

Fotografias da campanha da legalidade: História, estética e linguagem visual

Cláudio de Sá Machado Júnior¹
Daniela Gørgen dos Reis²

Resumo:

O presente trabalho se propõe à realização de apresentação e análise de parcela de imagens do acervo fotográfico da Assessoria de Imprensa do Estado do Rio Grande do Sul, referente aos acontecimentos decorrentes da chamada Campanha da Legalidade, deflagrada no ano de 1961. O acervo, de guarda do Museu Hipólito José da Costa, traz um conteúdo visual de amplo potencial semântico para a interpretação do passado e o exercício sobre a cultura visual produzida pelo órgão governamental sul-rio-grandense nesse período. As fotografias da tipologia resistência e fortificações são caracterizadas por uma significativa expressão estética e possuem, ainda, um expressivo teor de linguagem a partir da mensagem visual que almejam produzir.

Palavras-chave: Fotografia; história; Campanha da Legalidade; estética visual; linguagem visual

Photographic images of the Legality Campaign: History, aesthetics and visual language

Abstract:

This work intends to carry out the presentation and analysis of photographic images belonging to the Press Office of the State of Rio Grande do Sul. These photos refers to events arising from the Legality Campaign, launched in 1961. It brings a vast potential of visual content for the semantic interpretation of the past and on the visual culture produced by the government. The photographs are characterized by a significant aesthetic expression and visual language.

Keywords: Photography; history; Legality Campaign; visual aesthetics; visual language.

¹Professor Adjunto do Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação (DTFE) na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

²Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Secretária do Grupo de Trabalho em História, Imagem e Cultura Visual, vinculado à Associação Nacional de História – Seção Rio Grande do Sul, ANPUH-RS.

Introdução

A partir do estudo das especificidades das imagens visuais e de seu campo de conhecimento, bem como das suas condições sociais, como é o caso dos seus estatutos e processos de circulação e recepção, podemos suscitar algumas questões relevantes para tal estudo. Afinal, o que fazemos quando atribuímos um sentido a uma imagem? O que fazemos quando a descrevemos? E quando dizemos que ela representa algo? A resposta pressupõe um cruzamento com a semiologia: em uma obra de arte, a imagem organiza-se por uma iconografia, ou sob uma forma simbólica, enquanto dotada de significado cultural. A iconografia, nesse sentido, deve ser considerada, em primeiro lugar, como forma de retórica, um código convencional, no sentido de um conjunto de formas reconhecidas e estratificadas, passíveis de reconhecimento ou reconstruções através dos recursos oferecidos pela história.

Nesses termos, o presente trabalho pretende propor uma metodologia aplicada a um tipo específico de representação visual: as imagens técnicas, mais especificamente, a fotografia. A fotografia é concebida aqui como uma linguagem e uma convenção aberta a interpretações. O filósofo Vilém Flusser acredita que a dificuldade de decifrar as imagens técnicas se dá porque, aparentemente, elas não necessitam de decifração.

Aparentemente, pois, imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real: são unidos por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser um símbolo e não precisar de deciframento. [...] O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. (FLUSSER, 1998, p. 33).

A ilusão da objetividade das imagens técnicas pode funcionar, portanto, como uma armadilha. Para desmontá-la, é preciso captar seu significado e decifrá-las. Uma vez que as imagens são ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações, buscamos a desconstrução do processo de elaboração da imagem fotográfica. Para tanto, é necessário um aprendizado desse código visual e uma cuidadosa discussão teórico-metodológica que nos permita utilizá-lo na pesquisa histórica. Tendo a fotografia como objeto central, a proposta deste artigo é apresentar e analisar uma parcela de imagens do acervo fotográfico da Assessoria de Imprensa do Estado do Rio Grande do Sul, que se remete aos acontecimentos decorrentes da Campanha da Legalidade, no ano de 1961.

O presente trabalho caracteriza-se como fruto de pesquisas realizadas em âmbito da pós-graduação em história, sendo uma exclusivamente acerca do tema em questão (REIS, 2012), com a contribuição, no mesmo patamar, de estudos relativos às visibilidades e comportamentos sociais perceptíveis nas imagens fotográficas (MACHADO JÚNIOR, 2011).

Discussões compartilhadas e congregadas pelo Grupo de Estudos em História e Fotografia, do qual os autores fazem parte.

A Assessoria de Imprensa do Estado do Rio Grande do Sul

Foi nas primeiras décadas do século XX que a indústria cultural brasileira começou a tomar forma. As revistas firmam-se como importante meio de comunicação visual, passando a ser introduzidas nas principais capitais. O fim da Segunda Guerra Mundial aproximamos, integrantes de uma cultura urbana, ainda mais do estilo de vida norte-americano. Soma-se a isso um movimento de reorganização na área da publicidade, com as fotografias passando cada vez mais a serem vinculadas ao mercado de consumo interno. Nesse período, a fotografia crescia em termos de informação e mobilização da população, especialmente através de sua veiculação em jornais e revistas ilustradas. Câmeras mais portáteis, como a *Rolleiflex* e a *Leica* permitiram o avanço da foto instantânea e uma dinamicidade no trabalho do fotógrafo, que passou a registrar e a informar a modernização dos espaços urbanos, a vida social e os movimentos políticos (MASSIA, 2008, p. 83).

É nesse contexto de evidência das imagens fotográficas, no início da década de 1950, quando as imagens passavam a ganhar espaço de destaque nos periódicos, que começa a ser estruturada a Assessoria de Imprensa do Poder Executivo Estadual do Rio Grande do Sul. Implantado no ano de 1947, por Walter Só Jobim, governador eleito no Rio Grande do Sul, no mesmo ano, pode-se dizer que o sistema de comunicação social da administração não era, de direito, uma Assessoria de Imprensa. A relação entre o governo e os veículos de comunicação desenvolvia-se de maneira informal e coordenada pelo chefe da casa civil, o jornalista Adail de Moraes. Bem-conceituado entre os colegas e com trânsito junto aos veículos de comunicação do estado, Adail não apenas escrevia os discursos do governador, mas também desempenhava o papel de intermediário entre os chamados setoristas – repórteres que faziam a cobertura de determinados segmentos da administração – e o chefe do executivo.

Durante a administração Ernesto Dornelles (1951-1955), o secretário de governo Ney Britto intermediava a relação do governador com a imprensa. Era ele quem encaminhava os repórteres ao gabinete. Em caso de viagem de Dornelles ao Rio de Janeiro, então capital federal, era também Ney Britto quem telefonava para as redações, solicitando a indicação de um repórter para acompanhar a comitiva oficial. Homem educado e de poucas palavras, segundo relatado no Catálogo da Associação Brasileira de Imprensa, Ernesto Dornelles respeitava a liberdade de imprensa e usava sempre a mesma frase antes de iniciar qualquer

entrevista. Dizia ele que era “um amigo da imprensa”. Entre os jornalistas que frequentavam o gabinete de Ernesto Dornelles, estavam Wilson Müller, Say Marques, J. Tadeu Onar e Lucídio Castello Branco.

No primeiro governo de Ildo Meneghetti (1955-1959) no Rio Grande do Sul, o chefe de gabinete e responsável pela imprensa era o jornalista Vinícius José Távora. Extraoficialmente, o chefe do executivo era acompanhado pelo jornalista Isaías Valliatti, que voltou a assessorá-lo em seu segundo mandato. Nesse período, a relação com a imprensa continuava informal. A formalização de uma estrutura profissional aconteceu na administração de Leonel Brizola (1959-1963). O governador nomeou como primeiro-chefe da assessoria de imprensa, o jornalista Hamilton Chaves, enquanto Antônio Carlos Contursi foi indicado chefe do setor de fotografia. A assessoria começou a funcionar nos porões do Palácio Piratini e adotou o *press release* (notícia enviada a todos os veículos de comunicação), distribuído inicialmente via malote e, mais tarde, por telex. Na época, passou a ser feito o *clipping*, seleção de notícias do governo e do governador. Esse material começou a ser arquivado depois de lido pelas autoridades e jornalistas do Palácio. Sob a coordenação de Hamilton, foi instituído o trabalho de rádio-escuta, valorizando o rádio como veículo de informação. Os fotógrafos, aliados aos meios de comunicação, deram uma importante contribuição para a criação de uma opinião pública. Nesse sentido, tornaram mais fácil a circulação de imagens favoráveis ao governo.

A crescente preocupação oficial, demonstrada pelos governadores, em relação à comunicação e à imagem do poder executivo frente à sociedade foi registrada e hoje encontra-se no arquivo fotográfico do Palácio Piratini, conservado no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Verifica-se, assim, uma preocupação crescente com a imagem no aumento do número de negativos referentes a cada período de governo, desde sua criação, no ano de 1947, atingindo seu auge na gestão de Leonel Brizola, marcada pelo episódio da Campanha da Legalidade, momento em que as instalações da assessoria de imprensa transformaram-se em trincheira. A seguir, vêm listados os números relativos à quantidade de negativos fotográficos na gestão de quatro governos estaduais, verificando-se a diferença significativa entre o que foi produzido no governo de Leonel Brizola e nos demais governos que lhe antecederam.

- Walter Jobim (1947-1951) 2.624 negativos
- Ernesto Dornelles (1951-1955) 5.048 negativos
- Ildo Meneghetti (1955-1959) 5.560 negativos
- Leonel Brizola (1959-1963) 18.757 negativos

O aumento significativo observado indica que a organização da comunicação social tornava-se mais elaborada e sofisticada, utilizando ainda mais a fotografia e com um interesse cada vez maior pelos novos meios de comunicação, numa tentativa de penetrar no cotidiano da população por intermédio daqueles que tivessem maior alcance social. Não seria apenas com o uso da escrita que os governos poderiam ampliar o alcance da propaganda política, o que também era possível ser feito com o uso intenso das imagens, especialmente as fotografias.

O arquivo fotográfico do Palácio Piratini vem sendo, desde a sua criação, permanentemente atualizado e não possui autoria das imagens singularizadas. A identificação das fotografias está ligada à listagem de fotógrafos que atuaram em cada gestão de governo. Isso se constitui em um problema de pesquisa importante, devido à importância capital da autoria do documento fotográfico. Conforme afirma o historiador Boris Kossoy (1989, p. 38), em *Fotografia & história*, por mais isenta que seja a interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado sempre será visto segundo a interpretação do fotógrafo que optou por um determinado ângulo. A interpretação do “real” será influenciada pela visão de mundo do fotógrafo. Contudo, entende-se que a fotografia, concebida aparentemente por um indivíduo, o fotógrafo, é criada, administrada e utilizada por organismos governamentais específicos. Nesse caso, caracteriza-se como um deles a Assessoria de Imprensa do Estado, agência responsável pela criação das imagens do governo e consequente distribuição para os jornais e revistas regionais, nacionais e, inclusive, internacionais.

Em entrevista concedida a Cláudio Fachel Dias (2009, p. 87), Lemyr Martins, fotógrafo do Palácio Piratini na gestão de Leonel Brizola, afirma que a equipe de fotógrafos desse período era formada por cinco integrantes, incluindo os nomes de Alberto Serrano, Pedro Flores, George de Alencastro, Carlos Contursi e o seu próprio. O fotógrafo afirma que a maioria das imagens publicadas nas revistas do centro do país, e até mesmo em alguns jornais diários de Porto Alegre, a respeito da Legalidade, foram produzidas pela assessoria do Palácio Piratini. Revistas como *Manchete*, *Fatos & Fotos* e *Mundo Ilustrado* publicavam fotografias dos profissionais recém-citados. Um fato curioso e inusitado vem do registro de Lemyr Martins, segundo o qual, nas imagens registradas pelos fotógrafos da Legalidade, “as metralhadoras eram fotogênicas, mas não funcionavam. Foram compradas por Flores da Cunha na Tchecoslováquia” (DIAS, 2009, p.87). Lemyr declara ainda que a sua missão era demonstrar, a partir dos acontecimentos em Porto Alegre, que os gaúchos estavam preparados para defender a causa da Legalidade e que estavam fortemente armados. Mesmo que as

metralhadoras não funcionassem efetivamente, como imagem eram muito eficazes.

Na crise de 1961, uma ampla cobertura fotográfica foi realizada pela assessoria de imprensa do Palácio Piratini. Entre os dias do embate pela defesa da Constituição na capital gaúcha, uma visualidade inusitada do governador Brizola foi representada pelos repórteres fotográficos de sua própria assessoria de imprensa, apresentando as lideranças políticas, as manifestações populares e as mobilizações militares que se organizavam na resistência ao golpe militar e na defesa da legalidade constitucional.

Tópicos de contexto histórico

A partir dos anos 1950, o Brasil inicia um período de modernização: era um momento de transição entre o Estado Novo e a chamada democratização, a partir de 1945. Para além da questão política, o Brasil urbano dava lugar ao rural. As manifestações artísticas, tais como artes visuais, poesia, fotografia e teatro, buscavam novos rumos, e os meios de comunicação ensaiavam uma incipiente indústria cultural cuja base é uma sociedade de consumo. Trata-se de um período marcado pelo nacionalismo, pelo denominado “populismo” e pela busca de uma nova inserção no panorama internacional. Nesse contexto, ocorre o que alguns economistas chamaram de “revolução verde”, ocasionada pela introdução de novas técnicas agrícolas e pelo desenvolvimento capitalista no campo, provocando a expulsão de um vasto contingente de trabalhadores para os centros urbanos (PETERSEN; PEDROSO, 2007, p. 220). Esse contingente populacional foi atraído pela promessa de empregos na indústria em crescimento, de amparo da previdência social (como aposentadoria e serviços médicos), educação para os filhos e uma série de outras oportunidades de trabalho informal e de lazer. Tanto a política populista-nacionalista de Getúlio Vargas quanto o discurso desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek estavam baseados no fenômeno da expansão do eleitorado urbano e na organização dos partidos de massa.

Entretanto, os anos 1950 marcaram os limites da estrutura econômica gaúcha e a consequente crise regional (cf. SOARES, 2007, p. 301). O pós-guerra atingiu a indústria sul-rio-grandense com a reabertura do comércio mundial, provocando a modernização do setor no centro do país, a qual não foi acompanhada pelo Rio Grande do Sul. A crise econômica provocou diferentes posturas no campo político. Os governos do estado buscaram projetar o estado no contexto nacional e buscaram uma modernização da economia, da política e da sociedade gaúcha (cf. RÜDIGER, 2007, p. 357).

No final dos anos 1950, Leonel Brizola assume como governador do estado pelo PTB, de 1959 a 1963. Embora com limitadas possibilidades de intervenção, ele encampou serviços de telefonia e energia elétrica, tradicionais obstáculos ao desenvolvimento econômico. Também atuou decisivamente junto ao governo federal, ao lado dos governadores do sul, para conquistas relevantes em infraestrutura pesada, diferenciando-se dos governos de seu opositor, Ildo Meneguetti, do PSD (1955-1959 e 1963-1967), que propugnavam o estímulo à agropecuária e às indústrias tradicionais como solução da crise (cf. CORTÉS, 2007, p. 276-277). Nesse sentido, a ascensão de Leonel Brizola ao governo do estado do Rio Grande do Sul, em 1959, significou o início de uma administração que se tornou modelo para o trabalhismo no Brasil.

A capacidade retórica de mobilização que Leonel Brizola exercia sobre a sociedade sul-rio-grandense configurou-o em uma figura política bastante popular. Com considerável inserção no meio urbano, Brizola conseguia articular ligações com setores das camadas médias urbanas da população. Entretanto, apesar do prestígio, a princípio regional, Brizola começa a destacar-se nacionalmente, após a crise político-institucional ocasionada pela renúncia de Jânio Quadros à presidência da república e o veto dos ministros militares à posse do vice-presidente João Goulart, em agosto de 1961.

A crise acirrou um antagonismo político e ideológico em torno da legitimidade constitucional, frente ao impasse criado pelos ministros militares, determinando o impedimento do vice-presidente João Goulart de assumir o poder. O veto por parte dos ministros militares e com apoio dos “liberais” conservadores da União Democrática Nacional (UDN) tinha respaldo no discurso anticomunista americano no contexto da Guerra Fria. Jango foi considerado elemento subversivo e próximo aos comunistas, representando uma ameaça à democracia liberal brasileira. Ao ter início a crise da Legalidade, em 25 de agosto de 1961, concentraram-se em Porto Alegre todos os contingentes possíveis da Brigada Militar que se encontravam destacados nos municípios vizinhos. Em frente ao Palácio Piratini, era permanente uma multidão de dezenas de milhares de homens e mulheres de todas as idades e categorias sociais. O Rio Grande do Sul encontrava-se bloqueado, sem qualquer comunicação com o país (cf. CORTÉS, 2007, p. 268). Leonel Brizola criou a Rede da Legalidade, com a integração de uma quantidade crescente de pequenas emissoras às transmissões da *Rádio Guaíba*, além da participação de centenas de jornalistas, nacionais e estrangeiros, sob a coordenação de Hamilton Chaves. O governo Brizola mobilizou, assim, a população, distribuindo armas a funcionários e voluntários (cf. BARBOSA, 2002, p. 82).

O governador coloca-se à frente de uma resistência “heroica”, transformando, conseqüentemente, a sua figura em uma espécie de comandante-ícone, na defesa de um bem maior: os valores da legalidade e da democracia. Com a união entre discurso e imagem, Brizola tenta criar uma coesão entre o líder e o povo também “heroico” na defesa da pátria. A resistência à manobra inconstitucional por parte dos militares só foi possível com o apoio de amplos segmentos sociais: trabalhadores, sindicatos, partidos políticos e, principalmente, com a adesão do III Exército na luta pela defesa da Constituição.

Thomas Skidmore (1969, p. 58) explica a posse de João Goulart unicamente pela divisão que se deu no seio das Forças Armadas. Afirma que, se elas estivessem unidas, poderiam ter imposto uma solução política impopular. Já Joaquim Felizardo (1988, p. 43) afirma que é preciso compreender o jogo das forças sociais envolvidas. A classe dominante estava dividida, e o parlamentarismo consistiu na melhor solução em face da resistência popular. Conforme lembra Felizardo, a presença carismática de Leonel Brizola deu uma característica peculiar ao levante. O governador trazia uma dimensão moderna: ele estava muito mais próximo dos desígnios populares do que os seus antecessores, na medida em que não possuía qualquer relação especial com o latifúndio.

Dessa maneira, a Legalidade não representou somente a garantia da posse de Jango ou um ato de bravura da comunidade gaúcha, afrontada pelo centro do país. Outras inspirações estavam implícitas no levante histórico, como é o caso de medidas democráticas e igualitárias: os investimentos estatais, a encampação de empresas estrangeiras e a monumental rede de escolas (cf. LABAKI, 1986, p. 84.). Tudo isso estava na consciência das massas e da pequena burguesia urbana. De acordo com Moniz Bandeira (1978, p. 104), Brizola foi o último porta-voz dessa referência cultural de uma mentalidade alicerçada no orgulho regional, na coragem e na ênfase no heroísmo dos indivíduos frente a situações dramáticas. Através da utilização de símbolos diversos, entre eles os visuais, soube apelar para os valores do inconsciente coletivo, para os fundamentos de um imaginário entranhado em todo o Rio Grande do Sul.

Nos dias que caracterizam a Campanha da Legalidade, verificou-se uma produção significativa de fotografias que, pela ocasião, merecem uma análise mais demorada. Especialmente nos dias 27 e 31 de agosto de 1961, foi produzida uma série de fotografias que dava conta, à primeira vista, da organização das tropas da Brigada Militar no Palácio Piratini, sede do governo do estado. Com a contribuição de bibliografia especializada, devidamente indicada nas referências, procurou-se realizar uma reflexão, envolvendo essa parcela do acervo fotográfico, a fim de contribuir com uma nova perspectiva para a interpretação de

fotografias produzidas dentro desse intenso contexto histórico.

Fotografias da teoria à prática

Em que categoria do fotográfico situam-se as imagens integrantes do acervo de fotografias do Museu Hipólito José da Costa acerca da Campanha da Legalidade? De certo, por se caracterizarem como produtos feitos por uma extensão institucional do governo, a assessoria de imprensa, as fotografias possuem uma forte conotação política que, dificilmente, viria a manchar uma possível idealização visual feita por parte de seus líderes gestores. A vinculação da fotografia à política deixa latente o conjunto de construções simbólicas do fotográfico, com intenso teor de expressão e linguagem; a negociação perceptível entre agentes produtores da fotografia e seus fotografados e um apelo estético que, por vezes, atribui à fotografia política uma qualidade que a aproxima da categoria de uma fotografia artística. E isso é muito interessante no que concerne a uma reflexão direcionada a imagens cuja finalidade era dar visibilidade ao poder bélico e à resistência, ao mesmo tempo em que contrasta a rudeza militar com a estética e a linguagem visual.

A consciência da criação de uma fotografia simbólica, sintetizadora de um desejo de criação do visível, é indiferente quanto à apreensão de imagens em seu estado espontâneo e natural. Não se faz de rogada em manipular o espaço do enquadramento e utilizar-se dos sujeitos fotografados para criar visualmente a linguagem e a expressão almejadas. No caso em foco, torna-se mais prática a intervenção do fotógrafo no meio para que sejam atingidos os fins específicos, tornando-se o produto fotográfico a própria representação de uma performance social. O sociólogo Luc Boltanski, no texto *La retórica de la figura*, discorre a respeito dessa intenção presente no trabalho dos fotógrafos da revista francesa *Paris Match*. O autor trabalha com a ideia de “fotografias compostas”, caracterizando essa busca do agente produtor de imagens em criar símbolos através das suas fotografias, tornando-as intensos dispositivos de memórias com forte apelo de expressão estética, que podem ou não ser apropriados pelos segmentos sociais.

Mas a imagem também deve ser “simbólica”: cada um dos objetos da fotografia deve remeter a uma tela de fundo, uma “memória”, e resumir por seu sentido conotado o tema da reportagem. Assim, os fotógrafos da *Paris Match* preferem os cenários reconstruídos ao invés das fotografias feitas ao vivo, e inclusive, por vezes, buscam-nas conscientemente porque assim é mais fácil de fazer aparecer símbolos. Não surpreende que as fotografias da *Paris Match* sejam em grande parte, e segundo as palavras dos próprios fotógrafos, “fotografias

compostas”. Já seja a foto de um espetáculo imóvel, tomada a partir de uma pose, uma instantânea de uma cena em movimento, a fotografia composta é, em primeiro lugar, a fotografia de uma encenação. (BOLTANSKI, 2003, p. 213, tradução nossa³)

Eis que eleger o momento da mobilização da Brigada Militar como objeto de importância para o registro fotográfico tornou-se algo mais emblemático do que poderiam ser as próprias imagens de um confronto que efetivamente não aconteceu com o Exército Nacional. O momento de preparação da resistência pelas tropas brigadianas em Porto Alegre foi propício à criação de imagens fotográficas que tiveram o cuidado mencionado por Luc Boltanski, algo que poderia ser inviável, devido a circunstâncias óbvias, em uma situação efetiva de combate. Pode-se inferir que a reconstrução de cenários e os cuidados com a visibilidade de símbolos representativos da força militar sul-rio-grandense foram favorecidos em uma caracterização da força justamente no momento em que ela não estava sendo utilizada, porém vislumbrada. As imagens fotográficas da Assessoria de Imprensa do Governo do Estado serviam como uma mensagem que antes intencionava atingir seus destinatários por meio do poder simbólico das imagens, além de simplesmente registrar o momento de mobilização das partes envolvidas.

Deve-se considerar, assim, a inestimável parceria estabelecida entre a fotografia e a imprensa, conforme dito anteriormente. Os meios de comunicação potencializaram o alcance das imagens estáticas, mesmo durante um período no qual o suporte de comunicação televisiva avançava significativamente no Brasil. As fotografias da assessoria de imprensa circulavam não somente nos veículos de comunicação oficiais do governo do estado do Rio Grande do Sul, mas também em outros meios, especialmente em jornais diários. Estes, por sua vez, repercutiam a notícia de forma mais rápida e ágil, enquanto as revistas periódicas, que davam, em geral, melhor tratamento às imagens, realizavam uma produção textual mais reflexiva, voltada a acontecimentos da semana ou da quinzena que havia passado. A preocupação com a criação de uma fotografia que ganharia força nos meios de comunicação caracterizou-se como elemento visível na construção de algumas fotografias da Campanha da Legalidade, visto a preocupação do fotógrafo em agregar o objeto “jornal” ao manuseio

³ Conforme publicado em língua espanhola, *“Pero la imagen también debe ser ‘simbólica’: cada uno de los objetos de la fotografía debe remitir a un telón de fondo, a una ‘memoria’, y resumir por su sentido connotado el tema del reportaje. Así, los fotógrafos de Paris Match prefieren las escenas reconstruidas en lugar de las fotografías tomadas en vivo, e incluso, a veces, las buscan conscientemente porque así es más fácil hacer aparecer símbolos. No debe sorprender que las fotografías de Paris Match sean en gran parte, y según palabras de los propios fotógrafos, ‘fotografías compuestas’. Ya sea la foto de un espectáculo inmóvil, tomada a partir de una pose, o la instantánea de una escena en movimiento, la fotografía compuesta es, en primer lugar la fotografía de una puesta en escena”*.

de policiais brigadianos, presente em algumas das imagens, eminentemente posadas, que constituem o acervo do referido momento da história política brasileira.



Figura 1: Armas e jornal visíveis: símbolos da força e da comunicação. N.º da foto: APP04M13089. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Uma das fotografias componentes do acervo de imagens do Museu Hipólito José da Costa é emblemática do ponto de vista simbólico, engendrado por seu produtor (Figura 1). Um soldado brigadiano apoia uma arma sobre uma barricada, onde já existem outras armas, ao mesmo tempo em que segura, na outra mão, a edição de um jornal cuja manchete se destaca pela seguinte chamada “Últimos acontecimentos políticos agitaram as ruas do Rio de Janeiro”, seguida por uma sequência de imagens que, supostamente, remetem ao ocorrido. A inserção de signos verbais na imagem reforça seu caráter pedagógico, criando uma possível narrativa visual que associa a performance do soldado a uma consequência daquilo que lhe esteve disponível como informação no jornal, através de textos e imagens. Uma interessante apropriação da imagem pela própria imagem fotográfica, que comunica não somente através da expressão estética, mas também pela linguagem sígnica textual de seus elementos. Além

disso, a fotografia é esteticamente muito bem-construída, desde a pose bucólica do corpo do soldado, com braços e pernas deslocados em posições opostas, até o cenário esmaecido do que parece ser parte do Palácio Piratini, levemente inclinado pelo enquadramento da fotografia. Aos olhos contemporâneos, a poética da foto, que à época almejava uma demonstração de força, enfatiza-se pelo preto e branco constituinte da imagem.

A fotografia, portanto, assume um importante papel na representação do momento que, por si só, poderia se constituir em uma encenação específica para o registro visual. A realidade da referência se enquadra em um conjunto de manifestações típicas de uma sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), que cria, a todo o instante, produtos culturais e recria identidades sociais. Nesse sentido é que a busca do real na fotografia não está associada ao conceito de verdade, mas sim ao de performance e de referenciais, caracterizando-se a própria fotografia como um espaço para a criação de uma segunda realidade, que é aquela apreendida mecanicamente. Conforme aponta o historiador e fotógrafo Boris Kossoy, em *Realidade e ficções na trama fotográfica*, é impossível dissociar a ideia da fotografia, enquanto artefato material, do momento da construção de sua representação. Ela deve ser compreendida não somente em sua forma anacrônica, mas também deve ser considerada, na medida do possível, em sua pragmática, nas intenções de seus agentes sociais e no seu respectivo contexto histórico, por mais arbitrário que isso possa parecer a um conhecimento coletivo do passado. E é em tais circunstâncias que a imagem fotográfica constitui, em um mesmo tempo, documento e representação, caracterizando uma oportunidade para refletir não somente acerca do objeto fotografia, mas também daquilo que pode estar além dela, em sua gênese de construção.

A imagem fotográfica é antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor. [...] Devemos perceber a ambiguidade dessa relação: o documento fotográfico não pode ser compreendido independentemente do *processo de construção da representação* em que se originou. A materialização da imagem ocorre enquanto etapa final e produto de um complexo *processo de criação* técnico, estético, cultural, elaborado pelo fotógrafo. Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação *documento/representação* é indissociável. Ao observarmos as fontes fotográficas, temos que ter em mente a construção que as mesmas trazem embutidas em si. A imagem fotográfica, seja ela analógica ou digital, é sempre um *documento/representação*. (KOSSOY, 2009, p. 30-31)

A inserção da fotografia no contexto histórico remete, conforme mencionado anteriormente, ao conturbado momento político em que se encontrava o Brasil. No caso em pauta, a posição dos gestores sul-rio-grandenses, tendo à frente o governador Leonel Brizola, era refletida na produção fotográfica da assessoria de imprensa, caracterizando também uma forma de expressão diante dos acontecimentos políticos de 1961. Isso se mostra claro em outra fotografia, cujo elemento “jornal” também se encontra entre os componentes do enquadramento fotográfico. Na imagem a seguir (Figura 2), um soldado da Brigada Militar, aparentemente em repouso, abre um jornal cuja manchete volta-se à câmera, à espera da leitura de seu expectador, tendo como dizeres: “Jango: vou voltar para assumir ou morrer”, incitando aquele que deveria ser o desejo difundido entre as tropas e, mesmo, entre a sociedade sul-rio-grandense.



Figura 2: A manchete do jornal auxilia na pedagogia proposta pela imagem fotográfica. N.º da foto: APP04M13101. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

O jogo da imagem que simula a performance da leitura do conteúdo do jornal pelo soldado se volta ao público-alvo da fotografia, para uma leitura por parte de quem não está no

enquadramento. As impressões provenientes de um olhar demorado às imagens fotográficas da Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini indiciam, portanto, uma visibilidade que não foi motivada somente com a intenção de registrar uma movimentação, mas antes de gerar uma mensagem a prováveis receptores em relação a como se posicionava o governo do estado naquele momento. Não deixam de ser, portanto, registros de momentos que “realmente aconteceram”, mas que estão caracterizados pelas intenções políticas e pela intervenção do fotógrafo em seu meio, visando criar imagens com significativo teor comunicativo. O “real”, neste caso, refere-se à “fantasia” da criação propiciada pelo fotográfico, simulando situações específicas para que se facilitasse o poder comunicativo da imagem. Eis que o registro da representação social pode ser entendido também como o registro para a criação de uma representação fotográfica. Retomando o filósofo Roland Barthes, André Rouillé lembra-se do caráter indiciário da fotografia, com algumas vertentes teóricas compreendendo-na como um documento, mas também como uma possibilidade para a criação de algo essencialmente importante nas performances sociais: a representação.

Mas Barthes (e com ele os adeptos da teoria do índice) insiste naquilo que está em via de ficar *dérobé* na fotografia, como, aliás, nos grandes setores da sociedade: a representação. Para eles, a fotografia é essencialmente representativa: as coisas e os estados de coisas estão lá, e a fotografia os registra. Insistir no “isso foi”, em “referentes [que] aderem”, em marca, impressão, vestígio ou registro, no recorte de tempo e de espaço, na transparência da imagem e no dispositivo abstrato em detrimento de imagens singulares, tudo isso define uma postura teórica com duas vertentes: em uma delas, a imagem tem como tarefa representar um mundo preexistente; na outra, a fotografia (máquina abstrata) é uma espécie de fim da representação, devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido à sua dimensão material. (ROUILLÉ, 2009, p. 139).

É importante enfatizar que o conceito de representação “se caracteriza por sua ambiguidade, de *ser* e *não ser* a coisa representada, compondo um enigma ou desafio” (PESAVENTO, 2008, p. 13), o qual se oferece à interpretação do universo das linguagens a quem se dispõe a tentar compreendê-lo. Trata-se, então, de uma linguagem concernente ao universo da cultura visual engendrada pelo fotográfico, caracterizando apenas a parte de um todo. As fotografias da Assessoria de Imprensa do Estado refletem, nessa ambiguidade da representação, tornando-se elas também produtos que possuem usos e funções sociais. Ciente de tal poder de comunicação e, possivelmente, de influência, os agentes produtores de imagens buscaram antes a encenação do que a apreensão de imagens espontâneas e não totalmente negociadas. Na ausência da ação, optou-se pela simulação para se chegar à

representação desejada. É o caso, por exemplo, de uma das fotografias tiradas de um soldado brigadiano em cima do que aparenta ser o terraço do Palácio Piratini (Figura 3). Verifica-se uma pose estabelecida do militar que mira sua arma, muito bem-municiada, para um alvo que seria, em princípio, imaginado.



Figura 3: Mirando o inimigo imaginado: uma negociação para o registro da fotografia. N.º da foto: APP04M13098. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Da ideia de ação entende-se que o conflito não ocorre propriamente, apesar dos gestuais criados, mas se expressava uma intenção de mostrar que as milícias estariam preparadas caso o conflito ocorresse. Assim, com a finalidade da criação de uma representação fotográfica, observa-se uma manifestação performática do soldado, que possivelmente mirava em alvos inimigos imaginários. O fotógrafo, como alguém que se esquivasse e estivesse protegido pelo mesmo pequeno muro em que se esconde o soldado, direciona suas lentes ao fotografado, cuja dramaticidade desejada à imagem não foi mais atenuada somente pelo fato da inexistência de movimento da metralhadora. E o sol que alcança a lateral do prédio, componente do cenário de fundo, assim como reluz no capacete do soldado, reflete também uma possível

tranquilidade que pairava nas ruas de Porto Alegre, proporcionando mais um bonito dia na cidade, apesar do clima de hostilidade política. Esta, como outras fotografias feitas pelo mesmo fotógrafo, na Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini, foi certamente criada para expressar uma mensagem, ao mesmo tempo em que possui um forte apelo estético, quase beirando a fotografia de arte. Para o fotógrafo estadunidense W. Eugene Smith, no artigo intitulado "Fotoperiodismo", todo o fotógrafo já é por si um artista e todo o artista da imagem fotográfica, por seu turno, deseja inscrever a sua produção no rol de imagens que entraram para a história.

O desejo final de todo artista fotográfico que trabalha no jornalismo é de que suas fotografias vivam na história, mas além de sua importante, mas breve, vida em uma publicação. Somente poderá alcançar este patamar se combinada uma profunda penetração no caráter do tema com a perfeição compositiva e técnica, um conglomerado essencial em qualquer grande obra fotográfica. (SMITH, 2003, p. 212, Tradução nossa⁴)

Destaca-se a necessidade de o fotógrafo apreender seu tema de forma intensa, buscando também se imbuir de uma preocupação com a composição e a técnica a serem empregadas por ele, vislumbrando aquela que seria uma imagem perfeita. Provavelmente dessa percepção decorra a manipulação do produtor de imagens com os sujeitos fotografados e, inclusive, com os objetos componentes do cenário. No caso da Campanha da Legalidade, os acontecimentos políticos já se caracterizavam como meritórios de destaque no cenário histórico nacional e, portanto, as imagens que deles decorressem possivelmente poderiam ser inseridas nesse conjunto de elementos da cultura visual, o qual poderia ter uma vida mais longa do que normalmente tinha. De certo modo, observa-se na contemporaneidade esse desejo sendo realizado, uma vez que são eleitas como imagens merórias de nossa contemplação, observação e análise, mesmo que oriundas de uma temporalidade outra.

Tais imagens deixaram de ser fotografias/documentos e tornaram-se fotografias/monumentos, segundo parafraseia a historiadora Ana Maria Mauad (2008, p. 37), considerando as fotografias/documentos como a experiência de uma materialidade do passado e as fotografias/monumentos como objeto eleito para ser valorizado em um provável futuro. As imagens fotográficas da Assessoria de Imprensa do Estado do Rio Grande do Sul

⁴ Conforme publicado em língua espanhola, *“El deseo final de todo artista fotógrafo que trabaja en periodismo es el de que sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve, vida en una publicación. Pero sólo se podrá alcanzar este estadio si se combina una profunda penetración en el carácter del tema con la perfección compositiva y técnica, un conglomerado esencial en cualquier obra maestra de la fotografía”*.

caracterizam-se, assim, por esse estatuto múltiplo, de ser não somente um registro do passado, considerando as performances sociais, mas também como um produto para ser projetado em outra temporalidade, visando à posteridade. Talvez daí decorra a necessidade da composição de uma estética intensamente poética para uma imagem elaborada também para intimidar ou inflamar, dependendo do segmento social receptor. A estética fotográfica dessas imagens, por vezes, aproxima-se de uma proposta similar à da fotografia cinematográfica, cujo conteúdo da mensagem assume características que atribuem heroísmo aos seus personagens, quando não efeitos de composição de caráter épico.



Figura 4: A chegada de policiais brigadianos ao Palácio Piratini com intenso apelo estético. N.º da foto: APP04M13084. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

A fotografia da chegada de policiais brigadianos ao Palácio Piratini (Figura 4) é emblemática para uma compreensão dessa composição de caráter heroico, considerando a composição do cenário, sugestiva do movimento dos fotografados e marcada pela presença de armas em punho em pelos menos três dos quatro policiais que aparecem no enquadramento.

O ângulo ascensional da fotografia, que apreende os seus perfis de baixo para cima, com o fotógrafo tendo possivelmente se ajoelhado para captar a imagem, atribui uma sensação de imponência por parte dos brigadianos. O caminho da entrada do Palácio, similar a uma pequena rua, amplia essa noção de movimento, de avanço, cuja composição se complementa com o cenário aprimorado pelo acabamento estético do pórtico de entrada e da lateral dos prédios construídos com base em uma arquitetura que se aproxima do estilo neoclássico. O cenário se complementa com um caminhão ao fundo, que aparece em outras fotografias, talvez não o mesmo, trazendo reforços de contingentes policiais ao centro da administração do governo do estado. A identificação e a posterior desconstrução dos elementos da imagem têm como objetivo a aplicação de um olhar crítico sobre o produto cultural, conforme lembra François Soulages (2010), em *Estética da fotografia: perda e permanência*, mencionando a necessidade da realização do referido exercício para se chegar a uma compreensão maior do objeto visual.

A reflexão crítica parece ser uma necessidade de esclarecer nossa abordagem da obra, isto é, de nos questionarmos, além das opiniões e dos clichês, sobre a obra, sobre nossa relação com ela e sobre nós mesmos; pois como todo objeto do mundo, a obra nunca é recebida em um imediatismo que, de fato, é ilusório, mas sempre através das mediações às vezes não notadas. O trabalho do crítico, seja ele teórico, historiador, especialista em mídia ou filósofo, é justamente desvendar essas mediações e questionar a obra como ele questiona qualquer objeto do mundo, tendo em mente, no entanto, que uma obra pertence a esse triângulo particular que é a arte: triângulo do criador, da obra e do receptor. (Soulages, 2010, p. 263-264),

Para a interpretação da imagem, segundo o historiador Charles Monteiro (2012, p. 13), “são necessárias a compreensão e a desconstrução desse olhar fotográfico, através de uma discussão teórico-metodológica, que permita formular problemas históricos e visuais”. Sendo assim, a formulação de problemas mencionada por Monteiro relaciona-se à reflexão crítica indicada por Soulages, com vistas a uma compreensão do objeto visual que vai além da obviedade e do que está explicitamente visível na imagem. No que se aplica às fotografias da Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini, as quais estão sob a guarda do Museu Hipólito José da Costa, o sentido de imagens supera o reconhecimento dos registros visuais apenas como uma mobilização militar sul-rio-grandense em prol da ascensão de João Goulart ao governo federal. Assim, trata-se de um verdadeiro espetáculo intencionalmente tramado, cuja fotografia apresenta-se sob a metáfora de uma arma, na perspectiva comunicacional, tais quais os instrumentos letais apresentados nas imagens, cuja finalidade de produção foi a de

defender um interesse ideológico, nem que para tanto fosse necessário alvejar aqueles que se opusessem a ele. Nesse sentido, a construção do objeto visual repleto de simbologia perpassa a criação de uma beleza estética, cuja intervenção do fotógrafo ocorre propositalmente para que sejam atingidos os fins específicos.



Figura 5: Um soldado brigadiano em meio a sobreposições de enquadramentos e luz. N.º da foto: APP04M13095. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Em algumas fotografias percebemos o cuidado do fotógrafo com o jogo de luz e sombra, assim como com os enquadramentos. É o caso da fotografia do soldado que faz guarda, supostamente, em cima do terraço do Palácio Piratini (Figura 5). A dúvida que se impõe para a localização do espaço da fotografia sempre é necessária, uma vez que ela remete a incertezas, na ausência de signos visuais concretos que embasem a informação. O contraste entre claro e escuro é demarcado justamente pelo formato retangular da passagem que divide o espaço interno do externo, tendo um recebido luminosidade, e o outro não. Justamente o lado iluminado é aquele em que se encontra o soldado armado, cujo perfil do rosto se oferece à câmera, mesmo sem estar olhando para as lentes. Na parede rústica e com tijolos à vista,

a claridade proveniente da luz do sol incide parcialmente no local escuro. O enquadramento da fotografia, por sua vez, abriga a geometria desse espaço de passagem em dimensões proporcionais, criando, juntamente com o recorte fotográfico, a ênfase no recorte visual da imagem do soldado. O jogo de contrastes faz com que a imagem do soldado pareça uma fotografia à parte dentro da própria fotografia, cuja pequena escada, no canto inferior central, faz um convite ao olhar, que segue o recorte iluminado. Em tais circunstâncias, a fotografia oferece-se literalmente ao consumo por seu forte apelo de teor estético, conforme bem lembra Susan Sontag,

quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo em uma loja de departamentos ou em um museu sem paredes em que todo tema é degredado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. Por meio da câmera, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade – ou *Réalités*, como sugere o nome da revista fotográfica francesa, pois a realidade é entendida como plural, fascinante e à disposição de quem vier pegar. (Sontag, 2004, p. 126).

Nas fotografias, as imagens apreendidas do dia 27 de agosto de 1961 tornaram-se, pode-se dizer, produto cultural voltado ao consumo. Foi assim na sua época e continua sendo na contemporaneidade, porém com valores intrínsecos diferenciados. Anos depois do ocorrido, certamente tornou-se mais uma fotografia/monumento do que uma fotografia/documento.

O conjunto de imagens que caracterizam uma tipologia fotográfica para resistências e fortificações, no acervo visual da Campanha da Legalidade, não traz $\pi\sigma$ em seu recorte representantes do sexo feminino. As mulheres somente podem ser vistas em outras tipologias, restritas à manifestação popular, apontando para um indício da invisibilidade das mulheres no universo político⁵ e, em especial, na Brigada Militar. Mas, se por um lado, a fotografia informa sobre sexo, por outro desinforma sobre gêneros, visto que, no âmbito das imagens em questão, não há indícios visuais da presença dessa diversidade no corpo político e no contingente policial.

Tanto a mensagem visual da organização armada quanto o apelo estético se restringem, portanto, às imagens de homens. E homens “brancos”, diga-se de passagem, pois se verifica também um potencial de invisibilidade no que diz respeito à presença de afrodescendentes nas tipologias fotográficas analisadas, incitando à reflexão a respeito da constituição de uma

⁵ Conforme Ulpiano Bezerra de Meneses (2005, p. 36), “o visível (com naturalmente sua contrapartida, o invisível), representa o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória, assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão ou discrição – em suma, de visibilidade e invisibilidade”.

falsa diversidade étnica sul-rio-grandense, incluso no início da década de 1960, tanto na política quanto no escalão brigadiano, o qual estava mais próximo ao Palácio Piratini. Eis algumas possibilidades e esforços para se “ver o invisível”, que está, por sua vez, ausente no enquadramento da fotografia. Além daquilo que está implicitamente visível, como soldados brigadianos, fardamentos, armamentos diversos e fragmentos arquitetônicos do Palácio do Governo (cf. Figura 6), a desconstrução da imagem possibilita ir para um universo de questões sociológicas e históricas que abstraem a fotografia e valorizam, ainda mais, seu potencial semântico.



Figura 6: A fotografia em ângulo ascensional, dando destaque a homens, fardas e armas. N.º da foto: APP04M13079. Local e data: Porto Alegre, 27/08/1961. Fonte: Arquivo fotográfico do Palácio Piratini – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Considerações parciais

As fotografias da Assessoria de Imprensa do Estado do Rio Grande do Sul surgiram dentro de um contexto de efervescência política, no qual a renúncia de Jânio Quadros contrapôs segmentos contrários e favoráveis à posse de João Goulart. No contexto do que se denominou Campanha da Legalidade, o governador Leonel Brizola opôs-se ao movimento

político que visava impedir a posse do vice-presidente, organizando as tropas militares sul-rio-grandenses frente a uma possível investida do Exército Nacional. Neste momento de conflito e mobilização, os fotógrafos da assessoria do estado realizaram vários registros visuais, a fim de dar conta tanto de uma questão informativa quanto de uma questão voltada à produção de símbolos. As fotografias, que alcançariam significativa difusão social, contando com o apoio dos demais meios de imprensa, serviram como expressivos signos de linguagem para a caracterização da organização e do poder político e militar no Rio Grande do Sul. No entanto, uma análise das imagens, embasada em fundamentação teórica pertinente, permite contemplar a desconstrução dessas imagens e a consequente percepção de uma trama intencionalmente montada para a construção de imagens que representassem o desejo ideológico dos líderes gestores naquele momento.

Nas circunstâncias apontadas, as fotografias mencionadas destacam-se também por um significativo potencial estético, que entrecruza valor informacional e valor artístico, manifestado na intenção dos fotógrafos em inscreverem suas produções na história nacional, em lugar de assumirem função de importância efêmera. Inseridas em temporalidades diferentes, as fotografias da Assessoria de Imprensa do Palácio Piratini assumem a função não somente documental, mas também como monumentos, uma vez que se inserem no rol de imagens representativas de determinado momento político nacional, tornando-se objeto de análise não somente por suas realidades, mas também pela capacidade de apresentar as performances sociais de determinada época. As fotografias sintetizam a representação visual da representação social, considerando o espetáculo da simulação e o não constrangimento por parte dos agentes produtores da imagem em fazê-la dessa forma.

No presente artigo, apenas foram propostos alguns caminhos para se pensar um acervo fotográfico com potencial semântico bastante significativo. Assim, o exercício visual e de análise histórico-cultural também pode – e deve – ser feito com as demais categorias do acervo. Com a valorização dos fragmentos provenientes da cultura visual de determinado período, criam-se possibilidades múltiplas de interpretações, não somente do momento marcado pela Campanha da Legalidade, mas também pela própria história visual que se desenvolveu no Rio Grande do Sul durante o mesmo período, através das agências, ou mesmo dos produtores individuais da imagem fotográfica.

Referências

- BANDEIRA, Moniz. **O governo de João Goulart: as lutas sociais no Brasil 1961-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BARBOSA, Vivaldo. **A rebelião da legalidade: documentos, pronunciamentos, noticiários, documentários**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- BOLTANSKI, Luc. La retórica de la figura. In: BOURDIEU, Pierre (org.). **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 207-234.
- CORTÉS, Carlos E. **Política gaúcha (1930- 1964)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Cláudio Fachel. **História e fotojornalismo nas páginas do jornal Última Hora (RS): imprensa e política na crise da legalidade (1961)**. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2009.
- FELIZARDO, Joaquim José. **A legalidade: último levante gaúcho**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica (filosofia da caixa preta)**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4.^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LABAKI, Amir. **1961: a crise da renúncia e a solução parlamentarista**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias da vida social: identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul, década de 1930)**. 290 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2011.
- MASSIA, Rodrigo. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2008.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EdUFF, 2008.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.
- MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da *Revista do Globo*. In: **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 9-49.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.) **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008, p. 11-18.

PETERSEN, Áurea; PEDROSO, Elizabeth. Movimentos Sociais Urbanos (1930-85). In: GERTZ, René Ernaini; GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (orgs.) **História geral do Rio Grande do Sul**. Vol. 4. Passo Fundo: Méritos Editora, 2007, p. 193-234.

REIS, Daniela Görgen dos. **Imagens do poder**: as fotografias da Legalidade pelas lentes da Assessoria de Imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul (1961) 158 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

RÜDIGER, Francisco. Cotidiano, mídia e indústria cultural: modernidade e tradicionalismo, dos anos 1930 até a atualidade. In: GERTZ, René Ernaini; GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (orgs.) **História geral do Rio Grande do Sul**. Vol. 4. Passo Fundo: Méritos Editora, 2007, p. 355-398.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: de Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

SMITH, W. Eugene. Fotoperiodismo. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 209-212.

SOARES, Paulo Roberto Rodrigues. Do rural ao urbano: demografia, migrações e urbanização (1930-85). In: GERTZ, René Ernaini; GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (orgs.) **História geral do Rio Grande do Sul**. Vol. 4. Passo Fundo: Méritos Editora, 2007, p. 291-314.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora SENAC, 2010.