

# DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA: A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM *POSTCARDS FROM BRAZIL*

Ana Carolina Lima Santos<sup>1</sup>

Isabela de Souza Vilela<sup>2</sup>

FROM BEAUTY TO HORROR, FROM DICTATORSHIP TO RESISTANCE:  
THE RESIGNIFICATION OF LANDSCAPES IN *POSTCARDS FROM BRAZIL*

DE LA BELLEZA AL HORROR, DE LA DICTADURA A LA RESISTENCIA:  
LA RESIGNIFICACIÓN DE PAISAJES EN *POSTCARDS FROM BRAZIL*

<sup>1</sup> Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5418515946711403>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6973-6401>. E-mail: [outracarol@gmail.com](mailto:outracarol@gmail.com).

<sup>2</sup> Graduanda do 8º período do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa (PIP/UFOP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7014307552420655>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6701-6520>. E-mail: [isabela.vilela@aluno.ufop.edu.br](mailto:isabela.vilela@aluno.ufop.edu.br).

## RESUMO

Este artigo investiga a obra *Postcards from Brazil*, realizada em 2016 por Gilvan Barreto, na qual fotografias de paisagens difundidas durante a ditadura civil-militar brasileira são transformadas em cartões-postais que, retalhados, passam a referenciar assassinatos ocorridos nos locais retratados. Busca-se, aqui, apreender de que forma a resignificação dessas imagens visa o passado autoritário sob a ótica da reconstrução da verdade e da memória sobre a violência ditatorial. O artigo reflete sobre a noção de paisagem, inclusive no que diz respeito à sua constituição histórica. Em seguida, analisa como o artista a subverte em seus predicados imaginados na medida em que inscreve os crimes no espaço, dando visibilidade aos horrores da ditadura, em um mecanismo de resistência voltado para as vítimas, então eternizadas nos vazios impostos à paisagem.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem. Memória. Ditadura.

## ABSTRACT

The present article explores *Postcards from Brazil*, artwork made in 2016 by Gilvan Barreto, in which some photographs of landscapes advertised during the Brazilian civil-military dictatorship are transformed into postcards that, retailed, intends to refer to murders that happened at these portrayed places. This investigation aims to apprehend how the resignification of these images looks back into the authoritarian past to reconstruct truth and memory about dictatorial violence. For this, the paper reflects on the notion of landscape, including on its historical constitution. Then, it analyzes how the artist subverts some imagined predicates of Brazilian landscape by inscribing crimes in its space, making visible and recalling the horrors of the dictatorship, in an act of resistance that makes to honor the memory of its victims, perpetuated on the landscapes as absences.

Keywords: Photography. Landscape. Memory. Dictatorship.

## RESUMEN

Este artículo investiga la obra *Postcards from Brazil*, realizada en 2016 por Gilvan Barreto, en que algunas fotografías de paisajes publicitadas durante la dictadura civil-militar brasileña se transforman en postales que, con recortes, hacen referencia a asesinatos ocurridos en los lugares retratados. El presente trabajo busca aprehender cómo la resignificación de estas imágenes mira al pasado autoritario para reconstruir la verdad y la memoria sobre la violencia dictatorial. Con tal fin, este texto lanza reflexiones sobre la noción de paisaje, incluso con respecto a su constitución histórica. Luego, analiza cómo el artista la subvierte en sus predicados imaginados al inscribir los crímenes en el espacio, visibilizando/recordando los horrores de la dictadura en un mecanismo de resistencia dirigido a las víctimas, perpetuadas en los vacíos impuestos al paisaje.

Palabras clave: Fotografía. Paisaje. Memoria. Dictadura.

## Introdução

Desde o Império, a imaginação geográfica do território brasileiro está atrelada às suas belezas naturais (BRIZUELA, 2012). As paisagens fotográficas do país no período, construídas a partir de um ideal edênico, seriam por muito tempo utilizadas pela propaganda estatal para idealizar um lugar pitoresco, de céu azul, matas verdes e águas límpidas. Há, em tal uso, mesmo em época posterior, no regime republicano, um teor imperialista que se configura como uma forma de ocupar simbolicamente os espaços e atribuir-lhes sentidos para os fins almejados. Durante a ditadura civil-militar, entre 1964 e 1985, isso significou ainda uma oportunidade de camuflar uma série de crimes que ocorria na natureza. Assim, a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), autarquia vinculada ao Ministério do Turismo, disseminava belas imagens naturais e, por esse expediente, difundia uma ideia deturpada de nação, aos olhos estrangeiros e de seus próprios compatriotas<sup>3</sup>. Bem como no Império, na “missão de ver o Brasil, perdia-se o Brasil de vista – pelo menos no que dizia respeito ao tempo presente” (BRIZUELA, 2012, p. 41).

Com o objetivo de retomar a temporalidade que permeia essas paisagens da ditadura, a fim de revelar um Estado autoritário que se disfarçava de paraíso, em 2016, o artista visual pernambucano Gilvan Barreto concebe a série *Postcards from Brazil*. Barreto, que em seus trabalhos se coloca como agente colaborador da ressignificação de fatos e figuras da política brasileira, lida nessa obra com a temática ditatorial, presente em outras produções de sua autoria. Dessa vez, é o “país exuberante” difundido pela Embratur que serve de ponto de partida. O artista se apropria de fotografias divulgadas pela empresa, delas recortando pedaços com estilete, o que é explicado no texto de

---

3 Criada em 1966 pelo presidente-ditador Humberto de Alencar Castelo Branco, a Embratur tinha como principal intento a divulgação do país no exterior, sendo responsável por campanhas frequentemente calcadas na concepção de uma natureza paradisíaca, então usada de vitrine.

apresentação do projeto: “cada recorte extraído representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem” (BARRETO, 2016, on-line). Com o que resta da paisagem, ele cria cartões-postais que se complementam, no verso, com informações contidas no relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>4</sup>, do qual retira trechos, às vezes reescritos, para contextualizar os acontecimentos que ali se desenrolaram. O esplendor das paisagens é, dessa maneira, contraposto às “cicatrices” impostas e à verbalidade inscrita na face posterior, que, juntas, denunciam as crueldades ali ocorridas. Em entrevista, ao ser questionado sobre as motivações do trabalho, Barreto reflete sobre o embate entre beleza e terror: “Moro no Rio de Janeiro. Constantemente as pessoas encerram os assuntos dizendo que ‘o Rio continua lindo’, inclusive para abafar assuntos delicados ou violentos. Isso sempre me incomodou. Nunca a beleza vai compensar o terror, nunca. Ela não pode servir para isso” (BARRETO, 2020, s/p).

Seguindo o que propõe Barreto, este artigo busca examinar algumas peças de *Postcards...*<sup>5</sup> a partir do entendimento de que, ao demonstrar o horror que se escondia sob as belezas propagandeadas, a série se lança à missão de reconstruir a verdade e a memória sobre a violência ditatorial. Acredita-se que, no presente, a paisagem refeita pelo artista

4 A CNV, instituída em 2012 durante o governo de Dilma Rousseff (também vítima da ditadura civil-militar), guiou-se pelo objetivo de investigar as violações dos Direitos Humanos da ditadura, abrangendo todo o período considerado pela Constituição de 1988 para a concessão de anistia política, de 1946 a 1988. Com os esforços da comissão, configura-se a primeira grande iniciativa oficial de apuração sobre os crimes cometidos pelo Estado antes e durante o regime militar. O relatório daí derivado, entregue em dezembro de 2014, reconhece categoricamente a “ocorrência de graves violações de direitos humanos, [...] [configuradas na] prática sistemática de detenções ilegais e arbitrarias e de tortura, assim como [n]o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro” (BRASIL, 2014, p. 962). O próprio relatório é, por isso, um ato de resistência se tomado enquanto objeto de esclarecimento e divulgação da verdade acerca da ditadura, ainda que esbarre em polêmicas e limitações não resolvidas, em especial na impossibilidade jurídica de punição. Além disso, sabe-se que nele há inconsistências em relação à exatidão de algumas informações, como o número de mortos e desaparecidos, fruto da dificuldade de acesso e/ou a inexistência de documentos, descartados por sujeitos e instituições no passado e no presente, com vistas a não produzir provas contra si mesmos.

5 O número exato de cartões-postais produzidos para a obra é uma incógnita para o próprio artista. Em contato via e-mail, no qual cedeu imagens à pesquisa, Barreto afirma que fez cerca de trinta postais, mas complementa: “Alguns deles eu não gosto de usar. Os que envio são os mais conhecidos do trabalho e também os mais ‘bonitos’”. Dos 19 postais dele recebidos, nove foram selecionados para o artigo em questão. Aqui, a escolha foi pautada na percepção da série como um todo, recorrendo-se aos que a pesquisa constatou singularizar marcas significativas do trabalho.

se faz palco para oferecer justiça aos sujeitos-personagens que foram vítimas da história ditatorial, no que permite em termos de rememoração: transformados em concidadãos, ao serem fixados em seus contextos, ainda que apenas por meio de retângulos tirados de imagens, eles podem ter suas histórias desveladas, registradas e honradas pela memória, em uma ação de renitência. Dito de outro modo, as paisagens de outrora se apresentam nos postais estiletados em prol de uma transmutação de significados que abre espaço nas fotografias para lembrar dos indivíduos que foram arrancados daquelas localidades, assassinados pela ditadura civil-militar. À noção de paisagem, somam-se aquelas de memória e resistência.

### Os rastros históricos da/na paisagem brasileira

A paisagem, antes mesmo de ser permeada por estruturas linguísticas, atrela-se, inseparavelmente, à percepção humana, posto que “[...] parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 28). Segundo Anne Cauquelin (2007), essa translação se estabelece por meio daquele que aparenta ser o mais confiável dos sentidos, a visão. Por isso mesmo, de acordo com a autora, a paisagem prefigura o espaço que lhe dá origem. Contudo, o vínculo com a natureza, quase sempre implicado, depreende a passagem de algo caracterizado como puro, inteiriço e intocável, agora tangenciado como objeto cultural. Transmutada em forma simbólica, a natureza-paisagem pode se tornar lugar para o afloramento de significações pessoais e coletivas em um “constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele” (CAUQUELIN, 2007, p. 39). Como dito anteriormente por Simon Schama (1996, p. 20), “é a nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem”. Georg Simmel (1996), antecedendo Cauquelin e Schama, pondera a necessidade de alguma conformação humana para o delineamento da paisagem. Para

ele, na disposição anímica que embasa a paisagem, existe um conceito unificador capaz de abarcar os elementos da natureza para lhes dar forma. “Os fenômenos naturais justapostos sobre a terra são reagrupados por um modo particular de unidade” (SIMMEL, 1996, p. 21).

Historicamente, a substância que alicerça essa configuração entre natureza e paisagem origina certas tradições. A ideia de nação, para Schama (1996), é uma delas. Segundo o autor, em torno das paisagens de um país são agregados, além de uma geografia e uma história, predicados imaginados por e para determinada comunidade, que passam a defini-la. No Brasil, não é diferente. Brizuela (2012), ao investigar o modo como o Império mobiliza fotografias para desenvolver um sentimento nacional, se detém em paisagens. A partir do exame de quatro imagens fotográficas feitas por Victor Frond e Marc Ferrez, aproximadamente em 1858 e 1885, ela evidencia a estruturação do território brasileiro como “sede de uma natureza paradisíaca virginal, que está ali desde tempos imemoriais”, ainda que seja um paraíso desenvolvido em uma “*mise-en-scène* da modernidade industrial” (BRIZUELA, 2012, p. 31). Como conclui na sequência: “O Brasil como um Jardim do Éden construído. O Brasil como o lugar de uma natureza tão natural porque foi construída assim” (BRIZUELA, 2012, p. 31). O princípio organizador da paisagem local se vincula, portanto, a uma adjetivação que é necessariamente perpassada por um sentido edênico, mesmo quando modernizado.

Esse paraíso antes constituído é percebido, durante o governo ditatorial, também como espaço a ocupar. Ao observar propagandas que circularam internamente no período, Luis Fernando Cerri (2000) detecta uma imaginação complementar. As paisagens terrestres e marítimas, notadamente da Floresta Amazônica e do Oceano Atlântico, são tomadas por estradas e plataformas petrolíferas. “Trata-se de fazer saber – ou então lembrar – às consciências dos nacionais, que o território, embora gigantesco e com todas as virtudes costumeiramente assinaladas, está ainda em construção” (CERRI, 2000, p. 131). Na propaganda direcionada

ao exterior, por sua vez, a natureza convive nas paisagens com indícios de urbanização, tendo a cidade do Rio de Janeiro como destaque recorrente. Louise Prato Alfonso (2006) percebe com a promoção do turismo encabeçada pela Embratur, sobretudo entre 1979 e 1984, uma valorização do apelo paisagístico, que põe em destaque, além da natureza carioca, as belezas das Cataratas do Iguaçu e do Pantanal Mato-Grossense. A Embratur, autarquia criada em 1966, dois anos após o golpe, age no contexto ditatorial para recompor a reputação do país, por meio de idealizações nacionalistas.

É contra essa paisagem cunhada pelo Estado brasileiro que *Postcards...* se insurge (Fig. 1). Não à toa. Para Gilvan Barreto (2020, s/p), como “pela natureza, pelos rastros, a gente consegue ler a sociedade”, deve-se corrigir nessas paisagens aquilo que o regime ditatorial deliberadamente nelas escondeu: os crimes perpetrados. Só de tal maneira, no juízo do artista, a legibilidade oferecida por elas é capaz de se adequar à história do país. Ao estiletar imagens que encontra em bancos de dados da Embratur, Barreto estilhaça o conceito unificador pretendido por quem as concebeu. O Brasil majestoso, de natureza exuberante, é parcialmente fendido. Se é correto, conforme assinala Cauquelin (2007, p. 104), que “para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza”, o gesto do artista cria um elemento perturbador. Há, ainda, a beleza das fotografias originais, mas ela só pode ser vista com seus buracos.

Os recortes forjados por Barreto desordenam a percepção da perfeição das paisagens, pois, de partida, o público é confrontado com a informação de que cada um deles corresponde a pelo menos um assassinato ali praticado. A multiplicidade de paisagens também serve para lembrar da vastidão dos crimes no que diz respeito ao âmbito territorial. Duas das três localidades que Alfonso (2006) constata serem as mais propagandeadas pelo governo ditatorial são contempladas (Fig. 2 e 3). Mas não são apenas



**FIGURA 1.**

Alguns postais da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.





**FIGURA 2.**

*Voos da morte-RJ*, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

**Postcards from Brazil**  
Cicatrices da Paisagem



**Vôos da Morte - RJ**

“Recebi a missão para resolver o problema, que não seria enterrar de novo. Procuramos até que se achou o corpo. Foi um sufoco para achar. Aí seguiu o destino normal... Eles enterram o cara, tiraram do lugar (estava enterrado no Alto da Boa Vista)... Aí, tiraram o cara e levaram para o Recreio dos Bandeirantes e enterraram na areia. Só que a Polícia do Exército quase toda viu isso. Pode ser que tenha ido para o mar. Pode ser que tenha ido para um rio.”

*Depoimento do Cel. reformado Paulo Malhães, à CNV, em 2014, sobre os vôos da morte e o possível paradeiro do corpo de um preso político.*

GILVAN BARRETO

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



**FIGURA 3.**

*Parque Nacional de Iguazu-PR, parte da série Postcards from Brazil, de Gilvan Barreto*  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa

**Postcards from Brazil**  
Cicatrices da Paisagem



**Parque Nacional do Iguazu, PR,**  
Julho de 1974

O Parque abriga as Cataratas do Iguazu, uma das Novas Sete Maravilhas da Natureza. Em seu interior, aconteceu o que ficou conhecido como a Chacina do Parque Nacional do Iguazu: a execução de seis militantes ligados à Vanguarda Popular Revolucionária – VPR. O grupo tentava voltar ao Brasil, após o golpe militar chileno em 1973. Eles foram atraídos por agentes infiltrados que se passaram como contatos da VPR e prepararam uma emboscada. O grupo de militantes foi fuzilado por agentes de Exército, numa área de floresta, próximo à Estrada do Colono.

GILVAN BARRETO

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



FIGURA 4.

Usina Cambahyba, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto. Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

**Postcards from Brazil**  
Cicatrizes da Paisagem

**Usina Cambahyba,**  
Campos dos Goytacazes, RJ, 1974

A incineração também foi usada em desaparecimentos forçados. A tática por si só impediria a identificação. Pelo menos 10 corpos de presos foram incinerados nos fornos da Usina Cambahyba. O local está em ruínas e hoje é ocupado por integrantes do MST. Em depoimento à CNV, o ex-delegado Cláudio Guerra afirmou que os corpos eram oriundos da Casa da Morte, em Petrópolis, e do quartel da PE, na rua Barão de Mesquita (RJ). O ex-delegado afirmou ter sido responsável pelo transporte dos corpos, e descreveu que encostava o carro no portão da Casa da Morte e os corpos eram entregues. "Era entregue ensacado. Eu abria por curiosidade. Eu abria."

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA:  
A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM POSTCARDS FROM BRAZIL



FIGURA 5.

*Operação Limpeza*, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

**Postcards from Brazil**  
Cicatrizes da Paisagem



**Operação Limpeza**  
Rio Araguaia e região, 1967 - 1974

Entre a divisa de três Estados – Pará, Goiás e Maranhão - o local foi alvo de violentas operações militares para execução de guerrilheiros. Índios e camponeses também foram torturados e mortos. Quase 60 guerrilheiros foram mortos. Muitos deles foram decapitados. Os corpos seguem desaparecidos. Mais de 200 camponeses foram presos sob acusação de constituírem redes de apoio à guerrilha. Para apagar os rastros da campanha de extermínio dos opositores, as Forças Armadas realizaram a Operação Limpeza: corpos que teriam sido sepultados foram desenterrados e lançados em rios da região.

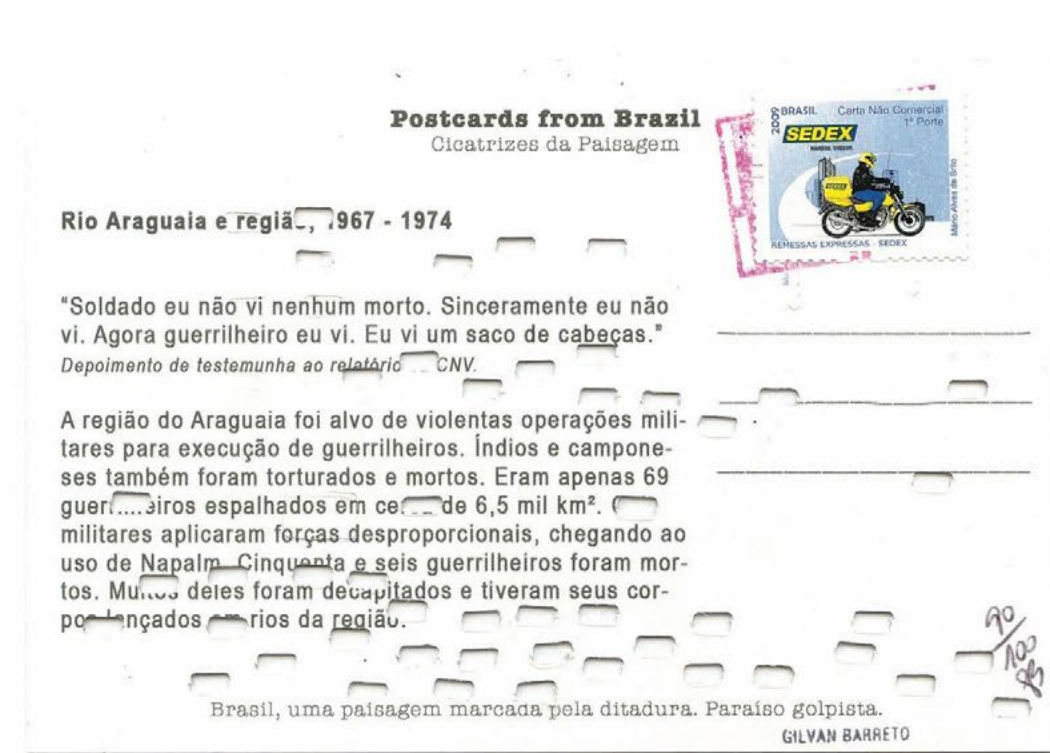
GILVAN BARRETO

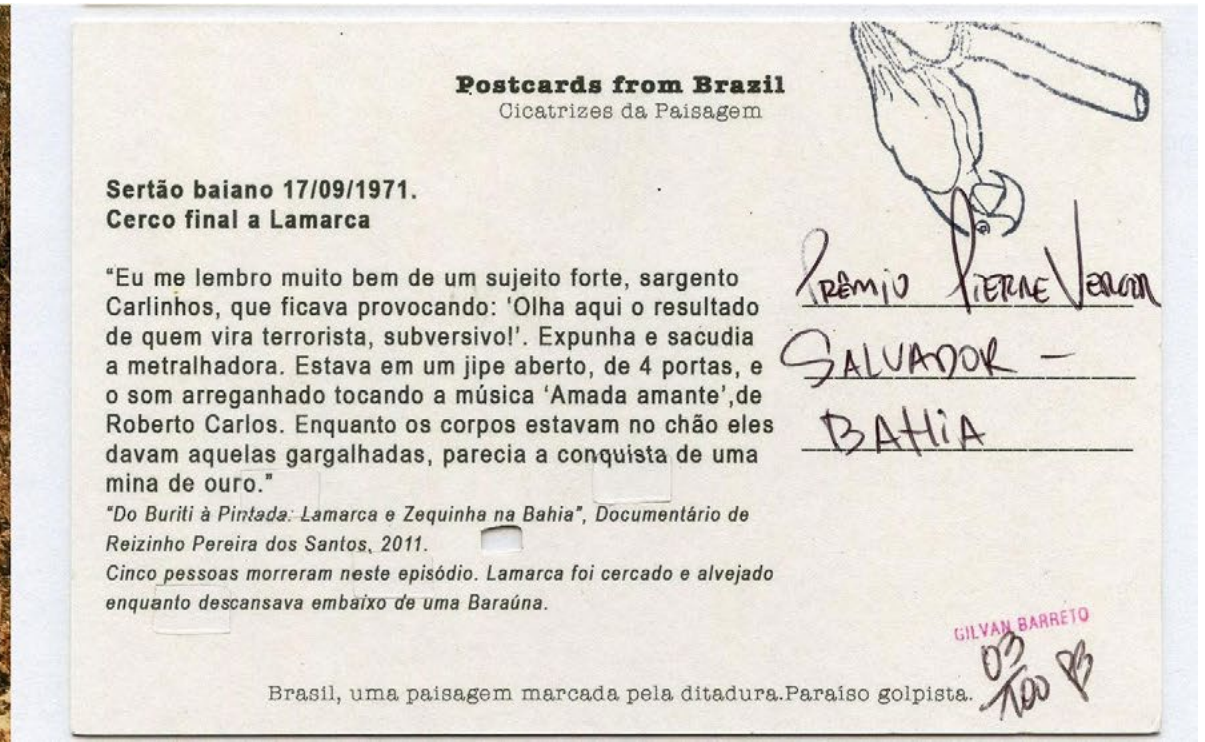
Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



FIGURA 6.

Rio Araguaia e região, 1967-1974, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.





**FIGURA 7.**

Sertão baiano, 17/09/1971, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



FIGURA 8.

Lamarca e Baraúna, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



**Postcards from Brazil**  
Cicatrizes da Paisagem

**Lamarca e Baraúna**  
Sertão baiano

Por volta de 16h30 do dia 17 de setembro de 1971, os agentes da Operação Pajussara finalmente localizaram Lamarca e Zequinha Barreto. Lamarca descansava embaixo de uma baraúna. Foi cercado e alvejado em diversas direções, inclusive pelas costas. No laudo original, Lamarca é descrito como "magro, com aspecto de subnutrido". Os corpos chegaram a Oliveira dos Brejinhos no dia seguinte. Toda a população local desceu para a pista de pouso para acompanhar a chegada de um verdadeiro aparato de guerra. Cerca de 215 militares participaram da Operação. A Mineração Boquira, Petrobrás e TransMinas colaboraram fornecendo apoio logístico, carros e aviões

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.





**FIGURA 9.**

*Restos dos postais - verde*, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.  
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

**Postcards from Brazil**  
Cicatrices da Paisagem

"Nossos Bosques têm mais vida"  
Restos dos postais - verde

"Florão da América"



Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



essas as paisagens feridas. Abrangendo boa parte do território do país – com cinco postais do Rio de Janeiro, no sudeste; quatro do Paraná e um do Rio Grande do Sul, na região sul; um do Pará e três da região do Araguaia, no norte, e dois na Bahia e um no Pernambuco, na região nordeste –, *Postcards...* evidencia que os limites da barbárie ditatorial não se findam nas divisas das regiões<sup>6</sup>. E que também não se restringem à natureza. Em alguns postais, os sinais do que Cauquelin (2007) chama de *mise-en-scène* da modernidade despontam (Fig. 4). A beleza, nesse caso fruto de um suposto progresso, continua figurando, em meio ao horror que irrompe.

Seja ocupando espaços aparentemente naturais, seja ocupando espaços deliberadamente construídos, os recortes criam esse embate entre beleza e horror. Por meio da perturbação que instituem à percepção, convidam o espectador a recordar os assassinatos, “[...] reconstruindo uma paisagem a partir de fragmentos esparsos de várias outras” (CAUQUELIN, 2007, p. 21), que então precisa obrigatoriamente inteirar restos que jamais figuraram na idealização do Estado, ou seja, seus crimes. As contradições vêm à tona. O enquadramento paisagístico passa a incluir as vítimas. É necessário, pois, contá-las: uma no vôo da morte (Fig. 2), mais seis no Iguaçu (fig. 3), mais dez na Usina Cambahyba (Fig. 4). Os assassinados vão se avolumando e se tornando incalculáveis, principalmente porque, como diz o texto de apresentação da série, cada recorte alude a pelo menos um e não a um único morto<sup>7</sup>. A paisagem reconfigurada por Barreto não mais pede para ser endeusada, admirada por seus predicados imaginados, mas deve ser entendida como

6 Esse recorte não totaliza a série, somente dá conta dos 19 cartões-postais que o próprio artista considera exemplares, aqueles cedidos à pesquisa.

7 Para realizar a obra, Barreto se apoia nos dados oficiais, apresentados no relatório da CNV. É possível que esses números (e, por tabela, os recortes) estejam subestimados, posto que o trabalho da comissão foi a primeira investida efetiva de esclarecimento e divulgação da verdade acerca dos crimes cometidos pelo Estado – investida que, como mencionado anteriormente, defrontou-se com limitações que impediram um trabalho mais preciso. O artista tem consciência disso, parecendo justificar sua decisão ao ponderar que, “por mais que se saiba que o relatório da Comissão Nacional da Verdade traz um número muito menor do que aconteceu na realidade, ele é o documento que temos, então, vou me apoiar nele e não fazer especulações” (BARRETO, 2020, s/p).

paisagem-testemunho, terreno de mortes e de outras violações estatais. Dessa forma, as mortes antes silenciadas nos espaços e invisibilizadas pela memória, agora clamam como paisagens duais, “ao mesmo tempo verbais e mudas” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 14).

### A rememoração em uma paisagem tornada fúnebre

A eloquência das paisagens de *Postcards...* aponta sempre para a memória da morte. A escolha pelo formato dos recortes pode ser visto dessa maneira: retangulares, de ângulos retos e quase sempre na horizontal, eles se impõem como espécies de covas abertas no ambiente, criando uma alusão sepulcral que também atua para quebrar a unidade paisagística. Para além do primor da paisagem, é preciso nela reconhecer esse aspecto aterrorizante. Há, assim, nas formas estiletadas, um pedido de reconhecimento aos inúmeros corpos jogados em cursos d’água, descartados em matas ou largados em estradas abertas na natureza (Fig. 5, 6 e 7).

Alguns, ainda intitulados como desaparecidos, reaparecem nesses lugares, ganhando um pequeno espaço para que o trabalho do luto em relação aos seus assassinatos possa ser exercido, mesmo que sem a individualização que merecem. Outros, que sequer são reconhecidos ou lembrados após a morte, podem ser assumidos enquanto vítimas e têm a chance de serem integrados à memória do período ditatorial, embora anonimamente. Com isso, finda-se a longa e obscura história de que são personagens e seus corpos ganham visibilidade, de modo simbólico, na ausência cravada na paisagem. Também se processa, com isso, um sentido de devolução desses sujeitos aos territórios dos quais foram arrancados e/ou nos quais foram jogados, o que permite uma rememoração, ainda que sem qualquer nomeação possível. As vítimas voltam ao âmbito do comum. A diversidade em relação à espessura de cada retângulo e ao distanciamento entre eles promove certa individualização ou, ao menos,

serve de indício da diferenciação dos vários sujeitos dizimados.

É interessante notar que poucos indivíduos são nomeados nos postais, apesar de nos relatórios da CNV, que servem de base para a série, haver mais nomes relacionados aos episódios ocorridos em várias das paisagens trabalhadas. A opção por ocultar nomes talvez possa ser atribuída a um desejo de coletivização expresso por Barreto. Além disso, advém de uma limitação da própria reconstrução da verdade e da memória da ditadura brasileira, assumida pelo artista ao afirmar sua convicção de que os números de mortos do relatório da CNV estão subestimados (BARRETO, 2020). Para cada nome conhecido é possível que haja, então, outros tantos ainda desconhecidos. Sob essa perspectiva, *Postcards...* produz, a partir dos recortes sem identificações precisas, a coletivização das vítimas do autoritarismo estatal, inclusive das que não aparecem nomeadas e incluídas nos números oficiais.

Uma das poucas exceções nesse senso de coletivização está no postal em que a notoriedade de uma das vítimas dá o tom<sup>8</sup> (Fig. 8). Tido como principal inimigo político do Estado, Lamarca figura em um dos retângulos, próximo a outro que remete a Zequinha Barreto, sindicalista assassinado junto ao conhecido militar desertor e guerrilheiro da resistência. A fotografia associada ao cerco final a Lamarca se diferencia ainda por carregar, antes mesmo das intervenções, uma sensação lúgubre. Ela apresenta um conjunto de elementos que reafirmam a violência do período. Os ângulos retos dos recortes dividem espaço com os noventa graus formados na cruz que se avista. Essa cruz remete não só ao símbolo católico da crucificação de Cristo, mas também ao equipamento de tortura utilizado pela força repressiva. Há ainda a predominância de cores neutras, que a afasta da maioria das demais paisagens da série, notadamente pela presença do marrom da vegetação

8 Além de Lamarca, as seguintes vítimas aparecem nomeadas: Manoel Raimundo, Soares Onofre Pinto, Soledad Barret Viedma e Stuart Edgard Angel Jones, cada um deles em postal próprio; além de Henrique Ruggia, José Valecchia, Victor Ramos e os irmãos Daniel e Joel de Carvalho, os cinco sendo citados juntos em outro.

da caatinga sertaneja. A preponderância do marrom cria contraste com o azul celeste e o vermelho do pano que se encontra jogado sobre a cruz, em um alinhamento à compreensão da tortura e da morte, pela referência ao sangue – e que indicia o comunismo, ideologia defendida pelos dois militantes.

Há outras recorrências possíveis de serem apreendidas em *Postcards...*, cada uma delas servindo para conformar a rememoração das mortes de um modo particular. O primeiro elemento a ser destacado é a presença de rios e mares nas fotos (fig. 2, 3, 5 e 6). A explicação dessa constância, no que diz respeito ao paisagístico, pode ser dada pelo que verifica Brizuela (2012) ao pontuar as águas como necessárias ao Jardim do Éden. Quiçá sejam as qualidades de força, transformação e purificação, relacionadas aos cursos d'água, que justifiquem tal constatação. Entretanto, perpassada pela ressignificação mortuária, mesmo quando o repouso da água é notado (Fig. 2 e 6), elas podem pressagiar também inquietudes, perigos e riscos. Em alguns casos, como no postal intitulado *Rio Araguaia e região, 1967-1974* (Fig. 6), o reflexo criado pelo rio funciona ainda para enfatizar um espaço duplicado e de uso estendido: os cenários nos quais os militares promovem violações se ampliam. Notável é a “coincidência” de que esse é um dos postais no qual o estilete de Barreto mais precisou trabalhar, realizando quase sessenta recortes. Quando unidos, paisagem-cenário e personagens-recortes criam outra significação. Os recortes feitos nas águas parecem dar o direcionamento que os corpos, já mortos e jogados ao rio ou ao mar, tomariam junto à corrente, acumulando-se próximo às margens ou às raízes subaquáticas da mata ciliar. Ao enxergar essa confluência, a imagem fixa toma movimento. Algo semelhante ocorre em *Parque Nacional de Iguaçu - PR* (Fig. 3), em que, seguindo o fluxo natural do rio, os corpos se direcionam à queda d'água. É como se os sujeitos, mesmo na morte, pudessem finalmente percorrer caminhos, como integrantes de paisagens, sendo por elas acolhidos diante da impossibilidade de tomar rumos próprios.

Outro elemento que chama atenção nos postais é o céu. Ele aparece na maioria. Em alguns, ocupa praticamente todo o quadro (Fig. 4) ou ao menos metade dele (Fig. 2, 5, 6 e 8). Além disso, límpido ou sob nuvens, o céu nunca se apresenta fechado, escuro ou noturno. A disseminação de um país ensolarado e iluminado esconde, porém, o lado nebuloso da história. Talvez não seja mero acaso o fato de não haver recorte disposto no céu, que o artista mantém intocado em todas as paisagens, como local de refúgio e segurança, pelo qual a história se ilumina. Como discutido por Mauricio Lissovsky (2014, p. 36) ao teorizar a relação entre memória e acontecimento a partir de Walter Benjamin, “o acontecimento é um relâmpago; o céu onde ele relampeja é a memória: ‘o céu lívido onde aflora a ventania’”. Ainda que, nas paisagens escolhidas por Barreto, o céu não vislumbre ventanias, ele se coloca como espaço disponível para que a rememoração possa cintilar.

Se a memória que se ilumina, em todos esses casos, é a da morte e, conseqüentemente, dos sujeitos vitimados, o verso dos postais também é uma reincidência a ser destacada. Mais do que aludir aos assassinatos, os textos revelam a crueldade com que foram realizados. “Muitos deles [dos quase 60 guerrilheiros mortos] foram decapitados”, afirma um. Em outro, é dito que “pelo menos 10 corpos de presos foram incinerados”. “Era comum que os detidos, além de interrogados no local, fossem espancados, furados com baionetas e arrastados pela mata [...] Estimase que morreram no local, em decorrência de tortura ou por execução, mais de 30 pessoas”, informa mais um. Por outro, sabe-se que “[Onofre] morreu após receber injeção de um inseticida chamado Selltox. Cortaram seu corpo e inseriram uma peça de câmbio de automóvel”. “Stuart foi amarrado a um carro e arrastado por todo o pátio do quartel. Entre os risos, perguntas e piadas feitas pelos militares, a vítima era obrigada a aspirar os gases tóxicos emitidos pelo escapamento do veículo”, assinala outro. De um episódio qualificado como “uma das mais cruéis chacinas da ditadura”, conta-se que “6 corpos tinham sinais de tortura

e 26 perfurações à bala, sendo 14 delas na cabeça, o que evidenciaria a execução. Soledad, tinha 22 anos, estava despida, tinha muito sangue nas pernas. Ao seu lado havia um feto”. As descrições dos crimes, tão difíceis de serem lidas, evidenciam todo o horror que preenche cada um dos recortes, publicizando histórias antes confinadas a poucos, aos que se dispunham a folhear as 3.388 páginas dos relatórios da CNV<sup>9</sup>.

---

9 Sobre isso, é importante observar a natureza mesma do cartão-postal. Quando alguém envia um postal, há um destinatário específico, sujeito ao qual a mensagem busca encontrar. Entretanto, esse interesse individual não impede que seu conteúdo fique disponível à leitura de terceiros. A ambiguidade entre o privado e o público se resolve em *Postcards...* pelo direcionamento dado por Barreto, que não os endereça e não os reserva a ninguém.

## Considerações finais

Em todo o discurso artístico empreendido por Barreto em *Postcards...* a aspiração da ressignificação das paisagens, agora “marcadas pela ditadura”, como afirma, ou manchadas pelas mortes nelas sucedidas, está manifesta. Os recortes, vazios então impostos aos espaços, configuram-se como o primeiro gesto, que se completa com as demais dimensões analisadas neste artigo. Um dos postais reúne esses pedaços arrancados (Fig. 9), de modo a inserir, fisicamente, aqueles que foram arrancados de seus cenários habituais e reencená-los em uma paisagem cuja resistência apresenta-se décadas depois de suas mortes, tanto pela obra de Barreto, quanto pela efetivação da CNV. Nele, um trecho do Hino Nacional – “Nossos bosques têm mais vida” – aponta a ironia<sup>10</sup>. O que se vê, sabe-se, são vidas ceifadas. Aí, talvez, esteja a chave da compreensão da série. Por mais contraditório que possa ser, a questão central do trabalho não se encontra na dimensão paisagística. É justamente naquilo que os vazios evocam, nas ausências cravadas em cada lugar, nas vidas que não podem ser resgatadas, que a força do trabalho se notabiliza.

Essa constatação delineia um paradoxo que é apenas aparente. Lissovsky (2014), ao investigar as especificidades da fotografia de paisagem na contemporaneidade, pondera que a conformação do espaço comum à foto moderna passa a ser revestida de uma nova preocupação. “A produção contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da morada do humano” (LISSOVSKY, 2014, p. 162). Entre as respostas dadas por algumas obras examinadas, o autor destaca quatro aspectos importantes: exílio e retorno; sedimentação e catástrofe. Em artigo anterior, foi possível notar que a série de Barreto se situa justamente

---

10 A ironia perpassa outras escolhas do artista. A começar pelo título da série, em inglês, feito “para inglês ver/ler”. As boas-vindas carimbadas em alguns dos postais, igualmente em inglês, também agem na mesma chave, como se indagasse se seria possível felicitar alguém que acaba de deparar-se com situação tão cruel – e funciona ainda como uma ácida crítica à utilização dessas paisagens enquanto elemento da propaganda estatal.

no âmbito do calamitoso, que o autor caracteriza pelo desarranjo das formas. “A desordem, inexistente nas imagens originais, é posta nos cartões-postais pelas lacunas forjadas, em ausências evidenciadas. São as vidas ceifadas, tornadas visíveis pelos retalhos, que lançam a paisagem no catastrófico” (SANTOS; VILELA, 2021, p. 218).

Como os sujeitos são devolvidos ao espaço público, visibilizados em uma rememoração possível, a habitação paisagística torna-se suporte à resistência, assim como a ocupação do espaço em comum com o relatório da CNV. Pelas ausências preservadas, as vítimas retornam ao lugar do qual, enquanto figuras da memória, podem enfim habitar dignamente. E como, para Lissovsky (2014), o problema da morada humana nas paisagens contemporâneas é sempre fruto da expectativa de um lugar ainda por vir, isso significa apontar adiante. Essas novas velhas presenças reiteram de que forma o passado precisa ser evidenciado, com traços de catástrofes tornados legíveis, para que, desidealizadas, longe daquilo que pretendia o veio propagandístico da ditadura civil-militar, as paisagens possam de fato mirar uma outra temporalidade. Barreto lança a seu público o desafio de responsabilizar-se também por isso.



## Referências

ALFONSO, Louise Prato. **Embratur, formadora de imagens da nação brasileira**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Campinas: Unicamp, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279143>. Acesso em 17 fev. 2021.

BARRETO, Gilvan. **Paisagem política: o processo produtivo de Postcards from Brazil**. Entrevista concedida a Isabela de Souza Vilela. 2020. Não publicada.

BARRETO, Gilvan. **Postcards from Brazil**. 2016. Disponível em <https://gilvanbarreto.com/Postcards-from-Brazil>. Acesso em 17 fev. 2021.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Comissão Nacional da Verdade, relatório: volume I**. Brasília: CNV, 2014. Disponível em [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf). Acesso em 13 abr. 2022.

BRIZUELA, Natália. **Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERRI, Luis Fernando. Espaço e nação na propaganda política do “milagre econômico”. **Revista de História Regional**, vol. 5, n. 2, 2000. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2106>. Acesso em 17 fev. 2021.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino**: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SANTOS, Ana Carolina Lima; VILELA, Isabela de Souza. Tempos e imagens que se levantam: a Guerrilha do Araguaia nas paisagens de *Postcards from Brazil*. In: Leandro Rodrigues Lage. (org.). **Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas**. Salvador: Edufba, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34654>. Acesso em 13 abr. 2022.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9942>. Acesso em 17 fev. 2021.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho**, v. 12, 9 dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em 17 fev. 2021.

Artigo submetido em: 11/09/2021

Aceito em: 08/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.