Revista eletrônica HISTÓRIA EM REFLEXÃO

PPGH - Programa de Pós-Graduação em História
UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

ISSN: 1981-2434
Dourados - MS - Brasil

HISTÓRIA E IMAGENS

Desenhos populares e comunicação democrática no ocaso da ditadura militar

HISTORY AND IMAGES

Popular drawings and democratic communication at the twilight of the military dictatorship

PAULO JULIÃO DA SILVA[1]

LUCAS JOSÉ DA SILVA[2]

RESUMO

Este trabalho investigou a importância da utilização das imagens para a historiografia, a atuação da comunicação por parte dos movimentos sociais na transição da década de 1970para 1980 e analisou o Caderno de Desenhos Para Uso Popular nº 1, produzido em 1979 pelo Setor de Comunicação da Arquidiocese de Vitória, Espírito Santo. Consultou-se a bibliografia especializada sobre esses temas, através de diversos teóricos, da História ou fora dela, que refletiram sobre a imagem. O presente estudo também se valeu de pesquisas que tratassem da comunicação social na América Latina e especialmente no Brasil. Por fim, utilizou-se metodologias de análise iconológica e de discurso, que permitiram examinar temas como trabalho, repressão, miséria, movimentos sociais e organização política, evidenciando a utilização de imagens como ferramentas de contestação e conscientização. Os resultados mostram que os desenhos, além de denunciarem desigualdades e injustiças, promoveram a mobilização social e a articulação política, constituindo-se como um importante recurso na luta pela democratização e pelo direito à comunicação.

Palavras-chave: Comunicação social. Ditadura militar. História. Imagens.

ABSTRACT

This study investigated the importance of using images in historiography, the role of communication by social movements during the transition from the 1970s to the 1980s, and analyzed *Caderno de Desenhos Para uso Popular nº 1*, produced in 1979 by the Communication Department of the Archdiocese of Vitória, Espírito Santo. Specialized bibliography on these topics was consulted, drawing on various theorists, both within and outside the field of history, who reflected on the role of images. The study also incorporated research addressing social communication in Latin America, particularly in Brazil. Finally, it employed methodologies of iconological and discourse analysis, which

[1] Professor do DFSFE, do PPGH, do ProfHistória e do PPGEDU da UFPE. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8494-0726. E-mail: paulo.juliao@ufpe.br. Professor do departamento.

[2] Mestrando do Programa de Pós Graduação em História da UFPE. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-6867-6176. E-mail: lucas.jsilva6@ufpe.br.

allowed for the examination of themes such as labor, repression, poverty, social movements, and political organization. These approaches highlighted the use of images as tools for protest and awareness-raising. The results show that the drawings, in addition to denouncing inequalities and injustices, fostered social mobilization and political articulation, establishing themselves as significant resources in the struggle for democratization and the right to communication.

Keywords: Social communication. Military dictatorship. History. Images.

INTRODUÇÃO

A comunicação é fundamental para a manutenção da existência humana. Por meio dela, os indivíduos interagem, expressam ideias e sentimentos e transmitem conhecimentos e práticas culturais. Amplamente utilizada pela Alemanha nazista, "o partido e sua propaganda se fundiram: tornaram-se indistinguíveis" (Eksteins, 1991, p. 406), também foi forte aliada de Getúlio Vargas, durante seu governo ditatorial no Brasil, especialmente na figura do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). A historiografia tem refletido acerca do uso da comunicação (através de diversos suportes, como rádios, jornais e televisão), por diversos regimes - ditatoriais ou não -, como forma de dominação social. A historiografia também tem examinado a comunicação sob a perspectiva da resistência.

Este artigo adota essa segunda perspectiva ao analisar como se deu a participação de um setor do povo na prática comunicativa. Para tanto, é necessário delimitar inicialmente alguns dos conceitos mobilizados neste estudo. O primeiro deles é *povo*. Aqui, ele não é tomado como sinônimo de uma coletividade homogênea ou como simples antítese dos grupos considerados opressores. A utilização histórica dessa categoria deve considerar que *povo* é também uma forma de identificação e representação produzida em determinados contextos políticos e sociais. A experiência dos sujeitos populares precisa ser analisada em sua diversidade, considerando suas relações de classe, suas experiências de trabalho, seus espaços de organização e suas diferentes formas de participação.

A reflexão de Thompson (1987) contribui para esse deslocamento ao compreender a formação dos sujeitos coletivos a partir de experiências históricas

compartilhadas, conflitos e processos de constituição de identidades. Sader (1988), por sua vez, demonstra como sujeitos concretos construíram formas de reconhecimento e organização política a partir de experiências cotidianas. Já Chauí (1986), ao discutir a cultura popular a partir da tensão entre conformismo e resistência, contribui para evitar uma interpretação que identifique automaticamente as práticas populares com resistência política. Dessa maneira, o termo *povo*, quando utilizado neste artigo, refere-se a sujeitos e grupos envolvidos em determinadas práticas de organização e comunicação, sem pressupor que constituam um bloco político homogêneo.

Outro conceito fundamental é o de *movimentos sociais*. Parte essencial das lutas contra a ditadura militar foi empreendida por esses grupos, articulações da sociedade civil que se reconhecem como sujeitos de direitos ainda não efetivados (Peruzzo, 2010). Estes unem-se através da *imprensa alternativa*, cujo objetivo é "analisar criticamente a realidade e contestar um tipo de desenvolvimento" (Peruzzo, 2008, p. 373). Os movimentos sociais buscam, dessa maneira, efetivar o direito humano da comunicação, que, segundo a Declaração Universal dos Direitos Humanos, artigo 19, assegura que as pessoas devem ter acesso à informação, assim como também serem transmissores. Este direito era explicitamente negado no contexto ditatorial brasileiro de 1964 a 1985.

Em um contexto marcado pela proliferação de *fake News*, falseamentos e manipulações da realidade através das imagens, é imprescindível que se crie trabalhos preocupados em analisá-las. Produções que coloquem a questão imagética como aspecto central são importantes por instigar mais criticidade e qualidade no trato com as representações visuais. Soma-se a isso os debates historiográficos, como o do historiador Eduardo França Paiva, que propões pensar o porquê de haver imagens tornadas referenciais para uma sociedade como um todo, mas outras restringem-se a alguns grupos (2006). Ter um olhar atento à leitura das imagens é essencial para que as pessoas não sejam consumidas por representações alienígenas à sua realidade.

Tendo em vista a discussão levantada, objetivou-se, aqui, pesquisar e compreender a comunicação empreendida por movimentos sociais durante o período da ditadura empresarial-militar no Brasil na transição entre as décadas 70 e 80, assim como analisar as representações imagéticas criadas por alguns

setores do povo. Esta análise será realizada, em detalhes, no Caderno de Desenhos Para Uso Popular nº1 (1979), organizado pelo Setor de Comunicação da Arquidiocese de Vitória, no Espírito Santo.

Este documento conta com um conjunto de desenhos feitos por diversos artistas populares, com o intuito de ser um meio de comunicação eficiente para as classes subalternas em um ambiente marcado pelo analfabetismo e pelo comandado das elites políticas, econômicas e midiáticas. O documento analisado se encontra no Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais Dênis Bernardes, em Pernambuco (NuDoc-PE). Ele se encontra no acervo da Ação Católica Rural (ACR), salvaguardado pelo núcleo. Não se sabe se há uma ligação direta entre esse movimento e a Arquidiocese de Vitória, mas o caderno se encontrava entre suas documentações.

Quanto à análise, buscar-se-á entender como se dava a representação dos anseios e dos problemas enfrentados pelo povo nesse conjunto de desenhos que trataram de temáticas como trabalho, família e repressão nos anos finais da ditadura militar.

1 A HISTÓRIA E AS IMAGENS

De maneira geral, a história ainda não se debruça completamente sobre as imagens enquanto fonte com estatuto próprio. Há o intento de as usar, especialmente as fotografias, como forma de provar algo que o texto afirma; nesta perspectiva, as representações imagéticas são vistas como subordinadas ao material escrito. No Brasil, esse debate foi sistematizado por Ulpiano Bezerra de Meneses, que em texto tornado referência no campo aponta o deslocamento do interesse dos historiadores das fontes visuais como prova para um tratamento mais amplo da visualidade como dimensão da vida social (Meneses, 2003). É nesse mesmo sentido que caminham as historiadoras Solange de Lima e Vânia de Carvalho ao afirmarem que, no positivismo do século XIX, as fotografias serviam sobretudo para complementar a construção de uma narrativa (Lima; Carvalho, 2009). A consequência disso é a formação de leitores pouco preparados para interpretar criticamente as imagens, ensinados desde cedo a enxergá-las apenas como comprovação.

As autoras apontam que Afonso Taunay, no início do século XX, foi o primeiro profissional da história brasileira a fazer uso intenso de fontes visuais. Ainda que subordinasse a imagem ao texto, valorizava seu caráter pedagógico: as informações não alcançadas pelas palavras seriam buscadas nas imagens, através das quais se poderia descobrir os costumes de um povo. No mesmo período, historiadores da arte lançavam mão de pinturas em museus para consolidar memórias nacionais – a imagem deveria educar as pessoas a amarem os heróis de sua pátria.

É o que se observa no caso paulista dos bandeirantes, cuja figura foi construída como solene independentemente da verossimilhança histórica dos trajes, do ambiente ou da etnia dos envolvidos: o que importava era a mensagem transmitida pela imponência dessas figuras, cujo patriotismo deveria ser imitado (Lima; Carvalho, 2009). É justamente dessa tradição de uso pedagógico e nacionalista da imagem, produzida por elites intelectuais e voltada à formação de um imaginário oficial, que o Caderno de Desenhos aqui analisado se afasta: seus autores são artistas populares anônimos, e seu público, as próprias classes subalternas.

A fotografia, de modo semelhante, foi vista costumeiramente como atestado de verdade: a preocupação da ciência histórica se limitava a averiguar sua falsidade ou autenticidade, tratando-a como representação direta e não problemática de um fato. Essa concepção é discutida também por Boris Kossoy, autor com quem Lima e Carvalho dialogam diretamente e que é hoje referência obrigatória para o estudo da fotografia como fonte histórica no Brasil: para ele, toda fotografia é um resíduo do passado, mas um resíduo que resulta de escolhas técnicas, sociais e ideológicas, nunca um espelho neutro do real (Kossoy, 1989).

A partir de 1960, com os estudos sobre comunicação de massa e indústria cultural, a fotografia passou a ser vista pela história como meio ideológico, dotado de contexto e intenções (Lima; Carvalho, 2009). Susan Sontag ilustra bem esse deslocamento: uma mesma fotografia pode ser mobilizada por um grupo para incitar ódio a outro, e por outro grupo para alimentar uma ideologia antibelicista (Sontag, 2003). As pinturas, nesse momento, também passam a ser percebidas como meios discursivos, através dos quais se compreendem os

objetivos de quem se representa de formas específicas (Lima; Carvalho, 2009) – como na pintura de Benedito Calixto, *Proclamação da República*, produzida quatro anos após o evento que retrata e que sustenta o discurso de que a República foi conquistada exclusivamente por militares organizados.

Essa mudança de estatuto da imagem – de prova a discurso – é também o que permite a Ana Maria Mauad deslocar a fotografia de uma história centrada na evolução técnica ou na biografia de seus autores para uma história que a trata como fonte de análise social, atenta ao circuito social que envolve sua produção, circulação e usos (Mauad, 2008). Esse mesmo deslocamento é sintetizado por Paulo Knauss como a passagem de uma história da imagem centrada na prova para uma história atenta à cultura visual (Knauss, 2006) – movimento teórico que autoriza, neste trabalho, tratar os desenhos do Caderno não como ilustração de um contexto já conhecido por outras fontes, mas como discurso próprio das classes populares sobre sua realidade.

Segundo Pierre Sorlin, historiador e crítico de cinema, a imagem é formada pela mão e pelo espírito de quem a produz; ao vê-la, é possível identificar as alegorias e estereótipos utilizados por seu autor (Sorlin, 1994), o que diz muito sobre seu lugar de enunciação – aspecto central para a análise de imagens produzidas por artistas populares anônimos, como as do Caderno de Desenhos.

O autor afirma também que, no fim do século XIX, a história da arte servia sobremaneira para descrever e comentar as pinturas, algo bastante limitado; com a fotografia, isso pareceu tornar-se dispensável, pois ela valeria “mais que mil palavras”. Trata-se, porém, de um engano: “a imagem pode impressionar, interessar, comover, apaixonar, mas a imagem nunca informa” (Sorlin, 1994, p. 87). Se não há identificação de uma imagem no momento correto, se ela não é logo apropriada, perde sentido, e não se sabe qual será seu destino. Evitar que essas representações fiquem à mercê do futuro – sempre imprevisível – é dever do historiador, cujo compromisso é situar no tempo os vestígios humanos.

Em sua obra *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, Peter Burke ressalta que os registros visuais ampliam de maneira significativa determinados domínios da disciplina, como é o caso da história do corpo, cuja compreensão sobre concepções de doença, saúde e padrões

estéticos se enriquece ao considerar as representações visuais ao longo do tempo. Da mesma forma, áreas como a história da cultura material e a história das mentalidades também se beneficiam desse tipo de abordagem.

O autor salienta, entretanto, que existe o que denomina de “invisibilidade do visual”, uma vez que a tradição historiográfica priorizou textos e narrativas políticas ou econômicas em detrimento das imagens, frequentemente relegadas ao papel de simples ilustrações de conclusões já previamente estabelecidas (Burke, 2017). Isso ocorre porque a formação escolar e universitária dos historiadores esteve voltada quase exclusivamente para a leitura de textos, o que limita não apenas o indivíduo, mas também a própria produção historiográfica.

Com frequência, as imagens são tratadas como provas incontestáveis. Contudo, essa postura reflete mais um problema geral da relação da História com suas fontes do que uma característica exclusiva do material imagético. Para Burke, é equivocado considerar os documentos como se contivessem parcelas da verdade, cabendo ao historiador apenas “retirá-las” intactas (Burke, 2017). Reforçando a perspectiva de Marc Bloch em *Apologia da história*, ele defende, junto de Gustaaf Renier, que toda fonte deve ser encarada como vestígio, passível de interpretação, questionamento e crítica.

Outro desafio destacado é o “silêncio” das imagens: elas não falam por si mesmas, sendo impossível traduzir integralmente seu testemunho. Muitos historiadores, segundo Burke, incorrem no erro de ignorar a mensagem pretendida e forçar leituras indiretas que, por vezes, extrapolam a intencionalidade original dos artistas. Uma das formas de superar esse obstáculo é a análise iconográfica e iconológica – cujos três níveis, formulados originalmente por Erwin Panofsky (1976) e sistematizados no Brasil por Ulpiano Meneses (2012), serão empregados na análise dos desenhos adiante –, ainda que estas, isoladamente, apresentem limitações e necessitem ser articuladas a outros referenciais teóricos e metodológicos, como a análise do discurso que também orienta este trabalho.

Um exemplo é o uso de pinturas em igrejas, justificadas por Gregório Magno como meios para que analfabetos “lessem” com os olhos. Embora alguns contestem essa possibilidade, é plausível que o clero desempenhasse o papel

de mediador, explicando o significado delas em determinados momentos (Burke, 2017). Nesse sentido, compreender a sociedade que as produziu, suas instituições e convenções, é essencial.

Burke observa também como os governantes de diferentes épocas lançaram mão de imagens para construir autoridade e inspirar a população. Do retrato de líderes como guerreiros ou cavaleiros até representações de ministros em democracias ou de trabalhadores em regimes socialistas, as imagens foram decisivas na legitimação do poder. A força simbólica da imagem é indispensável à manutenção da autoridade, sendo mais efetiva, a longo prazo, do que a violência física (Burke, 2017).

Não obstante, Burke enfatiza que as imagens não foram monopólio das elites. A caricatura e o desenho surgiram como instrumentos de crítica, estimulando a participação política e desmistificando o poder. Cartunistas como James Gillray e Honoré Daumier exemplificam esse uso contestatório. Em contextos revolucionários, o impacto das imagens é ainda mais marcante, pois favorecem a politização das massas, sobretudo em sociedades com baixo índice de letramento (Burke, 2017). É precisamente nesse uso popular e contestatório da imagem – e não no uso pedagógico-nacionalista discutido anteriormente – que se inscreve o Caderno de Desenhos aqui analisado.

Didi-Huberman é também relevante para a temática, pois, ao utilizar-se de Aby Warburg, historiador de arte, afirma que a imagem representa um tempo complexo, um ponto de encontro em que convergem historicidades heterogêneas, relações com múltiplas dimensões da vida, modos de agir, pensar e crer. Tudo isso dá corpo à imagem, diferentemente do que se via em uma leitura precedente, que encarava as obras artísticas como um retrato perfeito de uma época (Didi-Huberman, 2013). Dessa maneira, a leitura dos recursos visuais se torna muito mais desafiadora, pois eles não são um produto transparente, facilmente perceptível, mas sim de uma rede permeada por contradições, convergências e particularidades – o que exige, na análise dos desenhos populares que se segue, atenção não apenas ao que a imagem mostra, mas ao discurso que ela constrói sobre sua época.

2 A PRÁTICA DOS MOVIMENTOS SOCIAIS E A COMUNICAÇÃO

Os movimentos sociais, afirma Cicilia Peruzzo, sempre se adaptam às condições dadas para se comunicar, sendo necessário no Brasil usar meios próprios, tendo em vista o cerceamento à liberdade de expressão pela grande mídia (2010). Há a tentativa de preservar o seu direito humano à comunicação, constantemente atacado pela ditadura militar. Cabe evidenciar que esse direito não se reduz a receber informações, mas sim acessar os meios de comunicação também como difusor e produtor de conteúdo.

Ao analisar o Brasil, pesquisadores como Regina Festa, mestra em comunicação social, apresentam análises importantes. Ela afirma que há diferenças nas formas que os movimentos sociais utilizavam para se comunicar entre os anos 1968 e 1978 e o que veio a ser nos anos de 1978 a 1982. No primeiro caso, há a presença notadamente marcada de comunicação alternativa, que conta com grande enfrentamento ao sistema vigente. No segundo caso, conhecido pela “abertura” da ditadura militar, há forte presença de comunicação popular com projetos políticos bem definidos (Festa, 1986).

Os anos de 1970 foram marcados pelo agravamento nas diferenças sociais e econômicas. Os trabalhadores rurais e camponeses eram expulsos de suas terras, especialmente no Pará, Mato Grosso e Goiás. No ambiente urbano, o baixo salário tornava cada vez mais evidente as contradições entre os modos de vida dos empregados e de seus empregadores. Ademais, o poder político estava sob o controle de poucas pessoas, que aproveitavam disso para manter seus privilégios (Festa, 1986).

É nesse contexto que grupos passam a se colocar em defesa da população, especialmente a Igreja, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Quanto ao primeiro, sua atuação pode ser percebida especialmente nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Elas são pequenos núcleos nos quais as pessoas, animadas pela fé cristã, passam a se reunir e a discutir sua realidade enquanto trabalhadores rurais, “donas de casa”, jovens, operários etc. (Festa, 1986). Nessas comunidades, era posto em prática o método de Paulo Freire, com o objetivo de conscientizar as classes subalternas. Para a sua execução, havia a divisão em quatro etapas: 1)

contato e conhecimento, através da qual as pessoas envolvidas teriam as primeiras conversas; 2) permanência enquanto grupo, em que se valorizaria a relação dessas pessoas não de forma isolada, mas sim na sua relação com o outro; 3) transmissão de conhecimento e informação, especialmente através de imagens, como desenhos, cartazes e fotos; e 4), multiplicar a informação, cujo objetivo era causar impactos diretamente na realidade (Festa, 1986).

Um exemplo de consequência das CEBs se dá no Movimento do Custo de Vida em São Paulo, que nasce da presença feminina nesses núcleos. O resultado foi, no ano de 1973, a explosão de um movimento de massa em São Paulo, o primeiro desde 1968, que contou com a presença de 20 mil pessoas. Teve forte repressão da polícia, o que permitiu perceber de forma cada vez mais nítida as contradições do regime vivido (Festa, 1986). Outros movimentos ocorreram nesse período, assim como a atuação da imprensa alternativa, que será melhor analisada adiante.

Entre 1978 e 1982, por sua vez, o que se percebe é a explosão de greves. Nesse contexto, diferentes setores populares passaram a intensificar sua mobilização. A imprensa alternativa, por conta do arrefecimento da censura (ao menos a assegurada pelo AI-5), passou a seguir correntes próprias. Outros grupos pensaram sua forma de comunicação popular, como se percebe em diversos meios de comunicação nos sindicatos e no campo (Festa, 1986).

Para o jornalista Raimundo Rodrigues Pereira, a imprensa do grande capital se preocupava com frivolidades, “tem se esmerado em debater vírgulas e acentos circunflexos”, enquanto as mazelas do povo eram ignoradas (Pereira, 1986, p. 53). A imprensa alternativa nasce como expressão de setores da média burguesia, dos trabalhadores e da pequena burguesia que buscaram defender os interesses nacionais e populares; consequentemente, condenavam o regime militar.

Raimundo afirma que, ao contrário do que muitos pensavam à sua época (meados dos anos 1980), a imprensa alternativa não havia prosperado nos momentos da forte repressão, como na censura prévia do AI-5, nem mesmo nos anos de 1978 a 1981, em que havia o terror político contra as bancas de jornais. Sa prosperidade se daria nos últimos anos do regime, com a abertura política, quando o número e a tiragem dos jornais populares abriram espaço para um

salto qualitativo importante (Pereira, 1986). O jornalista também destaca que, mais do que uma alternativa de fonte de informações, a imprensa alternativa era contrária à forma política da ditadura, ao antinacionalíssimo e ao conteúdo antipopular. Opunha-se também à monopolização da economia e sua subordinação ao mercado internacional.

A cultura popular atrelada à comunicação sobre as eleições de 1982 também foi uma temática importante. Pela primeira vez, depois dos anos de 1960, as pessoas poderiam votar para os governadores de seus respectivos estados. Por conta de limitações, como a vigência da Lei Falcão - que dava pouca liberdade para os partidos exporem suas ideias - e o baixo recurso financeiro dos partidos, os candidatos precisaram criar formas de falar as suas propostas, como ocorria nos debates públicos, fomentados por entidades ligadas à Igreja, escolas e sindicatos (Leal Filho, 1986). Ademais, realizaram-se aulas para o público universitário, com o intuito de conscientizá-lo acerca das funções do Poder Legislativo, pois, por conta da sua submissão ao Executivo durante a ditadura, poucas pessoas conheciam suas reais atribuições.

O período após 1979 é marcado, afirma o sociólogo Laurindo Leal Filho, pela mudança nas lideranças sindicais. Os grupos atrelados ideologicamente ao regime militar foram vistos com desconfiança nos sindicatos e substituídos. Esse movimento pode ser visto com o Partido dos Trabalhadores, que incentivavam os trabalhadores a lutarem por seus direitos e se libertarem da égide de líderes paternalistas, como era costume nesse campo (Leal Filho, 1986). Dessa forma, o protagonismo da população na comunicação também foi incentivado, o que foi necessário para o período eleitoral, porquanto, por ser um processo dinâmico – não a partir de recepção passiva dos meios de comunicação de massa – muitos indivíduos se mobilizaram e puderam se conscientizar no processo da própria luta.

Na esteira desses acontecimentos, a Igreja, grupo mencionado no decorrer desta seção, merece especial atenção. Frei Betto, dominicano envolvido com os movimentos sociais, trata da importância das CEBs. Nelas, o método *Ver-Julgar-Agir* era utilizado. Consistia em três momentos: 1) *ver* a realidade em que se está inserido ao perceber seu lugar no mundo, as dificuldades encontradas pelas pessoas e seus semelhantes; 2) *julgar* através

da leitura bíblica, com o intuito de refletir acerca do que Deus esperaria para a situação analisada no primeiro momento, e a partir disso a comunidade poderia 3) *agir* sobre a realidade, após estabelecerem objetivos e escolherem prioridades para a sua atuação (1986). Frei Betto afirma que essa estratégia é necessária porque o contexto brasileiro é marcado por uma forte religiosidade, que está presente inclusive no linguajar corrente. Dessa forma, a comunicação está mais próxima da realidade das pessoas, o que potencializa sua efetividade.

É importante perceber, nesse processo, que a dicotomia religião-política busca ser rompida, diferente do imaginário apontado por Frei Betto, de que esses dois espectros são inconciliáveis. No entanto, ao seu ver, as CEBs agiram no intuito de evangelizar a política, não a batizar (Betto, 1986), ou seja, o que se espera não é um Estado teocêntrico, ou que o catolicismo seja uma religião oficial, mas sim que os cristãos católicos ajam de acordo com a missão social da Igreja. É necessário também pontuar que esse grupo religioso não é monolítico, houve diversos embates entre a instituição eclesiástica e as CEBs; em diversos momentos padres, bispos e outras lideranças se oporam aos encontros, afirmando ser “atos comunistas”, entre outras acusações (Betto, 1986).

Frei Betto também aponta que as reuniões eram o “jornal” da comunidade. Nelas, havia a troca de informações e ponderações sobre a realidade vivida. Nesse processo, é preciso sempre partir da realidade concreta das pessoas. Muitas vezes os agentes que não estão inseridos na vida da comunidade produzem textos dificilmente entendidos pelos que vivem a realidade local, e é de extrema importância que as pessoas produzam sua própria comunicação, pois apenas elas sabem de sua realidade e podem refletir sobre como a modificar (Betto, 1986).

3 O CADERNO DE DESENHOS

Após capítulos que tratam da importância das imagens na história e da comunicação nos movimentos sociais – notadamente no período da chamada abertura democrática –, esta seção tem como objetivo analisar o Caderno de Desenhos Para Uso Popular nº 1, um documento que dialoga diretamente com as temáticas abordadas neste artigo. Antes, no entanto, é necessário situar o

contexto em que foi produzido.

Os desenhos foram reunidos na Arquidiocese de Vitória, no Espírito Santo, em 1979. A partir da segunda metade da década de 1960, a capital capixaba passou por um processo de industrialização fomentado pelo governo brasileiro. Para tal realização, foi utilizada uma mão de obra que precisava ofertar sua força de trabalho a níveis salariais baixos, além de uma grande concentração de capital advinda do fim de quase quinhentas unidades de produção pequena no setor industrial, no intervalo dos anos 1970 e 1975 (Vescovi, 2007).

Somadas às questões financeiras e trabalhistas, a moradia foi um problema: em uma pesquisa realizada pelo Estado do Espírito Santo em 1979, 47% da população de Vitória residia em favelas; desses, 41% das pessoas viviam em propriedades particulares de terceiros (Vescovi, 2007).

Foi na esteira desses acontecimentos que, com os debates promovidos pelo PT (Partido dos Trabalhadores) voltados para os trabalhadores e as bases populares, Dom João Batista – bispo da Arquidiocese de Vitória – realizou ações voltadas para a melhoria da vida desses grupos (Vescovi, 2007). Foram criados grupos de vivência cristã, grupos de Ação Católica (Juventude Agrária Católica, Juventude Estudantil Católica e Juventude Operária Católica), assim como estudos de Bíblia, onde se criticava as injustiças sociais e a ditadura militar.

O historiador Alessandro Vescovi afirma que no período da administração do bispo (1958-1984), especialmente na década de 1970, houve um deslocamento da organização eclesial do polo paroquial para as Comunidades de Base (Vescovi, 2007), ou seja, foi dada preferência ao papel pastoral. Davi Prott, professor de Comunicação Social da UFES, afirmou que Vitória foi “um grande laboratório para o Brasil inteiro quanto à implantação de uma série de ações propostas no Concílio Vaticano II, entre elas o conceito e a prática de Comunidades Eclesiais de Base ou CEB’s” (Vescovi, 2007, p. 69). Dessa forma, percebe-se que essa arquidiocese fazia parte de um processo maior da Igreja, que após o referido concílio demarca uma opção preferencial pelos pobres.

Outro fator importante que deve ser levado em conta para esse momento foi a Assembleia Diocesana de 1979. Essas assembleias anuais eram realizadas desde 1975, com o intuito de tratar de questões referentes aos projetos pastorais, da vida das comunidades, formações e capacitações para leigos etc.

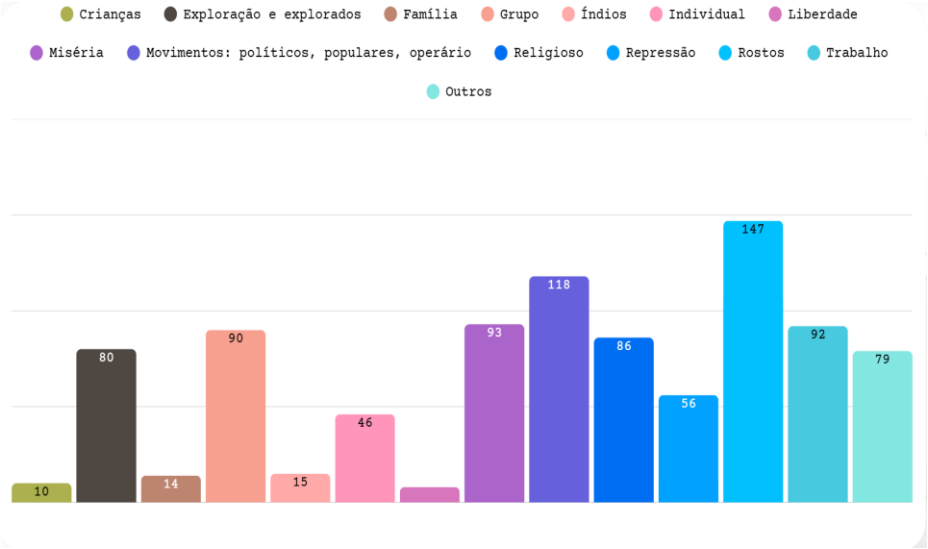
A de 1979 é especial para essa pesquisa, porque ela tem influência direta da III Conferência Episcopal Latino Americana realizada em Puebla, México. Disso resultou maior incentivo e fortalecimento das Comunidades Eclesiais de Base, com o intuito de conscientizar as pessoas social, política e economicamente (Vescovi, 2007). O Caderno de Desenhos foi consequência direta desse momento. Soma-se a esse quadro, o fim do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que, feitas as devidas ponderações, permitiu maior liberdade de expressão por parte dos setores progressistas.

O Caderno de Desenhos nº 1 foi organizado e difundido pelo Setor de Comunicação da Arquidiocese de Vitória, no Espírito Santo. Trata-se da reunião de diversas imagens desenhadas por artistas populares. Em sua primeira parte, intitulada “Apresentação”, expõe a importância do material para a comunicação com as classes populares, as quais foram excluídas dos meios de comunicação comandados pela burguesia. Além da crítica às vias oficiais, há uma retratação à própria postura anteriormente adotada, pois havia “poluição visual” nas mensagens endereçadas ao povo, o que prejudicaria a grande parcela de pessoas analfabetas.

Ademais, atenta-se à importância da comunicação através de aspectos visuais, pois estes apresentam “70% mais possibilidades de percepção imediata” (Caderno de desenho para uso popular nº1). O caderno também contava com instruções para que as pessoas pudessem replicar as imagens em outros lugares, adequando ao tamanho necessário e até mesmo dando dicas de alterações textuais.

Ainda nessa seção, está escrito que os desenhos são reunidos a partir de 1979, culminando em uma edição experimental em 1980, a qual teve seus exemplares esgotados em um mês de veiculação, sendo necessária a nova edição (com 20 páginas adicionais em relação à anterior), que será analisada neste artigo. No caderno, existem duas páginas destinadas à apresentação, duas às instruções, uma para índice e as demais tratam das imagens em si, as quais são separadas por seções temáticas definidas pelo próprio Setor de Comunicação. Seguem os tópicos e a respectiva quantidade de imagens destinadas a cada um deles:

Quadro 1: Seções do caderno



Fonte: o autor, 2025

Como se pode observar, o tema com maior quantidade de imagens é *Movimentos: políticos, populares, operário*. Desconsideramos a contagem da seção *Rostos* porque se trata de desenhos avulsos, cujo objetivo é que se decalque para produções futuras. Além disso, pelo grande número de páginas destinadas aos movimentos, há imagens maiores que o padrão do caderno. É, também, a seção com maior número de desenhos recortados. Uma das instruções contidas no material é de que nenhum dos desenhos seja cortado do conjunto. Mais do que descumprimento de uma regra, essa atitude demonstra o interesse de alguns indivíduos em ter aquela imagem para si, provavelmente pela temática ser de grande apreço. Como anunciado no início deste trabalho, um dos intuitos é compreender os principais anseios e dificuldades representados por esses grupos. Atribuir sentido às transgressões é também uma forma de levar seus desejos em conta.

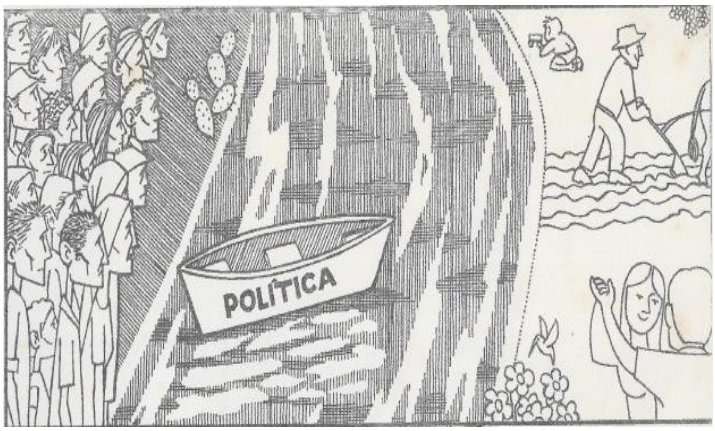
Aqui, não se realizou uma análise pormenorizada de todas as imagens presentes no caderno, pois contém mais de 900 desenhos. Trata-se das representações visuais dos principais temas encontrados no documento, assim como alguns importantes de serem relevados.

Por fim, é necessário enunciar que, como dito no capítulo sobre as imagens, elas não podem ser analisadas por si, mas sim o seu discurso. A análise do discurso compreende ir além do conteúdo patente, aquele que está

facilmente à vista, e partir para a análise do conteúdo latente, implícito: é preciso compreender o texto (no caso deste trabalho, os desenhos) e avançar em direção ao contexto, entendendo as condições de produção do objeto analisado (Robin, 1977). Essa formulação, de matriz francesa, dialoga com a tradição brasileira de Análise do Discurso consolidada por Eni Orlandi, para quem todo discurso é atravessado pela história e pela ideologia, de modo que seu sentido nunca está inteiramente dado na superfície do texto, mas se constitui na relação entre o dito e as condições sócio-históricas de sua produção (Orlandi, 1999). Adotar essa perspectiva significa que os desenhos aqui analisados não serão lidos como ilustrações neutras de um contexto, mas como materialidade discursiva produzida por sujeitos concretos – artistas populares, agentes pastorais, o Setor de Comunicação da Arquidiocese – inseridos em condições de produção específicas, marcadas pela censura, pelo analfabetismo e pela disputa por um lugar de fala historicamente negado às classes populares.

A primeira imagem a ser tratada é da seção com maior quantidade de representações, ou seja, *Movimentos: políticos, popular, operário*, cujo subtema mais recorrente é política. Há muitos desenhos que tratem dessa temática, seja por meios de mobilização e união de múltiplos setores para alcançar seus direitos, seja pelo voto. Uma das representações de maior força é a seguinte:

Figura 1- Representação da política como meio para alcançar uma vida feliz



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Movimentos: políticos, popular, operário*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

Para a análise das imagens, será utilizado o o método iconológico de três níveis, formulado originalmente por Erwin Panofsky (1976), sendo o primeiro o

pré-iconográfico, referente ao que se vê de imediato. Ao observar o desenho, percebe-se que há do lado esquerdo homens, mulheres e crianças com rostos abatidos, marcados pelo cansaço, a fome e desesperança. No seu espaço, há uma terra de cor preta e cactos. Ao centro, há um rio, sobre ele está um barco com a palavra “política”. Do outro lado, há um homem trabalhando com contentamento, com a ajuda do arado. Há também um casal que dança, com um sorriso estampado na mulher; um beija-flor em contato com flores; mais plantações na parte superior direita e, ao seu lado, uma criança brincando.

Quanto ao segundo nível, o iconográfico, é possível interpretar que as pessoas pobres, independentemente da idade e gênero, podem se encontrar em um estado de tristeza, miséria, falta de alimentos e até mesmo de uma terra cultivável, tendo em vista que o desenho do lado esquerdo conta com a terra preta e conta com o cacto como única plantação, que representa a seca. Entretanto, esse cenário pode ser mudado, as pessoas podem partir para o lado direito, em que crianças poderão brincar, homens e mulheres trabalharão, divertir-se-ão e flores nascerão. Para isso, é preciso que eles utilizem um barco, que seria a política. Esse barco não funciona a motor, mas sim através do trabalho manual. Ou seja, ainda que seja possível alcançar a outra margem, é preciso que as pessoas se unam para isso, que apenas juntos logrem uma vida mais feliz e com dignidade.

Quando se passa para o nível iconológico, ou seja, aquele que compreende o contexto da imagem analisada, pode-se ir além. Em primeiro lugar, percebe-se que as pessoas estão exauridas, com corpos e rostos magros, indicando fome. Durante a ditadura empresarial-militar, houve momentos de crescimento econômico, mas que não chegaram às classes populares, sob o pretexto de que primeiro deixariam o “bolo crescer”, para só depois reparti-lo. O fato é que esse bolo foi repartido apenas entre as elites econômicas do país, enquanto o povo sofreu períodos de crise, havendo movimentos como o Movimento do Custo de Vida, que enfrentavam políticas que promoviam o arrocho salarial. Em 1979, por exemplo, a inflação já alcançava grandes níveis, com 77,21%.

Percebe-se que há um clima de descontentamento, mas não de desesperança, afinal as pessoas têm um horizonte que podem almejar, e sabem

ser possível alcançá-lo através da mobilização e do combate pela via política. Ademais, é esperado também uma vida melhor para as crianças. O trabalho infantil é uma grande problemática do Brasil, com permanências até os dias atuais. Oficialmente, sua proibição está presente apenas a partir da Constituição de 1988, mas o enfrentamento a ele já figurava há muito tempo. Um exemplo é a construção desse caderno, pois, além dessa imagem, há uma seção só para tratar das crianças. Ainda que seja pouco material, trata diretamente sobre o que elas devem fazer: não trabalhar, ir à escola e brincar.

A seguir, a análise não se deterá em explicitar os dois primeiros níveis iconológicos, mas, por questões de síntese, utilizará uma abordagem direta, de forma que se atenha ao discurso, ainda que esse mesmo exercício tenha sido efetivamente utilizado.

Figura 2- Desenho de homens refletindo sobre termos políticos



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Movimentos: políticos, popular, operário*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

Esse desenho, ainda pertencente à seção anterior, também é muito caro para se refletir acerca da política para os movimentos sociais como um todo. Na imagem, há três homens, um vestido como operário fabril e outros dois em trajes cotidianos. Acima deles, pairam interrogações, siglas de partidos políticos e termos que compõem o vocabulário político, como *intelectuais*, *frente*, *unidade* e até mesmo *trabalhadores*. Ainda que algumas dessas palavras façam parte do

cotidiano, é preciso que as pessoas se atenham à sua mobilização no debate público.

Uma das questões que chama a atenção é a quantidade de siglas partidárias, como o PT, PTB e MDB. O bipartidarismo tem seu fim em 1979 e as eleições diretas para governadores são anunciadas. Com esse quadro, é preciso que as pessoas passem a se conscientizar acerca dos termos que estão presentes no cotidiano político. Como abordado no capítulo anterior, diversos grupos foram responsáveis por participar desse processo, como foi o caso do PT e da Igreja, com eventos e reuniões que visavam esclarecer esse vocabulário que ganhava cada vez mais forma.

As próximas imagens a serem analisadas pertencem à seção *Exploração e explorados*, uma das mais interessantes, pois conta com grande diversidade de representações acerca do que é a exploração. Há desenhos que tratam do patrão (a seção conta com 16 imagens dedicadas exclusivamente à sua figura), do Estado, da religião e até mesmo da intervenção estadunidense na política.

Figura 3- Desenho que representa a justiça alinhada aos interesses patronais



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Exploração e explorados*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

Na imagem acima, há três homens. O que está à direita representa um trabalhador rural, o que se percebe pelo seu chapéu e botas associadas tipicamente à pessoa que lida com o trabalho do campo, ele é magro e apresenta uma feição de indignação. No canto esquerdo, está um personagem que representa o patrão do meio rural, com uma roupa alinhada ao corpo, sapato social e um chapéu em ótimo estado, este homem apresenta um rosto contente e está apoiado em outro. Este, por sua vez, está vestido de terno, também com satisfação estampada no rosto, apresentando estereótipos de alguém do serviço burocrático. Há, ao fundo da imagem, uma placa que aponta ser o lugar a Junta de Conciliação e Julgamento (JCJ). Pelo homem de terno estar entre os dois, podemos interpretar que ele é a pessoa responsável pelo funcionamento da junta.

Esse órgão foi criado no período varguista com o intuito de, ao menos oficialmente, ser um intermediário na relação entre patrão e empregado, pois este, pela sua condição, é sempre prejudicado quando não são cumpridos seus direitos trabalhistas. No entanto, no desenho, é apontado que há preferência pelo lado do latifundiário.

Os trabalhadores rurais, que sequer tinham o direito garantido de recorrer à JCJ antes de 1963, enfrentaram um problema estrutural: o sistema judicial aliado ao patronato, favorecendo-o em diversos casos. Há muitas pesquisas que apontam para isso como um fato histórico, mas é possível citar a de Antonio Torres Montenegro, que em um de seus trabalhos apresenta um caso que foge à regra, em 1979, no qual o empregado ganha a causa em detrimento do patrão, que descumpriu diversos compromissos, inclusive com a própria junta. O historiador aponta que pela postura do empregador, assim como através de outros estudos, é percebido que a falta de responsabilidade por parte desse grupo era constitutiva do cotidiano dos embates referentes às questões trabalhistas (Montenegro, 2022), pois a justiça institucional, geralmente, favorece-o.

Figura 4 – Desenho que representa os Estados Unidos controlando os militares



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Exploração e explorados*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

Ainda sobre a seção analisada acima, cabe ressaltar a importância dada à ingerência dos Estados Unidos na ditadura empresarial-militar no Brasil. Esse é um tema ainda pouco falado em alguns setores da sociedade, quase visto como uma teoria da conspiração. No entanto, algumas pesquisas trazem à tona esse caráter intervencionista, como aponta o clássico *1964: A conquista do Estado*, de René Dreifuss, ou o clássico *O golpe começou em Washington*, de Edmar Morel. Há estudos mais recentes que também tratam da influência estadunidense no golpe, como o *A Aliança para o Progresso e o governo João Goulart (1961-1964): ajuda econômica norte-americana a estados brasileiros e a desestabilização da democracia no Brasil pós-guerra*, de Felipe Loureiro. São estudos importantíssimos, mas que ainda não parecem ter chegado ao debate público.

No entanto, alguns movimentos sociais e artistas tinham, já nesse período, a percepção de que os Estados Unidos interferiram de maneira crucial na política brasileira. Nessa imagem, está uma representação do Tio Sam, bastante conhecida pelo seu olhar inquisitivo. No seu uniforme, está escrito “Estados Unidos”, tornando claro que ele representa o país. O personagem controla um militar, como uma marionete, com os trajes clássicos de um general. Este, por sua vez, com sua espada, aplica força contra um material que tem em sua inscrição “povo”. Trata-se, então, de uma representação que afirma ser o povo oprimido por militares, que por sua vez são controlados pelos Estados

Unidos.

As pesquisas históricas apontam que esse país teve efetivamente parte no golpe, com apoio logístico, ideológico –como ocorreu com a Doutrina de Segurança Nacional e através da mídia – e com poder militar estadunidense. Durante a ditadura, também houve investimentos financeiros e outros tipos de suporte, como a Operação Condor, orquestrada pela CIA para perseguir pessoas nas ditaduras do Cone Sul. Entretanto, é preciso matizar essa interferência, afinal um documento histórico não carrega a totalidade da verdade em si e precisa receber a crítica historiográfica. Ainda que não seja possível negar a ingerência substancial dos Estados Unidos na política brasileira, os militares (inclusive os presidentes) contavam com liberdade suficiente para tomar suas próprias decisões, e efetivamente as realizavam, o que gerou conflitos com o país norte-americano durante muito tempo, como aponta Carlos Fico (2003).

É também necessário dizer que o intento dos artistas não era trazer uma imagem com grande precisão histórica. Esse tipo de representação servia para causar impacto e, didaticamente, evidenciar a ingerência estadunidense no Brasil.

Figura 5- Desenho retratando a união da empresa Aracruz com o governo contra indígenas e posseiros.



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Índio*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

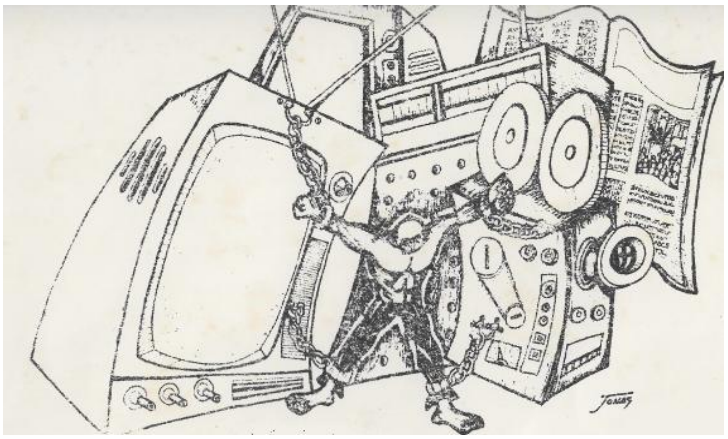
O desenho apresenta o governo e a empresa Aracruz como fortes aliados. Ao representá-los como um casal, o desenhista sugere uma relação quase

romântica entre esses dois atores. Abaixo deles, estão a representação do indígena e do posseiro. Ao analisar-se o período, é possível perceber a empresa Aracruz como responsável pela tomada de terras indígenas e quilombolas, assim como por violência e assassinato contra esses grupos (Teles, 2023). Suas ações foram incentivadas e tratadas com condescendência pelo Estado no período.

Percebe-se algo semelhante em propagandas da ditadura sobre a Amazônia, por exemplo. Nelas, nomeava-se a floresta de “inferno verde”, que deveria ser rasgado para que se construísse a Transamazônica, uma rodovia federal. Além do evidente descaso com a natureza, a propaganda (e o governo militar) também ignora os povos originários que viviam naquele território. Houve intensa violação dos direitos humanos e uma postura de desrespeito ao seu espaço, suas culturas, suas crenças e às suas vidas. Muitos indígenas morreram nesse processo.

Da mesma forma ocorreu no Espírito Santo, através da Aracruz. Soma-se a isso a ausência de responsabilidade de organizações frente à sociedade, uma constante na ditadura empresarial-militar, como os casos Cobrasma, CSN, Docas, Fiat, Folha de S. Paulo, Itaipu, Josapar, Paranapanema, Petrobrás, Chesf etc. Essa é uma problemática que tampouco se limita ao período da ditadura, visto que ainda no tempo presente ocorrem diversos desastres por conta de irresponsabilidades de empresas, como as tragédias programadas de Brumadinho e Mariana e, mais recentemente, a de Maceió.

Figura 6– Desenho que representa a prisão dos diversos meios de comunicação de massa



Fonte: Caderno de Desenhos nº 1, seção *Outros*, disponível no acervo do Núcleo de Documentação sobre os Movimentos Sociais da UFPE.

Esse desenho pertence à seção *Outros*, que não tem uma temática única, mas apresenta assuntos muito importantes. Um deles é a comunicação, tema central deste artigo. No caso dessa imagem, um homem usando apenas calças é acorrentado à televisão, jornal, rádio e ao "cinema", representações de veículos de comunicação de massa. O indivíduo, como um Prometeu moderno, está acorrentado a algo que faz parte da sua rotina de forma incessante, responsável por mantê-lo nessa condição. Dessa maneira, é possível perceber que o artista, Jonas (como está grafado no canto inferior da imagem), assim como os organizadores do caderno, compreendem que esses meios podem ser nocivos à população, uma vez que eles representam um tipo de comunicação não democrática.

O cinema foi alvo de atenção na ditadura empresarial-militar: à medida que censurou diversos filmes, incentivou produções alinhadas à propaganda do regime (Garcia, 1985). Os jornais, como abordado no capítulo anterior, eram formas de alienação, visto que seus conteúdos são alheios à realidade da maioria da população, o que se dava por questões de desejo particular ou pela censura imposta pela ditadura. Da mesma forma, o rádio, principal meio de comunicação do século passado, também foi um grande irradiador da propaganda governamental e antidemocrática. Principalmente por ser um veículo de comunicação cuja posse é do Estado, o seu poder sobre o veículo foi substancial.

Em suma, os movimentos sociais perceberam que são importantes à medida que são perigosas, pois elas têm o poder de afetar diretamente quem as vê. A partir disso, também entenderam a necessidade de criar sua própria forma de comunicar ao produzir suas imagens endógenas, como o caderno de desenhos, que carrega suas representações e dizem respeito ao seu cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como um dos principais objetivos instigar a utilização de imagens pela História. Essas representações, que por muito tempo estiveram à margem do conhecimento histórico, precisam ser cada vez mais utilizadas por

essa ciência. Elas podem impactar diretamente o imaginário de diversas sociedades e sempre carregam consigo discursos ligados ao lugar em que foram produzidos. Por muito tempo, ainda que se valorizasse as representações visuais, a tônica era a análise de obras (notadamente pinturas) consagradas pela Europa e pelas elites dominantes. Compreender os discursos delas e seus impactos é necessário, mas não deve se limitar a isso. Grupos subalternos também criam suas próprias imagens e as veiculam entre si, têm discurso e reivindicações. Uma História que se propõe como uma ciência dos humanos no tempo deve levar em consideração todas as experiências.

Além disso, o presente artigo se somou aos esforços historiográficos por compreender como movimentos sociais comunicavam-se entre si, resistindo à sua exclusão dos meios oficiais e criando formas próprias de expressão. Este enfoque utilizado no estudo é de suma importância para a dilatação do conhecimento acadêmico, o qual precisa atentar-se à participação efetiva do povo na construção da sua história.

Isso pôde ser alcançado neste trabalho ao lidar com os desenhos para uso popular reunidos no objeto da pesquisa. Nele, compreendeu-se como as temáticas referentes à exploração, ingerência estadunidense e ligação umbilical entre governo e iniciativa privada eram dignas de especial atenção. É também sintomático do período a necessidade de se compreender melhor como a política institucional funcionava, pois vivia-se num momento de exceção, no qual os direitos estavam limitados. Para além de perceber que os mecanismos institucionais não favoreciam o povo, buscava-se, com a produção e divulgação dessas imagens, incentivar as pessoas a modificarem a sua realidade. Não se deixar cooptar pelos veículos de massa e construir efetivamente um caminho melhor.

Por fim, é preciso que, ao estudar os movimentos sociais de outro tempo, haja maior capacidade de refletir sobre estes na atualidade. Assim como em momentos de baixa possibilidade de se comunicar, mobilizar e enfrentar seus algozes as pessoas se uniram e lutaram por seus direitos, hoje é necessário, cada vez mais, que elas tenham a mudança através da política como um horizonte possível.

FONTE:

CADERNO DE DESENHOS PARA USO POPULAR Nº1. **Setor de comunicação da Arquidiocese de Vitória**, sem data.

REFERÊNCIAS

BETTO, Frei. Comunicação popular e Igreja. *In:* FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986. p. 99-117.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. SciELO-Editora UNESP, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. 2013.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do estado. ação política, poder e golpe de classe**. Vozes, 1981.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera:** a grande guerra e o nascimento da era moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 406.

FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. *In*: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986. p. 9-30.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano**, v. 4, p. 175-279. 2003.

GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
LEAL FILHO, Laurindo Lalo. A cultura popular comunicando as eleições de 82. *In*: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986. p. 146-163.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. **O historiador e suas fontes**, 2009.

LOUREIRO, Felipe Pereira. **A Aliança para o Progresso e o governo João Goulart (1961-1964):** ajuda econômica norte-americana a estados brasileiros e a desestabilização da democracia no Brasil pós-guerra. Editora Unesp, 2021.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EdUFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MONTENEGRO, Antonio Torres. A Justiça do Trabalho e o "ajudante de caminhão". *In:* MONTENEGRO, Antonio Torres; ARAÚJO, Karlene Sayanne (orgs). **Historiografia:** rastros e vestígios documentais de trabalhadoras e trabalhadores. Pernambuco: Editora UFPE, 2022.

MOREL, Edmar. **O golpe começou em Washington.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999,

PAIVA, Eduardo França. **História &Imagens**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Raimundo Rodrigues. Vive a imprensa alternativa. Viva a imprensa alternativa!. *In*: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Orgs.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986. p. 53-79. p. 53.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. A Comunicação nos Movimentos Sociais: exercício de um direito humano. **Diálogos de la Comunicación**, n. 82, p. 20, 2010.

PERUZZO, Cicilia M. Krohlink. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaborações no setor. **Palabra clave**, v. 11, n. 2, p. 367-379, 2008.

ROBIN, Régine; DE MENESES BOLLE, Adélia Bezerra. **História e lingüística**. Editora Cultrix, 1977.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande Sao Paulo: 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das Letras, 2003.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, p. 81-96, 1994.

TELES, Edson; CALAZANS, Marília; OSMO, Carla. A responsabilidade de empresas por violações de direitos durante a Ditadura. **São Paulo: CAAF-Unifesp**, 2023.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa,** v. I*,* A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VESCOVI, Alessandro. **À luz dos vitrais, a história da Arquidiocese de Vitória, Espírito Santo, no período entre 1979 e 1984, a partir da trajetória política de Dom João Batista da Mota e Albuquerque. 2007. 160f**. 2007. Dissertação de Mestrado (Mestrado de História).–Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Recebido em 18/12/2025.

Aprovado para publicação em 13/08/2026.