

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## O SILÊNCIO PULSANTE DAS IMAGENS: O DOCUMENTÁRIO COMO RESGATE DA MEMÓRIA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA DE CORPOS SILENCIADOS PELA DITADURA<sup>1</sup>

Rita Márcia Magalhães Furtado<sup>2</sup>,

### Resumo:

O cerne deste trabalho está na abordagem da fotografia como representação, com o objetivo de caracterizar a imagem de arquivo como portadora do conceito de memória, evocando a potência comunicativa das imagens fixas para, a partir do modo de apropriação definido no formato fílmico, analisar como duas diretoras, Anita Leandro e Susana de Sousa Dias, dão voz a imagens fotográficas de corpos silenciados, fazendo fluir neles seu caráter ontológico que, perpassando verticalmente o tempo, institui-se como que em um presente contínuo. Para além do referencial teórico escolhido – Georges Didi-Huberman, François Soulages, Anita Leandro e Jean-Louis Comolli –, o referencial fílmico, baseado nos documentários *Retratos de identificação* de Anita Leandro e *48*, de Susana de Sousa Dias, concentra-se em aspectos que nos permitem extrair da fotografia um referencial estético para a discussão aqui proposta, alicerçado numa narrativa que se pretende subjetiva, ao mesmo tempo que é também universalista.

**Palavras-chave:** Imagens; documentário; filmes de arquivo; fotografia; ditadura militar.

### Abstract:

The core of this work is the approach of photography as a representation, with the objective of characterizing the archival image as a carrier of the concept of memory, evoking the communicative power of fixed images to, from the mode of appropriation defined in the film format, analyze how two directors, Anita Leandro and Susana de Sousa Dias, give voice to photographic images of silenced bodies, making flow in them its ontological character which, vertically passing through time, is instituted as if in a continuous present. Besides the chosen theoretical reference – Georges Didi-Huberman, François Soulages, Anita Leandro and Jean-Louis Comolli – the filmic reference, based on the documentaries *Portraits of identification* of Anita Leandro and *48*, by Susana de Sousa Dias, focuses on aspects that allow us to extract from photography an aesthetic reference for the discussion proposed here, based on a narrative that is intended subjective, while also universalist.

**Keywords:** Images; Documentary; Archival Films; Photography; Military Dictatorship.

---

<sup>1</sup> The Pulsating Silence of Images: Documentary as Recovery of Memory Through the Photography of Bodies Silenced by Dictatorship.

<sup>2</sup> Professora Associada na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, vinculada à linha de pesquisa Cultura e Processos Educacionais. Realizou estágio pós-doutoral em Sociologia da Arte na Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (2014). E-mail: rmmfurtado@uol.com.br

## DOCUMENTÁRIO: RESGATE DA MEMÓRIA?

A imagem fotográfica, escrita imagética da memória temporariamente esquecida, quando trazida para o documentário, torna-se objeto material que permite a abertura para uma experiência estética através de elementos da recordação. A evocação da memória traduz a busca pela singularidade da relação desta com a imagem. O documentário se torna um lugar de memória pois, ao beber na fonte do passado, o restitui para o presente e o resguarda, tornando-se fundamental – não só para quem o dirige mas também para nós, espectadores – para a compreensão do presente e para a participação ativa no contexto das transformações sociais necessárias.

Se tomarmos apenas a perspectiva da vida ordinária como definição de um documentário, então este existe desde o surgimento do cinema, com as imagens capturadas pelos irmãos Lumière. Atualmente, e não entraremos no escopo da retomada de uma história do documentário, o termo designa algo muito mais complexo que envolve desde o simples registro do cotidiano, as formas técnicas de apropriação de imagens, passando pelo registro poético, científico, político, artístico, etnográfico, estético até o chamado metadocumentário.

Segundo Comolli, mais do que qualquer outro gênero fílmico, e diferentemente de uma visão do todo proposta por alguns gêneros, o documentário tem “a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”.<sup>3</sup> Nessa perspectiva, o filme se torna *espelho da realidade*, pois estabelece relações com fatos, numa elaboração que os reconfigura em novas formas do real no recorte escolhido por quem o dirige. “O cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo.”<sup>4</sup> É nesse contato direto com o real transmutado em matéria fílmica que o mundo nos chega pelos fatos que são, em si, porções compactadas da história e de suas dimensões ideológicas e políticas.

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 172.

<sup>4</sup> COMOLLI, 2008, p. 173.

<sup>5</sup> COMOLLI, 2008, p. 177.

Sendo assim, o cerne deste trabalho está na abordagem da fotografia como representação, com o objetivo de caracterizar a imagem de arquivo como portadora do conceito de memória, evocando a potência comunicativa das imagens fixas para, a partir do modo de apropriação definido no formato fílmico, analisar como duas diretoras, Anita Leandro e Susana de Sousa Dias, dão voz a imagens fotográficas de corpos silenciados, fazendo fluir neles seu caráter ontológico que, perpassando verticalmente o tempo, institui-se como que em um presente contínuo.

## A fotografia e o arquivo: a fonte documental como gênese e finalidade do documentário

Quando uma fotografia se torna um documento, e esse documento se torna arte, sem perder sua aura documental, mas acrescida de um pensamento sobre a imagem fabricada sob determinado propósito, faz-se um reencontro com a história, com uma evidência do já dado, mas que sob certas condições de arquivamento, manteriam a história adormecida na medida em que o ver pela fotografia, resgata a lembrança. As informações guardadas não são textuais, são imagéticas. A ausência de circulação, imputa a essas fotografias uma “pele documental” que precisa ser descamada, rompida.

Como fonte fotográfica que legitima os fatos, o arquivo é a possibilidade de armazenamento de dados, objetos e relatos de interesse coletivo, resguardando o que não deve ser ocultado. Segundo Eleida Assmann, “os arquivos se definem em termos de abertura e fechamento e sua acessibilidade é que define se se trata de uma instituição democrática ou repressiva”.<sup>6</sup> O arquivo é um bem comum, público ou privado, que representa a memória cultural, num movimento que oscila da função de legitimação de um determinado sistema político (quando de sua instituição) ao reforço de seu rechaçamento (quando de sua destituição). É um legado que pode ser interpretado de maneiras distintas, pois assume caráter de certificação, de dominação, de poder, de contestação ou de legitimação.

O verbete “Arquivos” do *Dicionário da imagem* traz a referência da legislação francesa, com a lei 79-18, datada de 3 de janeiro de 1979, que assim conceitua a palavra:

Conjunto de documentos, qualquer que seja sua data, a sua forma ou o seu suporte material, produzidos ou recebidos por qualquer pessoa física ou moral, ou por qualquer serviço ou organismo, público ou privado, no exercício de sua atividade.

---

<sup>6</sup> ASSMANN, Eleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 368.

A conservação dos documentos é organizada no interesse público, quer por necessidades de gestão e de justificação dos direitos das pessoas físicas e morais, públicas ou privadas, quer para documentação histórica da investigação.<sup>7</sup>

Tais imagens revelam uma narrativa oculta, que não pretende explicá-las, mas suscitar uma memória visual, buscando abordá-las de maneira subjetiva e singular, criando camadas sobrepostas de representações que, para além da intenção estética, desvelam o propósito de questionar o estatuto dessas imagens na cultura audiovisual contemporânea. Diante disso, as imagens de arquivo suscitam o debate sobre a apropriação, pois esta entra no campo da ética das imagens, posto que a ideia é se utilizar de fontes já existentes para desenvolver um projeto e, a partir delas, percorrer novos caminhos criativos. Ao analisar a ética a partir da apropriação de imagens de arquivo usadas em documentários, Comolli afirma:

Exige-se deles que forneçam uma prova irrefutável da existência do que foi, quando não podem conter senão o traço da conjunção particular que os tornou possível e os produziu, encontro circunstancial de um referente e de um processo de produção, conjunção novamente acionada num segundo encontro, não menos circunstancial, desse traço com o olhar que se mostra capaz de interpretá-lo [...].<sup>8</sup>

Georges Didi-Huberman, ao escrever *Devolver uma imagem*, texto no qual ele analisa a obra de Harun Farocki, inicialmente elabora seu pensamento no sentido de buscar a quem pertencem as imagens, sobretudo aquelas encontradas em arquivos públicos, com finalidade política:

[...] não é inútil se perguntar *de que* exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que apareceram, as representações que primeiro se impõem. Essa questão tem, ainda por cima, a vantagem de suscitar o interesse pelo *como* das imagens, outra questão crucial. E depois, existe a questão totalmente tola – e totalmente maldosa, na realidade, quero dizer a questão política – de saber *a quem* são as imagens. Diz-se “tirar uma foto”. Mas o que se tira, *a quem* se tira exatamente? Tira-se verdadeiramente? E não é preciso devolvê-la a quem de direito?<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> GOLIOT-LETÉ, Anne et al. **Dicionário da imagem**. Tradução: Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 37.

<sup>8</sup> COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. Tradução: Livia Deorsola (coord.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.197

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução: Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 205.

Considerando que, no Estado repressivo, a fotografia é tirada durante interrogatórios e/ou sessões de tortura, Didi-Huberman defende que quem realiza pesquisa arquivística e se apropria dessas imagens com a finalidade de transformar – pautando-se numa estética da emancipação –, esses registros em documentários, e assim expandindo a informação antes restrita a um determinado órgão público, deve, através da montagem, perspectivar um forma impactante de exposição, restituir sua forma e “retornar as imagens a quem de direito”<sup>10</sup>, porque fazem parte de um *patrimônio comum*, são imagens herdadas da história. Nesse sentido, “restituir é dar sem reter, sem resto, sem interesse, sem capital, sem processo de apropriação ou expropriação”.<sup>11</sup>

O real já não é o mesmo daquele vinculado à sua data original. A fotografia já não é eficaz do ponto de vista da fidelidade do registro. No agora ela cumpre outro propósito. A fotografia cumpre sua função de documento no arquivo, o fotógrafo cumpre seu propósito de registro documental. Mas no arquivo elas *acumulam e conservam vestígios de ontem*. Elas unificam, classificam e obedecem à ambição ditatorial, operando uma ruptura entre o real e a verdade. Agora guardam somente um valor informativo pois resguardam algo na ordem do acontecimento. Para André Rouillé,

Transferindo o mundo para uma imagem, ela contribui também para sua irrealidade. O declínio do cara a cara espacial e temporal entre a coisa e sua imagem coincide com o declínio da relação binária, própria da representação tradicional, em prol de sua relação serial: a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série sem origem definida, sempre perdida na cadeia interminável das cópias, e das cópias de cópias. O mundo desaparece dentro dessa série, instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso.<sup>12</sup>

Essa ocultação da imagem de dá pois esta não é a representação do sensível, da abstração contida no instante do registro fotográfico, se limita a exprimir, em sua visibilidade, o visível visto, mas ocultado. Assim, expande-se para além do visível que representa apenas a política restritiva da imagem quando o que foi ocultado se sobressai, e se instaura no campo do sensível, justamente no seu silêncio ecoante.

A fotografia-documento não coloca frente a frente o real e a imagem, em uma relação binária de aderência direta. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em

---

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 209.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p.211.

<sup>12</sup> ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constanca Egresas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 156.

ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos.<sup>13</sup>

Então, mais do que qualquer outra possibilidade material, a fotografia comprova a existência do passado, e, recorrendo à recordação, muitas vezes silenciosa, torna-se fonte inesgotável enquanto memória. Nesse sentido, ela evoca, contemporaneamente, a copresença do espectador no evento ocorrido no passado, quando de sua criação.

A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa [*Abdruck*] remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato.<sup>14</sup>

Para apreendermos o que contém – do ponto de vista estético – uma fotografia, recorreremos ao conceito que François Soulages denomina fotograficidade, que é, para ele, a relação possível entre três estéticas: a do irreversível, a do inacabável e aquela das escolhas advindas dessa articulação. É a fotograficidade de uma fotografia que permite as escolhas, o possível, o inacabável. Assim, de modo mais amplo, a fotograficidade é o que é fotográfico na fotografia. Segundo Soulages.

a fotograficidade designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico (...) não só com a fotografia real, mas também com a fotografia possível, e até com as potencialidades fotográficas; ora justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, *a arte do possível*, tomada em seu sentido próprio.<sup>15</sup>

Parece-nos que é dessas características, das potencialidades e do possível, e da interlocução destas que Anita Leandro e Susana Dias partem para realizarem seus filmes baseados em fotografias de arquivo. Os dois filmes são experiências políticas do olhar e, de certo modo, contribuem para *ressignificar os usos sociais da fotografia*. Ali não são apenas corpos registrados e catalogados, coisificados ao serem numerados, há uma representação do que não é visível, da abstração do sensível que contém toda a potência do instante do registro.

---

<sup>13</sup> ROUILLE, 2009, p. 158.

<sup>14</sup> ASSMANN, 2011, p. 238.

<sup>15</sup> SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução de Iraci Poletti e Regina Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p.129.

## O convite do silêncio pulsante das imagens

Susana de Sousa Dias, no documentário *48* (2009), se utiliza de fotografias de presos políticos portugueses na época da ditadura salazarista para, através do silêncio inicial que antecede cada uma das imagens trazidas, evocar nossa capacidade de exercício da memória coletiva. A escolha feita por ela passa pela narrativa desses mesmos rostos de homens e mulheres registrados nas fotografias, na época atual, rememorando sentimentos, acontecimentos e situações e imputando ao silêncio nos intervalos entre as imagens, a função de nos “dar um tempo” para a elaboração da acolhida da imagem que, na sequência, virá.

Na voz *off* dos respectivos rostos revelados pela pesquisa da diretora, a relação passado-presente promove encontros dos dezesseis entrevistados consigo mesmos, ao observarem as próprias fotografias e rememorarem os horrores sofridos por eles durante as sessões de tortura ao se confrontarem ao regime político salazarista ou ao se lembrarem de detalhes corriqueiros, como o corte do cabelo e as roupas usadas, por exemplo. A abertura do filme traz o seguinte texto:

De 1926 a 1974 Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu chefe e ideólogo político. A igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Colónias, nação e regime confundiam-se numa construção mítica baseada no conceito de Império. A PIDE/DGS foi dissolvida. Parte dos seus arquivos desapareceu. Entre estes, os arquivos das antigas colónias que continham as imagens dos prisioneiros políticos africanos.

Em seguida, é com uma foto de perfil de Georgette Ferrara – presa política que nunca havia visto essa fotografia posto que ela foi tirada na PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e na DGS (Divisão Geral de Segurança), a polícia política do governo salazarista, quando de sua prisão – que o filme efetivamente se inicia quando esta faz um relato emocionante dos fatos ocorridos naquele período. Segue-se a ela, outras quinze pessoas que tiveram suas fotografias “ressuscitadas” pela diretora. Percebemos que o objetivo de Susana de Sousa Dias é o de fazer emergir esse passado, até então “guardado” no limite material da fotografia e “revelado” pela exposição da imagem a seus protagonistas, com a intensidade emocional que nos toca. Há lágrimas e sorrisos nas lembranças dos narradores e ambos são plenamente justificáveis.

Já Anita Leandro, no documentário *Retratos de identificação* (2014), utiliza-se da fotografia de arquivo referente à prisão de três pessoas – Antônio Roberto Espinosa, estudante de filosofia da USP, militante do movimento operário de Osasco e comandante nacional da VAR-Palmares; Maria Auxiliadora Lara Barcellos, estudante de medicina da UFMG e membro do grupo de manutenção da VAR; e Chael Schreier, estudante de medicina da Santa Casa de São Paulo e militante daquela mesma organização – para abordar a temática da ditadura militar no Brasil. A partir de sua pesquisa realizada no setor de documentação

iconográfica do APERJ, Leandro teve acesso a fotos do período de 1969 a 1976 e destas seleciona fotografias a serem apresentadas às duas pessoas em questão, e que, como no filme *48*, também nunca haviam tido acesso a estas. *Retratos de identificação* se inicia com o seguinte texto:

Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1989), os presos políticos eram fotografados pela polícia em diferentes situações: atos de prisão, interrogatórios, inquéritos, processos de banimento e investigações. Hoje, esses retratos constituem provas de crimes e atos violentos perpetrados pelas forças armadas e pela polícia civil.

Na sequência, a cineasta apresenta seis imagens contendo as fotografias tiradas pelos agentes da repressão, quando acompanhavam o cotidiano de Maria Auxiliadora Lara Barcellos. Anita optou pela voz *over*. Na sequência dessas imagens, verifica-se o relato das ações de seu cotidiano. Em seguida, são apresentados trechos dos filmes *Não é hora de chorar*, de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz (Chile, 1971) e *Brazil: a report on torture*, de Saul Landau e Haskell Wexler. (Chile, 1971), nos quais Maria Auxiliadora, então estudante do curso de medicina da UFMG, relata sua atuação como integrante da VAR-Palmares com o codinome Chica. Em seguida, o relato de Antônio Roberto Espinosa (codinome Bento), comandante nacional da VPR e posteriormente da VAR-Palmares que, ao se deparar com as fotos, rememora sua convivência com Maria Auxiliadora e Chael, ambos já falecidos. E por fim, o relato de Reinaldo Guarani Simões, também militante político, sobre sua convivência com Maria Auxiliadora, na Alemanha.

A utilização de imagens já capturadas, mediada pela câmera das duas diretoras, traduz o trânsito do passado para o presente para o espectador que se vê também capturado pelo olhar das diretoras. Há um referencial nas imagens dos dois documentários que determina a potencialidade da fruição subjetiva, mas também remete à pluralidade do coletivo pois duplica e desloca o sentido da memória. Essa duplicidade tensiona a representação com o caráter ontológico e político do significado fílmico. Como nos diz Paul Ricœur:

Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece, mesmo, que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo de tornar-se imagem. A revisão paralela das fenomenologias da lembrança e da imagem encontraria seu limite no processo de transformação da lembrança em imagens.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p.26.

O uso de imagens de arquivo como referência, pelas duas cineastas, se apresenta como forma de resgate da memória. Há, na situação por elas criada, uma presença viva da lembrança que restitui a imagem de origem e imprime nela as marcas do passado esgarçado na memória, mas por elas resgatado pela pesquisa em arquivos. Essa duplicidade também resgata a identidade da imagem fotográfica enquanto registro ao mesmo tempo em que esta reconstrói, no vazio da imagem de identificação, a necessidade de tornar tangível o sentido desta. No tensionamento da apropriação, da ressignificação e da partilha, a fotografia, nos dois filmes, funciona como um testemunho do passado, pois reconstitui e restitui o real. A singularidade da abordagem das duas cineastas apresenta um movimento dialético que liga um fato novo (o filme) ao fato já dado e guardado (as fotografias). As diretoras se apropriaram de um registro e quiseram partilhá-lo, como memória social.

As diretoras são também pesquisadoras, trabalham com o resto, com as fotografias que ficaram – não como aquilo que sobra e pode ser descartado, mas como aquilo que resistiu e por isso é vestígio silencioso. Mas o silêncio das imagens de arquivo não é representativo do vazio. Além de testemunhar os acontecimentos políticos, esse silêncio torna-se lugar de experiências outras, que envolvem o “ar da imagem” como nos diz Roland Barthes, em *A câmara clara*, e transmite uma beleza melancólica. É o silêncio pulsante das imagens, e esse silêncio grita e ecoa. Ele é polissêmico. Seu eco se torna linguagem que possibilita a compreensão de uma estética difusa, encoberta por uma névoa, mas que dá visibilidade às agruras dos acontecimentos da história. Atribuir a essas imagens um caráter silencioso é uma escolha de visibilidade feita pelas cineastas como modo de expor a ausência de sentido da barbárie, iluminando uma memória que, ao mesmo tempo em que é lembrada, é também vivida na escrita da luz e da sombra que a duas diretoras instigam.

A escolha das imagens, parte do delicado exercício que antecede o filme, formam uma complexa trama de possibilidades a serem descartadas e/ou acolhidas. A segunda fase da escolha é posterior ao que foi filmado e diz respeito à montagem, momento de junção dos saberes resultantes da pesquisa arquivística com a narrativa instituída por cada diretora. Ao promover um enfrentamento resultante do encontro dessas pessoas com suas imagens registradas em circunstâncias tão dolorosas, as duas diretoras propõem-se à escuta do silêncio que emana dos corpos fotografados da imagem fixa que têm em mãos e dos corpos filmados da imagem em movimento dos corpos presentes que veem à sua frente.

Nos dois documentários a ideia de fluxo está presente na montagem (intervalo, interrupção e ligação, o resíduo, a descontinuidade). A montagem aqui assume o protagonismo e o cinema de arquivos faz-se a *memória emergida das cinzas*. E é na montagem, enquanto dispositivo cinematográfico, que as cineastas lançam seu foco. Leandro, ao falar do processo de montagem de *Retratos de identificação*, afirma:

Buscamos nos procedimentos da montagem formas de valorização da dimensão probatória do material encontrado. Graças à montagem, presente em todas as etapas da pesquisa – da reunião das fontes documentais à montagem propriamente

dita, passando pelo registro dos testemunhos orais –, as imagens da repressão, abordadas como personagens da história, puderam retornar ao palco dos acontecimentos políticos, como uma questão atual. [...] Cada efeito de montagem aplicado a uma imagem de arquivo age sobre ela e sobre nossa percepção do passado. A inscrição de um intervalo entre dois documentos – a tela preta, por exemplo, como acontece em Retratos de identificação – assinala uma fronteira entre eles e a singularidade de cada um.<sup>17</sup>

A montagem é, então, um modo de subtrair o que parece insignificante e eliminar o excesso de informação que, de certo modo é passivo com relação ao real ali representado. Para Leandro, a montagem amplia as possibilidades de uma narrativa descontínua pautada na memória, nos documentos e nos intervalos entre estes, posto que é uma experiência arqueológica e um constante exercício de balizamento ético e estético. Em seu texto *Falkenau: a vida póstuma dos arquivos*, Leandro, ao falar da montagem do filme *Falkenau, visão do impossível*, de Emil Weiss, faz uma afirmação que remete diretamente aos dois filmes aqui analisados:

Define-se, assim, um compartilhamento do espaço que põe num mesmo patamar o discurso do arquivo e o relato da pessoa filmada. Graças a essa igualdade de tratamento, uma cumplicidade se estabelece entre imagem e som, entre documento e palavra viva, enfim, entre passado e presente. Abordados como contemporâneos um do outro, arquivo e testemunha, ambos sobreviventes da História, participam em igualdade de condições de um esforço comum de compreensão do passado.<sup>18</sup>

Georges Didi-Huberman, assim diz sobre a montagem:

A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial.<sup>19</sup>

Assim, os dois filmes se tornam evidências da duplicação da realidade visível presente nas fotografias. Ao tocar no território afetivo da rememoração, as formas “insípidas” dos retratos que identificam os presos políticos são transmutadas em formas estéticas de suscitam, através do olhar reflexivo das diretoras, as conexões entre estas e o imaginário das pessoas ali registradas. O que se quer mostrar?

---

<sup>17</sup> LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **LOGOS 45**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 62, p. 105;112.

<sup>18</sup> LEANDRO, Anita. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. **Significação Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, n.37(34), p. 108.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 156.

Percebemos que, nos dois filmes, a memória é evocada a partir do local, pois a descrição minuciosa dos lugares provisoriamente habitados é uma referência significativa no filme. Para Assmann, os lugares são imprescindíveis quando buscamos seu conceito porque corporificam uma memória ampliada, são o ponto de cruzamento de várias esferas da vida, das pessoas que os frequentaram ou das pessoas que, não os tendo frequentado presencialmente, compreendem que estes guardam uma referência que, culturalmente, se estende a um público maior e por isso merece ser considerado quando falamos de memória:

E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos.<sup>20</sup>

Ou seja, mesmo que esses locais tenham se tornado locais de cultura, ainda guardam, simbolicamente, a experiência de origem de quem o frequentou por serem pontos de contato direto com o passado. Assmann elabora uma classificação dos tipos de locais e sua vinculação com a memória: locais das gerações, locais sagrados e paisagens míticas, locais da memória exemplar, locais honoríficos, locais de ruínas e invocações do espírito, locais de sepulturas e lápides e locais traumáticos. Sendo que este último nos interessa mais diretamente por representar parte importante das falas dos entrevistados nos filmes *48* e *Retratos de Identificação*. Assmann, assim os caracteriza, diferenciando-os dos locais memorativos:

Locais memorativos são aqueles onde se cumpriam atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar. Registros feitos com sangue – como perseguição, humilhação, derrota e morte – têm valor de destaque na memória mítica, nacional e histórica. Eles são inesquecíveis na medida em que são traduzidos por um grupo em recordação positivamente vinculadora. Locais traumáticos diferenciam-se de locais memorativos na medida em que se fecham a uma formação afirmativa de sentido.<sup>21</sup>

A importância desses lugares traumáticos como referente da memória se dá como sustentação para a narrativa dos dezesseis entrevistados de Susana de Sousa Dias e os dois entrevistados de Anita Leandro. Nesse aspecto, “o local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância”.<sup>22</sup> Nos filmes *48* e *Retratos de Identificação*, a sede da PIDE, em Portugal, e do DOPS, no Brasil, se instituem como lugares traumáticos na narrativa dos prisioneiros que partilham *a experiência do sofrimento vivido* e como lugares memoriais para nós espectadores. A rememoração dos fatos ali ocorridos traz o que a imagem não mostra, uma

---

<sup>20</sup> ASSMANN, 2011, p. 318.

<sup>21</sup> ASSMANN, 2011, p. 349.

<sup>22</sup> ASSMANN, 2011, p. 350.

espécie de dor afetiva que nós espectadores sentimos, mas não conseguimos alcançar sua real dimensão.

A recordação torna-se força que faz emergir os detalhes que persistem na experiência narrada mesmo que não pela frequência *in loco* ao espaço narrado. De qualquer modo, a junção fotografia e relato da experiência vivida no local traumático é, para nós espectadores, pedagógica pois nos ensina, nessa apropriação da experiência da dor do outro, o valor de nossa presença na história. Assim, mesmo que estes locais não representem mais, do ponto de vista espacial, o real propósito para aquilo a que foram destinados, tais locais funcionam como um referencial semiótico, possuem uma simbologia pelo fato de se manterem vinculados a uma realidade invisível, mas carregada de significados.

## A escuta de uma sonoridade do tempo represado na memória

Jean-Luc Nancy, no ensaio *Imagem, mímeses e métrixis*, ao falar de um quadro de Cézanne, diz que “a ressonância dessa imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia”.<sup>23</sup> Do mesmo modo, pensamos que os retratos mostrados nos filmes, nos colocam também na escuta da ressonância *tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia*, na medida em que é impossível não nos envolvermos com as histórias narradas, sermos por elas tocados, no âmbito do sensível. À medida em que elas avançam, como um todo que envolve a pesquisa, a elaboração e a montagem, nos convocam ao inteligível, especificamente no que diz respeito a pensarmos os conceitos de identidade, alteridade, liberdade e dignidade no contexto político do qual fazemos parte.

Apesar de ser o ponto que unifica os dois filmes, a fotografia também polariza, pelo modo como ambas escolheram utilizá-la: como protagonista, em *48* e como coadjuvante, em *Retratos de Identificação*. Somos nós, espectadores, que faremos a vinculação das imagens com o real. De certo modo, somos testemunhas da intenção de ambas pois em ambos, estes exigem de nós uma recordação, um exercício de memória do que ocorreu enquanto história, período do qual estávamos ausentes, mas que nos exige um posicionamento, uma resposta no agora. As fotografias de retrato em preto e branco mantêm um silêncio pulsante, que nos instigam a percorrer o caminho visual proposto pelas cineastas. Essas imagens convocam nosso olhar, nos comovem ao relatar como as ações políticas, quando pensadas pelo Estado ditatorial, podem se converter em violência, tortura física e psíquica, sofrimento e dor.

---

<sup>23</sup> NANCY, 2015, p. 71.

As narrativas pautadas na memória, nos dois filmes, com o objetivo de assegurar que as vidas contemporâneas não vivenciem as mesmas atrocidades, denota um gesto solidário à dor dos outros, que busca na rememoração, o ponto de partida para problematizar o presente. É essa visita ao passado, através das lembranças, que aponta um norte para o futuro. O presente, esse “entre” temporal, busca nos vestígios dos arquivos, as marcas de uma experiência coletiva de dor, e o cinema, através desses dois filmes, explicita de modo sensível essa experiência de busca, para nos fazer aqui, em bases epistemológicas, analisar essa problemática tão pertinente a nós para fazer germinar algo que aponte para um futuro menos caótico. Mas isso nos exige, a partir do ato de criação das diretoras, gestos de resistência na conciliação do sensível com o inteligível, com o intento de fazer ecoar a necessidade da dignidade humana como sustentação da vida. É nesse sentido que, pensamos, imagem e memória se inter-relacionam no sentido de assegurar que uma sociedade guarde seus traços específicos através das relações culturais, presentes tanto no momento de criação dessas imagens quanto de sua apreensão por parte daqueles que as reproduzem e/ou as modificam e que as visualizam.

As imagens fotográficas trazidas nos dois filmes servem mais para nos indagar se o presente efetivamente nega o passado sórdido dos regimes autoritários no Brasil e em Portugal, ou se ele é apenas uma camada sobreposta àquele passado e, portanto, sujeito a, com novas configurações, repeti-lo. Tais imagens também despertam um movimento da crítica. Não há uma renúncia a esse passado enquanto acontecimento, mas, em contrapartida, trazê-lo à tona significa elucidar as construções interrogativas possíveis. E por isso são ainda tão pertinentes para esse nosso momento contemporâneo. O diálogo que estabelecemos com as imagens traz à tona o passado violento, autoritário e repressor, que em algum momento e em alguma medida pensávamos ter superado, mas este ainda nos ronda, apesar do pseudo apagamento, cuja provável irrupção compromete a dignidade humana nos campos da vida social, cultural e política, e, portanto, democrática. Portanto, e justamente por isso, os documentários nos convocam a ficar à escuta da sonoridade desse recorte específico na história de nossa memória coletiva.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, Eleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. *In*: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. *In: ALLOA*, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne et al. **Dicionário da imagem**. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011.
- LEANDRO, Anita. Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. **Significação Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 37(34), p. 105-121, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68116>. Acesso em 14 jun. 2019.
- LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **LOGOS 45**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 62, p. 103-116, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2AOcZy4>. Acesso em: 17 jan. 2019.
- NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mimesis* & *méthexis*. *In: ALLOA*, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Trad. Iraci Poleti e Regina Campos. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.
48. Direção de Susana de Sousa Dias. Lisboa: Kintop, 2010. 1 DVD (92 min.).
- RETRATOS de identificação**. Direção de Anita Leandro. Rio de Janeiro: UFRJ/Memorial da Anistia, 2014. (72 min.). Disponível em <https://vimeo.com/110206302>. Acessado em 27 de maio de 2019.

Artigo recebido em 01/08/2020  
Aceito em 04/08/2020