar, 2016, p. 359):



Figura 18: Imagem de divulgação do tênis *Chuck Taylor All Star Chukka Boot*.

Fonte: Lissovsky; Aguiar, 2016.

Enquanto um pé avança e propõe:

– Eu sei que *houve* tortura no Brasil, mas é importante seguir em frente.

O outro, já engajado no próximo passo, recapitula:

– Eu sei que ainda *há* tortura no Brasil, mas *foi* importante seguir em frente

(Lissofsky; Aguiar, 2016, p. 360).

## Referências

ADORNO, T. W. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Lisboa: Edições 70, 2001.

ALN – AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL. *Manifesto da ALN e do MR-8*: sequestro embaixador americano no Brasil, 4 de setembro de 1969. [S. l.]: Marxists Internet Archive, 2006. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1969/09/04.htm>. Acesso em: 05 set. 2023

BRITO, O. *Perfil do poder*. Brasília: Ágil Fotojornalismo, 1981.

DANEY, S. Prefácio a Ici et Ailleurs (Godard/Miéville). *Blog Intermedio*, 5 set. 2012. Disponível em: <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/09/05/prefacio-a-ici-et-ailleurs-godardmieville-por-serge-daney/>. Acesso em: 3 dez. 2023.

DREIFUSS, R. A. 1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FICO, C. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FOUCAULT, M. “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología*, Ciudad de México, v. 50, n. 3, p. 3-20, 1988. DOI: 10.2307/3540551.

HUMBERTO, L. *Fotografia*: universos e arrabaldes. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

EXÉRCITO revela prisões do grupo Marighela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 out. 1969. 1º Caderno, p. 4. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=141846](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=141846). Acesso em: 5 dez. 2023.

LISOVSKY, M.; AGUIAR, A. L. L. “Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964”. In: ARAÚJO, D. C.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, B. (Ed.). *Ditaduras Revisitadas*: cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: Universidade do Algarve, 2016. p. 350-382.



LISSOVSKY, M.; MAUAD, A. M. “Orgulho da tortura”. *ZUM*, São Paulo, n. 17, p. 88-95, 2019.

LISSOVSKY, M. Será isso a realidade? A fotografia brasileira nos tempos da ditadura. In: Conferência no Instituto Moreira Salles. [S. l.: s. n.], 2013.

MEREWETHER, C. “Archives of the Fallen 1997”. In: MEREWETHER, C. (Ed.) *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel; MIT Press, 2006.

PRESOS políticos hoje às 14h no México. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 set. 1969. p. 1. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_07&pasta=ano%20196&pesq=%22presos%20políticos%20hoje%20às%2014h%20no%20México%22&pagfis=103730](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22presos%20políticos%20hoje%20às%2014h%20no%20México%22&pagfis=103730) Acesso em: 29.09.2023.

PRISIONEIROS viajam e sequestradores prometem soltar Embaixador ainda hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7-8 set. 1969. p. 1. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=%22prometem%20soltar%20embaixador%20ainda%20hoje%22&pagfis=140351](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22prometem%20soltar%20embaixador%20ainda%20hoje%22&pagfis=140351) Acesso em: 26.10.2023.

SAFATLE, V.; TELES, É. *O que resta da ditadura? A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

### Referências audiovisuais

A CIDADE é uma só? Adirley Queirós, Brasil, 2013.

DERAUSDRUCK der Hände (A expressão das mãos). Harun Farocki, Alemanha, 1997.

HÉRCULES 56. Silvio Da-Rin, Brasil, 2007.

HIS Girl Friday. Howard Hawks, Estados Unidos, 1940.

ICI et ailleurs (Aqui e em algum lugar). Ane-Marie Miéville; Jean-Luc Godard, França, 1976.

LE FOND de l’Air est rouge (O fundo do ar é vermelho). Chris Marker, França, 1977.

NOTRE Musique (Nossa Música). Jean-Luc Godard, Suíça, França, 2004.

submetido em: 16 nov. 2023 | aprovado em: 30 abr. 2024