

“48” e “Retratos de Identificação”: a ressignificação das fotografias de ex-presos políticos no documentário de arquivo¹

Susana Azevedo REIS²

Doutoranda

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Os documentários “48” (2009), de Susana de Sousa Dias, e “Retratos de Identificação” (2014), de Anita Leandro, possuem um grande ponto em comum: a utilização da fotografia como um importante recurso de montagem e como fio condutor das narrativas de ex-presos políticos das ditaduras militares brasileira (1964-1989) e portuguesa (1926 – 1974), respectivamente. Assim, desejamos analisar como as fotografias são trabalhadas nesses dois documentários de arquivo, buscando destacar a importância da *mise-en-film* da fotografia, pelo viés de Philippe Dubois (2012), na contribuição dessas narrativas documentais para o despertar de uma abertura histórica, reavivando e atualizando a memória individual e coletiva de indivíduos e grupos. Para este fim, utilizaremos pensadores como Walter Benjamin (1987), Georges Didi-Huberman (2012), Glaura Cardoso Vale (2020), entre outros.

Palavras-chave: História das Mídias Audiovisuais; Cinema de Arquivo; Documentário; *Mise-en-Film* da Fotografia; Ditadura Militar.

Introdução

O cinema de arquivo tem um importante papel a desempenhar nos dias de hoje. Através de fotografias, documentos, depoimentos, vídeos e outros arquivos é possível recuperar momentos específicos do passado muitas vezes esquecidos ou renegados. Como comenta Walter Benjamin (1987), é inegável no mundo moderno a empatia com o vencedor e o desejo de manter apenas as lembranças do ponto de vista do dominante, que propiciam um olhar positivo para o futuro. O progresso na humanidade é, para muitos, o único objetivo e falar do passado gera apenas um desconforto existencial. Assim, encontrar discursos e narrativas que destaquem o oprimido e o perdedor, e que nos forneça uma visão diferente dessas concepções modernas, é muitas vezes raro. Porém, cremos que os documentários “48” (2009), de Susana de Sousa Dias, e “Retratos de Identificação” (2014), de Anita Leandro, são formas alternativas de desafiar esse “status quo”.

O primeiro, “48” (2009), os anos de duração da ditadura portuguesa, apresenta uma série de fotografias de presos políticos da mais longa ditadura da Europa Ocidental do século

¹ Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Integrante do grupo de pesquisa Comcime. Email: susanareis.academico@gmail.com

XX³. Enquanto as imagens são mostradas na tela, os presos relatam suas histórias e memórias desses momentos, que marcaram e ainda possuem impacto em suas vidas. Já em “Retratos de Identificação” (2014), as fotografias e os testemunhos de quatro presos políticos da Ditadura Militar Brasileira⁴, dois deles já falecidos, são fundamentais para o despertar da memória desse momento da história do país. Ao trabalhar essas fotografias, Susana e Anita oferecem um novo sentido para essas imagens e histórias.

Dessa forma, o objetivo desse trabalho é analisar esses dois documentários buscando aproximações e diferenças, levando em consideração, principalmente, a *mise-em-film* da fotografia (DUBOIS, 2012). Este gesto consiste em colocar em cena uma fotografia e verificar quais são os sentidos e ressignificações desse ato. Além disso, queremos observar como a montagem é parte crucial desse processo, sendo a fotografia muito mais do que apenas um registro de um momento histórico, mas um rastro de memória que pode despertar outras narrativas e ter papel fundamental para reinserir determinado momento no presente, ressignificando-o.

***Mise-em-film* da fotografia em documentários: um dispositivo de ressignificação**

A fotografia tem papel fundamental para o registro histórico e memorialístico, afinal, ela possibilita que revisitemos momentos específicos da nossa história. Mas existem diversas questões que podem ser despertadas ao simplesmente olhar uma imagem. Georges Didi-Huberman (2012) apresenta uma extensa discussão sobre a foto como forma de resistência. Para o autor, de forma resumida, o arquivo, incluindo as fotografias, fazem parte de uma história em construção, fornecendo uma narrativa repensada e atualizada do acontecimento rememorado. Ele contrapõe a ideia do cineasta Claude Lanzmann, diretor de “Shoah” (1985)⁵, que vê a fotografia e os arquivos no cinema apenas como prova, fetichismo ou mesmo como a fabricação de novos arquivos. Para Lanzmann, as fotografias não possuem imaginação, sendo os depoimentos orais uma escolha mais pertinente.

Já para Didi-Huberman, testemunho oral e fotografias andam juntas na construção desse despertar histórico, sendo abusivo afirmar que as imagens de arquivo não ensinam nada

³ A Ditadura Nacional foi instaurada em maior de 1926 por militares, e em 1933 foi implantado o Estado Novo, comandada por António de Oliveira Salazar. O governo durou até 1974.

⁴ A Ditadura Militar no Brasil se estendeu de 1964 a 1985, caracterizando-se com grande autoritarismo e pela repressão realizada pelo Estado.

⁵ “Shoah” é um documentário dirigido por Claude Lanzmann sobre o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme é elaborado a partir de testemunhos de sobreviventes de Chelmno, dos campos de Auschwitz, Treblinka e Sobibor e do Gueto de Varsóvia. Também são colhidos depoimentos de ex-oficiais nazistas e maquinistas.

a respeito da verdade. Mas, ao mesmo tempo, a fotografia não é uma prova, ou seja, reflexo puro de um acontecimento. Ela é elaborada por meio de uma reconstrução permanente de sentidos, a partir de recortes e montagens, sendo sempre o testemunho de algo:

Por um lado, o arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de fragmento ou de vestígio bruto de vidas que de modo nenhum exigiam ser contadas. Por outro lado, abre brutalmente a um mundo desconhecido, libera um efeito do real absolutamente imprevisível e que nos fornece o esboço vivo da interpretação a reconstruir (DIDI-HUBERMANS, 2012, p.130).

Assim, para o historiador, a fotografia faz parte da construção de uma história, sempre edificada através de lacunas que se questionam e nunca são preenchidas completamente. Todos os tipos de vestígio devem ser convidados a testemunhar. É primordial trazer à tona o maior número de arquivos, ou “elementos de saber”, sejam documentos escritos, testemunhos orais ou fontes visuais, para serem reunidos pela imaginação histórica na criação de uma montagem: “A imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.146).

Dessa forma, uma oportunidade para que as fotografias e outros rastros memorialísticos testemunhem é através do cinema. Como coloca Philippe Dubois (2012), compactuando com o pensamento de Didi-Huberman, a arte não pode mais ser pensada no campo individualista ou territorialista. A melhor forma de entendermos os sentidos de uma fotografia, por exemplo, seria fora dela mesma, buscando compreendê-la pelo viés do cinema, ou ao contrário. As relações entre fotografia e vídeo devem ser deslumbradas de forma global, observando como o filme que se compõe na tela se transforma em um dispositivo que irá despertar sentidos e narrativas, englobando ao mesmo tempo imagens fixas e em movimento.

Nesse contexto, Dubois se debruça na *mise-en-film* da fotografia, ou seja, na utilização das fotografias no cinema não só apenas como imagens ilustrativas, mas como dispositivos que irão contribuir para a questão estética e narrativa da obra cinematográfica. Esse conceito irá propor uma dupla questão: “primeiro, ‘como (fazer) falar a foto (no e pelo filme)?’; segundo, ‘por que a foto é o objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema?’”(DUBOIS, 2012, p.4). Assim, tomando como objeto filmes autobiográficos, o pesquisador irá perceber a *mise-en-film* da fotografia como a forma da criação de um dispositivo particular, formado por imagem e palavra, que irá marcar a inscrição do “Eu”

autobiográfico. E ele completa: “Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula. O que significa que esse dispositivo é, de certo modo, sempre teórico, tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria” (DUBOIS, 2012, p.4).

Seguindo essa proposta, a pesquisadora Glauro Cardoso Vale discute o conceito de *mise-en-film* da fotografia em documentários de família e com a temática da resistência ditatorial, sendo esse último o foco dessa pesquisa. Vale acredita que a fotografia funciona como um dispositivo de rememoração, como um “signo especial que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, noção benjaminiana retomada por vários estudiosos da imagem” (VALE, 2020, p.26). Em outras palavras, ao trazer as fotos para os documentários, podemos reinserir as imagens na linha do tempo. Assim, novas memórias e lembranças podem ser despertadas e histórias individuais e coletivas podem ser repensadas e ressignificadas, sempre com um olhar crítico e atual.

A pesquisadora destaca três principais procedimentos expressivos da *mise-en-film* em fotografia que devem ser observados. O primeiro seria a abertura das fotografias para o narrar, que lhe garantem uma temporalidade complexa, o segundo seria o manuseio da foto e o terceiro, a imagem que irá preencher a tela completamente, suspendendo o fluxo narrativo temporariamente, propiciando reflexos e pensamentos. Vale (2020) observa como o ato de colocar a fotografia em cena irá contribuir nas memórias daqueles que testemunham e dos espectadores, situando-os em uma experiência histórica. Ao mesmo tempo, as imagens ganharão um novo significado.

Assim, como afirma a pesquisadora Julia Fagioli (2017, p. 105), o arquivo necessita da montagem para conferir sentido à história e produzir sobre ela um conhecimento. Esses sentidos não irão surgir antes, mas “na e pela montagem”, pois dessa forma as imagens serão capazes “de romper a continuidade do discurso histórico”, tão discutidos por Benjamin. É através da montagem, que propiciará a rememoração, que poderemos redimir as lutas das vítimas do passado. É necessário ler o arquivo na montagem e encontrar meios de reinscrevê-lo no curso da história. O documentário aparece, assim, como uma forma de trazer à tona os sentidos dos arquivos.

Fagioli também destaca que o cinema de resistência deve ser avaliado não só no requisito ideológico, ao tratar de temas políticos e sociais, mas também deve-se considerar uma elaboração formal e estética, ou seja, a sua montagem. É necessário ter atenção também à forma pela qual a obra é construída.

As duas dimensões estão imbricadas, uma vez que o cineasta engajado não quer a neutralidade: ele escolhe um ponto de vista – com isso um enquadramento –, ele decide, a partir do seu posicionamento político, de onde vai mostrar a realidade, qual parcela do real será filmada e, num momento posterior, escolhe quais imagens serão colocadas em relação na montagem. [...] são escolhas, muitas vezes, negociadas, coletivizadas, elas próprias parte de uma discussão política (FAGIOLI, 2017, p. 96).

Dessa forma, a montagem do documentário terá grande importância nesse contexto. Quais fotos serão utilizadas e como serão apresentadas? Por quanto tempo serão expostas? Qual será a ordem? Todas essas questões são escolhas ao mesmo tempo estéticas e narrativas, que irão compor esse dispositivo único e de rememoração que é o cinema de arquivo.

Os retratos de identificação e sua utilização no cinema de arquivo

A fotografia, assim, deve ser trabalhada no cinema de arquivo não como apenas uma ilustração da história narrada, mas como um componente essencial da criação de um dispositivo de abertura histórica. Dessa forma, a questão do oprimido, ou perdedor, ganha destaque com a utilização no cinema de imagens chocantes e depoimentos de pessoas torturadas e que sofreram pela mão de um Estado opressor.

Essa reflexão é pertinente quando levamos em conta os documentários que serão analisados: “48” e “Retratos de Identificação”. Ambos trabalham com fotografias de presos políticos tiradas pelo regime ditatorial, que compõem o arquivo de identificação pertencente ao Estado. Porém, quando essas imagens são colocadas novamente na tela, ressignificam o sentido de sofrimento se tornando agora uma imagem de resistência.

Segundo a pesquisadora Anna Karina Bartolomeu (2016), a fotografia ganhou, ainda no século XIX, um papel disciplinador, sendo utilizada para a manutenção da hierarquia moral e social. Essa utilização do retrato como aparato repressivo foi percebida em vários campos, como a etnografia, a psiquiatria, a sociologia e a criminologia. Dentre as formas de emprego da imagem, o “retrato de identidade/identificação” ganhou destaque, pois colocava-se como uma opção de dispositivo técnico e padronizado que tinha como objetivo proporcionar uma descrição neutra do sujeito criminal retratado.

Esse método foi sistematizado, ainda no século XIX, pelo criminologista francês Alphonse Bertillon. Insatisfeito com a maneira como os criminosos eram fotografados, sem nenhum padrão e de forma quase artística, Bertillon criou o “sistema de identificação científica”, buscando um modelo imparcial e objetivo para esses tipos de retrato. Assim, ele criou um padrão para as fotos: “o retrato duplo (de frente e de perfil), a iluminação, a distância

entre sujeito fotografado e câmera, a distância focal da objetiva, a pose, etc – todos os detalhes foram rigorosamente normatizados e desdobravam-se em uma organização precisa do atelier do fotógrafo”(BARTOLOMEU, 2016, p.93). Ainda não satisfeito, Bertillon desenvolveu também o “bertillonage”, um arquivo onde deveriam ser anotados diversas características do corpo do indivíduo, como medidas de certas partes do corpo, cicatrizes, marcas corporais e tatuagens. O sistema de Bertillon foi muito utilizado inicialmente em várias partes do mundo, mas ele logo deixou de ser utilizado em sua completude. Porém, o conceito do retrato disciplinar e suas principais características, como a pose do indivíduo, a iluminação, o enquadramento e o formato ainda é preservado pela sociedade (BARTOLOMEU, 2016).

E são essas fotografias de identificação que são utilizadas em ambos os filmes aqui analisados. Como comenta Anitta Leandro (2015), ao discutir sobre as fotografias do arquivo da ditadura militar no Brasil, as imagens revelam como os prisioneiros eram imaginados como troféu de guerra. Pois, muitas vezes, antes ou mesmo durante a realização do retrato, muitos eram torturados. Além disso, a utilização da nudez era uma forma de mostrar ao prisioneiro que o Estado tinha controle sobre ele:

Os prisioneiros são fotografados nus, em plano aproximado e de corpo inteiro, de frente e de perfil, ensanguentados, feridos, algemados, com o rosto inchado, corda apertada no pescoço, curativos na cabeça, marcas de espancamento e queimaduras pelo corpo. Os retratos eram tirados em meio a sessões de tortura ou mesmo pouco antes da pessoa ser morta, tudo isso com uma fachada de legalidade, na presença de datilógrafos, secretárias, médicos, porteiros, faxineiras e outros servidores públicos que assinaram como testemunhas nos relatórios da polícia (LEANDRO, 2015, p.2).

Porém, se antes esses arquivos tinham objetivo de controlar, ameaçar e subjugar o prisioneiro político, contemporaneamente eles nos revelam e ajudam a compreender o dispositivo de repressão no qual foram produzidos. São fotos, relatórios, transcrições de confissões, assinaturas e muitos outros resquícios, que conectam o passado e o presente: “[...] tudo aquilo que foi produzido para cobrir de infâmia o preso político, é o que hoje permite, paradoxalmente, retirar a resistência do longo silêncio imposto por 21 anos de ditadura e pelo conservadorismo que se seguiu” (LEANDRO, 2015, p. 2).

Leandro (2016) também destaca que é necessário uma tríplice tomada de posição em relação a esses materiais fotográficos pelo cineasta. É necessário, primeiramente, uma “disputa pelas imagens”, pois é indispensável encontrá-las em meio a outros arquivos de polícia. Logo, temos uma “disputa com as imagens”, a favor delas, pois precisamos contextualizá-las historicamente e buscar seus sentidos e questionamentos. Devemos percebê-las como objetos estéticos e políticos, que não são apenas ilustrações de um conteúdo

histórico. Por fim, temos uma “disputa entre as imagens”, que ocorrerá na mesa montagem, quando fotografias e outros arquivos se cruzarão e poderão se confrontar na narrativa.

E é durante esse processo que os arquivos são organizados, restaurados, montados. Como ressalta Didi-Huberman (2012, p.124): “o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significante ao ser pacientemente elaborado”. Os arquivos são inseridos em uma nova narrativa. As materialidades visuais e sonoras se unem para criar um dispositivo rememorador e, ao mesmo tempo, ressignificante, que se propõe a ser um incitador de reflexões e pensamentos. Os sentidos das fotografias, antes de ex-presos políticos, se modificam e oferecem uma leitura de resistência, uma abertura histórica para contar a versão daqueles que não tinham voz.

O gesto de colocar essas fotografias na tela, através da montagem, ressignificam os “arquivos de dor”, desnaturalizando nosso olhar já acostumando com a violência como espetáculo. Assim, é necessário que o espectador desenvolva uma “ética do olhar”, através da repetição que ocasiona o pensar: “os filmes subvertem a lógica da iconografia do horror (‘é possível olhar para esta imagem?’) nos perguntando: ‘é possível conviver com esta imagem?’” (VALE, 2020, p.92).

Dessa forma, nos propomos a analisar os documentários "48" e "Retratos de identificação", buscando refletir como as fotografias são utilizadas, levando em consideração os três procedimentos expressivos da *mise-en-film* em fotografia destacados por Vale: a abertura para narrar, o manuseio da foto e a maneira como a imagem preenche a tela.

"48": o encontro entre o presente e o passado para a atualização da história

O filme “48” (2009), de Susana de Sousa Dias, trabalha com o testemunho e as imagens de 16 ex-presos políticos da ditadura Portuguesa (1926 – 1974), sendo entrevistados 14 portugueses, 7 homens e 7 mulheres, e 2 homens moçambicanos. As fotografias foram encontradas no arquivo da polícia portuguesa da ditadura, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança (PIDE/DSG). As imagens, em preto e branco, revelam os presos em posições de identificação, com fotos de frente e de perfil, em sua maioria.

As fotografias, expostas em tela inteira para o espectador juntamente com os testemunhos, narram as experiências desses indivíduos ao serem presos, sendo que alguns ficaram décadas encarcerados. Ao ver a fotos pela primeira vez, muitos destacam a roupa e

o visual do momento em que foram presos, ou mesmo o local onde estavam quando foram abordados pela polícia. Além disso, descrevem os momentos de tortura sofridos.

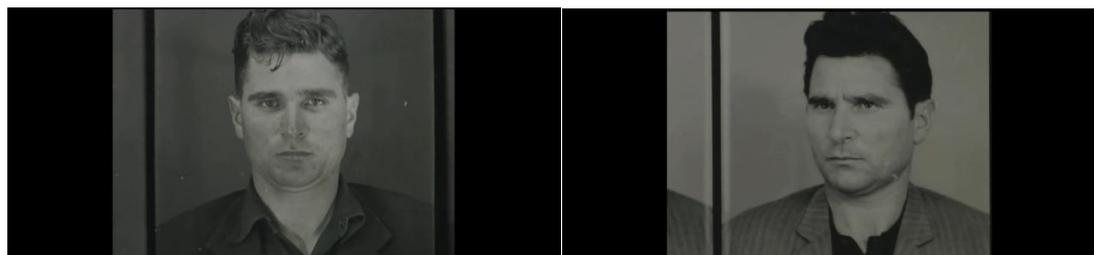
Imagem 1: Fotografias de Antônio Gervásio em sua primeira prisão



Fonte: frames de “48”

É o caso de Antônio Gervásio, o quinto testemunho do documentário. Observando as fotos da Imagem 1, ele diz não lembrar da fotografia e nem se reconhece com o cabelo “espitado”. Porém, observa que estava com roupa de trabalho e que havia levados poucos socos, pois a polícia ainda não havia o identificado como um participante ativo do partido opositor. Já na Imagem 2, nós vemos outras fotos de Antônio Gervásio, quando foi preso em outras ocasiões. Ele revela que foi fotografado após dias de “tortura do sono”, ou seja, sendo obrigado a ficar em pé, sem dor dormir. Também revela nomes de torturadores e outras formas de tortura pelo qual foi submetido.

Imagem 2: Fotografias de Antônio Gervásio em outras prisões

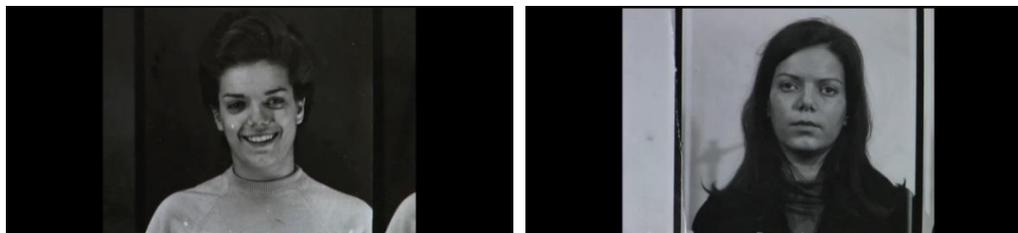


Fonte: frames de “48”

Outra depoente que desejamos destacar é Maria Antónia Fiadeiro. Na primeira foto a Imagem 3, podemos vê-la sorrindo, discrepando muito das outras fotos com olhares tristes, ou desafiadores, que vemos entres os outros entrevistados. Presa bem jovem, Maria afirma que sua mãe e seu padrasto já haviam sido presos e ela havia “fechado um ciclo” ao também ser presa. Ela revela que se sentiu mal ao ver a fotografia durante muito tempo, pois é um insulto ela estar com um grande sorriso em um lugar de tanta dor e sofrimento. Porém, na

segunda foto da Imagem 3, podemos ver sua segunda prisão, com a feição séria, onde sua imagem se assemelha mais com as outros retratos do documentário.

Imagem 3: Fotografias de Maria Antónia Fiadeiro



Fonte: frames de “48”

Quando vistas e manuseadas pelos depoentes, as imagens revelam lembranças e memórias. Porém, entre os entrevistados, existem dois moçambicanos prisioneiros das colônias africanas, que não possuem retratos, pois todos os arquivos foram destruídos pela repressão. Assim, a alternativa da diretora foi deixar a tela toda preta, com pontos brancos oscilando e utilizar imagens de câmeras de vigilância noturna, sugerindo as fronteiras (GUIDEROLI; SALLES, 2017).

Como já comentamos, a imagem é parte essencial do processo de composição desse documentário. Susana explicou que era essencial que o espectador pudesse se deparar com a imagem direta do preso político, e não do ex-presos. Se ela exibisse uma imagem dos indivíduos no hoje, seria alguém contando uma história do passado, com uma imagem que não mais lhe representa. Porém, quando ela exhibe os retratos antigos, ela traz a imagem para o presente e, junto com ela, toda a dor, o sofrimento e as memórias que esses portugueses ainda carregam contemporaneamente (DIAS apud BARTOLOMEU, 2016). Um exemplo claro é o depoimento de Georgette Ferreira, a primeira testemunha. Ela revela que pensou em refazer a vida, mas não conseguiu, pois foram muitos anos presa e ela não possuía força e nem capacidade para outra luta. Então, passou sua vida com os filhos e netos de outros.

Outro ponto importante da montagem é duração estendida da fotografia na tela. Só vemos imagens durante todo o decorrer do documentário, e elas aparecem e somem lentamente, em um *ralenti* que promove ao espectador uma maior reflexão do que está sendo exposto na tela. Susana revelou que se ela colocasse em banda todas as imagens o filme teria apenas 7 minutos. Porém, foi necessário desacelerar, abrir pausas, sejam elas feitas pelos próprios depoentes ou pela mão da diretora. Dessa forma, a articulação com a imagem foi corretamente trabalhada e o espectador teve tempo de se integrar e refletir sobre aquela

narrativa, de forma social e estética (DIAS, 2014). Outro detalhe de grande importância na montagem de “48” é a inserção integral dos depoimentos com o som ambiente. É possível ouvir, junto com os relatos, o som do tique e taque do relógio, latidos, trânsito na rua, portas rangendo, etc. Além disso, os silêncios e suspiros dos depoentes são fundamentais para que possamos compreender, um pouco, a tristeza e o sofrimento que aquelas imagens carregam. Assim, existe uma presentificação do depoente, no aqui e no agora.

Dessa forma, a montagem tem papel crucial ao oferecer a essas fotos uma nova configuração no presente. Não são apenas imagens de presos políticos arquivadas para identificação, mas sim fotografias de homens e mulheres que resistiram e sobreviveram a uma ditadura violenta. E esses indivíduos ainda perseveram. “48” é um filme que se utiliza de arquivos e os ressignifica através de uma montagem que explora o tempo da fotografia, que a coloca devagar em cena, oferece um tempo para que possamos digeri-la e a apaga lentamente, com a consciência de que agora ela está inscrita na história em sua mais nova e atualizada versão.

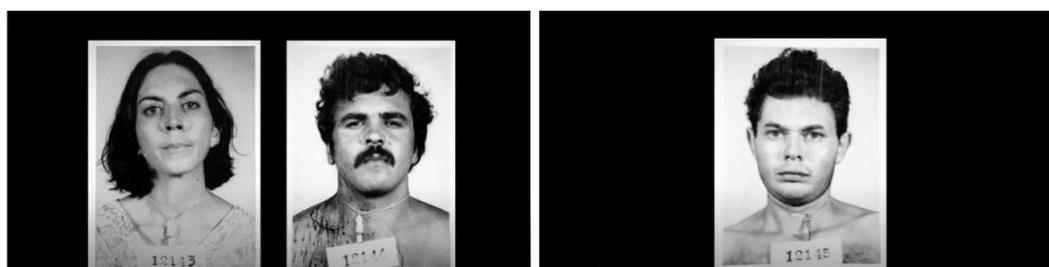
Retratos de Identificação: a reconstrução da história de três ex-presos políticos

Já “Retratos de Identificação” (2014), dirigido por Anita Leandro, busca reconstruir os acontecimentos históricos que envolveram três militantes presos durante a ditadura militar brasileira: Antônio Roberto Espinosa, ainda vivo, era um estudante de filosofia da USP, militante do movimento operário de Osasco e comandante nacional da VAR-Palmares; Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dôra), já falecida, era estudante de medicina da UFMG e membro do grupo de manutenção da VAR; e Chael Schreier, assassinado na prisão, cursava Medicina na Santa Casa de São Paulo e também era militante da VAR. Além disso, também oferece o seu depoimento outro militante, Reinaldo Guarany, que viveu com Dôra durante o seu exílio.

Diferente de “48”, o filme de Anita Leandro utiliza-se de diversos outros suportes para trazer à tona os detalhes dessa história, que se inicia com a prisão de Espinosa, Dôra e Chael em 21 de novembro de 1969 e finaliza com o suicídio de Dôra, em 1976. São utilizadas imagens de arquivo - que incluem os retratos de identificação na prisão e registros fílmicos, onde Dôra dá o seu depoimento -, além de documentos oficiais da polícia, como laudos e relatórios. Como não podemos nos ater em todo os tipos de arquivo para nossa análise, iremos focar apenas nos retratos fotografados na prisão.

Inicialmente, a diretora encontrou no setor de documentação iconográfica do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) seis fotografias (6x12 cm) da prisão dessas 3 pessoas (LEANDRO, 2015). O cruzamento das imagens, depoimentos e arquivos permitiram a Leandro encontrar mais arquivos e oferecer uma narrativa dos acontecimentos. Os depoimentos de Espinosa e Reinaldo foram colhidos através da observação das fotos, entregues pela diretora na ordem que ela desejava. Ela não faz nenhuma pergunta, apenas oferece as fotos e registra o que elas evocam nos depoentes. Percebemos, assim, que a montagem já se estabeleceu no momento em que Leandro ordena como os acontecimentos serão lembrados. As imagens são manuseadas e despertam nos entrevistados memórias e sentimentos, silêncio e lágrimas.

Imagem 4: Primeiras fotografias de Espinosa, Dôra e Chael no DOPS



Fonte: frames de “Retratos de Identificação”

As primeiras fotos tiradas no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) (Imagem 4) mostram Dôra e Chael sem ferimentos, enquanto Espinosa está ensanguentado, pois foi machucado com uma coronhada na cabeça ao ser detido juntamente com os outros. No documentário, Roberto e Maria Auxiliadora⁶ contam como foi esse cerco policial que os prendeu em 1969, tendo a diretora optado por intercalar imagens das entrevistas e das fotografias, que ficam durante algum tempo na tela.

Quando Dôra começa a narrar as torturas sofridas por ela - física, sexuais e psicológicas - no DOPS e na prisão, Leandro opta por colocar em cena fotos que despertam o espectador para aquela história. Ao ter em mãos imagens que comprovam aqueles atos - uma de Maria Auxiliadora com um machucado na cabeça durante sua prisão e uma fotografia policial de 1970, onde ela estava nua - Leandro busca não utilizar as imagens como ilustrações do acontecimento, mas como uma maneira de acolher a fala de Dôra e tornar a

⁶ As entrevistas de Maria Auxiliadora foram registradas quando ela estava no exílio para dois documentários rodados em Santiago do Chile em 1971: “Brazil: a Report on Torture”, de Saul Landau e Haskel Wexler, e “Não é hora de chorar”, de Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel.

foto solidária com o testemunho. Para isso, a diretora utiliza-se de uma montagem delicada e poética, não expondo a mulher nua, pois seria “despi-la novamente”, mas através de recortes de seu rosto, ombros, costas, pés e mãos. Com esses recortes, é possível ver as marcas das torturas: “crispação dos lábios; o olhar triste, desviado da objetiva e sempre pousado no chão; os ombros nus e curvados; os pés descalços no cimento; a parede de azulejos brancos que serve de pano de fundo, com a data do exame médico” (LEANDRO, 2016, p.109).

Imagem 5: Reenquadramentos da foto de Maria Auxiliadora



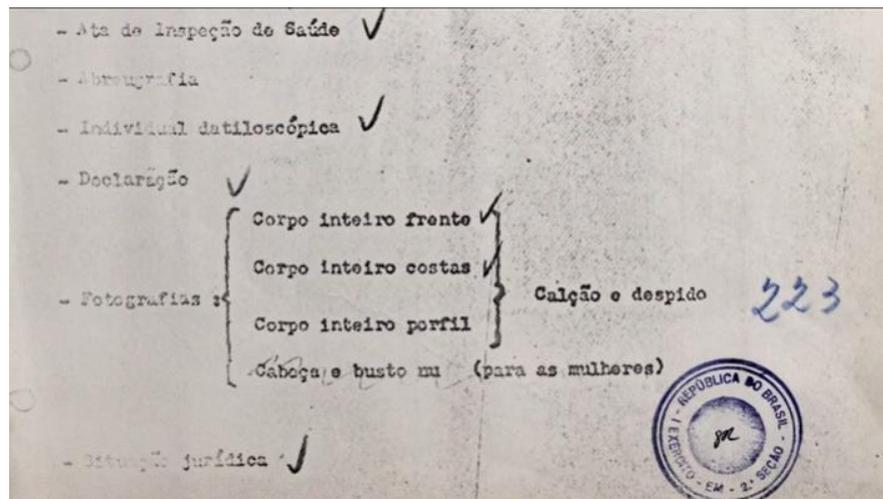
Fonte: frames de “Retratos de Identificação

Uma das fotografias da prisão de Chael também foi fundamental para a reconstituição de seu assassinato. O cruzamento de diversos arquivos permitiu concluir que o estudante foi morto durante as torturas, e não por causa de ferimentos ocasionados quando foi detido pela polícia.

Espinosa ficou preso em São Paulo até 1973, quando foi solto por falta de julgamento. Já Maria Auxiliadora fez parte do grupo de prisioneiros que foram exilados do Brasil. Foram 70 presos trocados pela libertação do embaixador suíço Giovanni Bucher, sequestrado pela VPR. Junto ao grupo também se encontrava Reinaldo Guarany, que foi companheiro de Dôra no exílio e também oferece seu depoimento para o documentário.

Inclusive, a diretora apresenta a Reinado imagens fotografias dele na prisão, nu. Ele considera a imagem um abuso e um absurdo e questiona “Por que fotografar o cara nu?” (RETRATOS, 2014). Após essa fala, aparece na tela a imagem de um documento, provavelmente referente a Reinaldo, com uma lista de todas as fotos que deveriam ser tiradas do preso político (Imagem 6), provocando o espectador a pensar sobre essa questão. Dessa forma, o documento demonstra que as fotografias de identificação faziam parte do controle que a ditadura tinha sobre os prisioneiros e, ao preencher a tela com esse arquivo, Leandro novamente utiliza a montagem para despertar consciência no espectador sobre essa história de repressão.

Imagem 6: documento com a lista de fotos que deveriam ser fotografadas



Fonte: frames de “Retratos de Identificação”

Em “Retratos de identificação”, Anita Leandro utiliza a montagem como uma forma de ressignificar a histórias dessas quatro pessoas. Ao ver as fotos, Espinosa e Reinaldo rememoram acontecimentos e, ao mesmo tempo, despertam criticamente para uma história que os envolve. Chael e Dôra, que já não estão mais vivos, são lembrados a partir de arquivos e das lembranças dos que ainda estão aqui. Suas vozes, que foram caladas por tanto tempo, foram então ressuscitadas. O espectador também acompanha essa história, que se abre para o presente. As fotografias de identificação e os arquivos revelam nuances que oferecem um novo vislumbre dessa história, que fazem com que essa narrativa ainda seja atual e pertinente.

Considerações finais

“48” e “Retratos de identificação” são dois documentários de arquivo que se utilizam das fotografias e de uma montagem original, cada qual com suas especificidades, para conseguir ressignificar narrativas de repressão. A imagem é colocada em cena para que o testemunho possa aflorar. Enquanto isso, o testemunho é parte fundamental para que compreendamos a imagem não em sua magnitude, pois isso é impossível, mas para que possamos captar ao máximo seus sentidos e atualizações.

Percebemos que a *mise-en-film* da fotografia está presente em ambos os filmes. Em “48” Susana de Souza Dias utiliza a fotografia o tempo todo na tela. Não vemos a diretora mostrando as imagens aos seus depoentes, mas conseguimos escutar todas as lembranças e sentimentos que aquela imagem acarreta no indivíduo. Cada imagem aparece, se instala, e

desaparece devagar, gerando um estado de pausa e reflexão. Afinal, elas não são apenas fotografias. São momentos importantes da vida de cada um dos 16 depoentes. Prisões que desencadearam consequências durante toda uma vida, com cicatrizes que ainda permanecem.

Já em “Retratos de Identificação”, Anita Leandro oferece aos seus entrevistados a materialidade da imagem. As emoções e memórias que afloram dessas fotografias são registradas e fazem parte de uma reconstrução desse acontecimento tão importante na vida de Espinosa, Maria Auxiliadora, Chael e, também, Reinaldo. A montagem das imagens, incluindo os arquivos, é feita de maneira cuidadosa, respeitando os que já não estão mais presentes e também oferecendo um tempo para o espectador compreender e atualizar a história.

Assim, os dispositivos criados nesses documentários permitem que as memórias de repressão das ditaduras militares, portuguesa e brasileira, possam ser reavivadas e repensadas, nunca esquecidas. É necessário compreender que esses filmes despertam narrativas críticas, de resistência. Os indivíduos ali fotografados são muito mais do que apenas presos políticos. São pessoas que possuem e possuíam uma família, trabalho e sonhos. Já o espectador se depara com uma narrativa que foi durante muito tempo calada, pois apresenta detalhes de um sistema repressor. Mas a montagem do documentário, o *mise-en-film* da fotografia e todo o trabalho estético e intelectual para a composição do filme de arquivo ressignifica e oferece aberturas para essas histórias.

Referências

48. Direção: Susana de Sousa Dias. Portugal: Kintop/ Ansgar Schäfer. 1 DVD (92 min), PAL, color.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

DIAS, Susana de Sousa. “Cada filme, mesmo que o realizador não o tenha consciencializado, veicula uma determinada ideia de história”: entrevista a Susana De Sousa Dias. [Entrevista cedida a] Nuno Lisboa e Susana Nascimento Duarte. **Cinema 5 - Revista de filosofia e da imagem em movimento**. Lisboa, jul.2014. Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/25255376/1406651986937/5.pdf>. Acesso em 1 de junho de 2021.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, USP, julho 2012. <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37>. Acesso em: 01 de junho de 2021

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

GUIDEROLI, Ilma Carla Zarotti e SALES, Alessandro Carvalho. Virtualidades das imagens de uma ditadura: perspectivas para uma leitura do filme 48, de Susana De Sousa Dias. **Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social**, Rio de Janeiro, v. 10, 2017. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/7968>. Acesso em 1 de junho de 2021.

LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. **Anais da Compós** – 24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf. Acesso em 1 de junho de 2021.

_____. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **LOGOS**, 45, vol.23, nº 02, 2º semestre 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/27512>. Acesso em 1 de junho de 2021.

FAGIOLI, Julia. Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. 2017. **Tese** (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HM8A>. Acesso em: 1 de junho de 2021.

RETRATOS de identificação. Direção: Anita Leandro. Rio de Janeiro: Pojó Filmes, 2014. 1 Vídeo (73min). Son, Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o>. Acesso em: 1 de junho de 2021.

VALE, Glaura Cardoso. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso**. 2. Ed – Belo Horizonte (MG): Relicário Edições/ Filmes de Quintal, 2020.