

FOTOGRAFIAS E LEVANTES EM PERNAMBUCO: O ACERVO DO MUSEU DA CIDADE DO RECIFE

Photographs and uprisings in Pernambuco: the collection of the Museu da Cidade do Recife

Fotografías y sublevaciones en Pernambuco: la colección del Museu da Cidade do Recife

Marcela Barbosa Lins¹
Guilherme Figueredo Benzaquen²

Resumo

Partindo de reflexões acerca de uma política da imagem e do levante em Georges Didi-Huberman, o artigo apresenta uma pesquisa realizada no acervo iconográfico do Museu da Cidade do Recife. O principal objetivo foi investigar as imagens de resistências e de processos políticos no estado de Pernambuco. Percebeu-se que os levantes aparecem como índices que remetem a acontecimentos e processos importantes para a história local. Ademais, as imagens constituem nossos levantes passados, presentes e porvir.

Palavras-chave: Fotografia. Levantes. Pernambuco. Museu da Cidade do Recife. Didi-Huberman.

Abstract

The article presents a research carried out through the iconographic collection of the Museu da Cidade do Recife. The main objective was to investigate the images of resistance and political processes in the state of Pernambuco, based upon Georges Didi-Huberman's reflections on the politics of image and uprising. It was noticed that the uprisings appear as indexes that refer to events and processes that are important to the local history. Moreover, the images constitute our past, present, and future uprisings.

Keywords: Photography. Uprisings. Pernambuco. Museu da Cidade do Recife. Didi-Huberman.

Resumen

A partir de la política de la imagen y de la sublevación en George Didi-Huberman, el artículo presenta una investigación hecha en la colección iconográfica del Museu da Cidade do Recife. El objetivo fue investigar las imágenes de resistencia y procesos políticos en el estado de Pernambuco. Se notó que las sublevaciones aparecen como índices que hacen referencia a hechos que son importantes para la historia local. Además, las imágenes constituyen nuestras sublevaciones pasadas, presentes y futuras.

Palabras-clave: Fotografía. Sublevaciones. Pernambuco. Museu da Cidade do Recife. Didi-Huberman.

¹ Doutoranda; Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. marcela.lins@gmail.com - Orcid: 0000-0003-1585-4845.

² Pós-Doutorando; Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. benzaquenguilherme@gmail.com - Orcid: 0000-0001-6527-0958.

Introdução³

No catálogo da exposição *Levantes*, o seu curador, Georges Didi-Huberman (2017b), propõe que tempos sombrios são os que pesam sobre nossas costas como chumbo. A submissão seria fruto justamente desse peso, metafórico ou físico, que nos imobiliza, que nos retira a capacidade de querer e pensar. A resistência ao peso do chumbo, o desejo que nos impele contra esses tempos sombrios, ganha seu verdadeiro sentido na palavra “levante” e no gesto ao qual a palavra se refere. Revoltar-se assume assim o sentido de levantar-se: um gesto que interrompe a submissão. Em diálogo com uma série de autores e artistas, Didi-Huberman propõe ainda que o levante é um movimento que recomeça incessantemente e que necessita de uma energia relacionada a um desejo coletivo de transformação. Nesses processos, há uma ruptura com uma história que se acreditava pré-determinada, pois ressalta-se a incompletude e o caráter acontecimental da história. Os levantes supõem também uma solidariedade entre seus protagonistas, que são constituídos sempre por aqueles que estão em uma posição de “não poder”, mas que compartilham uma potência criativa que é impulsionada por esse gesto. O tempo da rebelião é, portanto, o tempo de um presente em tensão direcionado ao futuro.

A relação entre os levantes e as fotografias é crucial, pois um levante faz confluír distintas épocas por meio de suas imagens. As imagens revelam formas dos desejos de emancipação ao transpor o vivido à ordem da apresentação; e, ao fazê-lo, transportam distintos tempos que aportam e penetram em outros presentes, resignificando-os (SELIGMANN-SILVA, 2018). As imagens são, portanto, não apenas registros dos levantes, mas são constitutivas destes. São testemunhas, ao passo que fazem a história. Nelas, nos atentamos à sobrevivência e à persistência dos gestos. Gestos assentados historicamente, cujos usos e sentidos se transformam. Por fim, para além da compreensão da imagem enquanto elemento constitutivo dos acontecimentos, também partimos da proposição de que a imagem deve ser concebida como um ato coletivo e um gesto político. A relação entre imagem e política é pensada, assim, dialeticamente e

³ Agradecemos a Fabiana Bruce e Rodrigo Cavalcanti pelos comentários e suporte. Agradecemos também ao Museu da Cidade do Recife e à Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco por viabilizarem a pesquisa.

estivemos metodologicamente atentos à proposição de que “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 106).

Com essas reflexões em mente, este artigo apresenta uma pesquisa realizada no acervo iconográfico do Museu da Cidade do Recife que teve como principal objetivo investigar as imagens de levantes e processos políticos no estado de Pernambuco. Estivemos especialmente interessados neste acervo por pertencer a uma das maiores instituições de pesquisa iconográfica da cidade. Porém, de partida, sabíamos ser uma instituição criada pela prefeitura do Recife, de modo que pesquisar neste acervo seria lidar com um espaço mediado pela noção de oficialidade. A aparente contradição de buscar aquilo que existe como brecha em registros de um órgão governamental motivou o estudo aqui proposto. Nesse sentido, é uma investigação sobre como, em um determinado campo do visível, se dão imagens de processos de resistência.

No que diz respeito ao recorte temporal, buscamos as imagens de levantes ocorridas durante o século XX – sabendo que há uma série de lacunas temporais no acervo investigado. Esse é um momento de intensa transformação na região que, apesar das particularidades locais, acompanha os grandes movimentos nacionais de crescente urbanização e industrialização com expansão do consumo, de transições entre períodos autoritários e democráticos, de aumento exponencial da população e de manutenção das desigualdades. Em termos metodológicos, a pesquisa de longa duração permitiu um olhar mais panorâmico que teve como benefício a possibilidade a possibilidade de concatenação e comparação entre distintos tempos.

A seleção das imagens coletadas, por sua vez, foi realizada a partir da noção de levante de Didi-Huberman acima exposta. Estivemos atentos às rebeliões que surgem em desejos, aos gestos que se contrapõem às opressões e que proporcionam distintas experiências interiores radicais. Passam ao largo de nossa análise, portanto, os movimentos políticos que tiveram por fim mais imediato as disputas políticas institucionais e econômicas das classes dominantes. Em outros termos, não estivemos interessados em movimentos políticos pautados nas disputas pela posse do Estado. Apesar de uma tendência latente na história da fotografia de servir como legitimadora das relações de exploração (AZOULAY, 2008), nos direcionamos àqueles que estão na posição de “vencidos” por acreditar, na esteira do pensamento de Walter Benjamin (2012), que com eles temos mais a aprender e com eles temos um “encontro secreto”.

Partimos de uma perspectiva que nos desautorizou a buscar a apreensão de “informações objetivas” e dos “significados mais profundos” de uma imagem – como, em determinado momento, pretendeu Boris Kossoy (2014). Abraçamos a “tensão epistemológica entre demonstração fidedigna e criação artística, entre prova e fabulação, verdadeiro e falso” (DO VALLE & LISSOVSKY, 2020, p. 208) presente em todas as imagens, por percebermos que a indiciabilidade está sempre mediada pelo intuito representativo. Ademais, pensar as imagens a partir de Didi-Huberman (2013; 2015; 2017a; 2020) é estar atento ao modo como cada imagem é experienciada como rasgadura, de modo distinto para cada sujeito. A rasgadura coloca em questão a possibilidade de uma interpretação ser unívoca, pois evidencia o saber de modo conjugado ao não-saber – e não em contraposição. Isso não significa um relativismo indiferente aos processos históricos relacionados às imagens, mas sim a necessidade de articular o conhecimento desses processos com um procedimento imaginativo subjetivo que nos permite especular e aceitar as falhas para não submeter completamente a imagem à história. Neste sentido, é pensar a irredutibilidade da imagem a um conceito e a impossibilidade de reduzi-la a uma outra coisa. É pensar também de modo imerso em uma ética do olhar que questiona a postura tradicional do crítico como um observador imparcial e objetivo.

Isso exposto, o texto se estrutura em duas grandes seções: em uma primeira, apresentamos alguns apontamentos metodológicos de construção do *corpus* iconográfico a ser investigado, assim como uma apresentação das condições de possibilidade do conjunto de imagens ao qual tivemos acesso – a construção global do acervo do Museu da Cidade do Recife, os autores das imagens e um breve panorama do contexto fotográfico de Pernambuco no século XX. Por fim, na segunda seção, expomos a investigação das imagens selecionadas, realizada em articulação com uma perspectiva centrada nas ideias de rasgadura e na imagem como gesto político constitutivo dos levantes.

1. O acervo e os fotógrafos: apontamentos metodológicos

Sabe-se que os acervos fotográficos são fontes inesgotáveis de pesquisa e revisitá-los é uma chance de desvelar aquilo que revelam, assim como aquilo que omitem. Um acervo é construído a partir de escolhas mais ou menos conscientes, assim como de contingências. Nenhum acervo é capaz de cobrir a totalidade daquilo que se busca arquivar, quer seja por escolhas daqueles que o organizam, quer seja pelo próprio material a que têm acesso. Isso significa que um acervo é sempre uma forma de representação.

A instituição à qual nos dedicamos foi o Museu da Cidade do Recife, criado em 1982 e localizado no Forte de São Tiago das Cinco Pontas, no Bairro de São José. Com relação às fotografias⁴, o acervo conta com mais de 200 mil imagens que englobam o período do século XIX à década de 1980. As imagens estão divididas em cópias em papel, negativos flexíveis, de vidro e slides. Esse conjunto não foi todo pesquisado, pois nos debruçamos somente nos 14 tomos que continham fotografias do século XX. Uma característica importante desse acervo é ter sido criado e mantido pela prefeitura municipal. Isso significa que algumas de suas fotos foram comissionadas pela prefeitura, enquanto outras foram compradas ou recebidas por meio de doações, de acordo com os projetos memorialísticos e arquivísticos de cada gestão.

As idas ao acervo do Museu da Cidade tiveram como pressuposto fundamental as reflexões de Michel Foucault (2017) acerca da distinção entre documento e monumento. Segundo o autor, a história clássica se movia em um terreno que concebia os documentos como produções objetivas e neutras acerca da história, possibilitando assim um acesso direto aos fatos. A superação desse paradigma se faz com os trabalhos da Nova História que, em sua prática, mostra que os documentos não são instrumentos da história, mas constituem o seu próprio objeto. Eles não são neutros ou sem intenção, mas instrumentos de poder, ou seja, são o que Foucault chama de monumentos. Perceber os documentos como monumentos significa perceber que aquilo que é preservado impõe ao presente certas imagens em detrimento de outras. Estivemos, portanto, necessariamente lidando com a seguinte questão: o que é selecionado e

⁴ O acervo não conta apenas com fotografias, sendo constituído também por cartografias, objetos arqueológicos e tridimensionais, livros e periódicos. Apesar do nome, algumas de suas peças não estão restritas à cidade do Recife, abrangendo Pernambuco e até mesmo outros locais do Brasil.

disponibilizado no acervo para representar os levantes em Pernambuco? Uma questão que é preciso ter em mente, mas que não necessariamente foi formulada pelos responsáveis pela constituição do acervo, pois não é uma instituição especializada em uma história das resistências.

Pelo Estado ser, muitas vezes, a parte confrontada em processos de levante, era de se esperar uma decisão arquivística de apagamento das imagens que nos interessavam. Porém, ainda assim, foram encontradas 86 fotografias relevantes. Essas fotografias se concentram principalmente entre os anos 1957 e 1961, anos de efervescência política regional e nacional – como discutiremos adiante. Porém, há fotos desde o começo do século até a década de 1980. É importante revelar, contudo, que algumas imagens não contêm a data identificada. Uma lacuna que foi em alguns casos possível de preencher por conta dos eventos retratados. Essas 86 imagens compõem um *corpus* expandido sobre o qual nos debruçamos e, a partir dele, selecionamos um *corpus* restrito que será aqui apresentado. Essa seleção foi feita levando em consideração critérios de representatividade em relação ao *corpus* expandido e à história dos levantes em Pernambuco.

Acerca dos realizadores dessas imagens, encontramos fotografias realizadas por cinco fotógrafos distintos. Algumas, porém, não têm a autoria identificada pelos arquivistas; algo que, como argumenta Heloísa Espada (2017), pode estar relacionado com o fato de que a ausência de autoria era prática corrente no fotojornalismo brasileiro até a década de 1960.

Dentre os fotógrafos identificados, dois deles, João Quirino e Mário de Carvalho, foram funcionários contratados pela prefeitura para documentar processos importantes da cidade. João Quirino trabalhou durante mais de 50 anos dessa maneira e, dentre os importantes registros da segunda metade do século XX por ele realizados, encontramos fotos de acontecimentos políticos da década de 1980. Dentre elas destacam-se fotos de pichações com mensagens diversas em locais determinados pela prefeitura – que serão descritas no tópico seguinte. Já Mário de Carvalho participava do Foto Cine Clube do Recife e foi contratado pelo Departamento de Documentação Municipal, trabalho que o permitiu realizar fotografias aqui analisadas da década de 1950 e 1960. Essas imagens representam processos reivindicatórios trabalhistas e estudantis.

Outros dois fotógrafos presentes no acervo eram fotojornalistas: João Francisco da Silva e Narciso Lins trabalharam nos principais jornais estaduais da época. Através de uma pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, descobrimos que Silva trabalhou no Diário de Pernambuco na década de 1950. Dele, encontramos fotos da segunda metade da década de 1950 relativas a processos trabalhistas. Lins também fotografou para o Diário de Pernambuco e adicionalmente para o Jornal do Commercio, realizando fotos na década de 1980, aqui investigadas. Em seu conjunto, também se destacam as pichações de cunho político. Por fim, acerca do quinto fotógrafo, Severino Fragoso, sabe-se que trabalhou no Arquivo Público Estadual João Emerenciano (Apeje). Dele foram encontradas fotos de protestos realizados em 1957.

Pensemos agora nestes fotógrafos no contexto de desenvolvimento de suas profissões. Com relação à produção da fotografia no século XX em Pernambuco, é possível estender para todo o período o argumento de Fabiana Bruce (2013) – em sua pesquisa sobre a fotografia recifense da década de 1950 –, de que a fotografia pernambucana não esteve alheia aos debates globais relativos ao estatuto do ato fotográfico. O que significa que as técnicas e as escolhas aqui feitas foram influenciadas pelas transformações mundiais do ato fotográfico e de sua recepção pelo grande público. Há, assim, uma crescente valorização da fotografia como registro documental de acontecimentos da história local. Como aponta Espada (2017), esses registros ganham espaço principalmente nos periódicos impressos, que aperfeiçoam as técnicas de impressão de imagens na primeira metade do século XX.

A partir da década de 1950, momento em que se concentram a maioria das fotos encontradas no acervo, vemos surgir em Pernambuco um período que é caracterizado por Bruce (2013) como de proliferação das representações fotográficas impulsionado pela emergência de câmeras compactas nas décadas anteriores. Com essa relativa democratização técnica, aumentou o escopo de temas representáveis e de interpretações possíveis para a imagem fotográfica. A portabilidade das câmeras e a diminuição do tempo necessário de exposição são, assim, importantes para o aumento dos registros de levantes. Não à toa o período das décadas de 1950 e 1960 é justamente o do auge do fotojornalismo de revista (MONTEIRO, 2016).

Na seção seguinte apresentaremos algumas análises gerais do *corpus* expandido e nos deteremos em algumas das imagens selecionadas que compõem o *corpus* restrito da pesquisa.

2. Os levantes e suas imagens

No acervo do Museu da Cidade é possível identificar que, apesar de efetivamente termos construído um *corpus* para a pesquisa, os levantes são mais apagados do que revelados. O conflito político aparece muitas vezes como um rastro, em índices que apontam para processos relevantes. Esse é o caso, por exemplo, do modo como a *Intentona Comunista* aparece no acervo. Sabe-se que a cidade de Recife foi um dos três locais da insurreição contra o governo de Getúlio Vargas organizado pela Aliança Nacional Libertadora. No dia 25 de dezembro de 1935, irrompeu o levante no Recife, que teria uma breve duração de dois dias (SODRÉ, 1986). Apesar da importância da cidade para esse relevante processo político nacional, não há fotos que registram esse acontecimento *per se* no acervo. Porém há duas fotos de Severino Fragoso sem datação que representam, segundo a legenda dada pelo Museu da Cidade, “civis e militares no cemitério de Santo Amaro por ocasião da Intentona Comunista (aniversário)”. Nessas imagens, vemos uma quantidade expressiva de pessoas, algumas delas com fardas militares, em um dos principais cemitérios da cidade.

Vemos, portanto, que o levante aparece, ainda que de forma quase residual. Essa não é uma particularidade desse acontecimento e, por isso, reivindicamos que em geral os levantes aparecem como rastros no acervo. Em uma anotação publicada postumamente, Benjamin (2018, p. 747) definiu o rastro como “a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que a deixou”. Essa noção aponta para esse indício que aproxima um longínquo que já passou. O esquecido se mantém nos rastros, pois, para Benjamin, nada do passado pode ser considerado perdido. Estivemos, portanto, engajados na busca dessas presenças ausentes, que carregam em si algo de casualidade, pois existem a despeito da intenção explícita dos que escrevem a história e constituem o acervo. Nesse sentido, são imagens que parecem intrusas em meio às inúmeras fotografias de obras do Museu da Cidade.

Por outro lado, quando aparecem de modo mais direto, os levantes são representados, na maioria das vezes, a partir da congregação de pessoas. São imagens de aglomerações de pessoas em protesto ou em celebração por alguma causa política. Essas imagens são principalmente nos espaços públicos da capital pernambucana, mas em alguns casos, são capturadas em espaços de reunião

internos – como por exemplo, no caso das reuniões do Primeiro Congresso de Lavradores, sobre o qual discorreremos adiante. É importante enfatizar que não foi encontrada nenhuma fotografia de conflitos violentos no momento de suas ocorrências. Caso alguém conhecesse a história pernambucana apenas por esse acervo, teria a impressão de um processo muito mais pacífico e ordeiro do que aquilo que efetivamente ocorreu.

Acerca das perspectivas dos fotógrafos, é possível afirmar que muitas das fotos mostram as pessoas de costas e de perto, o que significa que os fotógrafos estavam geralmente imersos nos acontecimentos e adotaram uma perspectiva similar a dos participantes. Ainda a esse respeito, em algumas das imagens investigadas, os fotógrafos realizaram uma *contra-plongée* para captar as lideranças discursando; enquanto, em outras, pareciam estar ao lado dessas personalidades, pois são imagens feitas como uma *plongée* em busca das multidões.

Por fim, de um modo geral, as fotografias que compõem o acervo remetem ao caráter de ação coletiva dos levantes. Didi-Huberman (2017b) aponta o fato de que os levantes não têm uma forma específica de manifestação; porém, ainda assim, é possível afirmar que há sempre um desejo, uma memória e uma experiência coletivos envolvidos. As imagens do nosso *corpus* demonstram essa dimensão coletiva. Ainda que nos seja impossível analisar o quão profundos são os laços dos que estão ali presentes, se são companheiros de luta em organizações políticas ou se conheceram-se na rua em meio ao protesto, é possível argumentar algo já percebido por Didi-Huberman (2017b): algum grau de solidariedade e de identidade está sempre presente nesses sujeitos coletivos. Eles estão juntos e juntos se levantam por algo que é percebido como injusto.

Olhemos de perto, agora, uma imagem cuja legenda do Museu da Cidade já nos revela algumas informações importantes: reforma agrária, primeiro congresso de lavradores realizado no Teatro de Santa Isabel, data 10/05/1958, foto de Mário de Carvalho (FIG. 1).



Fig. 01 – Primeiro Congresso de Lavradores. Fonte: Acervo iconográfico – Museu da Cidade do Recife

Sabemos que a foto foi feita no dia 10 de maio de 1958 durante o Primeiro Congresso de Lavradores, Trabalhadores Agrícolas e Pescadores realizado principalmente no Teatro de Santa Isabel, na área central de Recife. A foto faz parte de um esforço de cobertura mais ampla do congresso e compõe com outras um ensaio visual do evento. Sabemos que seu autor, Mário de Carvalho, foi contratado pela prefeitura recifense para, dentre outros assuntos, documentar eventos relevantes para a cidade. Desse modo, ao olharmos essa imagem, é importante estarmos atentos ao fato de ela ser mediada por uma intenção específica de um dos atores envolvidos no conflito político: o Estado que estava sendo interpelado para agir em prol de melhorias na situação dos trabalhadores do campo.

Esse evento específico está inserido em um importante ciclo de lutas rurais em Pernambuco, que foi interrompido pelo golpe militar de 1964. Antes da ruptura institucional, a região era palco de uma série de conflitos políticos que tinham como organizações políticas paradigmáticas as Ligas Camponesas e os sindicatos rurais. O congresso fez parte de uma ação das Ligas Camponesas, que havia ressurgido com força no estado há três anos no Engenho Galileia, após um período de atividades na segunda metade da década de 1940. A organização buscava a interrupção das relações paternalistas e de compadrio que fundamentavam a exploração rural para, assim, fundar relações trabalhistas baseadas em direitos e deveres (MONTENEGRO, 2004). O nome de Francisco Julião figura como uma importante referência do movimento, e o jornalista Antônio Callado (1960) defende, em suas reportagens para o Correio da Manhã, que teria sido ele o responsável por trazer cerca de 3.000 camponeses para participar do congresso. Em sua breve descrição desse momento, descobrimos que houve uma caminhada até a Assembleia Legislativa que dedicou uma sessão à discussão sobre a reforma agrária. Talvez a imagem que aqui olhamos seja justamente desse momento da caminhada.

O que a imagem quadrada revela com toda certeza é um plano médio de uma série de faixas dispostas em alturas distintas, formando uma escada de mensagens políticas relacionadas a uma mesma demanda: a reforma agrária. Em ordem decrescente lê-se, pintadas com letras pretas em panos brancos, as seguintes frases: “queremos a reforma agrária”, “um 13 de maio para...”, “abaixo o latifúndio”, “conquistemos a terra para quem lavra a terra”, “queremos a reforma agrária”. Já contextualizamos historicamente a luta pelo acesso e uso da terra, porém, nesse conjunto de faixas chama a atenção a menção ao 13 de maio que, como sabemos, é destinado à comemoração da abolição da escravidão. A faixa está com a parte de baixo parcialmente oculta, revelando apenas uma pequena parte das letras que compõem a frase. Porém, pelo contexto e pela forma do pouco que vemos, podemos especular que a frase completa seja: “um 13 de maio para a terra”. Ou seja, é uma denúncia da persistência de situações análogas à escravidão no campo em um Brasil que vivia um processo de modernização (DABAT, 2003).

Na imagem vemos também que o fotógrafo se posicionou na calçada próximo a algumas pessoas que aparecem parcialmente na imagem e, assim, posicionou-se à frente das faixas com uma inclinação diagonal à direita. As faixas são seguradas por trabalhadores rurais que vestem, em sua maioria, camisas de botão e calças brancas ou cinzas. Alguns estão com chapéus, e o homem que aparece

mais predominantemente está com um terno e um chapéu preto na mão. Na foto não aparecem muitas pessoas, porém, como já mencionado, essa manifestação fez parte de um congresso com muitos trabalhadores. Como o fotógrafo estava na parte de baixo da ladeira, a foto é uma leve *contra-plongée*. Não é possível, entretanto, identificar o local exato da foto.

Propomos agora olhar para outra fotografia de mesma autoria e realizada um ano depois. Ela possui a seguinte legenda no acervo: manifestações ao prefeito Pelópidas pelos funcionários pelo pagamento do atraso da reclassificação, data 27/07/1959, foto de Mário de Carvalho (FIG. 2).



Fig. 02 – Manifestação ao prefeito Pelópidas. Fonte: Acervo iconográfico – Museu da Cidade do Recife

Na imagem, de 1959, vemos uma multidão. O enquadramento é dado a ponto de não identificarmos onde começa e onde termina a concentração de sujeitos. Vemo-los à nossa frente e têm expressão concentrada, braços cruzados e olhares dedicados. Em nosso campo de visão, um único sujeito figura de costas. Ele tem um aspecto espectral e parece estar em trânsito, na contramão do movimento do quadro. Além disso, há uma mulher no quadro, visível no primeiro plano do canto inferior direito.

O fotógrafo, Mário de Carvalho, parece ter buscado registrar justamente a impressão ou os gestos daqueles que participavam do evento. Imaginamos que tenha se apoiado em algum ponto mais alto ou empunhado a câmera do alto – o resultado é uma *plongée*, concentrado nos troncos e nos rostos dos sujeitos. A manifestação em si foi, de modo muito evidente, o objeto a ser fotografado. Trata-se de uma manifestação trabalhista que tinha como demanda o “pagamento do atrasado da reclassificação”, conforme consta no arquivo iconográfico. Não temos conhecimento da natureza da categoria trabalhista, tampouco temos índices que apontem para mais especificidades do evento na imagem em si. Contudo, é importante atentar ao fato de que tal evento se dá num momento em que ocorre uma miríade de processos reivindicatórios de ordem trabalhista no país, em um contexto que antecede o golpe militar que ocorreria dali a alguns anos.

Em termos nacionais, a década de 1950 foi marcada por uma conjuntura de incentivo ao setor automobilístico, naval e petroquímico, associado a um processo de relativa desnacionalização da economia, por meio da entrada do capital estrangeiro. Neste processo, o estímulo ao consumo e à industrialização não acompanharam melhorias nas condições de trabalho. Pelo contrário: o que ocorreu foi uma diminuição substancial nos salários e um acelerado aumento do preço dos produtos – o que culminou no surgimento de uma série de movimentos sociais reivindicatórios tanto no setor rural quanto urbano, como organizações populares e sindicatos de classes (MELO, 1978).

Pelópidas Silveira, a quem a manifestação se destinava, foi um engenheiro e o primeiro prefeito da cidade eleito via voto popular, governando a cidade entre 1955 e 1959. Sua gestão foi marcada por uma série de transformações urbanísticas – em um momento cujo paradigma da modernização se espalhou nos centros urbanos e suas populações cresciam (MELO, 1978). A presença pessoal de Silveira nas resoluções de questões relativas à municipalidade, associada às articulações com as populações mais vulneráveis e suas políticas de transformação estrutural de parte considerável do tecido urbano fez o prefeito gozar de relativa popularidade (PONTUAL, 1999).

Recife, contudo, não esteve alheio ao clima de reivindicações de melhorias sociais que se espalhou pelo Brasil nesses anos. Não à toa esse período é o que contém o maior quantitativo de fotos de levantes no acervo do Museu da Cidade. Havia um misto de insatisfação e esperança que se concretizou em uma série de processos conflituos. Dentre eles, além dos já apresentados – o congresso

organizado pela Liga Camponesa e a manifestação a Pelópidas Silveira –, vale mencionar que estão presentes no acervo: uma greve de ônibus em 1957; um protesto contra a reforma da Constituição Estadual ocorrida no mesmo ano; um protesto feito pelos estudantes de direito contra a execução de Caryl Chessman em 1960; a comemoração do 1º de maio em 1961; e o comício pela autodeterminação do povo no mesmo ano. Também não são à toa as lacunas do período posterior, marcado pela repressão e pelo autoritarismo da ditadura militar. Não foi encontrada nenhuma fotografia de processos políticos na década de 1970, porém, no período de abertura política que se intensifica no começo da década de 1980, há sim imagens de levantes.

Vejamos agora uma fotografia desse período legendada da seguinte forma: pichação próxima a um Mural da Crítica, local não identificado, data 03/04/1980, foto de Narciso Lins (FIG.3).



Fig. 03 – Punição aos torturadores. Fonte: Acervo iconográfico – Museu da Cidade do Recife

Os “muais da crítica” foram espaços concebidos pelo prefeito Gustavo Krause, em 1980, com o objetivo de delimitar onde as pichações deveriam ocorrer na cidade e para supostamente possibilitar um canal de comunicação durante o processo de abertura política. Os “muais” foram espalhados pela cidade em vias de grande visibilidade. As pichações, que eram criminalizadas no espaço público, ganhavam um local possível, onde qualquer transeunte poderia se expressar sem repressões policiais (SOARES, 2012). É uma iniciativa um tanto curiosa vista pelos olhos de hoje e é preciso se questionar se, ao contrário do “diálogo” reivindicado pela prefeitura, esse não era mais um esforço de controle das práticas reivindicatórias populares. Uma hipótese que se torna plausível se pensarmos que essa iniciativa era uma tentativa de institucionalização de uma prática cuja política se dá pela transgressão. Além disso, como afirma Soares (2012), não há registros que indiquem que as demandas populares expressas nos muais tenham sido levadas em consideração pelo poder público.

Já que era um período ainda marcadamente autoritário, é compreensível que as pichações não tivessem autoria explícita, assim, as mensagens ganhavam a centralidade. Como é possível ver nas fotografias de Narciso Lins e de João Quirino presentes no acervo do Museu da Cidade, os muais deram voz à heterogeneidade de atores e demandas daquele momento. Se, por um lado, há mensagens críticas à ditadura militar, por outro, havia também espaço para discursos anticomunistas (em uma das fotos de Quirino há as seguintes palavras: “morte aos comunistas abaixo os padres vermelhos”).

Próximo a um dos muais, não sabemos exatamente qual, Lins fotografou uma pichação com as palavras “punição aos torturadores”. É relevante que apesar da proximidade de um local habilitado institucionalmente para a prática, o autor tenha decidido realizar seu protesto em um muro branco, mesmo podendo ser criminalizado. Soares (2012) propõe que essa imagem é uma crítica à Lei da Anistia de 1979, o que nos parece bastante plausível. Sabe-se que, apesar das disputas no processo de construção dessa lei no momento de “abertura política”, a anistia foi negociada de modo conciliatório para deixar brechas suficientes que acabaram significando um “perdão aos torturadores” pertencentes ao regime militar (FICO, 2010). Algo que, como demonstra a fotografia de Lins, causou muita indignação desde sua aprovação.

Na imagem vemos que o fotógrafo se posicionou próximo ao muro, de modo que o enquadramento chamasse a atenção para a frase pichada. Vemos apenas pequenas partes dos telhados de uma ou duas edificações que são resguardadas pelo muro, o que deixa bastante claro o tema central da fotografia: as palavras “punição aos torturadores”. Essa não é uma imagem semelhante à maioria das que enquadrámos com a noção de levante, pois não há pessoas nela. Ainda assim, parece-nos evidente o motivo de incluí-la nesse conjunto. Com isso, não estamos nos referindo apenas ao conteúdo da pichação, mas também ao ato em si. Didi-Huberman (2017b) argumenta que há tanto o levante do gesto quanto o das palavras. Nesse caso específico, a imagem representa ambos, pois é um levante a partir do gesto subversivo de intervir em uma parede branca e a partir das palavras que emanam uma mensagem contrária ao peso dos “anos de chumbo”.

Nas palavras pichadas, há um elemento que é pungente, que se manifesta como *punctum* tal como definido por Roland Barthes (1984), ou seja, um detalhe que nos fere e nos atrai: o erro cometido pelo pichador na penúltima letra de sua mensagem. O que era para ser um “e”, inicialmente foi pichado com traços errados e depois corrigidos. A marca do “erro” não tinha como ser apagada e chega até nós com a imagem. Podemos imaginar que esses traços sobrepostos representam o medo que sente aquele que realiza um ato transgressor de denúncia dos que compunham um regime autoritário. Um medo bastante factível se lembrarmos que a ditadura militar se serviu costumeiramente de meios como a tortura para impor sua hegemonia (ARQUIDIOCESE, 1985). Nunca saberemos ao certo se foi realmente isso que aconteceu, o que, longe de ser um problema, remete à abertura que é cada imagem e à incompletude do que se pode saber de cada imagem.

3. Considerações finais

Didi-Huberman (2013) defende a compreensão da imagem como uma experiência de abertura. As fotografias aqui apresentadas – assim como todas as imagens – têm algo de imprevisível e inquietante. Nesse sentido, a imagem não é, jamais, uma totalidade passível de ser decodificada e, portanto, o que propusemos não são interpretações que a transforma em um conjunto de elementos semióticos,

mas aquilo que nos trouxe um olhar atento e sem pretensão totalizante. Esse esforço de elogio à falha pretende manter a imagem aberta a interpretações e especulações sem subordiná-la às palavras. Assim, como enunciado na introdução e seguindo as proposições de Didi-Huberman, não tentamos procurar uma verdade última das imagens. Ademais, as imagens não nos foram analisadas em busca de certa ontologia, mas sim olhadas com uma pretensão arqueológica. Por isso que, no limite, nossa questão foram “as imagens” não “a imagem”. A imagem no singular denotaria uma tarefa metafísica, enquanto no plural, remete ao fato de que cada imagem é compreendida em relação com outras. Desse modo, apresentamos aqui, por meio de um esforço de montagem, uma narrativa, ainda que sucinta, daquilo que foi encontrado no acervo do Museu da Cidade do Recife.

O conjunto de imagens apresentado e investigado tem algumas características importantes a respeito de nossa questão central relativa a fotografias de levantes em Pernambuco no século XX, em particular no acervo do Museu da Cidade. Foi possível perceber que na maioria das vezes os levantes aparecem como rastros em índices que remetem a acontecimentos e processos importantes para a história local. Quando aparecem, eles são representados em enquadramentos que majoritariamente enfocam a aglomeração de pessoas que se unem para constituir um sujeito coletivo. Nem sempre os fotógrafos e a instituição tiveram o cuidado ou a possibilidade de catalogar o registrado de modo que tenhamos acesso a qual evento específico foi fotografado, porém, ainda assim, esse conjunto contribui com algumas peças no mosaico a ser construído da história das resistências e processos políticos em Pernambuco. Com as imagens aqui apresentadas com mais profundidade, esperamos ter deixado evidente que essa história envolveu uma miríade de sujeitos que rechaçavam um determinado presente e que tinham desejo por outros futuros (DIDI-HUBERMAN, 2013). Nesses processos, a fotografia não atua meramente como um registro passivo diante de sujeitos ativos. As imagens de levantes constituem nossos levantes passados, presentes e porvir – constituem nossas identidades e nossos desejos e também nos habilitam a agir conjuntamente.

REFERÊNCIAS

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. (1985). *Brasil: Nunca Mais* (11ª ed). Vozes.
- AZOULAY, A. (2008). *The Civil Contract of Photograph*. Zone Books.
- BARTHES, R. (1984). *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Nova Fronteira.
- BENJAMIN, W. (2012). Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2018). *Passagens*. Editora UFMG.
- BRUCE, F. (2013). *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Massangana.
- CALLADO, A. (1960). *Os industriais da seca e os “Galileus” de Pernambuco: Aspectos da luta pela Reforma Agrária no Brasil*. Civilização Brasileira.
- DABAT, C. (2003). *Moradores de Engenho*. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *Falenas*. KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2017a). *Cascas*. Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2017b). *Sublevaciones*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2020). *Imagens apesar de tudo*. Editora 34.
- DO VALLE, M. & LISSOVSKY, M. (2020). O Chile arde: evidências do despertar no país andino. *Logos*, 27(1), 205-220. <https://doi.org/10.12957/logos.2020.48823>.
- ESPADA, H. (2017). As políticas do olhar. In: ALONSO, Â. & ESPADA, H. *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964*. IMS.

- FICO, C. (2010). A negociação parlamentar da anistia de 1979 e o chamado "perdão aos torturadores". *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, 4, 318-333.
- FOUCAULT, M. (2017). *A arqueologia do saber*. Forense Universitária.
- KOSSOY, B. (2014). *Fotografia & História*. Ateliê Editorial.
- MELO, M. (1978). *Metropolização e Subdesenvolvimento: O caso do Recife*. UFPE – Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
- MONTEIRO, C. (2016). História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. *Revista Tempo e Argumento*, 8(17), 64-89. <https://doi.org/10.5965/2175180308172016064>.
- MONTENEGRO, A. (2004). As Ligas Camponesas às vésperas do golpe de 1964. *Projeto História*, 29(2), 391-416.
- PONTUAL, V. (1999) Homens e coisas na cidade do Recife: uma interpretação da modernização governamental. *Cadernos de Estudos Sociais*, 15(2), 317-342.
- SELIGMANN-SILVA, M. (2018). A política das imagens na exposição Levantes. *Revista Zum*, 23 de jan. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/selligman-exposicao-levantes/>>. Acesso em: 16 de jul. de 2021.
- SOARES, T. (2012). *Campanhas políticas e repressão policial: as pichações na cidade do Recife (1979-1985)*. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.
- SODRÉ, N. (1986). *A intentona comunista de 1935*. Mercado Aberto.