

RETRATO OFICIAL: MANIPULAÇÃO E MATERIALIDADE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

TÍTULO EM ESPANHOL

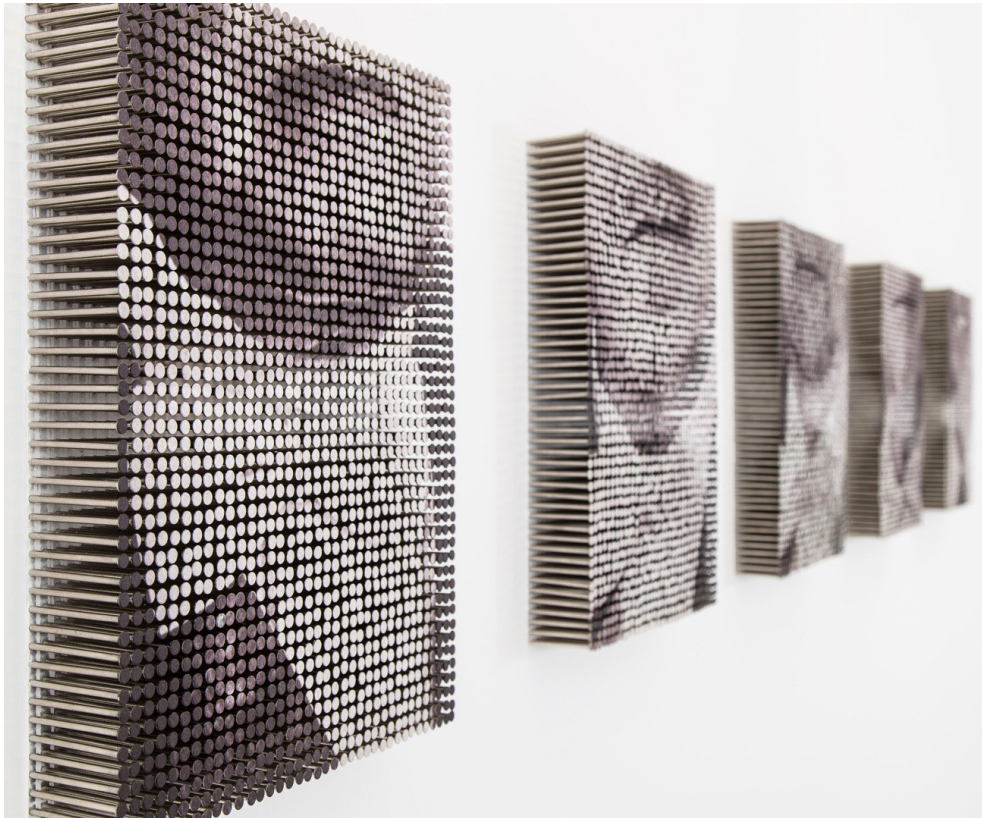
Rafael Pagatini
DAV-UFES

Resumo: O presente artigo discute o processo de criação da produção artística Retrato Oficial. O trabalho apresenta o detalhe das bocas dos presidentes militares (1964-1985) impressas sobre pregos de aço cravados na parede do espaço expositivo. O artigo analisa o uso da imagem oficial do governo militar como matéria para a criação artística. Investiga os retratos dos presidentes brasileiros para identificar a constituição do pensamento em torno da imagem, a fim de promover a desconstrução da ideia de oficialidade das fotografias dos chefes de estado no período. Dessa forma, busca refletir sobre os usos da imagem para a reconstrução de narrativas históricas e os conflitos existentes no processo de representação.

Palavras-chave: Retrato oficial, governo militar, desconstrução, oficialidade, narrativas, representação .

Resumen: El presente artículo discute el proceso de creación de la producción artística Retrato Oficial. El trabajo presenta en detalle las bocas de los presidentes militares (1964-1985) impresas sobre clavos de acero clavados en la pared del espacio expositivo. El artículo analiza el uso de la imagen oficial del gobierno militar como materia para la creación artística. Investiga los retratos de los presidentes brasileños para identificar, a través de la iconografía, la constitución del pensamiento en torno a la imagen, a fin de promover la desconstrucción de la idea de oficialidad de las fotografías de los jefes de estado en el período. De esta manera, busca reflexionar sobre los usos de la imagen para la reconstrucción de narrativas históricas y los conflictos existentes en el proceso de representación .

Palavras-Clave Official portrait, military government, deconstruction, officialdom, narratives, representation.



A fotografia oficial de um chefe de estado é o resultado de construções de visibilidade, jogos de poder, manipulações, maquinações, intrigas e formas de se criar uma imagem, de se forjar a suposta legalidade de um governo, ou seja, apresenta a representação da ideologia do governo de exceção brasileiro (1964-1985). As ligações entre militares e civis ao longo do regime que governou o país por 21 anos se estabeleceram como uma aliança, a qual administrou e construiu as bases do Brasil contemporâneo. Dessa forma, a partir da problematização do tipo fotográfico presidencial no Brasil, o presente artigo propõe uma reflexão sobre o processo de desenvolvimento da produção artística *Retrato Oficial*, a partir das escolhas realizadas ao longo do processo de criação. O artigo parte

do processo de análise das imagens e os procedimentos de apropriação, manipulação, impressão, bem como a instalação do trabalho no espaço expositivo para refletir sobre a relação entre memória e representação.

Retrato Oficial: a suposta oficialidade

O processo de pesquisa do trabalho *Retrato Oficial* partiu da análise sobre a construção de imagens, as formas pelas quais elas materializam discursos e relações sociais como elementos do próprio pensamento artístico. Para isso foram utilizadas para a investigação as fotografias oficiais do governo militar brasileiro (1964-1985). Dessa forma, a pesquisa se baseou na investigação iconográfica com o objetivo de indicar os ecos que essas imagens ainda repercu-

tem na atualidade. Nesse contexto, os retratos dos presidentes brasileiros são resultados de processos de construção ideológica, de formas de visibilidade que indicam um pensamento que se materializa e denota as relações de poder e conflitos dentro do estado brasileiro.

O desenvolvimento da imagem pública do chefe de estado ao longo do regime militar apresenta também o imaginário relacionado ao presidente. Ela oferece a visualidade fotográfica que contrasta com a tradição do retrato oficial, anteriormente utilizada pelos chefes de estado. Ao longo do período republicano, desde a República Velha até a atualidade, as fotografias presidenciais seguem uma lógica compositiva e temática do retrato que atravessa as décadas e que compõe um tipo fotográfico presidencial. O predomínio do masculino, a pose ereta, a face voltada para frente da objetiva ou ainda de três quartos indicam uma tipologia que permeou o imaginário de gerações de fotógrafos do governo. A partir da reflexão de Marion Gautreau¹ sobre o tipo fotográfico presidencial no México, podemos identificar duas tipologias fotográficas nos retratos dos presidentes brasileiros: o tipo fotográfico político, constante na imagem do homem civil usando terno e gravata ou roupa de gala; e o tipo fotográfico militar, no qual a farda é ostentada como emblema da ligação e reverência às forças armadas. Nos retratos da galeria de presidentes, no Palácio do Planalto, em Brasília, pode-se observar que todos que possuíam patentes militares e que assumiram o poder anteriormente a 64, vestiram a farda militar ao posarem para a fotografia oficial do governo. Como exemplo podemos indicar os retratos de Manoel Deodoro da Fonseca (1889-

1891), Floriano Vieira Peixoto (1891-1894), Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914) e Eurico Gaspar Dutra (1946-1951).

Essas duas tipologias levam à contradição da representação dos generais brasileiros ao longo do regime, justamente pelo predomínio da presença do tipo fotográfico político de 1964 a 1985. Chama a atenção a ausência da farda, justamente no período comandado por militares: Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emilio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985). Esse fato merece destaque, tendo em vista que o uniforme se estrutura como elemento importante dentro do imaginário militar, ele apresenta a união do coletivo e sua importância dentro do espírito da organização, da qual o então presidente fazia parte. Diferentemente de outros países latino-americanos, nos quais os militares apresentavam-se com a farda nas fotografias oficiais de seus governos, como por exemplo, Augusto Pinochet no Chile, no Brasil ela foi subtraída, como estratégia na tentativa de dar ares de legalidade ao governo de exceção.

Os mandatários do período de 1964-1979 vestiram ternos de gala em seus retratos, o que sugeria associação com a tradição do retrato, enquanto o último, Figueiredo, reintroduz o terno e gravata, o que contrasta com os demais e promove a criação de uma visualidade mais moderna relacionada ao imaginário presidencial. No entanto, a construção da imagem de Figueiredo representa a tentativa de criar o emblema de um governo de transição, de abertura política, o que é ressaltado pela ausência do óculos e o sorriso mais amplo e mais arrojado que os demais, como afirma o autor da fotografia, Roberto Stuckert: “Já era o momento de abertura do país para a democracia, mas os óculos eram pe-

¹ Marion Gautreau, “Militar o político: la imagen del presidente durante la Revolución”, disponível em <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2251/2172>, acessado em 22/10/2017.

sados demais para passar isso para o público”².

A ausência da farda apresenta o pensamento autoritário e reacionário que floresceu e promoveu a tentativa de dar uma suposta oficialidade ao regime instaurado, após um golpe de estado que retirou do exercício do mandato o então presidente João Goulart em 1964. Essa constatação expõe a relação entre civis-militares na imagem do poder e fomenta o debate sobre a prática política do Brasil, principalmente tendo em vista o uso da força pela estrutura que gestou e estruturou o golpe militar, mas igualmente pelo corpo institucional tanto do congresso brasileiro, quanto do poder judiciário. Assim, podemos definir que essas fotografias apresentam os presidentes como uma força que promoveu um golpe não apenas militar, mas também institucional, que se aproxima da definição proposta por Heiji Tanaka³ ao abordar os acontecimentos de 1964 e a relação entre políticos e militares, do golpismo como prática política no Brasil. Essa prática teria se perpetuado através da articulação da elite brasileira com as forças armadas, fato que, nesse contexto, se expressa nos retratos dos militares posando com roupas de civis. Cabe destacar que essa aproximação incorporou, igualmente e de forma orgânica, grande parte do empresariado brasileiro que, juntamente com o capital internacional, se beneficiaram com as políticas econômicas implantadas pelos militares⁴. Capital privado que provinha principalmente da influência americana no Brasil, como fica evidente no apoio do governo americano.

2 Entrevista com o fotógrafo disponível em: <http://gq.globo.com/Przeres/Poder/noticia/2014/05/todos-os-retratos-da-presidencia.html>, acessado em 22/10/2017.

3 Heiji Tanaka, “De Vargas ao Militarismo: o golpismo como prática política”, *Akrópolis*, Revista de Ciências Humanas da Unipar, 2005, disponível em <http://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/457>, acessado em 22/10/2017.

4 René Armand Dreifuss, *1964: A conquista do Estado*, Petrópolis, Vozes, 1981, 899p.

Embora o contexto conservador tenha prevalecido, as imagens dos retratos ainda ecoam na atualidade, seja por um contexto político conservador que ascendeu ao poder, seja pelo desconhecimento da dimensão da participação civil no governo militar. Apenas em 2014 a Comissão Nacional da Verdade⁵ publicou um relatório ainda inconcluso no qual apresenta indicações das relações de empresários e políticos envolvidos com o governo de exceção, bem como crimes cometidos por eles. Assim nos parece uma possibilidade de reação o questionamento de organizações sociais que, tendo em vista da proximidade do debate e as possíveis consequências, em 2017, promoveram uma ação civil pública que pede a retirada dos retratos dos presidentes militares da galeria presidencial no Palácio do Planalto, por danos à memória nacional, à honra e à dignidade de grupos sociais e ao patrimônio brasileiro. A ação judicial⁶ solicita a retirada de todas as honorárias e a suspensão do processo de ascensão ao poder dos generais. Ela se baseia na sessão de 2013 do congresso brasileiro, que declarou nula a sessão de 1964 que afastou o então presidente João Goulart e deu início ao golpe militar. A ação civil pública demonstra mais do que apenas o interesse de um grupo em reescrever a história; ela nos indica que existe algo latente nessas imagens, as quais atravessam a história e nos mostram que a construção do pensamento relacionado às imagens à própria história do regime militar brasileiro ainda está em disputa. O passado é apresentado a partir da forma pela qual é observado pelo presente. Essa construção constante nos permite perceber a instabilidade da memória coletiva, principalmente quando ela envolve os espaços públicos construídos como espaços de rememoração.

5 Comissão Nacional da Verdade. <http://www.cnv.gov.br/>

6 Link da ação judicial: <https://www.poder360.com.br/wp-content/uploads/2017/08/ACP.pdf>, acessado em 22/10/2017.



A fotografia como reconstrução da história

As cinco fotografias apresentadas acima e registradas entre 1964-85 foram utilizadas como matéria para a construção do trabalho *Retrato Oficial* pelos conflitos latentes que manifestam e atualizam o debate sobre a violência no Brasil. Esse fato pode ser observado através da referência ao processo de vinculação da relação civil-militar ao semblante austero, no qual as bocas fechadas e semiabertas dos militares se associam à própria representação da condição histórica do período. Os relatos esparsos e o pouco debate manifestam o silêncio como característico do período militar e que reverbera na imagem das bocas. A autoridade da lei marcial silencia e persegue ideias e ideologias, leva à paranoia, à tortura, ao medo e à prisão. Nessa situação, o relato de José Roberto Salinas que descreve sessões de tortura no livro *Retrato Calado* oferece a imagem do retrato do regime na representação das bocas fechadas como elemento compositivo que ecoa nos retratos oficiais. Salinas narra o drama psicológico de ser torturado, a paranoia criada, a convivência com a injustiça e o silenciamento. Por meio de seu texto, o autor busca uma “anistia ampla, geral e irrestrita” que, no contexto brasileiro, promoveu o desconhecimento de parte da história e memória do período.

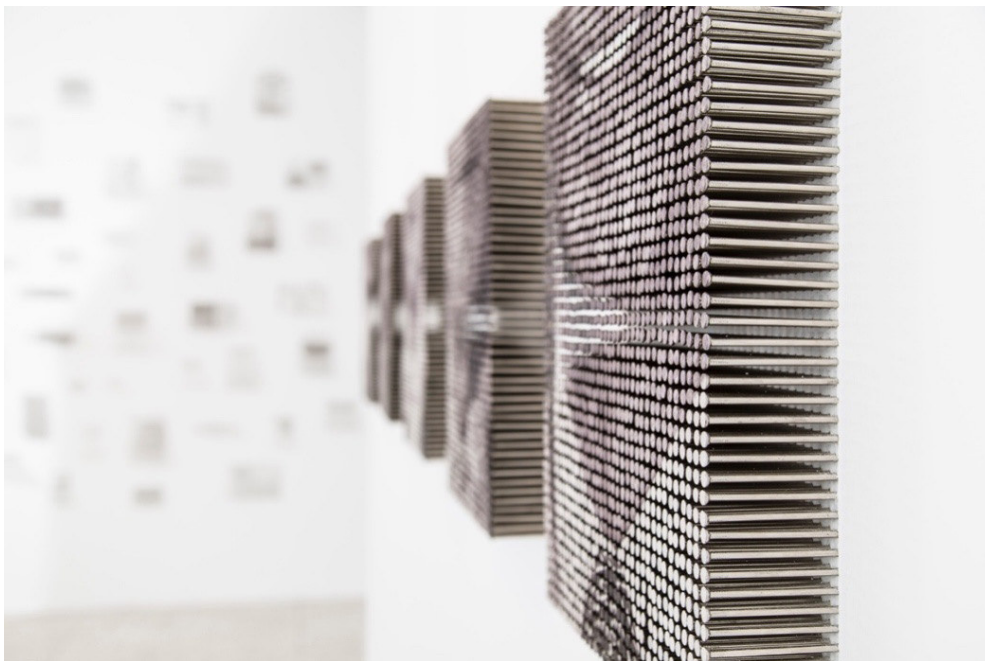
A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo – as memórias – é

para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma “anistia ampla, geral e irrestrita”, já que ninguém me concede. Por que não? Quem impede? Uso deste espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore. E continuo dizendo dessa forma canhestra e imprecisa, infiel e abstrata. O fato é que tudo mudou, que era o mundo antes, o meu, bem diferente. E tudo vai ficar por isso mesmo? Eles torturaram, mataram, destruíram, tripudiaram, achincalharam, humilharam e continuam aí, juízes finais, são eles que decidem o que é certo ou errado, o que é bom ou mau.⁷

A partir dos retratos foram selecionados detalhes das bocas com o objetivo de promover a representação do poder oficial desenvolvido pelo próprio estado. Desse modo, a pesquisa partiu da análise da imagem e suas possibilidades de manipulação. O silenciamento do retrato oficial e a perseguição de ideias e ideologias presentes no texto de Salinas apresentam a fala como instrumento de controle e nos mostram como os retratos oficiais dos militares carregam a visibilidade do poder, presente até a atualidade.

Neste contexto, a fotografia se constitui como possibilidade de problematizar a ideia de oficialidade das imagens. Ela se torna matéria para ser remodelada, reenquadrada, manipulada, com o objetivo de apresentar uma história latente no espírito de cada período histórico. Ademais, as

⁷ José Roberto Salinas, *Retrato Oficial*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, 136p., p. 80.



bocas fechadas sugerem a violência institucional presente na constituição do estado militar “camuflado com a farda civil”.

A fotografia se coagula no metal para potencializar as características presentes na construção do pensamento em torno da imagem. Neste cenário, *Retrato Oficial* busca no gesto forte do prego forjado em aço entrando na parede do espaço expositivo a referência a violência através das mais de 9000 marteladas. O aço, como elemento que não contamina e não deixa contaminar, manifesta uma pureza e assepsia, ideais presentes no pensamento de modernização econômico brasileiro. É o aço das construções e edificações, o aço do minério de ferro e dos sonhos nacionalistas que povoaram o imaginário dos anos 70 e da euforia no Milagre Brasileiro. Dessa forma, os pregos aguçam a interação do espectador com a obra, ao constituírem a superfície irregular que recebe as imagens, ao mesmo tempo em que criam uma tridimensionalidade ao sair da parede e criar o volume. Vis-

tos de lado, mostram a sua força e conjunto.

Além disso, à medida que o público se posiciona em frente ao trabalho, a fotografia é ressaltada. As imagens são vistas frontalmente e quanto maior a distância, mais a referência fotográfica é salientada. Esse processo reforça a relação entre perda e permanência da referência da imagem fotográfica dos retratos oficiais dos presidentes militares. Quanto mais distantes do olhar do observador, melhor é a observação dos detalhes da boca e do colarinho. A aproximação do público com o trabalho realça as camadas de cores que flutuam entre o branco, o preto e o violeta. Dessa forma, a fotografia entra num processo de sublimação, passando do estado etéreo da imagem para a uma materialização no aço. Nesse processo de ressignificação da imagem fotográfica, remodelamos o tempo e o estendemos à infindáveis possibilidades de reconstrução do próprio instante de captura da imagem. É importante ressaltar ainda que não é apenas a imagem que se remodela, mas a

própria conjuntura política-história que é incorporada à fotografia. Esse lastro histórico ativa possibilidades de percepção sobre a fotografia e mecanismos críticos sobre a construção do retrato e da própria oficialidade. Desse modo, ocorre um processo de “instabilização” do suporte fotográfico no qual tudo se torna ruína, de forma que a autoridade reforçada pela materialidade também se torna fugaz, inconstante, mutável, possibilitando assim uma nova forma de olhar sobre a imagem e, conseqüentemente, sobre a história.

O processo de impressão das bocas gera um ruído que transforma a imagem em outra. Neste processo, a fotografia sobre os pregos se associa à constituição histórica da gravura como processo de reprodução de imagens. Como código numérico, a fotografia digitalizada se materializa através de impressão UV ao promover a impregnação da imagem na superfície do metal. A luz UV seca o pigmento em frações de segundo e faz a união entre a fugacidade do re-

trato em pó e os pregos. O ruído transforma a imagem, gera uma nova relação cromática e faz com que a transposição do fotográfico para um novo suporte potencialize a própria condição do retrato e seu aspecto fantasmático inerente à condição da fotografia como um vestígio do referente. Dessa forma, a transposição se associa à tradução, pela produção de uma nova imagem a partir daquela já existente, sendo que a perda de alguns elementos da referência original se associa à própria restrição técnica, no caso da impressora, com seus limites de cores e qualidades de impressão. O “original” não existe, mas sim uma nova forma de construção da própria imagem. O processo de digitalização dos retratos já aponta possíveis mudanças, pois a luz permeia todo o processo desde o instante em que o fotógrafo mede a luminosidade do ambiente, arranja a cena com as roupas, a faixa presidencial, o semblante dos generais e aperta o botão do disparador, até a impressão e secagem por meio da luz UV. Em *Retrato Ofi-*



cial, a luz que forma a fotografia se estrutura como a constituição da própria imagem; ela é o passado que se revela, reatualiza, reinscreve, e se materializa no olhar do observador quando esse percebe as nuances do trabalho ao se aproximar ou se distanciar da obra. Assim, a luz escreve a história justamente por se constituir como passado, memória de um instante de captação fotográfica que é reconfigurada e retrabalhada. Nesse contexto, a perda não é apenas do instante de captação⁸, mas um conjunto de perdas que passam, seja da própria consciência histórica, seja do vão entre os pregos, os quais fazem com que parte da imagem escoe e acentue a relação entre ausência e presença. Desse modo, o procedimento de perda envolve todo o trabalho, ao mesmo tempo em que promove a construção de outra imagem a partir de uma suposta oficialidade.

Em conclusão, cabe destacar que *Retrato Oficial* busca, através do estudo das imagens, refletir sobre a elaboração da representação do chefe de estado e sobre as questões que permeiam a construção do retrato. As imagens apropriadas revelam uma latência em sua percepção na atualidade, indicam assim conflitos existentes na constituição da narrativa histórica sobre o período militar e o quanto as discussões sobre o tema ainda reverberam na contemporaneidade. Assim, a fotografia do retrato presidencial ao ser utilizada como matéria para a construção de um trabalho de arte evoca discussões e debates que povoam o imaginário em torno da imagem. A arte, nesse contexto, possibilita a ressignificação da visualidade relacionada à construção imagética do governo de exceção, ao mesmo tempo em que atualiza o debate e apresenta como as narrativas sobre aconteci-

mentos marcantes da memória nacional ainda estão em disputa.

Rafael Pagatini

É mestre em Artes Visuais pela UFRGS e doutorando no PPGArtes, da Unicamp. É artista visual, pesquisador e professor do Departamento de Artes Visuais da Ufes. Trabalha principalmente com procedimentos associados a gravura, a fotografia e a instalação. Sua produção recente se caracteriza pela crítica da sociedade contemporânea, através da investigação das relações entre a arte, a memória e o política. Realizou exposições individuais e coletivas, tais como *Fissuras*, Paço das Artes, 2016; *Conversas com a Paisagem*, João Pessoa, PB, 2014; *Rumos Itaú Cultural*, 2013; *Em Suspensão*, Santander Cultural, 2012; Possui obras em coleções públicas e privadas. Recebeu o Prêmio Energi-sa Artes Visuais, Bolsa Estímulo a Produção em Artes Visuais, FUNARTE, Bolsa Iberê Camargo - Ateliê de gravura e V Prêmio Açorianos de Artes Plásticas.

⁸ François Soulages, *Estética da Fotografia, Perda e Permanência*, São Paulo, Senac, 2010, 384p.