

**Imagens de luta. Imagens de resistência:
uma discussão teórica sobre uma
exposição de cartazes sobre a ditadura**

Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFPR, Brasil)
rcorrea@ufpr.br

Ken Flávio Ono Fonseca (UFPR, Brasil)
ken@ufpr.br

Imagens de luta. Imagens de resistência: uma discussão teórica sobre uma exposição de cartazes sobre a ditadura

Resumo: A exposição de cartazes “Imagens de Luta, Imagens de Resistência” foi realizada como uma ação do evento “60 anos do golpe: memória, luta e resistência”, promovido pelos Setores de Ciências Jurídicas, de Ciências Humanas e o de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O evento contou com atividades acadêmicas, artísticas e culturais, realizadas ao longo do primeiro semestre de 2024. A exposição teve por objetivo apresentar uma reflexão sobre as resistências, lutas e memórias dos eventos que marcaram o período da ditadura civil-militar (1964-1985), no Brasil, passados 60 anos de seu encerramento. Nesse texto, temos o propósito de apresentar a exposição, por meio da descrição, problematizar os fundamentos teóricos que deram base para a formulação do argumento e constituíram diretrizes para os cartazes que compuseram a série exposta. Por fim, pretendemos corroborar o argumento de que as exposições são fontes documentais para a reflexão e produção da/para a história do design.

Palavras-chave: Cartaz, Exposição, Ditadura civil-militar (1964-1985).

***Images of struggle. Images of resistance:
a theoretical discussion on an exhibition
of posters about the dictatorship***

Abstract: *The poster exhibition “Images of Struggle, Images of Resistance” was held as part of the event “60 years of the coup: memory, struggle and resistance”, promoted by the Departments of Legal Sciences, Human Sciences and Arts, Communication and Design at the Federal University of Paraná (UFPR). The event featured academic, artistic and cultural activities held throughout the first semester of 2024. The aim of the exhibition was to present a reflection on the resistance, struggles and memories of the events that marked the period of the civil-military dictatorship (1964-1985) in Brazil, 60 years after its closure. The purpose of this text is to present the exhibition, describe it and problematize the theoretical foundations that provided the basis for the formulation of the argument and constituted the guidelines for the posters that were part of the exhibition series. Finally, we intend to corroborate the argument that exhibitions are documentary sources for reflection and production of/for the history of design.*

Keywords: *Poster, Exhibition, Civil-Military dictatorship (1964-1985).*

1. Introdução

A exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência” foi realizada no mês de abril de 2024, na Sala Arte, Design & Cia, localizada no hall de entrada do Edifício Dom Pedro I, no Campus Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba¹. A exposição teve por objetivo apresentar, por meio de cartazes, uma reflexão sobre as resistências, lutas e memórias sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), passados 60 anos de seu encerramento (Corrêa; Fonseca; Fukushima², 2024).

Inventariar, em parte, a trama complexa das ações que constituíram o evento “60 anos do golpe: memória, lutas e resistências”, promovido pela UFPR, entre eles, a exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência”, permite apresentar a exposição e problematizar os fundamentos teóricos que deram base para a formulação do seu argumento e que constituíram as diretrizes para os cartazes que compuseram a série exposta.

Concentramos os esforços em uma discussão crítica sobre a exposição e as escolhas curatoriais. A perspectiva assumida foi a de revisão dos fundamentos teóricos que apoiaram a formulação do argumento da curadoria. Para localizar a perspectiva apresentada, é importante informar que os autores desse texto são os curadores da mostra, sendo esse um exercício de documentação e registro das discussões que levaram à ação-processo-exposição, objeto do texto.

A escolha do cartaz como suporte privilegiado na exposição foi proposital. Ao longo do século xx, ele foi acionado com diferentes objetivos, como seduzir, exortar, vender, educar, convencer e atrair (Sontag, 2010 [1970]). Desde sua origem, foi pensado para ser reproduzido em grande quantidade e a baixo custo, mesclar recursos linguísticos e pictóricos e chamar a atenção à distância. Por isso, foi qualificado como o meio de comunicação da concisão, da simplificação e do estímulo, além de ser onipresente no espaço público moderno do início do século xx, para transmitir informações (Sontag, 2010 [1970])³.

- 1 A sala está vinculada ao Departamento de Design da UFPR. Funciona como um espaço didático e laboratório de experimentação para os cursos de design de produto, design gráfico e artes visuais.
- 2 CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FONSECA, Ken Flávio; FUKUSHIMA, Kando. Apresentação. Curitiba, 05/03/2024. Texto de Parede disponibilizado na exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência”.
- 3 Fukushima e Queluz (2019) comentam que a produção de cartazes no século xx é tema recorrente na historiografia do design gráfico.

Por existir como múltiplo desde sua origem, o cartaz não seria um artefato gráfico de “(...) segunda geração, esteticamente inferior ao seu original ou diminuído em seu valor social, monetário ou simbólico” (Sontag, 2010 [1970]. p. 213), como ocorre com a reprodução de obras de arte. Para Sontag, o cartaz estaria associado à redefinição do conceito moderno de público e de espaço público, entendidos, respectivamente, como espectador/consumidor e arena de circulação de signos. Ela afirma que o cartaz seria, junto ao cinema e à fotografia, uma das artes da era da reprodutibilidade técnica – citando Benjamin⁴ –, por isso, uma arte inconfundivelmente moderna, que “só poderia existir na época da cópia mecânica” (Sontag, 2010 [1970]. p. 213).

Ao longo do século xx, o uso político do cartaz consolida-se por meio da sua apropriação pelos movimentos contestatórios de 1968, na França; contra a guerra do Vietnã e a favor dos direitos civis por movimentos de negras e negros, de mulheres, de gays e lésbicas⁵, nos anos 1960 e 1970 nos EUA e contra os regimes autoritários na América Latina, nos anos 1960 a 1990. Política e cultural, a produção de cartazes no século xx vinculou-se definitivamente à contestação e à revolução (Waill, 2010).

Na segunda metade do século xx, as revoluções dos costumes constituíram uma geração contestadora, que encontrou nos ateliês populares das escolas de Belas Artes e de Artes Decorativas de Paris, no design cubano de cartazes e na escola polonesa de arte e design, um modelo para inundar a Europa e os EUA com impressos em serigrafia e monocromia, que se tornaram ícones das visualidades de contestação do século xx (Waill, 2010). Com isso, o cartaz manteve, em sua biografia, o status de suporte privilegiado da comunicação política e da crítica social⁶.

Por sua centralidade no imaginário revolucionário do século xx, inclusive no Brasil, e por seu uso extensivo em manifestações em favor da democracia e dos direitos políticos e humanos durante o regime militar, o cartaz

4 Sontag refere-se ao texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, publicado na década de 1930.

5 Optamos por utilizar gays e lésbicas como marcadores identitários de sujeitos da comunidade LGBTQIA+, por entender que naquele momento aquelas eram as designações das identidades de gênero e sexualidade correntes.

6 É importante atentar para o fato de que a expansão da produção gráfica de cartazes políticos ocorreu no início do século xx, impulsionada pelos movimentos revolucionários europeus. Sontag (2010 [1970]) comenta que o cartaz político, enquanto uma possibilidade para a arte do cartaz – inicialmente comercial –, surgiu como consequência da Primeira Guerra Mundial.

foi acionado como suporte para a constituição da exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência”.

Tomar um suporte relevante para o design gráfico moderno, a partir de sua potência de denúncia e mobilização, ativou a reflexão sobre as formas que artistas e designers propõem leituras desse artefato e desses fatos históricos, a partir de suas poéticas. Foram acionadas referências como as tipografias e letterings, as imagens e as ilustrações, os cartazes e as inscrições em muros produzidos entre os anos 1960 e 1980, no Brasil – mas não exclusivamente –, como material para a produção visual.

Organizamos o texto em três partes, “Descrevendo o objeto: uma exposição de cartazes em um evento acadêmico”, “Produzir/refletir uma exposição de cartazes” e “Conclusões”. Na primeira, apresentamos o objeto do texto, a saber, a exposição e seus marcos contextuais. Localizamos as condições que levaram à proposição e à sua encenação. Realizamos essa contextualização a partir da ação “60 anos do golpe: memória, lutas e resistências”, explorando suas articulações com ações promovidas por outros atores acadêmicos que participaram da mobilização para a reflexão sobre esse evento crítico da história nacional.

Na segunda parte, “Produzir/refletir uma exposição”, temos como propósito narrar as articulações teóricas, plásticas e éticas, que resultaram no argumento formulado da exposição e no direcionamento da produção da série de cartazes expostos. Essas articulações foram desenvolvidas por meio de diferentes reflexões sobre o autoritarismo, os levantes, as teorias da imagem e a ideia de memória.

Concluimos o texto com algumas reflexões sobre a exposição e sua (re) formulação crítica e imagética do tema do golpe civil-militar e da ditadura no Brasil (1964-1985). Entendemos que essas reflexões nos permitem elaborar as contribuições das imagens na produção de possibilidades – ou, melhor, de imaginações – ao mobilizarem as memórias individuais e coletivas.

Por fim, pretendemos articular essas reflexões ao argumento proposto por Fabris e Corrêa (2022) sobre a importância da localização e produção de outras fontes documentais para a construção de conhecimento histórico sobre o design, incluindo exposições, arquivos, acervos de design, artes decorativas, artes gráficas, entre outros.

2. Descrevendo o objeto: uma exposição de cartazes em um evento acadêmico

Localizar o cartaz e sua contiguidade com o contexto sociocultural ao qual está vinculado – como realizado no item anterior –, foi importante para que a exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência” não retomasse os

cartazes produzidos pelos coletivos juvenis e de trabalhadoras(es) dos ateliês gráficos brasileiros nos anos 1960 e 1970. Optou-se por outro caminho curatorial, problematizado mais adiante.

Entendemos aqueles cartazes como constituidores de memórias sobre o tempo, o espaço e as violências, ou ainda, das resistências e denúncias da brutalidade do regime autoritário. Todavia, convertidos em fontes documentais, tornam-se importantes para a produção de conhecimento histórico sobre design, o século xx na América Latina e os movimentos de resistência aos regimes autoritários⁷. Com essa caracterização, aderimos ao debate sobre a memória gráfica (Farias e Braga, 2018).

A memória gráfica seria uma linha de estudos que toma como objeto privilegiado os artefatos gráficos, em especial impressos efêmeros, mas não exclusivamente. Eleger os artefatos gráficos como fontes documentais tem por propósito a produção de versões sobre as singularidades da história do design e das artes gráficas no território da América Latina (Farias e Braga, 2018), de forma geral, e da história do design brasileiro, de forma estrita.

Nesse enquadramento metodológico, entende-se que os impressos ou artefatos gráficos seriam vestígios das experiências comunicacionais cotidianas e existiriam como rastros das interações humanas em espaços urbanos modernizados (Farias e Braga, 2018). Somado a isso, atuariam como registros concretos de conhecimentos, técnicas e tecnologias acionadas para a sua fatura, bem como da sociedade que os criou, utilizou e atribuiu significados. Por isso, os artefatos gráficos, os conhecimentos, as técnicas e as tecnologias seriam passíveis de tratamento e de interpretação, por meio de estudos sobre cultura material, cultura visual, semiótica, histórias, antropologias e sociologias da imagem.

Numa perspectiva teórica, Farias e Braga (2018) articulam a ideia de memória gráfica ao conceito de memória coletiva/cultural objetivada/concreta de Assmann (1995), o que imprime contradição à constituição e à formulação do conceito teórico de memória gráfica e sua operacionalização em pesquisas.

Para esse autor, a memória coletiva estaria relacionada a uma ideia de identidade cultural, a qual definiria, de alguma forma, a singularidade de um grupo em face de outros em complexos interculturais. Dito de outro modo, a memória coletiva seria uma memória cultural, ou do cultural que criaria singularidade, logo identidade, ou seja, “(...) um conceito agregador para todo conhecimento que guia o comportamento e a experiência no

7 Um exemplo do uso desses materiais como fontes históricas para a produção de versões sobre a história do design pode ser encontrado em Fukushima e Queluz (2019).

enquadramento interativo de uma sociedade (...)” (Assmann, 1995. p. 126. Tradução dos autores).

Essa singularidade estaria fundada nos processos de socialização e habituação, relacionados aos sentidos atribuídos coletivamente e incorporados individualmente às imaginações, materialidades, visualidades e espacialidades produzidas no mundo culturalmente construído, ou seja, nas instâncias concretas da cultura. Nesse movimento de articulação teórica, Farias e Braga (2018) propõem que o conceito de memória cultural objetivada, ou concreta, formulado por Assmann (1995), operacionaliza a ideia de memória gráfica.

Com esse encaminhamento, não pretendemos desacionar os cartazes como imagens políticas, mas sim constituirlos como um tipo de memória, especialmente memória gráfica, que cumpre a função de dar a ver – ou seja, figurar – nosso desejo de emancipação (Didi-Huberman, 2018).

Optou-se, dessa forma, por propor aos(as) artistas/designers a atualização dos questionamentos formulados e materializados por aquelas fontes documentais, articulando-os com eventos recentes, como a virada à direita e os retrocessos em processos sociais constituídos a partir da segunda metade do século xx e das primeiras décadas do xxi. Entre outros, destacam-se o ataque às democracias multiétnicas, as xenofobias, os racismos e as violências contra as minorias.

Tendo em vista esse enquadramento teórico-metodológico da memória gráfica, sugeriu-se às(aos) artistas/designers a produção de imagens-desejo⁸ que narrassem os desdobramentos do Golpe Militar e da Ditadura Civil-Militar na cultura brasileira, em especial, na cultura visual, a partir de uma mirada contemporânea (Corrêa; Fonseca; Fukushima, 2024). Interessava constituir uma série de cartazes que interpretasse, nas visualidades atuais, um tema e um tempo sombrio presente no imaginário social nacional e latino-americano. Ou seja, “trata-se apenas de testar essa hipótese (...) como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levantes e enquanto gesto de levante?” (Didi-Huberman, 2018. p. 43. Grifo do autor).

É importante localizar que a exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistências” fez parte do evento “60 anos do golpe: memória, lutas e resistências”, organizado pelos setores de Ciências Jurídicas, Ciências Humanas e de Artes, Comunicação e Design da UFPR. Algumas atividades preparatórias

8 Propor a ideia de imagem-desejo vai de encontro à formulação que Didi-Huberman (2018) faz a partir do texto “O princípio de Esperança”, de Ernst Bloch. Segundo essa formulação, as imagens-desejo seriam capazes de servir como um caminho para desejar, direcionar-se ao outro e atravessar os tempos sombrios.

ao evento aconteceram em dezembro de 2023, como por exemplo, a ativação da exposição Terra Incógnita – 60 anos (5 de dezembro de 2023 a 1 de abril de 2024), no Museu de Arte, localizado no Prédio Histórico da UFPR⁹.

O evento 60 anos do golpe... teve por propósito ocupar o campus Reitoria e o Prédio Histórico da UFPR – ambos no centro da cidade de Curitiba –, com atividades acadêmicas, artísticas e culturais relacionadas ao tema das resistências ao golpe e à ditadura civil-militar (1964-1985). Em meio às discussões sobre lembrar ou não da instalação do regime autoritário no país, adensada pela controversa decisão do governo federal de cancelar os atos relacionados aos 60 anos do golpe militar¹⁰, a comissão organizadora do evento, formada por professoras e professores, estudantes, técnicas e técnicos decidiu por não deixar esquecer!

Com esse desejo, instalaram-se no universo simbólico do evento as chaves das resistências e das lutas. Longe de uma efeméride que produzisse a revisão das causas e efeitos da ditadura, o evento foi investido da vontade de registrar as formas e experiências de resistência ao autoritarismo e à supressão dos direitos fundamentais da pessoa, a saber, de liberdade e a imaginação. Nesse registro, foram mapeados aqueles sujeitos que não fazem parte das narrativas consolidadas sobre o evento, como as mulheres e pessoas LGBTQIA+, além das populações negras e indígenas, entre outras.

Os campi ocupados com atividades no primeiro semestre de 2024 têm características similares, a saber, estão integrados ao espaço urbano, como marcos arquitetônicos, um vinculado ao modernismo de estilo internacional e o outro em diálogo com as tendências neoclássicas oitocentistas. O campus Reitoria reúne os setores de Educação, Ciências Humanas e Letras e a sede do curso de Design.

Junto aos setores listados, o campus abriga a reitoria da universidade, o teatro da reitoria – equipamento com importante presença no cenário cultural da cidade –, a biblioteca central, o restaurante universitário e algumas pró-reitorias. Pela congregação de cursos de humanas e letras, oferta de

9 A programação do evento pode ser consultada no endereço eletrônico: <https://60anosdogolpe.ufpr.br/>. Sobre a exposição Terra Incógnita – 60 anos, acessar o site do Museu de Arte da UFPR – MusA: http://www.musa.ufpr.br/links/exposicoes/2023/terra_incognita.html

10 Sobre o tema, ver a matéria do Correio Brasiliense, disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2024/03/6815977-lula-determina-cancelamento-de-atos-em-memoria-aos-60-anos-do-golpe-militar.html>. Apesar da decisão, o Senado promoveu ações relacionadas ao tema. Ver: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2024/04/02/no-aniversario-de-60-anos-do-inicio-da-ditadura-senado-celebra-democracia-brasileira>.

atividades culturais e serviços sociais à comunidade, é considerado, junto ao prédio histórico da UFPR, um epicentro para debates sobre temas políticos e sociais, além de territórios de vivências dissidentes, sejam essas étnico-raciais, de gênero e sexualidade e de classe.

Completo o circuito do evento 60 anos do golpe..., a Cinemateca de Curitiba, equipamento cultural vinculado à Fundação Cultural de Curitiba (FCC), localizada no bairro de São Francisco, adjacente ao centro histórico da cidade, onde o Programa de Pós-Graduação em História da UFPR realizou a mostra de filmes sobre a ditadura militar no Brasil e na Argentina. As ações na Cinemateca tiveram como objetivo problematizar a instalação dos governos autoritários no Brasil e na região, suas similaridades e seus efeitos na memória e na produção cultural do período, em especial, a produção expressiva imagética.

Ao modo de aproximação com a concretude da mostra, fizeram parte da série 14 cartazes, realizados por artistas/designers das regiões sul, sudeste e norte do Brasil (Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Amazonas), dois coletivos de artistas/designers latino-americanos (Peru e Argentina) e um designer uruguaio. É importante registrar que as(os) artistas das outras regiões do país e da América Latina foram contatadas(os); todavia, sua participação não se efetivou.

O grupo de artistas/designers foi constituído por pessoas e coletivos vinculadas(os) às causas sociais e culturais, em especial, aquelas(es) auto identificadas(os) como feministas, militantes políticos de esquerda, artistas engajadas(os). Formou-se um grupo no qual foram levados em consideração a equidade de gênero, raça e classe, geração e região para que as reflexões e as imagens refletissem as experiências situadas.

As linguagens gráficas incluíram a ilustração, a fotografia, a fotomontagem, a tipografia e o lettering, a arte têxtil. Em termos de técnicas e tecnologias de produção foram acionadas as experimentações analógicas, digitais e sua articulação intermediária e intertextual, o que resultou em um conjunto heterogêneo de imagens.

3. Produzir/refletir uma exposição de cartazes

A escolha da Sala Arte, Design & Cia para a montagem da exposição de cartazes “Imagens de Luta. Imagens de Resistência” foi simbólica para a proposição do debate sobre o tema. O campus Reitoria, durante os anos 1970 e 1980 – assim como aconteceu em outras universidades brasileiras –, foi objeto de vigilância das polícias e dos departamentos de censura do governo militar em Curitiba. Rememorar a temporalidade da ditadura por meio da exposição foi um exercício de (re)ativação dessas memórias, menos no

sentido de reviver o trauma e mais como uma forma de explicitar os fundamentos da exposição, a saber, a resistência e a luta, na chave interpretativa explicitada no item anterior.

O argumento curatorial foi proposto em meio a eventos corrosivos aos valores e princípios democráticos, em especial, o princípio da soberania popular. Eventos como a radicalização neoliberal, os avanços dos movimentos conservadores e a crise institucional e política brasileira – resumidos na invasão das sedes dos três poderes em Brasília D.F., ocorrida no 8 de janeiro de 2023 – têm constituído, cada vez mais, o imaginário social sobre o político e a política¹¹ do presente.

Levando em consideração o contexto político e social vivido no país, relatado brevemente, o argumento curatorial só poderia ser formulado como uma pergunta, apresentada no texto de parede da exposição, que dizia o seguinte: a partir de uma mídia efêmera, como o cartaz, seria possível atualizar o debate sobre a democracia, os direitos civis, individuais e políticos? (Corrêa; Fonseca; Fukushima, 2024).

Esse argumento, articulado às provocações de Didi-Huberman (2018) e de Cavalcanti (2023), foi reformulado – considerando o propósito desta reflexão – da seguinte maneira: os cartazes, pensados em sua dimensão poética, teriam força para serem convertidos em gestos produtores de imaginários heterodoxos de democracia?

A formulação mais sofisticada em seus termos produziu efeitos, entre os quais a necessidade de identificar a estética das lutas sociais (Didi-Huberman, 2018), de buscar por fontes e versões que partam da revisão das narrativas sobre a ditadura, e de entender o que caracteriza esses imaginários heterodoxos (Cavalcanti, 2023).

Escrutinar a dimensão poética das imagens-desejo demandadas às(aos) artistas/designers diz respeito à “(...) ordem do fazer, do criar existências a partir da elaboração de imagens que sugerem novos mundos ou modos de viver.” (Cavalcanti, 2023. p. 13). Dito de outra forma, está relacionada ao desejo de “(...) significar algo para além do contingente (...)” (Cavalcanti, 2023, p. 13), algo que víamos como possibilidade de existência naquele momento.

11 Para o entendimento das categorias, aderimos às formulações de Mouffe (2005). Ela apresenta a seguinte distinção: “Por ‘o político’ refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais” (Mouffe, 2005. p. 20). A “política” para ela, “indica o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organização a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do ‘político’” (Mouffe, 2005. p. 20).

Nesse procedimento, entra em cena uma estética das lutas sociais, que não significava sua estetização, mas, como afirma Didi-Huberman (2018), o acionamento de imagens que, criadas – ou melhor, imaginadas como outra existência possível – fariam agir o desejo, a memória e a nós mesmos.

Cavalcanti (2023), na problematização sobre essas imagens, as caracterizou como dissidentes, logo, a estética que as atravessava seria, de igual forma, dissidente. Para ela, as imagens dissidentes emergem de um campo de visuais contemporâneas em disputa. Tal campo de disputa pode ser aproximado, em parte, da proposta de pluralismo agonístico de Mouffe (2005).

Ao modo de uma articulação teórica entre as duas autoras, podemos entender que a disputa travada por meio das imagens implica o político (Mouffe, 2005) e cria um campo de conflito e diversidade, constituindo, com isso, um “nós” em oposição a um “eles”. Essa relação nós-eles seria insuperável em uma democracia liberal que compartilha os princípios de liberdade e igualdade. Ou seja, seria condição necessária para tratarmos os pontos de vista de que discordamos – e aqueles que os defendem – como opositores legítimos de modo compatível com a tolerância liberal-democrática (Mouffe, 2005)¹².

Nessa perspectiva, a condição de opositores legítimos produziria o reconhecimento do conflito como constitutivo da disputa política. Assim, o dissenso seria a prática da política em oposição à ordem autoritária do consenso. Tal dinâmica de dissensos não resultaria em uma superação de um ponto de vista por outro, mas em “(...) um resultado temporário de uma hegemonia provisória, como estabilização do poder e que ele sempre acarreta alguma forma de exclusão” (Mouffe, 2005. p. 21).

Cavalcanti (2023) admite que a relação nós-eles configura o campo onde se produz a disputa. Contudo, em oposição à formulação de Mouffe (2005), atesta que as imagens dissidentes teriam como proposição ser antagônicas e superar certa hegemonia do imaginário moderno/colonial/capitalista, ou seja, do imaginário hegemônico e sua estrutura simbólica, que, ao se reproduzir, mantém sua posição de dominação e opressão.

Na discordância com Mouffe (2005), Cavalcanti (2023) nos convida à compreensão da disputa como uma estratégia de subversão, ou mesmo superação, da hegemonia. A autora propõe a ruptura com qualquer estabilidade

¹² Para Mouffe (2005), a democracia liberal é um modelo, aparentemente reconhecido como forma legítima de governo no Ocidente após o final do século xx, substituindo o Estado de bem-estar social pelo Estado liberal. A autora alude à certa instabilidade desse reconhecimento, em função do descolamento desses estados dos valores liberais, o que explicitaria a crise de legitimidade da democracia liberal deliberativa.

temporária que acomode um imaginário moderno, colonial e capitalista. Ela nos provoca a produção de um imaginário dissidente, desejante e indestrutível, cuja existência nos impulsionaria para a vida comum.

Em meio à batalha entre imaginários sociais, aquelas imagens dissidentes produziriam imaginários heterodoxos, múltiplos e plurais, que, ao propor possibilidades relacionadas às ecopolíticas, interações e imaginários regionais, como o *buen vivir*, por exemplo, teriam como efeito o colapso da atual ordem de existência hegemônica (Cavalcanti, 2023).

Ao aceitar o corolário de que não existe imagem sem imaginação, nem real sem imaginário (Didi-Huberman, 2012), nos questionamos: como seria a fatura das imagens-desejo e de quais imaginações emergiriam?

Cavalcanti (2023), ao propor outras imaginações sobre o humano, o corpo, a vida coletiva e a política, afirma que as imagens dissidentes – imagens-desejo – emergiriam da luta social e da arte. Seriam orientadas à produção de um imaginário social do tempo presente, que se ocupa da resistência e da luta.

Fundamentado nessa perspectiva, caberia às pessoas que produzem imagens, entre essas, artistas e designers, e aquelas que as acionam para a interpretação dos imaginários sociais, as(os) historiadoras(es), “(...) uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (Didi-Huberman, 2012. p. 214).

A disposição teórica de Cavalcanti (2023), assim como a de Didi-Huberman (2012; 2018), orientou a busca pelas(os) artistas/designers e a produção dos cartazes que participaram da exposição. As(os) artistas/designers foram mobilizadas(os) para a proposição de imagens que acionassem outras visualidades, ou seja, explicitassem sua articulação com outros imaginários sociais, que estão fora do hegemônico. Por outro lado, buscou-se não somente os repertórios consagrados das lutas sociais e levantes, mas sua interpretação, contaminação e atualização por expressões plásticas do tempo presente, como as culturas de rua e de periferia.

Guiados pela necessidade de acessar outras versões, que pudessem servir de guias conceituais para as(os) artistas/designers, três fontes foram selecionadas e enviadas como indicação e orientação sobre o tema, a saber: a série de 6 documentários denominada “Incontáveis” – produzida pela Comissão da Memória e Verdade da Universidade Federal do Rio de Janeiro

(UFRJ)¹³ –, o sítio de internet do Memorial da Resistência de São Paulo¹⁴ – instituição de memória e arquivo dedicado às resistências e lutas pela democracia no país – e o portal Memórias da Ditadura¹⁵ – uma realização do Instituto Vladimir Herzog articulado à Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República.

A partir dessas fontes, foram definidas as diretrizes para a constituição da série de cartazes expostos, de forma a produzir uma coleção de imagens significativas – lembrando que o suporte encontra na imagem seu protagonista – que “ajudam a imaginar o que pode ser distinto do que é” (Cavalcanti, 2023, p. 14). Nesse movimento, de entendimento da estética do levante, ou das lutas sociais, foi preciso discutir sobre quem seriam as pessoas que imaginariam e produziriam essas imagens; somado a isso, que imagens seriam essas.

Para o entendimento sobre essas imagens e sua busca, Cavalcanti (2023) foi uma referência central. A autora, ao discutir a ideia de imaginários heterodoxos, estabeleceu diálogo com Didi-Huberman (2018) e sua reflexão sobre as imagens de levantes. Esse diálogo provocou a reflexão sobre a relação entre imagens, imaginário e luta social, expondo que a potência política das imagens reside na constituição de uma memória e na incorporação de um desejo.

Com isso, as imagens seriam selecionadas por sua articulação com os eventos problematizados (o golpe militar e a ditadura), mas, e sobretudo, a partir da ativação de uma certa força, produzida pela concretude da memória, que nos impulsiona a agir – uma força forjada no desejo, que nos torna capazes de (re)inventar possibilidades (Didi-Huberman, 2018).

Neste enquadramento, a pergunta que se produziu foi: quais imagens incorporariam o desejo de não deixar esquecer dos tempos sombrios da ditadura, mas, por outro lado, produziriam outro imaginário social sobre os eventos traumáticos do autoritarismo, a partir do presente? Em parte, a análise apresentada por Cavalcanti (2023) sobre os lambes do artista visual, designer e ilustrador chileno Fab Ciraolo foi estratégica para o estabelecimento de marcações para a seleção.

O lambe em questão, de autoria de Ciraolo, acionou a imagem da poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957) e tornou-se icônico do levante social

13 A série pode ser acessada pelo link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLpv_6194cjxru_QOvW8o3mRfURT72eFCk

14 Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/institucional/>

15 Disponível no endereço eletrônico: <https://memoriasdaditadura.org.br/>

contra as reformas neoliberais no Chile. Por meio dele, Cavalcanti (2023) expôs a grade analítica usada no mapeamento e identificação da emergência de imagens dissidentes. Também explicitou as dimensões ativadoras do levante, listadas por Didi-Huberman (2018b), a saber, elementos (desencadeados), gestos, palavras (exclamadas), conflitos (abrasados) e desejos (indestrutíveis).

A partir da incorporação desse procedimento, as imagens propostas por artistas/designers para a exposição foram reunidas e compreendidas como artefatos gráficos que, similar àqueles lambes chilenos, fazem “(...) aparecer as sementes de novas imagens advindas de imaginários heterodoxos constituídos contemporaneamente.” (Cavalcanti, 2023. p. 16)

Os cartazes seguiram a ideia de comunicação concisa, simplificação e estímulo visual, o que vai ao encontro das marcações históricas desse suporte. Todavia, incluíram fundamentos plásticos característicos do design contemporâneo, como o uso de camadas sobrepostas e fora de registro, que explicitam os processos de construção da imagem e de produção gráfica (Lupton, 2008).

Esses recursos de explicitação da fatura produziram uma atitude dissidente e uma crítica aos modelos modernistas de construção e legibilidade da imagem. Atualizaram, desta forma, as ideias de concisão e simplificação, por meio da mistura de mídias e de imagens deslocadas de materiais gráficos de circulação em massa (Lupton, 2008).

Ao acionar esses recursos, questionaram, de alguma forma, os valores modernistas para o design de cartazes. Reivindicaram as temporalidades, as espacialidades e as intencionalidades que explicitaram as subjetividades dessas pessoas e suas formas de serem afetadas pelo tema. Em especial, mobilizadas pelos materiais encaminhados como referência e disparadores de reflexão.

Entendemos que tal característica da fatura explicita esse outro lugar que os artistas/designers e as imagens têm produzido no contemporâneo – um lugar em que a subjetividade produz o viés de interpretação e reflexividade a respeito da produção imagética, portanto visual, do tempo em que vivemos.

Longe da alienação da cultura de massas, essas(es) artistas/designers, mediadas(os) pelas visualidades contemporâneas – justamente, aquelas da cultura de massas – e articuladas(os) à postura ética diante da história e da memória do país, parecem nos provocar o encontro com mundo lacunar preenchido de agora, como propunha Benjamin (2019). Tal autor, ao advogar por uma história feita a contrapelo, nos desafiou a conhecer as coisas pelas suas resistências e trânsitos. Dito de outra forma, e em diálogo com Cavalcanti (2023), trata-se de conhecer o mundo social e os imaginários por sua dissidência, ou antagonismo, em relação ao imaginário hegemônico,

propondo um imaginário que toque o real e possa nos revelar sua verdade (Didi-Huberman, 2012).

4. Considerações Finais

Neste artigo tivemos como objetivo apresentar a exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência”, realizada no mês de abril de 2024, em Curitiba-PR. A mostra foi uma ação vinculada ao evento “60 anos do Golpe Militar: memória, lutas e resistências”, que teve por diretriz registrar as memórias das resistências e a atualização das narrativas sobre o regime autoritário que operou no país no período de 1964-1985. Isso, em face das disputas sobre lembrar ou não desse evento marcante da história social e cultural do Brasil, que deflagrou uma reflexão sobre as políticas da memória e do esquecimento.

Optamos por problematizar os fundamentos teóricos que constituíram as bases para a formulação do argumento curatorial, as diretrizes para a seleção de artistas/designers e as orientações para a fatura das imagens reunidas na série exposta. O objetivo foi explicitar as escolhas realizadas na constituição da exposição, assim como caracterizá-las como uma ação estética-ética, que demonstra o caráter político do design em geral, e, de forma específica, do design de exposições e dos arquivos de artefatos gráficos e de imagens.

A realização dessa reflexão teórica tomou o lugar de outras perspectivas de tratamento do tema consagradas na área, como a análise semiótica dos artefatos gráficos ou a descrição da narrativa expográfica e sua relação com a história do design. Todavia, acreditamos que ao optar pela discussão teórica apresentamos uma perspectiva metodológica original de abordagem sobre os artefatos gráficos e as exposições, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa e reflexão sobre a teoria e história do design realizada a partir de fontes documentais heterogêneas.

Guiados pelo objetivo do texto e pela perspectiva reflexiva, realizamos algumas aproximações entre autoras(es) centrais para o debate sobre a imagem, a estética do levante, das lutas sociais e das ações estético-éticas, que envolvem as disputas de imaginários sociais. Entre elas(es), Didi-Huberman (2012; 2018) e Cavalcanti (2023) foram discutidos, mais atentamente em suas proposições teóricas, para a interpretação das imagens e imaginários sociais do tempo presente.

De forma mais ampla, o debate sobre os imaginários foi articulado às considerações sobre a democracia liberal, por meio de Mouffe (2005), mais para localizar o modelo hegemônico – a perspectiva do dissenso como produtora da arena democrática – e menos como adesão aos valores liberais.

Discutimos a escolha do cartaz em seu uso político a partir de Sontag (2010 [1970]). Apesar de reconhecermos outras(os) autoras(es) da disciplina

que tratam do tema, acionamos a essa filósofa estadunidense por ser referência para essa articulação, sendo reconhecida na produção teórica da disciplina de design.

O debate sobre a articulação entre memória coletiva, artefato gráfico e memória gráfica precisa ser desenvolvido. Acionamos a formulação desse conceito proposto por Farias e Braga (2018), de maneira inicial, na tentativa de operacionalização dessa ideia no âmbito da reflexão realizada. Todavia, não nos pareceu suficiente, ou mesmo operacional.

Reforçamos que a ideia de memória gráfica tem sido frequentemente utilizada nas pesquisas sobre teoria e história do design, que acionam arquivos, coleções ou exposições, e essa não é exceção. Pensamos que o conceito de memória gráfica pode ser tratado como uma chave analítica importante para a leitura dos cartazes, explicitando na concretude do artefato aquilo que é abstrato e coletivo, a saber, as memórias e suas narrações sobre os acontecimentos.

Entendemos que a reflexão realizada vai de encontro ao que Fabris e Corrêa (2022) têm proposto para a pesquisa com fontes documentais imagéticas e tridimensionais. A autora e o autor convidam-nos a acionar arquivos e coleções de design, artes decorativas, artes gráficas e outras práticas de fatura de artefatos, na reflexão sobre a memória social e cultural da sociedade brasileira, e na proposição de versões que ampliem a história do design.

Dessa forma, pensamos que a série de cartazes expostos na mostra “Imagens de Luta. Imagens de Resistência” nos conta a respeito das disputas pela memória que medeiam um evento central para a formação cultural da sociedade brasileira contemporânea, a saber, os efeitos do golpe e da ditadura civil-militar na produção cultural, em especial na cultura visual, e no imaginário social sobre a democracia no Brasil.

Referências

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. IN: **New German Critique**, N° 65, Cultural History/Cultural Studies. Spring/Summer, 1995. pp. 125-133.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre, RS: ZOUK, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. IN: BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. 2a. Ed; 3a. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 07-20.

CAVALCANTI, Raiza Ribeiro. Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos. **Fotocronografias**, [S. l.], v. 9, n. 21, p. 12–23, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135783>

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FONSECA, Ken Flávio; FUKUSHIMA, Kando. **Apresentação**. Curitiba, 05/03/2024. Texto de Parede disponibilizado na exposição “Imagens de Luta. Imagens de Resistência”.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O peso dos Tempos**. IN: SESCSP. Levantes. São Paulo, 2018. Catálogo de Exposição. pp. 33-46. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu

DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes - Exposição. IN: SESCSP. **Levantes**. São Paulo, 2018(b). Catálogo de Exposição. pp. 47-51 Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; As exposições como fonte histórica para a disciplina de Design: Aproximações para a formulação de um argumento. In: SPINILLO, Carla (org.). Novos Horizontes da Pesquisa em Design: **Coletânea de estudos do PPGDesign/UFPR**. São Paulo: Blücher, 2022. p. 17-32. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-list/9786555502312-588/list#undefined>

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. O que é memória gráfica? IN: FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa, (orgs). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher. 2018. pp. 10-28.

FUKUSHIMA, Kando; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Anistia em imagens: cartazes dos movimentos pela anistia no Brasil. IN: **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**, v. 7 n. 1, jun. 2019

LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. IN:
Revista de Sociologia Política. Curitiba, n°.25. Nov. 2005. pp. 11-23.
<https://doi.org/10.1590/S0104-44782005000200003>

SONTAG, Susan. Pôster: Anúncio, arte, artefato político, mercadoria. IN:
BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick.
(orgs). **Textos Clássicos de Design Gráfico**. São Paulo: Editora WMF
Martins Fontes, 2010. pp. 210-235.

WAILL, Alain. **O Design Gráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Como referenciar

CORRÊA, Ronaldo; FONSECA, Ken. Imagens de Luta. Imagens de Resistência: Uma discussão teórica sobre uma exposição de cartazes sobre a ditadura. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 113-132, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.87181>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 16/09/2024 | Aceito em 21/11/2024