

## **Título: O cartaz como fonte para a História: análise comparativa de documentos produzidos durante as ditaduras no Brasil e na Argentina**

**Camilla Fontes de Souza\***

Este artigo tem por objetivo indicar as possibilidades de análise das representações dos imaginários políticos na resistência aos regimes militares brasileiro e argentino. Em especial, pretendo analisar as críticas e as estratégias de ação política elaboradas por dois grupos opositores, o Movimento Feminino pela Anistia e as Madres de Plaza de Mayo, por meio de dois cartazes de propaganda, produzidos em 1974 e 1978, respectivamente.

Parto da hipótese de que as imagens e mensagens contidas nos cartazes de resistência traduzem as idéias de mudança social e política, as estratégias de mobilização da sociedade e as transformações ideológicas vividas pelos grupos que os produziram. Tomados como representações das críticas aos regimes militares e de suas práticas de repressão política, as duas fontes apresentadas permitem comparações entre as estéticas e os conteúdos dos grupos realizadores. Essas análises abrem possibilidades de discussão sobre problemas comuns à história política recente do Brasil e da Argentina, relacionados aos esforços de grupos de direitos humanos que pensaram e agiram visando o fim dos governos autoritários.

Dividido em três partes, o texto tem o seguinte desenvolvimento: primeiramente, faço um pequeno debate metodológico sobre representações e imaginário político, no qual se torna possível a pesquisa em fontes de natureza visual. Articulada com essa metodologia, em seguida apresento a história visual como um campo para análise de história política e o cartaz de propaganda como fonte histórica. A terceira e última parte consiste na descrição do método de leitura desses documentos visuais e a problematização de duas fontes, uma brasileira e outra argentina. Nessa última parte, indico as possibilidades de comparação entre dois movimentos sociais assim como, também, as possibilidades de comparação entre as histórias recentes dos países.

### REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO POLÍTICO

---

\* Mestranda em História Social pelo Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Recebe financiamento da agência de Fomento à Pesquisa Acadêmica do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: [camillafs@usp.br](mailto:camillafs@usp.br) / [camillafontes22@yahoo.com.br](mailto:camillafontes22@yahoo.com.br)

As imagens e mensagens contidas em cartazes de propaganda política do período das ditaduras militares, elaborados por grupos da oposição, traduziam as críticas aos governos; convocavam a população para reflexões, debates e ações; e representavam as definições de seus autores sobre os projetos políticos pretendidos para o país. Segundo Carine Dalmás<sup>1</sup>, os cartazes de propaganda, como fonte, configuram uma possibilidade de análise histórica por se tratarem de manifestações visuais que atuaram como meio de divulgação massiva de críticas e de concepções, podendo ser considerados como expressões das lutas políticas encabeçadas por grupos políticos e por movimentos sociais<sup>2</sup>.

A adoção do conceito de *representação*, desenvolvido por Roger Chartier<sup>3</sup>, nos possibilita expandir as possibilidades de análise de fontes históricas. De acordo com o historiador, a cultura é um sistema de símbolos, carregados de significados, por meio dos quais os homens se comunicam. Desta forma, os símbolos, os textos e os documentos de cada época a representam, exercendo a função de mediadores entre aquele passado e o que dele se fez representar<sup>4</sup>.

Abordagem historiográfica voltada para a propaganda política, sobretudo a partir de imagens, fundamenta-se no conceito de *representações políticas*. Ao utilizarmos os cartazes como fonte, buscamos interligar os campos da história cultural e das representações com a história política. De acordo com Maria Helena Capelato e Eliana Dutra, a história política comporta análises de mitos e símbolos que são próprios e constituem representações de poder<sup>5</sup>. Bronislaw Baczko<sup>6</sup>, ao sugerir novos marcos para um campo de pesquisa histórica, afirma que as imagens produzidas com fim de propaganda se enquadram na definição das representações políticas porque expressam certas convenções socioculturais que permitem sua compreensão pela sociedade em que circulam. Igualmente, a propaganda assume o papel de criação de um imaginário

---

<sup>1</sup> DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena**. (1970-1973). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1988.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In. FLAMARION, Ciro; MALERBA, Jurandir. (orgs.). **Representações**: contribuição de um debate transdisciplinar. Campinas: Papyrus, 2000, p. 238.

<sup>6</sup> BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional. Casas da Moeda, 1985

coletivo capaz de dar sustentação a uma proposta de poder, ou de crítica, que pretende se firmar perante outras de diferentes naturezas<sup>7</sup>.

#### HISTÓRIA VISUAL COMO UM CAMPO DE ANÁLISE PARA HISTÓRIA POLÍTICA

Os símbolos e signos, os elementos estéticos e a natureza criativa das imagens – figurativas ou fotográficas – impõem dificuldades para uma análise histórica, de forma que ainda prevalece a preferência por fontes textuais. Entretanto, Ivan Gaskell<sup>8</sup> argumenta que para o historiador dedicado a domínios não especificamente artísticos, qualquer imagem pode servir como fonte histórica por possibilitar a discussão “de sua produção e de seu consumo como atividades sociais, econômicas e políticas”<sup>9</sup>. Cabe ao pesquisador tratar da historicidade de uma imagem e definir sua problemática, investigando sua produção social, sua circulação e apropriação. Neste sentido, Ulpiano Bezerra de Menezes<sup>10</sup> constata que, ao trabalhar imagens como fontes históricas, deve-se considerar como um pressuposto a natureza social do fenômeno artístico e formular “problemas históricos para serem resolvidos por intermédio das fontes visuais associadas a quaisquer outras fontes pertinentes”<sup>11</sup>. Isso significa pensar as representações visuais como elementos que participam das relações sociais como práticas materiais. Assim, reitera-se a afirmação de que os cartazes de propaganda são artefatos históricos que representam imaginários políticos, por lançarem mão de uma simbologia familiar ao seu público alvo.

Os cartazes de propaganda, que em certas ocasiões apresentam imagens articuladas com textos curtos e objetivos, visam comunicar de maneira clara e direta uma determinada mensagem. O estudo dessa fonte demanda análise de referências visuais, ideológicas, históricas, políticas, semânticas e estéticas. Para tentar dar conta de todas essas referências, essa fonte demanda a metodologia de um campo que vem se desenvolvendo na historiografia, a história visual.

---

<sup>7</sup> BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional. Casas da Moeda, 1985, p. 314.

<sup>8</sup> GASKELL, Ivan. “História das imagens”. Em: Peter Burke (org.) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>10</sup> MENESES, Ulpiano B.. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, nº 45, jul 2003.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 28. (Grifo do autor)

Dentro desse campo, desenvolveu-se o conceito de *cultura visual*, o qual pode ser compreendido como uma categoria de análise que engloba a produção de imagens e de sentidos das experiências visuais, atribuídos em determinado momento histórico. O conceito corresponde a uma ferramenta que, de acordo com Michel Wilson, possibilita aos historiadores distinguir entre diferentes práticas e registros visuais<sup>12</sup>. Vanessa Schwartz e Jeannene Przyblyski<sup>13</sup> complementam esta definição ao afirmarem que a “cultura visual ainda inclui o estudo da imagem/objeto e também alcança além, para incluir a história da visão, a experiência visual e a sua construção histórica”<sup>14</sup>.

Acredito, portanto, que os recursos visuais, bem como a visualidade, consegue capturar ao mesmo tempo que expõe/representa os imaginários da cultura em questão. Por questões de espaço e recorte, não levantei, aqui, as distintas referências que as fontes utilizam para representar suas mensagens, entretanto, para esse exercício se fez, e se faz, necessário o conhecimento do repertório cultural e visual em que aquela fonte imagética circulou e com os quais se comunicou, ou dialogou.

### Arte e propaganda

Adotando os pressupostos da criação, manutenção e representação dos imaginários políticos, bem como o poder de sua manipulação em determinadas sociedades e tempos históricos, sigo com as definições dos campos de atuação dos cartazes de propaganda.

A historiadora Maria Helena Capelato<sup>15</sup> aponta que a propaganda moderna, desenvolvida durante o século XX, consiste em “múltiplas mensagens, apelos, interpelações, dramatizações que mantêm ou modificam diariamente os sentimentos coletivos”. Afirma que

A intensificação das emoções ocorre por meio dos meios de comunicação, responsáveis pelo aquecimento das sensibilidades. Mas os sinais emotivos são captados e intensificados também mediante de outros instrumentos: literatura,

---

<sup>12</sup> WILSON, Michel. *Visual Culture. A useful category os historical analysis?* Em: SCHWRTZ, Vanessa R.; PRZYBLYSKI; Jeannene M. **The nineteenth-century visual culture reader**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004, p. 26-34.

<sup>13</sup> SCHWRTZ, Vanessa R.; PRZYBLYSKI; Jeannene M. *Visual culture's history: twenty first-century interdisciplinary and its nineteenth-century objects*. Em: **The nineteenth-century visual culture reader**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 09.

<sup>15</sup> CAPELATO, Maria. Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

teatro, pintura, arquitetura, ritos, festas, comemorações, manifestações cívicas e esportivas. Todos esses elementos podem entrar em múltiplas combinações e provocar resultados diversos<sup>16</sup>.

As reflexões de Toby Clark nos possibilitam ampliar essa definição e articulá-las com outros elementos que, igualmente, tiveram desenvolvimento e difusão durante o século XX. De acordo com o pesquisador, a propaganda política, de caráter manipulador, se oporia à arte por essa ser compreendida por muitos “como a busca pela verdade, a beleza e a liberdade”<sup>17</sup>. Discutindo a complexa relação entre uma e outra, o autor afirma que

Além do mais, a arte pode servir à propaganda por meio de sua função e lugar, seu entorno (espaços públicos ou privados) e sua relação com uma rede de objetos e ações de outro tipo. Os meios para realizar uma afirmação ideológica são quase ilimitados: arquitetura, teatro, música, esportes, roupas e cortes de cabelo podem comunicar uma visão política igualmente aos espetáculos de violência, tais como as queimas de livros, o assassinato, o suicídio ou o terrorismo. [...] Em geral, os diversos modos de comunicação elaborados por um governo ou um movimento político se unem em um programa mais ou menos sistemático. Ao fim, a arte atua dentro deste sistema em estreita relação com imagens compatíveis de filmes, revistas, anúncios, música popular e, mais recentemente (e com mais força), da televisão e de redes de informação<sup>18</sup>.

Em sua obra clássica, “O cartaz”, Abraham Moles<sup>19</sup> afirma que o cartaz de propaganda pretende apresentar “a comunicação de mensagens entre o organismo e a massa”, de uma forma clara e objetiva<sup>20</sup>. Utiliza, para tal, grande número de mecanismos da publicidade e elementos disponíveis na cultura em que ele é criado e circula. Variando o momento e o objetivo, o cartaz de propaganda política exerce diferentes funções na sociedade, tais como a função educadora, na qual cabe a ele comunicar elementos, objetos e mensagens cujo caráter é o de esclarecer questões de interesse público – ou de interesse ideológico de seus realizadores. Outras funções que o cartaz de propaganda

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 74-75.

<sup>17</sup> CLARK, Toby. **Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas**. Madrid: Akal Ediciones, 2000, p. 7.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>19</sup> MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p.46-47.

política pode desempenhar é a de ambiência, definida por Moles como incoerente,<sup>21</sup> e a função estética. Ao ser coordenada com as demais funções, a função estética pode estar presente em um cartaz político ao incorporar à sua mensagem – objeto e objetivo central – um jogo de cores, palavras e contrastes que lhe conferem elementos artísticos<sup>22</sup>.

No levantamento de dois mil cartazes de propaganda da guerra civil espanhola, Arnau Carnulla e Jordi Carnulla<sup>23</sup> afirmam que, até a ascensão do rádio e da televisão como veículo popular de comunicação em massa<sup>24</sup>, os cartazes se configuraram como objeto de grande alcance propagandístico. Especialmente nos momentos de conflitos bélicos e ideológicos, perseguições e censuras, os cartazes foram preferidos por, nestas ocasiões, apresentarem a efemeridade necessária para cobrir os acontecimentos políticos. A rapidez com que as notícias se sucediam e com que se tornavam obsoletas demandava um meio efêmero, rápido e fugaz. Sua reprodução em grande escala para o “consumo” de um grande e indistinto número de pessoas e o grande alcance que as mensagens atingiam faziam dos cartazes veículo de comunicação mais eficiente do que os jornais ou folhetins, por estes últimos demandarem tempo e técnicas específicas<sup>25</sup>.

### Conteúdo e mensagem

Seguindo a proposta do texto, para uma análise de cartazes e a leitura<sup>26</sup> dessas fontes, me apoiarei, especialmente no trabalho de Ulpiano Bezerra de Menezes, “O fogão da société anonyme du gaz. Sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária”<sup>27</sup>.

O método sugerido pelo historiador consiste em, primeiramente, sistematizar a análise morfológica (ou formal) do documento visual, observando a disposição geral dos

---

<sup>21</sup> O autor a define a ambiência do cartaz como “incoerente” sustentado na contradição dos termos “paisagem urbana”, à qual o cartaz compõe. MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.55.

<sup>22</sup> MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 53-57.

<sup>23</sup> CARNULLA, Arnau; CARNULLA, Jordi. **La guerra civil em 2000 carteles**. República, Guerra Civil, pós-guerra. Vols. I e II. Barcelona: Postermil, 1997.

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> De acordo com Ulpiano T. Bezerra de Menezes, “a palavra leitura [...] se refere à identificação e organização de atributos de natureza tanto verbal quanto visual, selecionados para atender a questões históricas concretas que possam ser propostas à imagem, tomada como fonte de informação”. A leitura de uma imagem, no sentido atribuído por Menezes e adotado neste trabalho, compreende, desta forma, “reunir, colher, escolher, reagrupar”. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O fogão da société anonyme du gaz. Sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária*. Em: **Projeto História (História e Imagem)** nº 21, São Paulo:2000, p. 105- 119.

<sup>27</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O fogão da société anonyme du gaz. Sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária*. Em: **Projeto História (História e Imagem)** nº 21, São Paulo:2000, p. 105- 119.

elementos apresentada no documento. Texto, imagem e demais elementos gráficos se articulam para conferir sentido à mensagem desejada. A identificação de padrões estéticos, da forma e fonte do texto, da natureza técnica da imagem (se é uma fotografia, gravura, ou outra) e da imagem, propriamente dita, permite a criação de categorias de análise para cada documento. Configurando o contexto de produção, reprodução e circulação, essa análise instrumentaliza o olhar do historiador para ler a imagem e “fornecer elementos para definir as estratégias de exploração documental e prosseguimento da pesquisa”<sup>28</sup>. Sobre essa leitura, a imagem articulada com outros documentos de distintas naturezas<sup>29</sup>, configura o momento histórico de sua elaboração.

O texto, em uma fonte visual, desempenha um papel primário ou secundário, que pode ser definido por meio da composição da imagem e/ou pelo sentido explícito que representa dentro do conjunto. Sophie Van Der Linden<sup>30</sup> auxilia no método para a compreensão dos resultados das articulações entre texto e imagem, em um documento visual. A primazia do texto ou da imagem, no documento, pode ser definida estabelecendo o tipo de relação que um e outro estabelece entre si. São elas: a relação de redundância, de colaboração ou de disjunção. Sobre essas relações, texto e imagem podem cumprir determinadas funções com o outro. Estão entre essas a função de seleção, de repetição, de revelação, de complemento, de contraponto e de amplificação<sup>31</sup>.

Muitas vezes, texto e imagem cumprem simultaneamente, um em relação ao outro, uma função – distinta – que se realiza no processo da leitura: descoberta de uma imagem, leitura do texto e retorno à imagem. Esta pode então, após a leitura do texto, fornecer nova mensagem. Do mesmo modo, uma imagem ou um texto, mediante os diferentes níveis de significação que está apto a organizar, pode abrigar diversas funções. Uma primeira função pode ocultar a outra, que se revela mais sutilmente<sup>32</sup>.

A conclusão de Linden, referindo-se ao livro ilustrado, serve como referência para a análise das possíveis interpretações do sentido atribuído, na mensagem de um cartaz. Afirma a autora que o “texto e a imagem, vistos em separado são sempre claros e

---

<sup>28</sup> MENESES, *Op Cit.*:2000.

<sup>29</sup> MENESES, *Op.Cit.*, jul 2003.

<sup>30</sup> LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 126.

evidentes. A articulação entre eles é que cria ‘armadilhas de significado’ mais ou menos abertas, dentro das quais [os autores] não sabemos o que vamos apanhar, senão o leitor”<sup>33</sup>.

De forma distinta à obra literária, e por se tratar de um veículo de propaganda, o cartaz já pressupõe, em sua elaboração, as prováveis – e desejadas – articulações entre texto e imagem.

BRASIL E ARGENTINA: OS DOIS PROCESSOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO POR MEIO DE IMAGENS

Dou prosseguimento, agora, com a apresentação de duas fontes, uma brasileira, de 1974, e outra argentina, de 1978.

Fonte 1: “Saia da sombra”



<sup>33</sup> LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2011, p. 127.

Autoria: Não consta Título: “1975 ano internacional da mulher” Instituição: MFPA Localização : Asmob / 02 / p. 44 / 295 Data: 1974 [CEDEM]
---

O cartaz acima, do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), foi produzido em 1974 e circulou no Brasil e em Portugal<sup>34</sup>. Na parte superior apresenta o texto em letras grandes e em branco, em contraste com o vermelho de um balão de fala em que se encontra o texto: “Saia da sombra diga conosco”. Abaixo, os rostos de duas mulheres, da esquerda para a direita: a primeira branca sobre o fundo vermelho, a segunda vermelha sobre o fundo branco. A imagem da esquerda apresenta o desenho dos lábios unidos, em branco, sugerindo uma boca fechada, enquanto a direita tem o desenho de uma abertura, apresentado por uma pequena circunferência preta contornada por um lábio vermelho. Sob estes dois rostos há outros três e, abaixo destes, outros quatro rostos, que conferem à imagem a semelhança de uma pirâmide. A terceira e última linha de rostos apresenta quatro mulheres em vermelho sobre o fundo branco, todas elas com a boca em forma de circunferência preta, circundada por uma linha vermelha, que remete aos seus lábios. Cada um dos quatro rostos tem, nas suas *bocas-circunferência* pretas, as sílabas da palavra *li-ber-da-de*.

Na parte inferior dos bustos está escrito *Movimento Feminino pela Anistia no Brasil*. Abaixo, lemos *1975 ano internacional da mulher* em preto. A última linha está o texto *Memória à mulher brasileira vitoriosa na luta pela Anistia Geral – 1945*. À direita das duas últimas linhas há a imagem de uma pomba branca em uma circunferência preta. Dentro desta pomba há a imagem do Espelho de Afrodite. O Espelho está no corpo da pomba conferindo forma às suas asas.

O texto na parte superior do cartaz, juntamente com as sílabas dentro das bocas-circunferências nos rostos femininos compõem a frase *Saia da sombra, diga conosco li-ber-da-de*. A dicotomia luz-sombra, sugerida no texto da parte superior, está apresentada pelas cores branca e vermelha. O vermelho, representando a sombra, forma o balão da fala das mulheres que, nesta dicotomia anunciada, representa o lugar na luz.

---

<sup>34</sup> Foi José Luis Del Roio, do Instituto Astrojildo Pereira, quem cedeu o cartaz para o Centro de Documentação História e Memória da UNESP (CEDEM), de onde recolhi esta imagem. De acordo com ex militante, o lugar e a autoria do cartaz é indeterminado, podendo ter sido confeccionado em Portugal ou no Brasil. Sua divulgação em Portugal aconteceu por meio de redes militantes de esquerda brasileiros e portugueses, e teve, em Portugal, outro sentido agregado: a celebração da Revolução dos Cravos e queda do fascismo português. Entrevista disponível em Cadernos do Cedem, vol II, pág. 118, <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/issue/archive>, (consultado em 01.06.2011)

A disposição dos nove rostos em forma piramidal sugere a ação anunciada no texto. Os dois bustos, em branco no fundo vermelho estão compostos em “negativo” em relação aos outros sete e são os dois únicos iguais e com os lábios fechados. Os demais, sobre o fundo branco, estariam na luz. Estas mulheres não são iguais umas às outras e se diferenciam, basicamente, pelo desenho de suas *bocas-circunferência* que, de cima para baixo e da esquerda para a direita, vão aumentando de tamanho até que as quatro últimas, que também formam a base da pirâmide, “façam” *liberdade*.

Podemos dizer que a imagem exerce em relação, ao texto, como definido por Sophie Van Der Linden, uma relação de *colaboração*. Quando “articulados, texto e imagem constroem um discurso único”<sup>35</sup>, neste caso, o discurso de convocação das mulheres à saírem da sombra e participarem do movimento pela Anistia – ou, ainda, pela liberdade feminina, objetivo que estava no horizonte ideológico do Movimento Feminino pela Anistia, de orientação feminista, conferindo ao cartaz um duplo sentido. Esta convocação se dá pelo emprego dos verbos no imperativo “saia” e “diga” colaborada pelos bustos das mulheres “na sombra”, de boca fechada, e “na luz”, com suas bocas abertas.

Neste cartaz, sem o texto a imagem não desempenharia seu sentido plenamente, enquanto o texto, sem a forma da imagem, tem o seu sentido central completo. Ainda na proposta de análise do efeito que uma imagem confere ao texto – ou vice-versa – no nosso cartaz, a imagem acumula as funções de revelação, de amplificação e a função completiva. A primeira destas funções, a de *revelação*, se dá pela relação entre o imperativo “saia da sombra, diga conosco” e a disposição das mulheres na imagem – mulheres à luz, com bocas abertas, que “dizem” a palavra *liberdade*. A função de *amplificação* pode ser conferida à imagem quando traz “um discurso suplementar ou sugerir uma complementação”. Neste caso, o discurso complementar está no o gesto de “dizer” a palavra *liberdade* – ou mesmo, pelo tamanho das letras nas bocas das imagens, gritá-la. A terceira e última função que pode desempenhar é a *completiva*. Como já pudemos observar, texto e imagem interagem conferindo maior profundidade no sentido convocatório da mensagem, sugerindo uma determinada ação de seu público e “ilustrando” as oposições luz/sombra, se esconder/se expor, ficar em silêncio/dizer.

---

<sup>35</sup> LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2011, p. 121.

O uso das cores também auxilia na comunicação da mensagem. Abraham Moles explica que o efeito do contraste das cores vermelho sobre o branco produz uma resposta em que o vermelho será visto como dinamismo, cor criadora de entusiasmo e violência<sup>36</sup>. Ainda, em nossa cultura visual, o vermelho está associado ao feminino, à sensualidade e à sexualidade e, como extensão destas duas últimas, à vida. É sugestivo, sob estas perspectivas, que as bocas das mulheres à luz conservem o contorno dos lábios vermelhos, sugerindo dinamismo e entusiasmo também na *ação de dizer, pedir* ou, até mesmo, *gritar* por liberdade e pela vida. Todas elas, expostas pela Anistia. Em contrapartida, as mulheres à sombra, em negativo, podem ter as suas bocas brancas associadas à palidez da morte, da inação e do silêncio frente à violência e o abuso de poder do Estado de exceção. Ainda é possível afirmar que a oposição *luz/sombra* se refere a outro par opositivo *vida/morte*. A essas oposições sugeridas, e à convocação à ação, podemos afirmar que o MFPA ainda sugere qual a posição esperada de seu público em relação à campanha pela Anistia, ao fim das perseguições, prisões e exílio dos presos políticos – e, no limite, a defesa pelo fim do regime autoritário – a saber, o MFPA sugere ação e exposição em oposição à inércia e omissão.

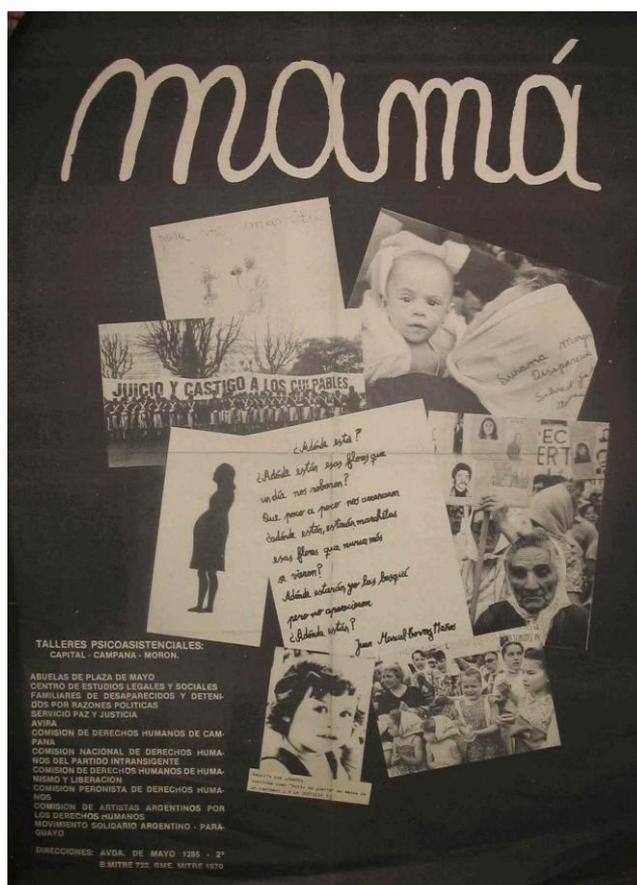
As últimas referências simbólicas que o cartaz apresenta estão na figura da pomba, no canto inferior direito. Em nossa cultura, a pomba remete a idéia “de paz, harmonia, esperança ou felicidade recuperada”<sup>37</sup>. Este símbolo está ao lado do texto “1975 ano internacional da mulher”, que se refere ao fato da mulher e das questões ligadas aos direitos do gênero terem sido escolhidas como tema da campanha da ONU para o ano de 1975. O Espelho de Afrodite compo e definindo aspectos e detalhes ao corpo da pomba, nos sugere a relação do feminino com a paz, como se aquele fosse determinante para esta. A frase “memória à mulher vitoriosa na luta pela Anistia geral - 1945” se refere aos 30 anos da, então, última Anistia no país e celebra a participação feminina na política brasileira. Nessas relações entre referências, podemos concluir que o cartaz de 1975, ao rememorar os 30 anos da última Anistia Geral, vincula anistia e participação feminina na política com o tema da mulher e da paz, sugerido pela ONU. Estas relações colocam o MFPA, e suas mulheres, como agentes na luta política pela liberdade e pela paz.

---

<sup>36</sup> MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 94-95.

<sup>37</sup> POMBA. Em CHAVELIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001, p. 728.

Fonte 2: “Mamá”



Autoria: Não consta

Título: “MAMA”

Instituição: Talleres Psicoasistenciales (Capital, Campana, Morón) - Abuelas de Plaza de Mayo (Buenos Aires) - Centro de Estudios Legales y Sociales (Buenos Aires) - Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas (Buenos Aires) - Servicio Paz y Justicia (Buenos Aires) - AVIRA - Comisión de Derechos Humanos de Campana - Partido Intransigente (Buenos Aires). Comisión Nacional de Derechos Humanos - Humanismo y Liberación (Buenos Aires). Comisión de Derechos Humanos - Comisión Peronista de Derechos Humanos (Buenos Aires) - Comisión de Artistas Argentinos por los Derechos Humanos (Buenos Aires) - Movimiento Solidario Argentino Paraguayo (Buenos Aires)

Localização: Memória Abierta <http://www.memoriaabierta.org.ar/cgi-bin/memoria/wxis>

Data: 1977/1978

Produzido por um grupo de onze instituições de direitos humanos, na província de Buenos Aires, Argentina, entre os anos de 1977 e 1978<sup>38</sup>, o cartaz MAMÁ apresenta um fundo preto que auxilia no destaque das imagens, ao centro, nos remetendo ao arranjo de um álbum de família. A palavra *mamá* indica o título e sugere seu tema, a evocação da imagem da *mãe*. Na parte inferior esquerda há o texto, em espanhol, com o título,

<sup>38</sup> A data está de acordo com a indicada no livro JEFATURA DE GABINETE DE MINISTROS DE LA NACIÓN SECRETARIA DE COMUNICACIÓN PÚBLICA 76-11 Afiches. **Momntos que hicieron historia**. 1ª Ed. Buenos Aires: Jefatura de Gabinetes de Ministros – Presidencia de la Nación, 2011.

“TALLERES PSICOASSISTENCIALES: BUENOS AIRES – CAMPANA - MORON”. Abaixo, consta a listagem de onze instituições de direitos humanos.

No centro do cartaz, lemos no poema: “¿Adónde estás? / ¿Adónde están esas flores que / un día nos robaran? / Que poco a poco nos arancaran / ¿Dónde están, estarán marchitas / Esas flores que nunca más / Se vieron? / Adonde estarán, yo las busqué / Pero no aparecieron / ¿Adonde están? – Juan Manuel Maños”

É possível afirmar que *mamá* associa-se a *flores*, possibilitando a compreensão, portanto, de que a *mãe foi roubada* e, assim como as flores, nunca mais fora vista.

A primeira imagem, localizada acima e à direita do arranjo, apresenta a fotografia em preto e branco de uma mulher que segura uma criança, possivelmente órfã de uma mãe desaparecida. Identificamos sua ligação com as Madres de Plaza de Mayo pelo uso de um lenço branco em sua cabeça. O gesto do bebê, que “olhar diretamente” para o espectador, em nosso repertório visual, pode ser atribuído o sentido de afrontamento, sugerindo um desafio ao observador. Outros possíveis sentidos, correspondentes ao olhar, podem ser – acredito que por se tratar do olhar de uma criança essa segunda opção seja a mais provável – a sugestão de empatia e de solidariedade.

Na fotografia a seguir, abaixo e à direita identificamos um grupo de mulheres marchando ao fundo da foto, com lenços amarrados em suas cabeças e segurando cartazes, indicando se tratar de uma marcha das Madres. De acordo com o conjunto de elementos da foto, em especial da senhora em destaque na imagem, constrói-se a representação da tristeza das mães que não têm notícias de seus filhos desaparecidos.

Outros elementos informam sobre a realidade e o cotidiano das mulheres que militavam por informações sobre os desaparecidos. Uma senhora que segura uma placa com fotografias, sustentada por um cabo de madeira, caracteriza a estrutura material para a organização das marchas. Concluímos que as Madres, identificadas como mães e donas de casa, utilizavam as ferramentas de seu dia a dia para protestar.

A soma dos elementos presentes nesta imagem – cartazes, faixas, solidariedade entre mães –, contribuem para a transmissão da ideia de união interna no movimento. A foto retrata um conjunto de informações que, quando articuladas, comunicam a natureza da

ajuda que as Madres – e, por extensão, os “Estúdios *psicoassistenciais*” – podem oferecer para aqueles que buscam informações.

A próxima foto está, em relação à anterior, no canto inferior um pouco à esquerda. Observamos mulheres, ao fundo, e crianças, na frente. A personagem central é a terceira menina, no primeiro plano. Ela representa o sofrimento de um parente e a condição dos filhos dos desaparecidos.

A sequência das fotos, até o momento, possibilita a interpretação de uma narrativa: o tema é a *mãe desaparecida* e seu filho é frágil e está desprotegido. As avós dessas crianças sofrem sem informações de suas filhas. Os parentes, entretanto, não estão sozinhos em sua dor e tristeza, e podem esperar encontrar auxílio e solidariedade nos “Estúdios”. Nesta última fotografia, a menina que representa a criança desprotegida, é consciente da ausência de seus pais e sofre tanto quanto uma *madre* (sofrimento representado pelo choro). Assim como os demais parentes, esta menina pode confiar no apoio da organização. Mais além, apesar de sua dor e do choro, ela age conjuntamente com as demais mulheres (“batendo palmas” e em coro). A representação que as Madres buscavam de si, como exemplo de determinação, força, persistência e solidariedade, fica expressa na imagem desta menina.

A próxima foto é do rosto de uma menina, que direciona a cabeça em direção à câmera e a olha diretamente. Abaixo da foto há o pequeno texto “Paulita Eva Logares continua como ‘botín de guerra’ em manos de um represor ¿Y LA JUSTICIA?”. Paula Eva Logares foi sequestrada em maio de 1978, com um ano e onze meses. O texto da legenda da foto revela seu sentido porque apresenta informações que não estão disponíveis de imediato, na imagem: a criança da foto foi sequestrada, continua em mãos dos sequestradores e os parentes pedem “justiça”. A foto, no conjunto do cartaz, representa a todas as crianças, filhas de prisioneiros políticos, que estavam, naquele momento, em poder dos militares. Com estas informações, pode-se atribuir ao par imagem-texto, o sentido de busca por solidariedade para com todas as crianças sequestradas.

A silhueta de uma mulher grávida é apresentada na imagem seguinte. Ela tem o corpo relativamente de perfil, de forma que possamos constatar seu estado, e apresenta o rosto erguido, num gesto de “olhar para cima”. As silhuetas têm grande importância na campanha pelos direitos humanos na Argentina. Representam o *ausente-presente*, o

desaparecido de quem os familiares e amigos não têm notícia e, portanto, não sabem se está vivo ou morto. Essa imagem ambígua compõe a representação imagética mais forte e presente do discurso contra o Processo de Reorganização Nacional. A silhueta do cartaz ganha dramaticidade por sua condição gestante. Denuncia o desaparecimento de mulheres grávidas e os temas que se desdobram deste fato: essas mulheres estão vivas? As crianças que elas esperavam estão vivas? Onde estão as crianças? A figura dimensiona a gravidade do desaparecimento de pessoas e indica também o desmembramento de uma família por nascer, o desaparecimento de uma mãe e o desaparecimento de uma “criança inocente”. Dentro do limite simbólico, é possível dizer que a imagem representa a morte em si mesma, quando supõe o impedimento, pelo desaparecimento, de uma vida ainda por vir.

A figura ainda possibilita um conjunto de inferências: (1) o olhar distante das mães que esperam por notícias de suas filhas desaparecidas ou, de forma mais objetiva, (2) o olhar das filhas grávidas que *estão distantes fisicamente*. Ainda, a figura gestante a ideia de *espera* e as *projeções* dessa espera. Novamente, muitas inferências podem ser feitas: (1) a silhueta da mulher se desdobra na própria ideia de esperança de futuro – conotado por sua condição gestante –; (2) a esperança de futuro projeta-se tanto para a o aparecimento da mulher grávida e sua criança, como para suas mães, que as esperam; e (3) a representação se une à ideia de *pátria-mãe*, igualmente esperando do retorno de suas filhas desaparecidas e com esperanças de futuro<sup>39</sup>. O conjunto de imagens, temas, mensagens, conclusões e sugestões, presentes nessa silhueta, dimensiona sua importância representativa para as demandas do movimento.

Na última foto, vemos uma parada militar em uma praça aberta, especificamente, de membros do Exército argentino. Atrás desta formação de soldados, há uma grande faixa, que se estende por toda a largura da foto. Nela lemos: “Juicio y Castigo a Los Culpables”.

O sentido da fotografia está apresentado na faixa, que ocupa toda a parte central da fotografia. Podemos identificar, ao menos, três representações. Primeiramente, conota a

---

<sup>39</sup> Esta evocação da condição de “filhas” da *pátria-mãe* torna-se muito palpável, não apenas pela evocação nacionalista que identificamos, comum aos países do ocidente, mas por um aspecto específico da memória histórica argentina sobre o período. A concepção de que o PROCESSO DE REORGANIZAÇÃO NACIONAL promoveu um “genocídio” contra “a família argentina” sustenta as denúncias e críticas ao governo, a partir dos direitos humanos.

presença de manifestantes pelos direitos humanos, onde antes seria impensável, dada a condição repressiva. Representa, desta forma, uma resistência de caráter social. A faixa, propriamente, tem dupla representação. A primeira delas é a exigência evidente por justiça. Em seguida apresenta, visualmente, uma contradição. Na ocasião da fotografia, caso o Exército estivesse em marcha, seria a apresentação sua força de segurança e de defesa. A contradição está na evocação de outro papel desempenhado pelo Exército, apresentado pela faixa, o Exército como responsável pelo desaparecimento – segundo a mensagem do cartaz – de filhos, filhas, mães e pais argentinos.

Atrás e acima desta última foto há um desenho, apresentado em baixo de todas as fotos do arranjo. Apresenta duas figuras humanas, em que a da direita direciona dois balões para a outra. Acima lemos: “para vos mamita” (“para você mamãe”). Sem muita elaboração, tal como um desenho infantil, a imagem, conjugada com as demais informações do cartaz, evoca a figura *ausente-presente* da mãe desaparecida.

As sete imagens e os poucos textos, se articulam e se complementam na criação de mensagens, tais como: a orfandade pelo desaparecimento da mãe; a tristeza e a solidariedade pelo desaparecimento de um filho; a tristeza, a solidariedade e a perseverança frente ao desaparecimento da mãe; a demanda por justiça e a denúncia dos sequestro de crianças; a denúncia do desaparecimento de mulheres, gestantes e crianças; a resistência e a demanda por justiça; e a presença, na memória, daqueles que estão ausentes.

A relação que podemos estabelecer entre textos e imagens, nessa fonte, é a de colaboração. Articulados, constroem um único sentido, definido pelo tema das *mães desaparecidas*. Podemos afirmar que o texto desempenha duas funções em relação ao arranjo das imagens<sup>40</sup>. São elas (1) função de seleção: as imagens se referem ao desaparecimento de pessoas, especialmente mulheres e mães, e sugerem o comportamento de busca por justiça e de resistência contra os culpados; também exemplificam formas de solidariedade entre os parentes dos desaparecidos; e denunciam a condição de orfandade dos filhos. O texto, entretanto, seleciona os termos “busca” e “mãe” para definir essa mensagem no cartaz. (2) a função de repetição, na reiteração da

---

<sup>40</sup> Para as conclusões sobre relações e funções texto-imagem, me apoio em LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

necessidade de *busca* aos desaparecidos e da *denúncia* de desaparecimento de mulheres e mães.

Segundo a análise morfológica do cartaz é possível concluir a mensagem proposta. Os Estúdios *psicoassistenciais*, organizações de direitos humanos, tinham como proposta buscar informações sobre os desaparecidos do regime autoritário. Mais além, o cartaz denuncia os desaparecimentos de mulheres, mães, grávidas e crianças e as consequências, para os parentes que as buscavam.

É possível definir que o público do cartaz estaria composto por dois grupos. O primeiro deles seria parentes de desaparecidos, identificados nas representações de outros parentes que, como fica evidente, também estão em busca de informação e de justiça. Esse grupo pode, de acordo com a narrativa proposta, encontrar solidariedade nos outros parentes, para sua tristeza e a desolação. Igualmente, a mensagem propõe ações de mobilização conjunta contra a *injustiça* dos desaparecimentos.

O segundo grupo de destinatários seria composto pela sociedade em geral. A partir de 1978 e 1979, com o aumento do número de denúncias sobre os casos de desaparecidos no regime processista, as instituições de direitos humanos se tornaram referências para aqueles que procuravam se informar sobre a repressão. As imagens de crianças identificadas, por inferência, como órfãs, conferem um caráter emocional e buscam gerar sentimentos de empatia e de solidariedade com a causa.

Cabe aqui, uma última observação. Vimos que o cartaz é de 1978, portanto, ainda no governo de Videla. A foto em que se vê uma faixa, atrás e acima de um pelotão do Exército permite a afirmação de uma distensão na repressão do governo. Entre 1976 e 1977, as mobilizações e manifestações públicas estavam totalmente proibidas. Entre o período da proibição e a produção do cartaz, fica anunciado que houve uma mobilização social em um lugar público e, mais ainda, em frente – ou atrás, segundo a fotografia mostra – de militares do Exército. Em tempos de repressão acirrada, esta foto seria impossível. Sua presença, e reprodução, denunciam uma forma possível de crítica e de denúncia ao Processo.

\*\*\*

A leitura formal dos dois cartazes nos possibilita a análise e levantamento de elementos comuns aos dois movimentos. A presença do *feminino* é elemento comum nas duas fontes.

Na primeira imagem, as mulheres estão associadas a elementos dinâmicos e de ação política, assim como, também, as reivindicações por liberdade e igualdade. Essas reivindicações estão representadas, respectivamente, na luta pela anistia e na lembrança, presente no texto do cartaz, de ano de 1975 ter sido escolhido como o ano internacional da mulher. Também há a construção de uma memória histórica da participação da mulher na vida política do brasileira quando a imagem se refere à última lei de anistia, em 1945. A pomba, como a última figura apresentada, no sentido da leitura, conclui a indicação da ação feminina na política. Se, primeiramente, a mensagem evoca a ideia de dinamicidade e violência, necessárias para a transformação da realidade vivida no país, a pomba, ao final do percurso, revela que, no horizonte desse campo de ação, se revelará um futuro de paz.

A segunda imagem apresenta um número muito maior de referentes figurativos e de imagens fotográficas. A fotografia, ao contrário da figura, reforça a fidelidade e realidade da imagem representada. O conjunto de fotos possui uma carga emotiva forte para o observador e provoca a empatia com a mensagem do cartaz. O arranjo das imagens também nos faz lembrar um álbum de família, ajudando na identificação da mensagem como “algo que diz respeito” ao observador. Outros elementos simbólicos, como a presença reiterada da criança, o desenho infantil e os semblantes de tristeza das pessoas fotografadas sugerem um presente de angústia e, ao mesmo tempo, um futuro de redenção. A interpretação da presença desse futuro somente é possível com a articulação dos símbolos e textos do cartaz. A narrativa que tece, como apontei acima, tem como desfecho, para o presente duvidoso e sombrio, a união entre os parentes de desaparecidos e a solidariedade na dor e na busca por informações.

O cartaz do MFPA é, essencialmente, um cartaz convocatório, com elementos de informação que reforçam a mensagem de convocação à ação política. Em contrapartida, o cartaz das Madres é profundamente informativo. Nele, o observador toma conhecimento da situação de desaparecimento de mães e crianças, ao mesmo em tempo que, se informa sobre os lugares e as instituições onde pode ter mais informações sobre a política repressiva e os desaparecimentos de militante políticos.

A última comparação, mais profunda e abrangente sobre os processos de redemocratização que podemos apontar nos dois cartazes se relaciona com a própria participação política e seu desfecho no final dos regimes autoritários, nos dois países. No Brasil, após assinada a Lei Anistia, em 1979, muitos dos movimentos e de seus agentes se desarticularam da luta por justiça e liberdade. No mesmo ano, o bipartidarismo acabou e, com a formação de novos partidos, se acentuou o caráter de negociação institucional do fim do regime.

Na Argentina, em contrapartida, a demanda por informação e justiça nos inúmeros casos de desaparecimentos de pessoas, tornou-se intimamente vinculada com o próprio processo de redemocratização. Não haveria democracia se não houvesse justiça.

O que se propôs analisar nesse texto foi a semelhança na manipulação de recursos simbólicos para comunicar os imaginários e suas demandas sociais. Como uma parte de minha pesquisa de mestrado, está evidente que muito mais ainda há por se fazer e que as fontes visuais ainda possibilitam análises muito mais profundas e diferentes tipos de articulação. Pretendi, apenas, apontar essas possibilidades.

## **BIBLIOGRAFIA**

ASAMBLEA PERMANENTE POR LOS DERECHOS HUMANOS; INSTITUTO ESPACIO PARA LA MEMORIA. **Memoria y Dictadura. Un espacio para reflexión desde los derechos humanos.** Tercera Edición ampliada e actualizada. Buenos Aires: Secretaría de Educación de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, 2011.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional. Casas da Moeda, 1985.

BARNICOAT, J. **A concise history of posters.** Londres: Thames and Hudson, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_; DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação política. O reconhecimento de um conceito na Historiografia brasileira. In. FLAMARIOR, Ciro; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: contribuição em um debate transdisciplinar.** Campinas: Papirus, 2000.

CARNULLA, Arnau; CARNULLA, Jordi. **La guerra civil em 2000 carteles.** República, Guerra Civil, pós-guerra. Vols. I e II. Barcelona: Postermil, 1997.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CHARTIER, Roger. **A beira da Falésia.** A história entre incertezas e inquietações. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **História cultural, entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1988.

CHAVELIER, Jean; GHEERBRENT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

CLARK, Toby. **Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas.** Madrid: Akal Ediciones, 2000.

DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena.** (1969-1973). 2006 Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política.** 2 ed., São Paulo: Divisão Européia de livro, 1961.

GASKELL, Ivan. “História das imagens”. In: Peter Burke (org.) **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais.** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

LÓPEZ, Marcela; KOGAN, Gabriela. **Quiera el pueblo votar: un siglo de campañas políticas en imágenes.** Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2007.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. **La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática.** Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo: vol. 23, nº 45, p. 11-37, 2003.

\_\_\_\_\_. *O fogão da société anonyme du gaz. Sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária.* Em: **Projeto História (História e Imagem)** nº 21, São Paulo:2000, p. 105- 119.

MOLES, Abraham. **O cartaz.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWRTZ, Vanessa R.; PRZYBLYSKI; Jeannene M. *Visual culture's history: twenty first-century interdisciplinary and its nineteenth-century objects.* Em: **The nineteenth-century visual culture reader.** New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.