



# Confluências Culturais

Revista Interdisciplinar

v. 14, n. 1: 80 anos do final da Segunda Guerra Mundial: memória, história e patrimônios

## Álbuns de fotografias e escrita da história: ver e lembrar a Segunda Guerra Mundial

Photo albums and writing history:  
seeing and remembering the Second  
World War

Álbumes de fotos y escritura de la  
historia: ver y recordar la Segunda  
Guerra Mundial

Carlos Renato Araujo Freire<sup>1</sup>  
Aryanny Thays da Silva<sup>2</sup>

Recebido em: 26 jan. 2025  
Aceito para publicação em: 14 mar. 2025

<sup>1</sup> Doutor em História, com área de concentração em História do Norte e Nordeste do Brasil, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre em História Social com ênfase em Memória e Temporalidade pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e graduado em História pela Universidade Estadual do Ceará (Uece). Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM) ligado ao departamento de História da UFC. Participa do Fórum de Teoria e História da Historiografia, que reúne anualmente professores e pesquisadores de diversas universidades. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6819-0862>.

<sup>2</sup> Doutora em História pela UFPE, mestra em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), graduada com licenciatura plena em História pela Universidade de Pernambuco (UPE), *Campus Nazaré da Mata*. Professora efetiva na Seduc Ceará. Integra o Laboratório de História Oral e Imagem da UFF (Labhoi-UFF) e a Rede de Historiadores Negros e Historiadoras Negras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2823-6851>.

**Resumo:** Este artigo possui como objetivo discutir os enquadramentos de memória da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial por meio da análise de um álbum-livro e de um álbum de fotografias, mediante a interseção dos estudos da memória com os estudos da cultura visual. O texto está organizado em quatro partes: iniciamos a investigação discutindo a conjuntura do ano de 1942, depois analisamos a especificidade do álbum enquanto documento histórico, posteriormente averiguamos o álbum-livro *Agressão*, de autoria do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de 1943, e, por fim, discutimos o álbum de 1982 do fotógrafo amador e então estudante de Direito Thomaz Pompeu Gomes de Matos.

**Palavras-chave:** Segunda Guerra Mundial; álbum de fotografia; História da memória.

**Abstract:** This article aimed to discuss the memory frameworks of Brazil's entry into the Second World War based on the analysis of a book album and a photo album, through the intersection of memory studies with visual culture studies. The text is organized into four parts. We began the investigation by discussing the situation of the year 1942. Then, we analyzed the specificity of the album as a historical document, and we investigated the album book *Agressão*, authored by the Department of Press and Propaganda in 1943. Finally, we discussed the 1982 album by the amateur photographer and then law student Thomaz Pompeu Gomes de Matos.

**Keywords:** Second World War; photo album; history of memory.

**Resumen:** Este artículo tuvo como objetivo discutir los marcos de memoria de la entrada de Brasil a la Segunda Guerra Mundial mediante el análisis de un libro álbum y de un álbum de fotos, por medio de la intersección de los estudios de la memoria y los estudios de la cultura visual. El texto está organizado en cuatro partes. Comenzamos la investigación discutiendo el contexto de 1942, luego analizamos la especificidad del álbum como documento histórico, y después examinamos el álbum-libro *Agressão*, del Departamento de Prensa y Propaganda de 1943. Por último, discutimos el álbum de 1982 del fotógrafo aficionado y entonces estudiante de Derecho Thomaz Pompeu Gomes de Matos.

**Palabras clave:** Segunda Guerra Mundial; álbum fotográfico; historia de la memoria.

## INTRODUÇÃO

Em um artigo com o título sugestivo “Que imagens contam o que foi a Grande Guerra?”, a pesquisadora Filipa Lowndes Vicente dá a dimensão do imbricamento do fotográfico com as guerras da primeira metade do século XX. Ao tentar responder a essa pergunta por meio de uma tentativa de delimitação, a autora discorre quais imagens são capazes de contar essa experiência passada:

[Seriam] as fotografias oficiais tiradas pelos militares de ambos os lados da barricada, em vários momentos do seu novo cotidiano? As imagens pessoais daqueles soldados que levaram as suas próprias máquinas fotográficas para a frente da batalha? Os retratos dos jovens soldados, feitos longe de casa, e enviados às mães e mulheres – a última imagem para muitos deles? As fotografias oficiais, sujeitas ao crivo da censura, consciente do poder das imagens como arma de guerra, que depois eram impressas em jornais ou em folhetos? As fotografias, horríficas, para uso exclusivo de médicos, a mostrar as feridas dos soldados e os efeitos, desconhecidos, das novas tecnologias de combate? Ou as fotografias dos mortos, enquanto prova mais dura do conflito, do que de pior tinha acontecido? Todas elas são fotografias da guerra (Vicente, 2015, p. 85).

A fotografia documentou a eclosão dos dois grandes conflitos da primeira metade do século XX, de forma que o próprio epíteto “mundial” seria difícil de ser pensado sem o seu recurso. Sendo tal objeto uma das principais invenções técnicas e industriais do século XIX, as Grandes Guerras foram laboratório de um uso específico para ele: o de um instrumento de propaganda de guerra sobre o visível. Em termos documentais, a fotografia somava-se com a literatura, a pintura e o cinema como responsável pelo compartilhamento e pela preservação da memória dos grandes conflitos.

Neste texto, refletimos sobre a Segunda Guerra Mundial por meio da interseção dos estudos sobre os usos do passado com os estudos da cultura visual desse acontecimento. Para isso, revisitamos a pesquisa sobre a História da memória do quebra-quebra do dia 18 de agosto de 1942 (Freire, 2014).

Os usos do passado constituem uma problemática central no âmbito do campo disciplinar intitulado História da Memória, o qual se dedica a investigar os limites inerentes à manipulação das reminiscências, bem como os processos pelos quais essas recordações se materializam, questionando “como” e “por quem” são concretizadas. Tal abordagem confere relevância à análise histórica das modalidades narrativas empregadas na descrição de eventos específicos, revitalizando, assim, os debates em torno da intrincada relação entre história, narrativa e ficção (Darnton, 2005; Burke, 2000).

A fortuna crítica dos estudos de cultura visual consolidou-se especialmente na década de 1990, no mundo anglo-saxão, ampliando em seguida seus espaços de reflexão e se tornando um campo disciplinar estabelecido na História e em outras disciplinas (Meneguello, 2013; Schiavinatto; Costa, 2016). No Brasil, um dos autores que primeiro mobilizaram o termo foi Ulpiano Bezerra de Menezes, em texto clássico intitulado “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, publicado em 2003.

A cultura visual pode ser compreendida como uma lente por meio da qual observamos a sociedade, em suas práticas e discursos socialmente construídos pelo olhar, e que assume um papel de centralidade na experiência ocidental contemporânea. Nesse sentido, ao considerarmos os álbuns fotográficos produzidos por meio das vivências no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, nós nos interrogamos, para além da interpretação das imagens, sobre a agência destas e dos sujeitos envolvidos, quais sentidos articulam, dispendo como suporte os álbuns de fotografia, e quais operações de memória e esquecimento envolvem.

Mantivemos aqui o ímpeto de nos distanciar de uma certa iconofobia, ou seja, de uma parte do legado da historiografia moderna do século XIX – com o seu acento no documento escrito e na compilação de fontes como recurso principal da escrita de textos historiográficos –, tão presente na historiografia até os anos 1970, exceto nas disciplinas axiológicas como a História da Arte e a História da Arquitetura (Santiago Júnior, 2024).

Dos diversos acontecimentos que formam a Segunda Guerra Mundial, focaremos neste texto o processo de aproximação do conflito com o território nacional do Brasil no ano de 1942, observando notadamente a cidade de Fortaleza, Ceará. Na primeira parte do texto, abordaremos a conjuntura do ano de 1942, enfatizando como a aproximação do conflito modifica o cotidiano da população civil. Na segunda parte, fundamenta-se a seleção de um álbum-livro e um álbum de fotografia, fazendo indicações de como tratá-los como fonte, enquanto, na terceira parte do artigo, se realiza uma leitura do álbum-livro intitulado *Agressão – documentário dos fatos que levaram o Brasil à Guerra*, que foi editado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e impresso pela Imprensa Nacional em janeiro de 1943 como uma “reportagem fotográfica autêntica”. Na quarta parte do estudo, retomaremos o álbum inicialmente intitulado “Quebra-Quebra 18.08.1942”, de autoria do fotógrafo amador, bancário e então estudante de Direito Thomaz Pompeu Gomes de Matos. Em um primeiro momento, ele guardou as

fotografias que compõem o material com medo da censura e dos desmandos da ditadura varguista. Apenas no final de outra ditadura, no ano de 1982, ele as transformou em um álbum e passou a divulgá-las nos jornais e em outros suportes. Com base na leitura desses dois álbuns, pretendemos avançar na discussão, cara à história da historiografia, preocupada não só com a memória disciplinar da historiografia (Turin, 2013), mas com as formas de tornar os restos do passado visíveis e capazes de engendrar, de perturbar e de questionar as dimensões das temporalidades históricas e dos usos do passado. Trata-se de uma escrita da história que problematiza os agentes, os suportes e as estratégias por meio dos quais o passado se faz presente – em narrativas de rememoração, em vestígios materiais, em *performances* comemorativas e nas celebrações, mas também pela produção de esquecimento, a supressão e a destruição de espaços de enunciação.

Optar por ler a história desse período por meio das imagens está longe de ser uma novidade. A fortuna crítica dos estudos de Maria Helena Capelato (1998), Ana Maria Mauad e Mauricio Lisovsky (2024), entre outros, mostra-nos que o estudo da cultura visual em torno desses álbuns não é um passe, um portal ou um atalho rápido e direto ao referente. A herança crítica desses estudos contribuiu para questionar a utilização do aparato fotográfico como reflexo límpido do que aconteceu, tornando suspeito o recurso da mera ilustração.

## NOTAS SOBRE O ANO DE 1942

A ditadura do Estado Novo foi mais um passo na nova configuração política instaurada pelo golpe de 1930, reunindo um conjunto de personagens políticas em torno da figura de destaque de Getúlio Vargas. Essa projeção ocorreu por conta de sua capacidade de articulação política, manejando as distintas alas políticas em disputa na estrutura de governabilidade centralizada, bem como em um processo de organização do Estado brasileiro que instaurou tal regime autoritário de 1937 a 1945.

Com o início do conflito mundial, o Brasil manteve uma posição de neutralidade. De acordo com Gerson Moura (1993), as várias manifestações políticas civis em prol dos países Aliados, no decorrer do ano de 1942, constituíram um dos fatores decisivos para o Brasil abandonar essa posição. Após o ataque a Pearl Harbor, no final de 1941, iniciou-se a contribuição do Brasil para o esforço de guerra norte-americano, atraindo a hostilidade do Eixo. Em 1942 foram torpedeados cerca de 20 navios brasileiros, somando-se, em uma contagem rápida, mais de 200 desaparecidos, enquanto em relatórios oficiais se chegava a afirmar a soma de 2 mil civis atingidos (entre sobreviventes, mortos e desaparecidos).

Assim, após o afundamento de cinco navios brasileiros por submarinos alemães entre os dias 15 e 17 de agosto, aconteceu em 18 de agosto uma série de depredações em várias cidades brasileiras, tendo como alvo estabelecimentos comerciais ou patrimônios que tinham alguma relação com a Alemanha, a Itália e o Japão<sup>3</sup>. Em Fortaleza pelo

<sup>3</sup> Segundo Stênio Azevedo e Geraldo Nobre (1998), em Fortaleza os estabelecimentos depredados foram: a loja A Pernambucana, da família alemã Lundgren; a Fábrica Italiana, de propriedade do espanhol Rudezindo Nocelo Feijó, que, por causa do nome herdado do antigo proprietário, acabou servindo de motivação para a multidão; a Padaria Italiana, de propriedade da família italiana Rattacaso (houve um ataque frustrado à residência da mesma família, situada em cima da Fábrica Italiana); o Café Íris, de propriedade do italiano Francisco Orlando Laprovitera; os Armazéns do italiano Alexandre Papaleo; a loja A Formosa Cearense, a Tinturaria Italiana, a Tinturaria Modelo e a Casa de Confecções 3 Oitos, todas de propriedade da família italiana Marino; a Casa Cunto, de propriedade dos irmãos Cunto; o Jardim Japonês, da família Fujita; e a loja A Cruzeiro. Dois dias após essas agitações, o governo brasileiro declarou guerra aos países do Eixo.

menos 14 estabelecimentos foram atacados. Essas depredações seriam nomeadas por alguns como o “quebra-quebra de 1942”.

Por causa da vigilância dos indícios considerados perigosos e que eram encarados como afronta à coerência e à disciplina civil, pouco se falou sobre as depredações do dia 18 de agosto nos jornais de Fortaleza na época. As referências tratam do evento como “as manifestações coletivas” ou “as vibrantíssimas passeatas” que, em torno das dez ou onze horas, teriam tomado contornos de “maiores proporções”, transformando-se num “delírio patriótico”. Não aparece nenhuma alusão ao evento nomeado enquanto tal e, muito menos, alguma descrição dos desdobramentos mais violentos.

O evento poderia ser alinhado ao ápice de uma escalada ideológica, baseada na fabricação do “inimigo” e que cumpria a função de disciplinar a população por meio da difusão de uma “cultura militar”, voltada para a “segurança da pátria” e destinada a garantir a “defesa nacional”, enunciada recorrentemente pelo governo ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas e pregada na revista *Cultura Política* do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A convivência com esse outro estrangeiro era segmentada, vigiada e coibida por meio do esquadrinhamento das ideologias. Intensificava-se o processo de depuração da configuração ideológica externa e interna, operando-se a extensão dos atributos negativos do inimigo aos novos perfis sociais destacados pela imprensa: os simpatizantes do Eixo, os quinta-colunas. “É necessário um inimigo com que guerrear, o inelutável da guerra corresponde ao inelutável da caracterização e da construção do inimigo” (Eco, 2011, p. 32).

Tratava-se de uma tentativa dos poderes instituídos de alargar o embate internacional à situação cotidiana e rotineira, em que as pessoas encarnariam em seu corpo a própria posição dos Estados-nações<sup>4</sup>. Essa vigilância do outro estrangeiro encontra-se na esteira de ações do governo do Estado Novo, que visavam promover uma nova política de imigração e assimilação dos estrangeiros residentes aqui no Brasil.

O outro estrangeiro tornou-se um dos “perigos”, era preciso “organizar” e racionalizar a política de imigração, deixando a espontaneidade de lado. O Ministério da Justiça dificultou a entrada dos imigrantes, elaborando critérios eletivos que escolhiam os desejáveis a se tornarem futuros brasileiros (portugueses e suecos), e os indesejáveis, que incluíam orientais, negros, indígenas, judeus e todos aqueles “considerados ‘não brancos’, além de portadores de deficiências físicas congênitas ou hereditárias, os doentes físicos ou mentais e os homens e mulheres fora da idade reprodutiva” (Koifman, 2012, p. 38).

Para os imigrantes já residentes no Brasil, promoveu-se uma política de nacionalização, lançando-se uma série de decretos-leis (Decreto 3.911, de 9 de dezembro de 1941; Decreto 4.166, de 11 de março de 1942; e a Portaria 5.408, de 28 de abril de 1942) com o objetivo de escrutinar e garantir os mecanismos judiciais de vigilância dos imigrantes em geral (Cytrynowicz, 2000). Instaurou-se a proibição de se expressar em língua estrangeira em público; criou-se um projeto de nacionalização da educação,

<sup>4</sup> Um exemplo desse esquadrinhamento e da fabricação desse “outro” perigoso é encontrado na *Revista de Imigração e Colonização*, de abril de 1942, em que, segundo cálculos realizados pelo consultor técnico da Comissão Censitória Nacional, existiriam no Brasil: “400.000 naturais da Itália, 160.000 naturais do Japão, 100.000 naturais da Alemanha, 30.000 naturais da Áustria, 29.000 naturais da Romênia e 6.000 naturais da Hungria”. Segundo o mesmo consultor, era possível avaliar um conjunto de “725.000 o número de naturais de países pertencentes ou aderentes à coalisão teuto-italo-japonesa”, o que corresponderia “a 1,7% da população hodierna do Brasil”. Para agravar a situação, ele ainda discrimina um segundo grupo perigoso, que seria “o número dos brasileiros natos que tiveram pelo menos um dos pais das referidas nacionalidades”, que poderia chegar a cerca de 1.450.000, correspondendo a 3,4% da população total, o que constituía “mais ou menos 5% da população no Brasil” (Sinopse [...], 1942, p. 184).

direcionado principalmente ao sul do país, com o fechamento das escolas estrangeiras; efetuou-se a legalização do confisco de bens dos imigrantes como forma de compensação aos prejuízos causados; passou-se a ser obrigatório um novo registro de identificação; e, também, foram legisladas restrições ao direito de ir e vir, por meio da exigência da necessidade de um passe para poder viajar ou sair da sua localidade.

Segundo Maria Helena Capelato (2007), a partir do ano de 1942 as manifestações de repúdio ao Eixo espalharam-se por todo o país. Alemães, italianos e japoneses foram hostilizados pela população: estabelecimentos comerciais, empresas, residências, escolas, clubes foram atacados pela população em fúria contra esses “estrangeiros”. A entrada do Brasil no conflito foi sentida de forma singular no Nordeste brasileiro. Foi desse ano em diante que a região se tornou estratégica para os Aliados, especialmente os Estados Unidos, que estabeleceram bases aéreas e navais em locais como Natal, Recife, Fortaleza, Salvador e Fernando de Noronha (Pedreira, 2019). Em suma, o ano de 1942 é marcado na historiografia pela emergência dessa vigilância contra o outro estrangeiro e pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial a favor dos Aliados.

Nesse sentido, os álbuns materializaram as tensões e os conflitos entre os civis e pressionaram o próprio governo brasileiro no momento que antecedeu a declaração oficial de guerra contra a Alemanha Nazista e a Itália Fascista. Os álbuns foram uma forma de direcionar os olhares e a atenção sobre o ocorrido, de construir uma versão oficial do Estado e uma versão pessoal pautada no olhar de Gomes de Matos, que emergiu da pressão popular em prol dos Aliados.

Folheando os álbuns, observamos a disputa das descrições da entrada do Brasil na guerra, tornando relevantes as seguintes perguntas: Como aconteceu? Como a vida das pessoas foi afetada? Quem teria iniciado as ações em cada um desses episódios? Quem foi hostilizado e quem hostilizou?

## O ÁLBUM COMO DOCUMENTO

Antes de focar a reflexão nos enunciados dos álbuns aqui analisados, é importante destacar algumas singularidades dos álbuns de fotografias como documentos de uma escrita da história. Tais documentos são compreendidos como vestígios das relações sociais e de poder ocorridas na conjuntura de sua produção, circulação e consumo.

Os álbuns são indícios de acordos, disputas e negociações que envolvem fotógrafos, editoras, instituições e até mesmo órgãos do Estado, que, por meio de imagens sequenciadas, tentam normatizar as leituras do visível. Portanto, os álbuns não são manuseados aqui como simples sinônimos da verdade do que se passou. Não são simples reflexo de uma realidade exterior do ocorrido, mas sim constituem rasgos das práticas e agenciamentos de mobilização do social que concorrem para inventar o que se pode ver de tal processo. São formados por fragmentos de instantes que representam uma parte das disputas referentes às circunstâncias de escolha de incorporar algumas informações, ao passo que proíbem outras.

Ressaltamos neste texto que não existe uma relação mecânica entre o que se encontra visível e prescrito nos álbuns e a totalidade do que foi experienciado no passado; existe, sim, um universo de tensões, pactos e sistematizações que promovem configurações do olhar sobre o “isto foi”. Há muitos outros sujeitos atuando nesse palco, e a encenação no teatro da história não segue a determinação limitada, seja do roteiro oficial prescrito, seja da versão pessoal de Gomes de Matos.

Existe, também, uma dinamicidade no encontro do visível com o leitor, pois, a cada leitura realizada de um álbum, atualizam-se os seus significados. Trata-se de indícios

de um universo tenso, denso e complexo. Nunca lembramos sozinhos; quando estamos diante de um objeto visível, lembramos de acordo com os grupos sociais mais próximos (Halbwachs, 2004).

Em síntese, o que seria um álbum de fotografias? Um álbum é uma coletânea organizada de imagens fotográficas, até pouco tempo atrás geralmente impressas em papel, reunidas em uma estrutura física ou digital, com o objetivo de preservar, documentar e narrar, em sequência, momentos, eventos, experiências ou histórias. A produção de sentido de um álbum de fotografias envolve pelo menos três tempos diferentes: os atos fotográficos, a edição e, por fim, o ritual de dar a ver.

O álbum é um dos recursos de visualização da fotografia, assim como o cinema e a exposição em museus também podem sê-lo. As imagens às vezes transitam entre as plataformas; uma imagem pode nascer fotografia e se tornar outra coisa. Ana Maria Mauad (2017), por exemplo, refletindo sobre as imagens dos períodos de exceção das ditaduras latino-americanas, verificou o trânsito de retratos familiares para o espaço visual público das manifestações, do fotojornalismo e dos mundos da arte como uma estratégia política para expressar a dor da perda de um familiar e a necessidade de reparação. Nesse movimento, o pessoal torna-se político. Os álbuns politizam-se no espaço público, tornando-se uma ferramenta importante de resistência aos poderes arbitrários.

Ainda pensando na especificidade dos álbuns, conceitualmente eles funcionam como uma narrativa visual que conta uma história, mas também exercem a atribuição de documentação ao registrar fatos, eventos ou períodos. Ademais, ligam-se às preocupações da memória e do lembrar por preservar experiências pessoais e coletivas, conectando-se também à identidade por trazer a representação de indivíduos, famílias ou outros grupos. Por fim, vinculam-se, também, ao conceito de patrimônio cultural, por sua potência de registrar o comum, as tradições, os costumes e de guardar as coisas dos efeitos da passagem do tempo.

A sua composição, ou seja, a forma como o álbum é organizado, direciona suas funções para usos diversos, como a preservação da memória, a documentação histórica, o compartilhamento de experiências, as expressões artísticas e, ainda, a educação e a pesquisa. Assim, os álbuns possuem diversas tipologias, sejam eles de família, de viagem, históricos, artísticos ou temáticos.

Um álbum de fotografias constitui uma ferramenta potente para escrever a História da memória da Segunda Guerra Mundial, pois pode ser usado como fonte primária de aspectos visuais de um passado representando as cenas de batalhas, a vida cotidiana da população civil, as agruras dos refugiados, os possíveis prisioneiros, entre outros aspectos. Ademais, os álbuns podem seguir uma linha de documentação pessoal, revelando a intimidade em álbuns de família de soldados, civis, trabalhadores, mulheres, ou seja, dos diversos atores sociais envolvidos nos conflitos. Seja de caráter mais público ou mais privado, esses documentos são capazes de revelar um papel profundamente político ao propagar imagens de líderes, símbolos e compartilhar propagandas que revelam as mensagens das ideologias em disputa ou hegemônicas.

Ao transformar o álbum em fonte histórica, é preciso estar atento às técnicas e escolhas de apresentação das imagens. O ato de organizar o instante em páginas revela particularidades e bricolagens que não necessariamente demonstram a ordem cronológica rigorosa do ocorrido. As legendas e os comentários sobre cada foto são protocolos de leitura na tentativa de direcionar os olhares e o significado da sua interpretação.

## O ÁLBUM-LIVRO *AGRESSÃO: DOCUMENTÁRIO DOS FATOS QUE LEVARAM O BRASIL À GUERRA* (1943)

O período da ditadura do Estado Novo foi conhecido pelo seu processo de modernização responsável por gerar desenvolvimento por meio da industrialização, da renovação das forças armadas e da criação de uma série de instituições, como o Ministério do Trabalho e as leis trabalhistas, que promoveram a ordem dentro da cultura política do cooperativismo e dos canais de representação da classe trabalhadora. Esse processo de modernização apoiava-se em um corpo de intelectuais e técnicos que tinham como ideal construir uma nação moderna.

A propaganda tinha um papel-chave na estabilidade política do regime. Para isso foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, o que ajudou a glorificar a figura de Vargas como pai provedor, o chamado “pai dos pobres”. A fotografia, por sua vez, teve papel fundamental nos ritos cívicos de consolidação dessa imagem de provedor responsável por construir uma nação moderna, rica e desenvolvida (Mauad; Lisovsky, 2024).

Diante do desafio de fazer lembrar o legado do governo de Getúlio Vargas para as diferentes gerações, conceberam-se, por exemplo, os livros comemorativos do governo Vargas, com uma impressionante coleção de mais de 600 imagens, conhecida como a “Obra Getuliana”, que nunca chegou a ser publicada. Segundo Aline Lacerda (1994, p. 243), esse projeto monumental funcionaria como veículo de propaganda governamental na busca não só de um caminho de legitimação das suas ações, mas também como um indício de como a propaganda passou a ser vista como uma questão relacionada à própria “defesa nacional, ligada à ideia de manutenção da ordem e unidade da nação, ao mesmo tempo em que é capaz de desempenhar uma função educativa e coercitiva junto às massas”.

Ana Mauad e Maurício Lisovsky (2024) afirmam que a guerra também estava nas imagens. A Obra Getuliana propunha uma visão singular sobre o caráter e a vocação da nação, compartilhando as fotografias de um país conservador, trabalhador, educado e governado por um Estado muito bem organizado.

O Estado Novo era construído e auferia sua credibilidade por meio da produção de imagens cuidadosamente selecionadas para garantir a mensagem política desejada. A política cultural, responsável pela criação de museus, e a fundação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), responsável por preservar e dar publicidade às construções antigas, asseguravam um passado pátrio, um tempo suspenso, que espelhava o esplendor do presente (Chuva, 2017).

O álbum-livro *Agressão* seria mais um desses projetos de produção de imagens da ditadura varguista, em que, logo na capa, se afirma o valor documental e de verdade “dos fatos que levaram o Brasil à guerra” por meio de uma “reportagem fotográfica autêntica”. O álbum-livro foi editado pelo DIP e vendido para arrecadar dinheiro para a Cruz Vermelha brasileira; suas fotografias teriam vindo provavelmente da Agência Nacional, mas, infelizmente, não conseguimos descobrir a autoria de cada uma<sup>5</sup>.

Segundo André Fraga (2024, p. 5), de 1940 a 1945 a Divisão de Divulgação desse órgão organizou um serviço de edição de centenas de publicações com o intuito de disseminar, no exterior e no Brasil, “biografias do chefe de Estado e obras a respeito tanto das realizações do presidente e de sua administração quanto do passado histórico nacional e da cultura do país”.

<sup>5</sup> Boa parte das fotografias da Agência Nacional está digitalizada e pode ser consultada na página da internet do Arquivo Nacional.

O lançamento desse álbum-livro foi comemorado na revista *Cultura Política* por Wilson Pinho como um verdadeiro sucesso: “apesar de sua elevada tiragem, encontra-se quase esgotada a edição”; trata-se de um “documentário vivo dos sucessos que ainda se não apagaram, porque hão de viver perenemente na retina de todos os brasileiros” (Pinho, 1943, p. 199). O álbum-livro era uma garantia “antes que o desfilar dos tempos se encarregasse de modificar os fatos e, conseqüentemente, falsear a verdade” (Pinho, 1943, p. 200). *Agressão* é ainda, segundo ele, “o catecismo da legítima vingança e o brado de luta em todos os setores, até a vitória final, quando a razão substituirá a força, o direito dominando a tirania, a liberdade esmagando a escravidão” (Pinho, 1943, p. 201).

Nas primeiras páginas do álbum-livro, transcrevem-se os três comunicados oficiais do dia 18 de agosto de 1942, irradiados pela estação transmissora do DIP e publicados pelos jornais que, em resumo, qualificam os ataques como “inominável atentado contra indefesas unidades da marinha mercante de um país pacífico, cuja vida se desenrola à margem e distante do teatro de guerra”, ignorando “os mais elementares princípios de Direito e de humanidade” (*Agressão* [...], 1943, p. 2). Afirma-se ainda que o povo deve “manter-se calmo e confiante, na certeza de que não ficarão impunes os crimes praticados contra a vida e os bens dos brasileiros” (*Agressão* [...], 1943, p. 2).

Na seção seguinte, constam fotografias dos vapores torpedeados com os seus respectivos comandantes. Após mostrar o *Baependi*, o *Araraquara*, o *Aníbal Benévolo*, o *Itagiba* e o *Arará*, seguem imagens do Capitão João Soares da Silva, comandante do *Baependi*, e de José Coelho Gomes, comandante do *Arará*. Posteriormente, sob o título “Como ocorreram os cinco torpedeamentos”, a próxima seção segue com uma descrição detalhada em três páginas de como torpedeamentos foram revestidos “das mais evidentes características de um ato de guerra” (*Agressão* [...], 1943, p. 17).

O álbum-livro levanta suspeitas sobre os possíveis inimigos do momento. Assim, mesmo que os vapores torpedeados estivessem a uma curta distância da costa, obedecendo às instruções baixadas pelo Estado-Maior, era crível que “os súditos do Eixo residentes no Brasil auxilia[va]m os submarinos atacantes, avisando-os da partida e do destino dos navios, com informes relativos à qualidade e quantidade das cargas” por meio de aparelhos transmissores (*Agressão* [...], 1943, p. 17). Outra conspiração interna explicava o ocorrido: o atraso da saída de três desses navios aportados em Salvador por conta de um inexplicável desarranjo do encanamento de água destinado a abastecer a navegação. O ataque evidenciaria uma certeza moral

[...] de desrespeito às praxes internacionais, pois somente de relações diplomáticas rompidas nos encontrávamos com os países do Eixo, cujos súditos, mesmo sob as naturais restrições da situação nova [...], eram por nós tratados benignamente. Neste particular, a confissão de vários deles comprova o que aqui se evoca (*Agressão* [...], 1943, p. 17-19).

A seção subsequente, intitulada “Mortos chegados a praias de Sergipe”, perfila oito fotografias de cadáveres, aproximando o leitor dos horrores da guerra, a fim de reafirmar que a morte dessas pessoas se configura como uma dor que deveria ser experimentada por todos os cidadãos brasileiros. Os corpos são demonstrados em toda a sua fragilidade, tendo como fundo a areia da praia. Uma das fotografias apresenta apenas pedaços de ossos, já outra expõe o que parecem ser valas sendo cavadas. Corpos desfigurados e sem vida se perfilam para sensibilizar o espectador (figura 1).

**Figura 1** – Mortos chegados a praias de Sergipe



Fonte: Agressão [...] (1943)

A próxima seção, “Atitude do Governo Nacional”, trabalha o cenário de aproximação da “grande massa popular” que, no dia 19 de agosto, foi ao palácio Guanabara levar ao Presidente da República o seu “protesto contra a brutalidade da agressão à soberania brasileira”, formando um ambiente de “revolta e vibração cívica” (Agressão [...], 1943, p. 24). O texto traz partes da fala de Getúlio, afirmando a necessidade de todos os brasileiros participarem do sentimento de “pesar”, “exaltação patriótica”, “da revolta e da indignação com que fomos colhidos, de surpresa, por um ato de pirataria” (Agressão [...], 1943, p. 24).

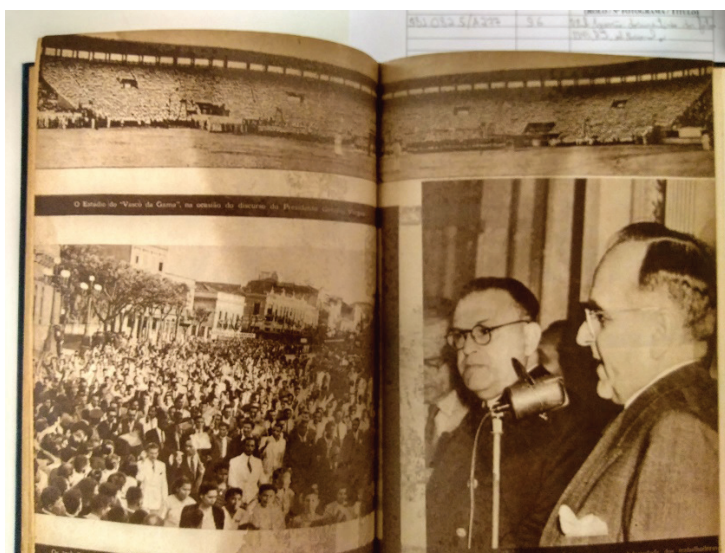
Para Vargas, aqueles episódios não deveriam ficar impunes. “Os navios pertencentes aos países agressores seriam incorporados ao patrimônio brasileiro”, bem como os bens “dos súditos do Eixo [...] seriam também responsáveis” (Agressão [...], 1943, p. 24). “Os quinta-colunistas, os espiões, todos aqueles que traíssem os interesses brasileiros, [...] iriam, de enxadão, de pá e picareta ao ombro, cortar estradas no interior do Brasil” (Agressão [...], 1943, p. 24). Finaliza-se esse texto, ainda com as palavras de Getúlio Vargas, afirmando a necessidade de a população regressar “aos seus lares com a consciência tranquila e de cabeça alta, [...] que as ocorrências contra as quais se protestava não podem afetar o coração do Brasil, porque o Brasil era imortal” (Agressão [...], 1943, p. 24).

Na seção “A solidariedade dos marítimos”, afirma-se: “corajosos, tenazes, os marítimos não recuariam, não se deixariam abater por ameaças”. Existia, agora, uma união entre a Marinha de guerra e a Aeronáutica brasileiras, articuladas com a Armada e a Aviação dos Estados Unidos da América, que “iam, agora, proteger melhor os nossos mares, para que não mais se repetissem atentados como os de que fomos vítimas” (Agressão [...], 1943, p. 26). É dito ainda que “o lema é – disciplina e trabalho. Dele nunca se afastaram os nossos marinheiros”, e conclui-se afirmando que “o mar é um símbolo de liberdade; e o povo que não defende os seus mares não é digno de viver” (Agressão [...], 1943, p. 26). A publicação de *Agressão* tinha uma intenção ideológica de criar laços entre a população civil e o Estado, ao suscitar um sentimento de capacidade de proteção, preparo, ordem e segurança, apesar dos ataques que colocaram em perigo o comércio ultramarino.

Em seguida, mostram-se fotografias (figura 2) que ilustram a multidão reunida em protesto, uma foto de Vargas pretensamente acenando para a multidão e outra

em que ele está em reunião com os ministros, decretando o estado de beligerância. As páginas posteriores reúnem as notas do governo brasileiro aos governos da Alemanha e da Itália e as circulares do Itamaraty às missões diplomáticas brasileiras da América, Europa, Ásia e África.

Figura 2 – Vargas discursando para a multidão



Fonte: Agressão [...] (1943)

A próxima parte do álbum-livro, com cinco fotografias e com trechos do “discurso do chefe do governo aos trabalhadores nacionais” e “aos funcionários públicos”, versa sobre as “manifestações dos trabalhadores nacionais e dos funcionários do Estado”, salientando que, “correspondendo ao sentimento geral, os trabalhadores e os funcionários públicos do Distrito Federal, depois dos universitários e da mulher brasileira em numerosa e emocionante visita, foram ao Palácio Guanabara” empenhar a sua cooperação na defesa da Nação (Agressão [...], 1943, p. 35).

A seção seguinte é formada por 18 fotografias, mostrando os passageiros e tripulantes salvos dos afundamentos, seguidos por alguns dos militares mortos nos navios torpedeados. Chega-se ao final do álbum-livro com mais um discurso de Vargas pronunciado no 7 de setembro de 1942, por ocasião da Independência, conclamando a necessidade de mobilização para cumprir as obrigações penosas que o momento exigia diante da agressão na qual “mais de seiscentos brasileiros perderam a vida numa emboscada marítima executada com requintes de inaudita crueldade” (Agressão [...], 1943, p. 61). Encerra-se o álbum-livro com alguns apêndices abordando as características dos navios afundados, uma lista com passageiros e tripulantes dos cinco navios e trechos de depoimentos de tripulantes dos navios *Baependi*, *Aníbal Benévolo*, *Araraquara*, *Itagiba* e *Arará*.

O álbum-livro *Agressão* serve como uma ferramenta de propaganda do governo Vargas, visando mobilizar a população brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Publicada em 1943, logo após os ataques a navios brasileiros, a obra busca construir uma narrativa que demoniza os países do Eixo e inflama o patriotismo nacional.

Por meio de fotografias e textos cuidadosamente selecionados, o álbum retrata os ataques como atos de “pirataria” e “crueldade”, apresentando os mortos como vítimas

inocentes. A publicação explora a emoção e a indignação da população, buscando unir a nação em torno de um inimigo comum. O governo é apresentado como um protetor forte e determinado a defender o país, enquanto a população é convocada a participar ativamente do esforço de guerra.

O álbum-livro utiliza diversas estratégias para alcançar seus objetivos. O apelo emocional fica evidente nas imagens dos corpos desfigurados e com o auxílio da descrição dos ataques que visam provocar sentimentos de tristeza, raiva e medo na população, incentivando a união contra o inimigo. Efetua-se a divisão da sociedade civil mediante a construção do inimigo, já que os países do Eixo são retratados como cruéis e desumanos, enquanto os brasileiros são apresentados como vítimas indefesas. A exaltação do patriotismo fica explícita no momento em que se enfatizam a importância da união nacional e a necessidade de defender a pátria. Por fim, reafirma-se a legitimação da ditadura varguista, apresentando Vargas como líder forte e decidido, capaz de proteger o país e garantir a justiça.

Em resumo, *Agressão* é um exemplo de como a propaganda pode ser utilizada para manipular a opinião pública e mobilizar as massas em favor de um determinado objetivo político. Ao transformar um evento trágico em instrumento de propaganda, a ditadura varguista buscava fortalecer seu poder e garantir o apoio popular em um momento crucial da História do Brasil.

As fotografias desempenham um papel fundamental nesse processo, pois transformam eventos complexos em representações visuais acessíveis e emocionais. As imagens de navios afundados e corpos desfigurados evocam sentimentos de horror e indignação, enquanto as fotos de manifestações populares e do presidente Vargas transmitem uma sensação de unidade nacional e determinação.

Se a fotografia era o objeto da cultura material que comprovava a potência do projeto civilizacional novecentista, aqui, nesse álbum-livro, é um instrumento central de controle das identidades individuais em prol do belicismo nacional. No esforço de reafirmar uma identidade nacional única e coesa, acaba-se por documentar o esfacelamento da relação estreita entre a razão e o progresso, porém aqui também o “quebra-quebra” foi suprimido, não se constituiu em narrativa. Apesar disso, este álbum-livro o torna compreensível, ao nos dar a ler a cultura política da década de 1940. Esse silêncio não significou esquecimento.

## O ÁLBUM DO QUEBRA-QUEBRA DE 1942

O momento da divulgação do “quebra-quebra de 1942” foi mais intenso a partir da década de 1980, por meio da evocação e construção de monumentos públicos, matérias comemorativas de jornais, fotografias, escritos memorialísticos e, também, por intermédio de um livro ligado ao Instituto Histórico do Ceará, a obra *O Ceará na Segunda Grande Guerra*, de Stênio Azevedo e Geraldo Nobre (1998).

Ainda em escala local, as memórias de alguns estudantes daquela época passaram do espaço íntimo para a posição evocativa: Gomes de Matos começou a dar entrevistas para os jornais de Fortaleza em 1983; Alberto Santiago Galeno, um militante comunista, refletiu sobre o “quebra-quebra de 1942” no livro *A praça e o povo*, lançado em 1991; e Blanchard Girão (1997, 2008), jornalista opositor da ditadura de 1964, lançou as suas memórias sobre o colégio Liceu do Ceará no período da Segunda Guerra.

Aqueles que viveram os anos 1940 como adultos, mesmo os mais jovens, estavam, a partir da década de 1980, já com idade para se aposentar da vida ativa, o que os levou a recolher suas memórias individuais. Além disso, o fim do regime ditatorial iniciado em 1964 provocou a demanda pelo passado de outros regimes ditatoriais que a democracia brasileira vivenciou, tornando sensíveis e pertinentes as respostas, os testemunhos e as análises a esse respeito.

As fotografias amadoras de Gomes de Matos não são as únicas imagens reusadas da Segunda Guerra Mundial no começo dos anos 1980. Entre o “isso foi” e essas fotografias “se interpõe uma série infinita de outras imagens”, visíveis e operantes, “que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos”, como nos lembra Rouillé (2009, p. 19).

As referências à Segunda Guerra Mundial já estavam presentes nas narrativas oficiais dos processos de descolonização africanos no decorrer dos anos 1970. A partir da década de 1980, elas são impulsionadas com mais força, principalmente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto (iniciado com a série de TV *Holocausto*<sup>6</sup>) e, um pouco mais adiante, por toda uma série de eventos relacionados à História do Terceiro Reich (fortemente politizados e cobrindo os quadragésimos e quinquagésimos aniversários da Segunda Guerra).

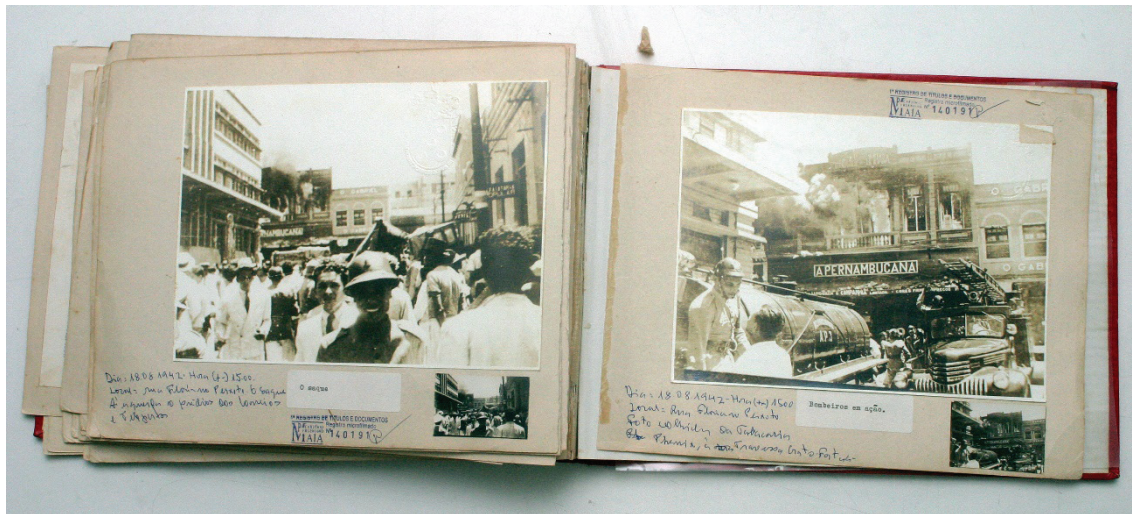
Segundo Huysen (2000), a partir dos anos 1980 ocorreu um deslocamento da experiência e da sensibilidade do tempo, sintomaticamente percebido por meio de uma nova onda mundial de rememoração coletiva dos eventos da Segunda Guerra. Na Europa, que ensaiava a formação de um bloco econômico único, estabilizava-se o enunciado pacificador sintetizado na frase “fomos todos vítimas”.

A intensificação do debate sobre a Segunda Guerra Mundial em nível global, marcada por efemérides e eventos comemorativos, também impulsionou a reavaliação de eventos locais no Brasil, como o do fotógrafo amador e empreendedor da memória Gomes de Matos, ocorrido no Ceará.

Ligado por laços familiares à influente família Accioly, aos 24 anos Gomes de Matos já dava seus primeiros passos na Faculdade de Direito quando da eclosão da Segunda Guerra. Ganhou a máquina fotográfica de seu pai, Raimundo Gomes de Matos, e fotografou o “quebra-quebra”, movido pelo seu engajamento nas ações estudantis antifascistas. Durante esse período, chegou a colecionar fotografias da guerra publicadas nos jornais da época. Anos mais tarde, após uma sólida carreira no Banco do Brasil, decidiu abrir seu álbum para o público, compartilhando fotos e histórias de uma vida marcada pela tradição política cearense.

<sup>6</sup> A minissérie de televisão *Holocausto* é uma produção estadunidense de 1978, dirigida por Marvin J. Chomsky e escrita por Gerald Green. A série retrata o Holocausto pela perspectiva da família Weiss, composta de judeus-alemães, e da família Dorf, formada por alemães ligados ao nazismo. Foi exibida originalmente pela rede de televisão NBC, nos Estados Unidos, em quatro partes, entre 16 e 19 de abril de 1978. No Brasil, foi apresentada pela primeira vez pela Rede Globo em 1979 e reprisada diversas vezes ao longo dos anos. Também foi exibida por outras emissoras brasileiras, como a TV Cultura. A série foi um grande sucesso de público e crítica e teve um impacto significativo na conscientização sobre o Holocausto. Recebeu diversos prêmios, incluindo o Emmy de Melhor Minissérie e o Globo de Ouro de Melhor Minissérie ou Filme para Televisão. A série foi um marco na história da televisão e é considerada uma das mais importantes produções sobre o Holocausto.

**Figura 3** – Depredação da loja A Pernambucana, da família sueca Lundgren



Fonte: Matos (2009)

O álbum do “quebra-quebra de 1942” é formado no total por 33 fotografias, das quais apenas duas não são de autoria de Gomes de Matos. O álbum pode ser dividido em três partes, com os seus respectivos temas gerais: o primeiro, no início do álbum, mostra a chamada “Passeata da Vitória”, promovida no dia 10 de agosto de 1942 (nove fotografias); em seguida, como centro de atenção, temos as depredações ocorridas no dia 18 de agosto de 1942 (22 fotografias); e, por último, os acontecimentos posteriores à declaração de beligerância contra os países do Eixo (duas fotografias).

A primeira parte do álbum foca na “Passeata da Vitória”, mostrando a mobilização popular em apoio à causa aliada. As fotografias revelam a participação de diversos grupos sociais, como estudantes, trabalhadores e profissionais liberais, demonstrando a construção de um consenso em torno da necessidade de combater o nazifascismo. A análise mais aprofundada das imagens revela, no entanto, a complexidade do momento histórico, com a coexistência de discursos democráticos e a manutenção do regime ditatorial de Vargas.

A segunda parte do álbum é dedicada às depredações ocorridas no dia 18 de agosto de 1942. As fotografias capturam a violência e a destruição, revelando a intensidade dos sentimentos antialemães, anti-italianos e antijaponeses. A análise das imagens, aliada aos relatos de Gomes de Matos, permite compreender o papel da rua como espaço de confronto e a construção de uma narrativa que justificava a violência como forma de expressão do patriotismo.

A terceira parte encerra com uma fotografia que mostra o contingente da Força Expedicionária Brasileira (FEB) partindo para a Itália. Essa imagem simboliza a vitória da causa aliada e a participação do Brasil na guerra. O exame do álbum como um todo mostra, todavia, que a memória do “quebra-quebra” é complexa e ambivalente, marcada por contradições e diferentes interpretações. A fotografia, como instrumento de registro e construção da memória, desempenha papel fundamental nesse processo, tanto na tensão com uma narrativa oficial da ditadura varguista quanto na preservação de memórias individuais e coletivas.

A análise do álbum de Gomes de Matos permite concluir que a memória do “quebra-quebra” é um campo fértil para a reflexão sobre a construção da identidade nacional, o papel da violência política e a relação entre passado e presente. As fotografias, ao mesmo tempo em que documentam os fatos, também revelam as subjetividades e as intenções de quem as produziu e as interpretou.

O álbum do “quebra-quebra de 1942” é formado por uma dinâmica heterogênea de tempo: o referente a ser visto é da década de 1940, o álbum é constituído apenas na década de 1980 e o Museu da Cultura Cearense se detém sobre ele no ano de 2006, lançando uma edição fac-similiar. Não se trata aqui de uma utilização do traço visual puro das fotografias, mas da leitura de alguns elementos destas com recurso a outros textos para analisar a construção do enquadramento da memória de Gomes de Matos.

**Figura 4** – Gomes de Matos segurando um cartaz escrito “exemplo para os traidores do Brasil”



Fonte: Matos (2009)

Gomes de Matos insere-se nesse objeto: escolheu o que fotografar; fez as tomadas de determinada forma; ordenou as fotos sequencialmente, montando uma composição; enfim, construiu e estruturou um sentido para essas fotografias. Se simplificarmos, o golpe de corte da tomada fotográfica e o vai e vem para organizar as fotos no álbum são um duplo processo de seleção: no espaço e no tempo.

As fotografias não demonstram sequer todo o seu itinerário no dia 18 de agosto de 1942, pois não retrataram a pequena agitação na Faculdade de Direito de Fortaleza. A própria sincronia dos ataques o impediu de se aproximar dessa totalidade. Gomes de Matos não enquadrou os ataques e as depredações de todos os estabelecimentos comerciais. Para ficarmos em apenas um exemplo, podemos citar a Fábrica Italiana, de propriedade do aludido espanhol Rudezindo Nocelo Feijó, a qual, por causa do nome herdado do antigo proprietário, acabou servindo de motivação para a multidão.

Enquanto documento que secciona o tempo, não devemos ignorar o intervalo entre o corte fotográfico e a edição do álbum 40 anos depois. A passagem da atitude de autocensura, gerada pela vigilância dos indícios perigosos da cultura política daquele período, para uma posição de acomodação que possibilitou a Gomes de Matos tomar para si o papel de “empreendedor da memória”<sup>7</sup> do “quebra-quebra de 1942” não é algo fortuito.

<sup>7</sup> Segundo Jelin (2002, p. 49), os empreendedores da memória são aqueles que desejam o reconhecimento social e a legitimidade política de uma (a sua) versão narrativa do passado. São eles também que se preocupam e se ocupam em manter visível e ativa a atenção social e política sobre seu empreendimento.

Gomes de Matos, além de fotografar, foi presidente da comissão de estudantes responsável por erguer o monumento “Obelisco da Vitória” em 1943 – recuperado e reformado em 1989, na gestão estadual de Tasso Jereissati. Somente após a década de 1980, porém, passou a escrever sobre o ocorrido no álbum e no seu livro de memórias *O menino do Solar Rouge*, no qual aborda o evento em um de seus capítulos. Promoveu, portanto, uma interseção entre o *ver* e o *ler* no enquadramento da memória, angariando mais garantias de um estatuto de verdade à sua versão em virtude da possibilidade dessa dupla verificação.

Com base nesses diversos suportes de memória, podemos sintetizar a versão do “quebra-quebra de 1942” dada a ler por Gomes de Matos da seguinte forma: movimento que começou como um ato político coeso por meio da passeata patriótica dos estudantes de Direito e que, por um movimento espontâneo e repentino das massas, acabou virando o “quebra-quebra”, uma aglomeração de pessoas desgovernadas atacando os comércios ligados aos países do Eixo. Na década de 1980, a narrativa de Gomes de Matos valoriza o acontecimento como um júbilo e a Segunda Guerra como o momento maior de expressão da sua cidadania no decorrer da sua vida. Um júbilo porque ele teria só fotografado e não quebrado.

Seu empreendimento de memória visava operar um ajuste do acontecimento ao seu nome próprio, buscando criar uma nova identidade para a tradição da sua família. As depredações ocorridas no “quebra-quebra de 1942” poderiam retificar um outro acontecimento da sua história familiar, a chamada “deposição da Oligarquia Accioly”<sup>8</sup>, que teve um destino “trágico” para a família de sua mãe, por terem depredado bens de sua própria família. Seu ativismo cívico na Segunda Guerra poderia positivar esse elemento considerado mais negativo.

O álbum de Gomes de Matos permitiu “representar materialmente o passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem. Mantendo com seu passado tantos elos quanto fotos em seu álbum, [enquanto] o sujeito faz da fotografia o suporte de uma narrativa possível”, dele próprio ou do seu grupo (Candau, 2012, p. 90).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 2 de agosto de 2021 caixas misteriosas apareceram em praias de Salvador (Bahia). Em um primeiro momento, a imprensa logo vinculou o aparecimento desses objetos aos vazamentos de óleo que castigaram o litoral do Nordeste naquele ano, porém, em virtude da inscrição “Produzido na Indochina Francesa”, outra pista foi seguida sobre sua origem. De acordo com o oceanógrafo Carlos Teixeira, essa inscrição

---

<sup>8</sup> A “Sedição de Juazeiro” foi o movimento que derrubou o governo de Franco Rabelo em 1914. Em 1912 Franco Rabelo tinha ganhado as eleições para o governo do Ceará por conta da “Política das Salvações”, que foi implementada por Hermes da Fonseca e tinha a missão de combater os grupos que desenvolviam práticas oligárquicas. No Ceará, esse plano foi instalado para depor a oligarquia Accioly. O governo de Nogueira Accioly dominou o cenário político cearense baseado em práticas como a troca de favores entre os coronéis, o nepotismo e a repressão aos opositores, práticas essas que estavam atreladas às maquinarias da “Política dos Governadores”, baseada na troca de influência local por benefícios do governo federal. Manteve-se no poder de 1896, quando foi eleito presidente do Estado, até 1912, quando ocorreu a revolta dos habitantes da capital, que ocasionou a eleição de Franco Rabelo. Todo esse rearranjo político, que iria se modificar novamente com a “Sedição de Juazeiro”, não significou uma ruptura na forma de governar por meio das práticas oligárquicas; tratou-se mais de um conflito entre as elites abastadas movidas por interesses particulares (Ramos, 2004, p. 358-362).

indica uma região que, na época da Segunda Guerra, estava dominada pelos japoneses, aliados dos alemães. Ainda segundo o oceanógrafo, essas caixas seriam fardos de borracha do navio alemão SS Rio Grande, que foi afundado pela frota americana em 1944 (“Caixas misteriosas” [...], 2021).

Das profundezas do mar, digamos assim, reapareceram indícios desse acontecimento que ainda hoje são capazes de produzir imagens para a compreensão do nosso presente. Além do falso alarme da vinculação a mais um desastre ambiental, podemos multiplicar os exemplos por meio das constantes referências a uma herança dos valores políticos que perpassaram aquele momento e encontram reverberação nas disputas políticas do Brasil atual, em que se repete o coro “Fascistas não passarão” em algumas passeatas do espectro político da esquerda.

Tanto as caixas quanto os álbuns são artefatos físicos que carregam consigo memórias e histórias. As caixas, ao serem encontradas nas praias, reavivaram um passado marcado pela guerra, enquanto os álbuns fotográficos preservaram momentos e rostos de um período histórico crucial que, quando revisitados, reanimam esse mesmo passado. Ambos servem como testemunhas materiais de eventos pregressos que até hoje mobilizam disputas, subjetividades e articulam imaginação e razão, moldando nossa compreensão do presente. Para Cristina Meneguello (2013, p. 11), na “cultura visual está presente todo o impacto das outras imagens pré-existentes que, culturalmente ativas, agem em nós”.

Os álbuns analisados aqui foram capazes de criar representações simbólicas politicamente significantes em posições temporais distintas e com objetivos diferentes. O álbum-livro *Agressão*, de 1943, foi utilizado para mobilizar a população em torno dos objetivos do governo, como a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, enquanto o álbum do “quebra-quebra” pretendia sobrepujar a distância temporal, recompondo o passado por meio do testemunho pessoal. Ambos constituem um traço mínimo argumentativo sobre o que passou, promovendo um encadeamento inteligível capaz de mediar conceitos e subjetividades, por exemplo, “vejam o momento que eu vi”, aproximando-se da figura do testemunho.

Os álbuns, apesar de serem objetos de valor histórico, não pretendem escrever uma história acadêmica, profissional e disciplinada da Segunda Guerra. A despeito disso, são capazes de nos informar sobre os objetivos práticos das rememorações de um mesmo acontecimento e permitem pensar uma escrita da história aberta a outras formas de agenciamento de sentido que não se restringem só à escrita.

## REFERÊNCIAS

AGRESSÃO: documentário dos fatos que levaram o Brasil à Guerra. Rio de Janeiro: DIP; Imprensa Nacional, 1943.

AZEVEDO, Stênio; NOBRE, Geraldo. **O Ceará na Segunda Grande Guerra**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1998.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

“CAIXAS misteriosas” são fardos de borracha de navio nazista que estavam afundados no mar há 80 anos, diz pesquisador. **G1 Bahia**, Salvador, 3 ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/08/03/caixas-misteriosas-que-apareceram-na-ba-sao-fardos-de-borracha-afundados-no-mar-ha-anos-diz-pesquisador.ghtml>. Acesso em: 18 dez. 2024.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo**. São Paulo: Papyrus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 2.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 1930 e 1940)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**. A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Edusp; Geração Editorial, 2000.

DARNTON, Robert. História, eventos e narrativa: incidentes e cultura do cotidiano. **Varia Historia**, v. 21, n. 34, jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/ScYzRDtyYBCTgNpnL9pgsqD/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ECO, Humberto. **Construir o inimigo e outros escritos ocasionais**. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Portugal: Gradiva Editora, 2011.

FRAGA, André Barbosa. As publicações da Divisão de Divulgação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o projeto editorial do Estado Novo. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**, v. 37, p. 1-34, 2024. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/%20article/view/2162>. Acesso em: 18 dez. 2024.

FREIRE, Carlos Renato Araújo. **O quebra-quebra de 1942: um dia para lembrar**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/25275>. Acesso em: 28 dez. 2024.

GALENO, Alberto Santiago. **A praça e o povo: homens e acontecimentos que fizeram a história da Praça do Ferreira**. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1991.

GIRÃO, Blanchard. **A invasão dos cabelos dourados: do uso aos abusos no tempo das “coca-colas”**. Fortaleza: ABC Editora, 2008.

GIRÃO, Blanchard. **O liceu e o bonde**: na paisagem sentimental da Fortaleza-Província. Fortaleza: ABC Editora, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI; Social Science Research Council, 2002.

KOIFMAN, Fábio. **Imigrante ideal**: o Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LACERDA, Aline Lopes de. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. **Estudos Históricos**, v. 7, n. 14, p. 241-263, jul.-dez. 1994. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1982>. Acesso em: 21 dez. 2024.

MATOS, Thomaz Pompeu Gomes de. **O menino de Solar Rouge**. Fortaleza, CE, 1989. Livro de reminiscências não publicado.

MATOS, Thomaz Pompeu Gomes de. **O quebra-quebra de 1942**. Registro fotográfico. t. 1. Fortaleza: IACC, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção – 1960-1980. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 43, p. 397-413, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/25742>. Acesso em: 28 dez. 2024.

MAUAD, Ana Maria; LISSOVSKY, Mauricio. Imágenes en disputa: fotografía y política en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial. **Anuario de la Escuela de Historia**, v. 41, p. 1-28, 2024. Disponível em: <https://anuariodehistoria.unr.edu.ar/index.php/Anuario/article/view/434>. Acesso em: 19 dez. 2024.

MENEGUELLO, Cristina. Cultura visual: um campo estabelecido. **Cadernos de História**, v. 2, p. 8-18, 2013.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MOURA, Gerson. Neutralidade dependente: o caso do Brasil, 1939-42. **Revista Estudos Históricos**, v. 6, n. 12, p. 177-190, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1962>. Acesso em: 19 dez. 2024.

PEDREIRA, Flávia de Sá (org.). **Nordeste do Brasil na II Guerra Mundial**. São Paulo: LCTE Editora, 2019.

PINHO, Wilson Dias de. Agressão. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano III, n. 25, p. 199-201, mar. 1943.

RAMOS, F. Régis Lopes. Juazeiro e caldeirão: espaços de sagrado e profano. *In*: SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. A visão sem olho: tensões entre imagens e narrativas nos escritos de Frank Ankersmit. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 26, n. 48, p. 110-133, 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9852621>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto. Cultura visual: apontamentos sobre um campo disciplinar. *In*: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto. **Cultura visual e história**. São Paulo: Alameda, 2016.

SINOPSE de estrangeiros atualmente existentes no Brasil. **Revista de Imigração e Colonização**, Rio de Janeiro, ano III, n. 1, p. 184, abr. 1942.

TURIN, Rodrigo. História da historiografia e memória disciplinar: reflexões sobre um gênero. **História da Historiografia**, n. 12, p. 137-154, 2013. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/673/413>. Acesso em: 15 dez. 2024.

VICENTE, Filipa Lowndes. Que imagens contam o que foi a Grande Guerra? *In*: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (org.). **Portugal e a Grande Guerra: contextos e protagonistas**. Edições 70, 2015. p. 85-94.