

Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte
We didn't know: a path about photography, archive and art violence

Dra. Melissa Rocha

Como citar:

ROCHA, M. Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.72-84, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4528>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4528>.

Imagem: Anita Leandro, still de vídeo: Retratos de Identificação, Roberto Espinosa, 2014. Disponível em: Canal Curta: <<https://www.youtube.com/watch?v=oz-v0lvCMU0>>. Acesso em 18 jan. 2020.

Nós não sabíamos: um percurso sobre fotografias, arquivo e violência na arte

We didn't know: a path about photography, archive and art violence

Dra. Melissa Rocha*

Resumo

O governo ditatorial brasileiro e seus órgãos subordinados de controle, enquanto autoridade gestora, produziu ao longo do século XX um acervo significativo de documentos diversos que comprovam e ilustram as atrocidades perpetradas contra os inimigos do regime ou de seus interesses. Neste pequeno compilado de registros das barbáries que permearam as últimas décadas, este ensaio constrói através da fotografia, do arquivo e da arte contemporânea, um trajeto referencial imagético que evidencia, pelo viés do testemunho documental e poético da história, os rastros de violência e dominação característicos dos mecanismos de poder. A memória e o esquecimento erigem dialeticamente um horizonte ideológico, do qual apenas o que é selecionado pelas esferas gestoras da política e da informação permanecerá e será lembrado. Ao mesmo tempo em que silenciará o acervo que se refere à margem, que se manterá subterrâneo, selando sua condição subalterna.

Palavras-chave

Arquivo. Memória. Fotografia. Arte e violência.

Abstract

The Brazilian dictatorial government and its subordinate organs of control as managing authority produced throughout the 20th century a significant collection of documents that prove and illustrate the atrocities perpetrated against the regime enemies or their interests. In this short compiled register of disasters that permeated the last decades, this essay builds, through photography, archive and contemporary art, a path reference imagery which shows – by the bias of documentary and poetic testimony of history – the characteristic violence and domination traces of power mechanisms. Memory and oblivion dialectically erect an ideological horizon, from which only what is selected by the government will stand and be remembered. At the same time it will silence the documents which refer to the margin, which will remain underground, sealing their subaltern condition.

Keywords

Archive. Memory. Photography. Art and violence.

Em 30 de abril de 1945, após dias lancinantes de registros fotográficos em meio a uma situação extrema, a estada naquele reduto de intimidade de uma figura emblemática e inimiga de sua caravana, ao contrário de lhe despertar certa tensão, estimulou-a ao desbunde. A cobertura do sucesso das forças armadas norte-americanas como repórter fotográfica trouxe-lhe a confiança de que ao fim do primeiro mês da primavera se encerraria um período negro da história mundial do século XX. Algumas memórias sensoriais insistiam em invadir o momento. O cheiro insuportável de cadáveres, a lembrança de seu aspecto e da quantidade com a qual se proliferavam e que, naturalmente, exigiam sua atenção profissional, não foram capazes de sufocar seu ímpeto de criar uma insólita composição fotográfica, bem ao gosto de suas experiências com alguns expoentes do surrealismo. Com seu parceiro e também fotógrafo, David Scherman, tratou de planejar uma cena [fig. 1]: uma pequena fotografia emoldurada do proprietário do apartamento repousaria sobre o leito da banheira, demarcando o território privado daquele que comandava atrocidades à frente do mais temido exército daqueles últimos anos. No canto direito do enquadramento, a escultura de um nu feminino em porcelana fora cuidadosamente colocada sobre a pia. Na parte inferior, as suas botas, que carregavam o lamaçal no qual se situava o estado alemão, sujavam impiedosamente o tapete abaixo de si. Repousavam sobre a cadeira suas vestes e, ao centro, a musa preferida de Man Ray encerrava, com um banho, a figuração.



Fig. 1. David E. Scherman. *Lee Miller na Banheira de Hitler*, 1945. Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images.

Ao fim daquela estada, foram subtraídos alguns itens pessoais do banheiro recém visitado. Tal qual um espólio de guerra, Lee Miller meteu em sua bolsa uma toalha com as iniciais A. H. cuidadosamente bordadas, um delicado frasco de perfume, um pó compacto de Eva Braun, esposa de Adolf Hitler e a escultura que participou desta foto emblemática. Neste mesmo dia, o casal alemão dava cabo às suas vidas. Os humildes souvenirs roubados por ela acabaram por retornar à Alemanha em 2012, para compor o que foi o denominado o cérebro da 13ª documenta por seus curadores, na cidade de Kassel.

Os registros de Miller da segunda guerra ajudam a costurar um retalho de imagens que apresentam e representam possibilidades de uso da fotografia enquanto documento/arquivo, como inscrição da violência, do controle e da repressão no campo da arte e, de maneira mais ampla, também no sócio-político. As tomadas fotográficas de Lee Miller surrupiam as imagens de uma nação derrotada, um reflexo dos horrores possíveis que se somam à construção de um repertório representativo da redenção, da trajetória vitoriosa e heroica das forças armadas norte-americanas para a salvação mundial. Acredite (*Believe it*) foi a chamada-título da reportagem feita por Miller para a edição especial da *Vogue* norte-americana, denominada Vitória (*Victory*), dedicada a expor os terrores da guerra, seus momentos derradeiros e o triunfo de uma nação. Algumas fotografias tiradas pela fotógrafa foram censuradas, seja pelo seu teor pouco aprazível para a publicação ou pelo flagrante de ações reprováveis por parte do exército aliado. Morte e tortura são os traços que as une, seja como resultado de um projeto de dominação ou pela destruição dele.

Não é desejável que se explicita a barbárie, que de fato ocorreu, já que são características intrínsecas da guerra, não importando os papéis, se aliados ou inimigos. A determinados assuntos e sujeitos são reservados os lugares permitidos. Os censurados permanecem, de preferência, emudecidos, guardados, escondidos, à margem. Em uma das notas preparatórias às *Teses* de 1940, Walter Benjamin (1940: 1244) observa: "A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história".

A câmera fotográfica foi o mecanismo pelo qual Lee Miller pôde ser testemunha ocular deste espaço devastado. De maneira similar, Diane Arbus apropriou-se da ferramenta para penetrar livremente o submundo das anomalias e excentricidades sociais, do qual sua boa posição socioeconômica lhe poupava. O seu lamento residia no isolamento que sua condição de vida estável e normalizante a proporcionava. Segundo suas próprias palavras, "a fotografia era uma autorização para ir aonde eu quisesse e fazer o que eu desejasse. (...) Uma das coisas que me fizeram sofrer na infância foi que nunca experimentei a adversidade. Vivía confinada numa sensação de irrealidade. (...) E a sensação de estar imune era, por absurdo que pareça, dolorosa" (Sontag, 2004: 54-55).

Na captura de *Menino com chapéu de palha esperando para participar em um desfile pró-guerra*, de 1967, vemos a expressão tranquila do jovem ativista [fig. 2]. Na contramão do movimento hippie em expansão nos Estados Unidos e sua agenda pacificadora, está explícita a posição nacionalista e conservadora do rapaz. Arbus tratou de deixar legível no enquadramento os textos que ornaram os broches na lapela do paletó. "Bombardeie Hanói" no lado esquerdo e, no direito, as bênçãos de Deus à nação junto ao apelo de apoio à guerra do Vietnã. Flanando pelas contradições e por entre formas

múltiplas de violência, ainda que não se situem diretamente no campo físico, Arbus encontra um panorama ao qual sentia-se blindada até então.



Fig. 2. Diane Arbus. *Menino com chapéu de palha esperando para participar em um desfile pró-guerra, 1967*. Disponível em: <<http://theconversation.com/heres-looking-at-boy-with-a-straw-hat-by-diane-arbus-63255>>. Acesso em jan. 2020.

Esta busca da realidade, do encontro arte-vida, se revelaria a Arbus através das lentes: um universo que fugia às familiaridades das quais esteve privada e que lhe despertava absoluto interesse. A liberdade de ir e vir, adquirida segundo a artista pelo viés fotográfico, foi capaz de diluir fronteiras pessoais e tabus morais ao mesmo tempo em que a destituiu de qualquer responsabilidade em relação aos fotografados. Trazer à luz retratos de pessoas que ainda nos anos dos registros feitos por ela participavam da Feira de Aberrações de Coney Island – que encerrou suas atividades apenas em 1962 – não provocaria no espectador um estado de identificação, mas uma consolidação da posição do *outro* retratado. Assim, esta visibilidade do recorte pelos *freaks*, os marginalizados sociais, àqueles aos quais são relegados redutos determinados de convívio e atuação, contribuíram para uma aceitação do horror, o qual, segundo Susan Sontag (2004: 53), constitui a agenda da “arte elevada dos países capitalistas: suprimir, ou pelo menos reduzir, o mal-estar moral e sensorial”. E ainda acrescenta:

Por nos acostumar ao que, antes, não suportávamos olhar e ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral – esse corpo de usos e sanções públicas que estabelece uma vaga fronteira entre o que é emocional e espontaneamente tolerável e o que não é (*Ibidem*).

A escolha pelos marginalizados atravessa também o trabalho de identificação realizado por Cláudia Andujar, mas de maneira completamente diversa. Em *Marcados* (1981-83)¹ a artista adentra os rincões amazônicos sob demanda de trabalho², tal qual Lee Miller. A série de fotografias efetivou-se como instrumento de monitoramento e estudo das condições de saúde dos indígenas que estiveram em contato com os brancos. A catalogação, destinada ao controle de vacinação dos nativos e para tratos de futuras demarcações, retratou as variadas faces dos Yanomami [fig. 3]. O trabalho, que possui caráter positivo, ainda que em um contexto político delicado para as populações indígenas, não foi capaz de esconder o potencial destrutivo de instituições diversas, perpetrado pelo vilipêndio de direitos e extermínio de populações nativas, em nome da expansão e ocupação da porção oriental do país pelo chamado progresso. Seriam desnecessárias medidas como a vacinação se as demarcações das terras fossem estabelecidas e respeitadas de antemão.



Fig. 3. Cláudia Andujar. *Marcados*, 1981-83. In *Marcados* de Cláudia Andujar. Catálogo de exposição.

A semelhança com que se configuram a representação dos indígenas com a catalogação empregada em diversos outros processos de dominação é evidente. Durante o século XIX, procedimentos de inventário, arquivamento e submissão simbólica representaram, segundo André Rouillé, “a conquista integral do visível” na qual a fotografia-documento contribui também para a expansão do “espaço de

trocas, para a dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares ocidentais” (Rouillé, 2009: 99).

A identidade, mecanismo inventado pelo mundo branco, é aplicada nesta ação através do registro frontal e pela numeração. Os membros da etnia Yanomami tradicionalmente não possuem nomes próprios, mas atendem por uma característica ou atributo mais marcante de sua personalidade. São comuns as situações em que o direito de ir e vir dos indígenas é violado por eles não portarem documentos de identificação. Para que possam se deslocar em distâncias maiores ou em viagens de avião, por exemplo, portam uma autorização da Funai que lhes salvaguarda o direito, mas que, no terreno burocrático desinformado, acaba por não ser o suficiente.

Nas fotografias de Andujar vemos cada índio retratado com uma pequena placa pendurada em seu pescoço que continha um número de identificação. Eles foram assim marcados, reduzidos aos dados estatísticos, como parte de um legado recorrente aos corpos subjugados pelo poder. De certa maneira, nesta ação de documentação dos membros da tribo Yanomami reside uma ambivalência: o procedimento majoritariamente atribuído ao contexto de controle, das prisões, dos campos de concentração, da morte, todavia aqui se destina a salvar vidas. Esta tribo, entre outras sacrificadas, foi selecionada para sobreviver.

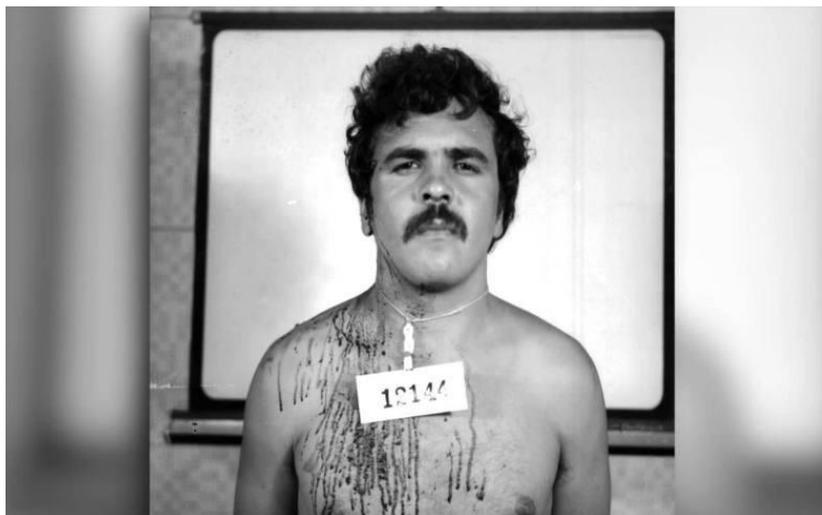


Fig. 4. Anita Leandro, still de vídeo: *Retratos de Identificação*, Roberto Espinosa, 2014. Disponível em: Canal Curta: <<https://www.youtube.com/watch?v=oz-v0lvCMU0>>. Acesso em jan. 2020.

A mesma sorte não foi reservada à grande parcela dos presos políticos das ditaduras do cone Sul. O Estado brasileiro detém um acervo gigantesco de evidências, principalmente do período compreendido entre 1964-85, entre eles documentos e fotografias, que comprovam violações dos direitos humanos, razão sobre a qual reside a restrição ao seu acesso integral. A diretora de cinema Anita Leandro produziu um documentário chamado *Retratos de Identificação* (2014) que trouxe visibilidade a alguns arquivos de acesso restrito [fig. 4], por meio de cuidadosa pesquisa nos registros produzidos pelos

setores de investigação e monitoramento da ditadura brasileira. O filme apresenta imagens de grandes pausas, quase fotográficas na sua imobilidade, para a apreciação detalhada e cuidadosa deste acervo, que proporciona uma experiência rica das metodologias de ação e identificação dos órgãos repressivos do Estado. É uma sequência cinematográfica que registra uma série de imagens congeladas, pretéritas, em que diversas cenas desprovidas de ação reproduzem, pelo seu silêncio e conteúdo, a carga de violência e tensão que dominavam nestes anos.

Inevitável não recordar o aspecto composicional utilizado pela série *Marcados* nestas fotografias armazenadas pela ditadura, resguardando-se obviamente as diferenças quanto ao assunto, que transparece nos vestígios explícitos de agressões sobre os corpos. Roberto Espinosa, ex-comandante das organizações armadas VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares), foi registrado após ser submetido a intensas seções de tortura. Nas fotografias de Charles Schreier, que faleceu sob domínio das forças armadas, é possível visualizar uma tática recorrente como forma de resistência adotada pelos opositores ao regime, que intentavam impedir suas identificações. O uso de perucas, disfarces e mudanças mais extremas constituíram soluções para burlar as investigações e a vigília no cotidiano dos militantes. Schreier, conhecido popularmente como Chael, submeteu-se a um processo radical de emagrecimento, no intuito de driblar o reconhecimento de seu rosto, o que poderia se dar mediante consulta aos arquivos das agências de monitoramento e aos cartazes de “procura-se” espalhados pelas ruas das cidades. Além de contar com o monitoramento especializado pelos agentes da repressão, o autoritarismo garante o apoio da população ao utilizar a ideologia da “segurança nacional”, na qual o adversário não se restringe apenas ao estrangeiro, mas é um elemento sobretudo interno (Ginzburg, 2010).

Veza ou outra, algumas notícias sobre os abusos eram publicadas, que foram muito bem aproveitadas por León Ferrari, autor da extensa série *Nós não sabemos* (1977), constituída por colagens de notícias relacionadas aos desaparecimentos e mortes durante os intervalos ditatoriais na Argentina (1966-73; 1976-83). O artista ressalta no texto de apresentação da série *Nós não sabemos* a cumplicidade de setores da sociedade civil de grande influência social como a Igreja católica [fig. 5].

Na trilha destes registros de tortura, Alex Flemming produziu uma série de fotogravuras denominada *Natureza-morta* (1978), em que as imagens aludem a um repertório de maneiras de se registrar um cadáver para análise forense. Os fragmentos recortam o corpo, enquadrando os traços localizados e evidentes de violência. Pés acorrentados, os seios cortados pela lâmina, o pênis ligado a fios de choque, alfinetes sobre as unhas, rostos deformados, entre outras cenas, constroem uma sádica seleção que aponta para os métodos corriqueiros de agressão oficializados pelo estado. *A Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape, que antecede em dez anos esta série, já parecia anunciar um caminho futuro de repressão e silenciamento, que foi agravado pelo enrijecimento da censura a partir da implantação do Ato Institucional n. 5³.

NOSOTROS NO SABIAMOS

Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un "por algo será", nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por "nosotros no sabíamos".

Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados pero no absueltos, el Nuncio Calabresi a brindar con el Cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984 también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la muestra "500 Años de Represión", realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari
Buenos Aires, 1992

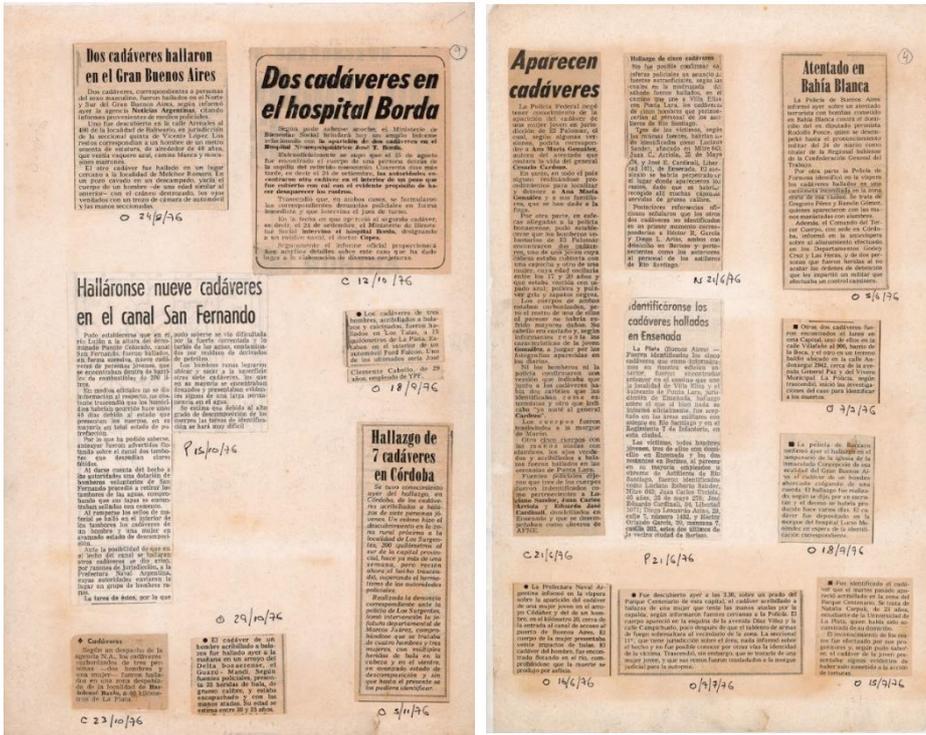
Periódicos: BHA Buenos Aires Herald
C Clarín
Crónica
N La Nación
Le Monde
O La Opinión
P La Prensa
R La Razón
La Voz del Interior

Fig. 5. León Ferrari, carta da série *Nós não sabíamos* (1977). Fonte: Coleção MACBA.



Fig. 6. Alex Flemming, Natureza-Morta, 1978. Montagem da autora de imagens do catálogo de exposição "Resistir é Preciso..."

O sucesso dos regimes autoritários na América Latina é indissociável da degradação da memória da sociedade /memória social, em que "a tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas" (Ginzburg, 2010: 143). Sob o véu de uma imprensa aliada ao regime e também censurada, as evidências foram facilmente ocultadas e soterradas por pautas fabricadas. Vez ou outra, algumas notícias sobre os abusos eram publicadas, que foram muito bem aproveitadas por Léon Ferrari, autor da extensa série *Nós não sabemos* (1977) [figs.7-8].



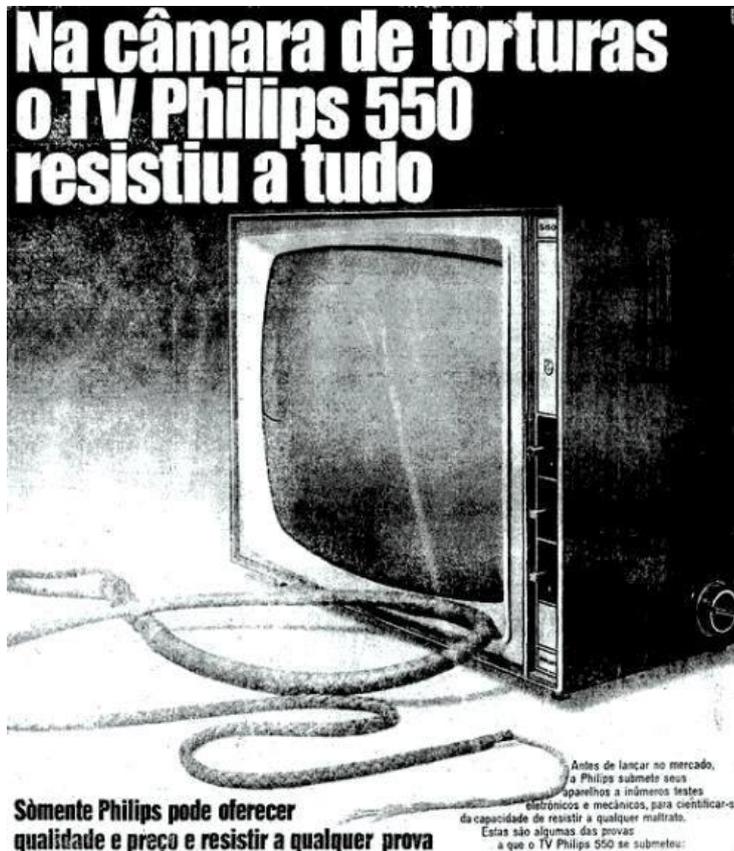
Figs. 7-8. León Ferrari, carta e pranchas da série Nós não sabemos (1977). Fonte: coleção MACBA.

No Brasil, houve o caso do anúncio publicitário que mencionou abertamente a expressão “tortura”. Tratava-se de uma propaganda de um televisor da marca Philips, veiculado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1969, no qual se afirmava que a qualidade do produto provinha de sua capacidade de resistir a uma câmara de torturas. E também um registro de uma exibição pública, o desfile de formação da primeira Guarda Rural Indígena. A GRIN foi uma força armada preparada pelo estado ditatorial constituída apenas por nativos – um auge diatópico – que desfilou e exibiu despididamente, diante de autoridades locais e convidados, demonstrações técnicas de tortura. Imagens desta experiência constam no vídeo *Arara* (1970), divulgado apenas recentemente, que escapou do cerco censor graças à duplicidade de seu nome, que poderia tanto se referir a etnia indígena, a etnia arara – conhecidos nas cercanias de Altamira (PA) desde 1850, quanto a um dos mais cruéis mecanismos de tortura: o pau-de-arara. Algumas fotos deste evento também circularam na famosa revista *Manchete*, na época.

A revista semanal *Veja*, sob a direção atrevida de Mino Carta no final da década de 1960, conseguiu publicar duas edições seguidas sobre denúncias das violências como uma prática repressiva institucionalizada, porém não obteve sucesso quanto à sua circulação, tendo sua veiculação impedida pela censura e apreensão massiva pelo governo. Ainda que parte da população não ignorasse completamente a existência das torturas, para além de certa apatia constatou-se não apenas uma convicência, mas também um apoio visível, o que favorece e alimenta uma sobrevivência desta prática. A

violência que nos atravessa diariamente e também a perspectiva histórica inflacionaram terrivelmente nossos índices de tolerância quanto a sua presença, reflexo de uma herança autoritária atuante.

**Na câmara de torturas
o TV Philips 550
resistiu a tudo**



**Somente Philips pode oferecer
qualidade e preço e resistir a qualquer prova**

Antes de lançar no mercado,
a Philips submeteu seus
aparelhos a inúmeros testes
eletrônicos e mecânicos, para certificar-se
da capacidade de resistir a qualquer maltrato.
Estas são algumas das provas
a que o TV Philips 550 se submeteu:

Fig. 9. Anúncio televisor Philips, Jornal *O Estado de São Paulo*, 05 out. 1969. Arquivo da autora.

Na 31ª Bienal de São Paulo, a obra-denúncia *Apelo* (2014) rompe com a indiferença ao demonstrar que o tema, longe de ser de um passado inoperante, é parte de uma realidade em vigor. Em parceria com a líder do movimento Mães de Maio, Débora Maria da Silva, a artista Clara Ianni escancara os rastros da violência institucional no Brasil. O vídeo, que tem como cenário o cemitério Dom Bosco, conta com um discurso-manifesto de Débora, mãe de um dos vários jovens exterminados pelo esquadrão da morte da polícia militar de São Paulo, em 2006. O cemitério, que adotou o nome de Perus, distrito que o abriga, foi construído em 1971 pelo governo militar, com a finalidade de ocultar as vítimas da ditadura, em sua maioria desaparecidos e posteriormente sepultados em vala comum. *Apelo* dá voz aos que lutam pelo direito de luto e memória, no desejo de combater o esquecimento e a banalização destas ações.

Didi-Huberman (2008: 26) afirma: “Temos de fazer com a imagem o que já fazemos mais facilmente com (...) a linguagem. Para produção em cada depoimento, em cada ato de memória, linguagem e

imagem estão absolutamente ligados um ao outro, nunca cessando a troca entre suas lacunas recíprocas”. As imagens complementam o registro histórico precisamente onde as palavras falham. Há uma disputa em curso, pela recuperação e estabelecimento dessas memórias. Ainda que a entidade oficial encarregada desta tarefa, a Comissão Nacional da Verdade, tenha encerrado suas atividades, ela foi responsável por um levantamento imprescindível sobre este passado traumático e, através de publicações variadas, retomou a visibilidade de evidências documentais e elementos arquivísticos que até então encontravam-se privados do acesso universal. Alguns ainda permanecem inacessíveis, sob a tutela do exército brasileiro, relativos à violência que permeou o período ditatorial dos anos 1960. Deduz-se que devido à gravidade que tais arquivos possuem, revela-se às avessas uma consciência da entidade militar sobre a responsabilidade de transmitir o que é ainda desconhecido para a esfera pública. Assim, a censura e o corporativismo prevalecem, na medida que se abdica deste dever, diante de um temor às reverberações possíveis que tais documentos e imagens podem provocar no domínio da política e da memória.

Referências

ANDUJAR, Cláudia. *Marcados: Cláudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, I, 3*, p. 1244 (notas preparatórias para as Teses), 1940.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. S.B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

LEITÃO, Miriam. "Resistir é Preciso." / textos de Miriam Leitão, Fábio Magalhães, José Del Roio; Organização Fábio Magalhães. - São Paulo: Instituto Wladimir Herzog, 2013. Catálogo de Exposição.

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

SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

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

Notas

¹ Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: melrocha@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4751-735X>>.

² Sobre *Marcados* de Cláudia Andujar, ver Catálogo (Andujar, 2009).

³ Grupo de trabalho que contava com a participação de Cláudia Andujar (coordenadora da Comissão pela Criação do parque Yanomami – CCPY) mais dois médicos patrocinados pela organização dinamarquesa IGWA – International Workgroup for Indigenous Affairs).

³ Ato Institucional n. 5 ou AI-5, que estabeleceu restrições às manifestações políticas, à liberdade de informação e de se fazer qualquer tipo de denúncia contra os atos repressivos promovidos pela Ditadura Militar (1964-1985) e pelos organismos policiais e militares de segurança.

Artigo recebido em setembro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.