



***Retratos de identificação:  
a imagem-arquivo como  
morada da memória***

*Portraits of identification:  
the image-archive as  
memory protection*



Ricardo Lessa Filho<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)/Capes. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

**Resumo:** *Retratos de identificação* (2014) oferece, a partir de sua montagem arquivista e cinematográfica, uma nova legibilidade histórica para as imagens realizadas pela ditadura militar brasileira – no caso, os *mugshots* (as famosas “fotos de prisioneiro”) e as imagens capturadas de maneira clandestina pelos militares para acusar os então “inimigos” do regime. Alçadas ao tempo, tornadas arquivos, estas imagens comprovam a profunda violência e perversão perpetradas pelos órgãos militares a partir de 1964. Assim, o artigo sondará o gesto de sobrevivência das imagens-arquivo que, elevadas ao tempo, tornaram-se inscrições históricas e comprobatórias dos crimes cometidos pelo regime militar brasileiro.

**Palavras-chave:** *Retratos de identificação*; imagens-arquivo; *mugshots*; ditadura militar; memória.

**Abstract:** *Portraits of identification* (2014) offers, from its archivist and cinematographic montage, a new historical readability for the images made by the Brazilian military dictatorship. In case, the mugshots (the famous “prisoner photos”) and the images clandestinely captured by the military agents to accuse the then “enemies” of the regime. Displayed through time, transformed into archives, these images prove the deep violence and perversion perpetrated by the military organs from 1964. Thus, the article will probe the gesture of survival of the images-archive that, displayed through time, became historical inscriptions of the crimes committed by the Brazilian military regime.

**Keywords:** *Portraits of identification*; images-archive; mugshots; military dictatorship; memory.

Por acaso não nos roça, também,  
uma explosão de ar que envolvia os de outrora?  
Por acaso nas vozes nas quais prestamos  
ouvido não ressoa o eco de outras vozes  
que deixaram de soar?

Walter Benjamin

## Introdução

Em 1989 Arlette Farge (2009), uma das mais importantes historiadoras francesas do século XX, evocava a profunda e complexa experiência dos arquivos que frequentava. Ela chamou esta experiência da vivência *dentro* dos arquivos de *Le goût de l'archive* (*O sabor do arquivo*), título de ensaio precioso onde a autora desenterra documentos arquivados – e por tanto tempo esquecidos – daqueles que careciam de história, ou, para utilizar as palavras de Walter Benjamin (2012a), daqueles cujos destinos não prestavam contas à história oficial, daqueles que partilhavam na obscuridade do mundo uma *história derrotada* por serem eles mesmos seres vencidos por uma violência gradativa. Assim, Farge concedeu uma fisionomia possível a partir da palavra aos delinquentes, analfabetos e catadores de lixo do século XVIII em Paris, a fim de fazer emergir da escuridão aqueles homens e mulheres cujas silhuetas só se projetavam nos arquivos judiciais do século XVIII francês.

Ora, esta experiência vital – de dentro – que Arlette Farge descreve parece-nos primordial enquanto introdução para falar do documentário brasileiro *Retratos de identificação* (2014), dirigido por Anita Leandro, cineasta e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sendo uma importante investigadora da história dos arquivos da ditadura militar brasileira, Leandro, em seu filme *Retratos*, tal como Farge, segue o desejo de Benjamin: o de resgatar os nomes, as fisionomias, os locais e a marca afetiva de três homens e uma mulher (dois vivos e dois mortos) profundamente cesurados pelo horror ditatorial, fazendo das imagens-arquivo uma nódoa de sangue no tempo e, simultaneamente, um testemunho fundamental das violências e humilhações executadas pelos órgãos militares da época.

Desta maneira, o artigo visará encontrar nas “fotos de prisioneiros” (os *mugshots*) presentes no filme um gesto de sobrevivência do arquivo: da morada que elas exercem na memória nacional até a questão aporética destas imagens realizadas pelos perpetradores da violência militar – os *mugshots*, fotos que originalmente serviriam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que, alçados

ao tempo, acabam por materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros. Em um outro momento, o artigo proporá uma investigação em relação às imagens clandestinas realizadas pelos militares quando estes espionavam pessoas que descobriam como “inimigas”. Por fim, o texto discutirá amplamente a questão do complexo e profícuo jogo entre montagem cinematográfica e arquivista, demonstrando a questão basilar que se apresenta para os estudiosos de filmes a partir de imagens e documentos de arquivo – para legitimar, de fato, que o arquivo sempre nos dirá algo sobre a nossa história e origem.

### A experiência do *archive affect*

Em um texto intitulado “Exploración, experiencia y emoción de archivo”, Vicente Sánchez-Biosca (2015) pensa o arquivo junto da história e da memória, inferindo que a experiência de qualquer arquivo visual do passado tem como consequência inevitável o encontro com a morte. É esta quem jaz sempre no arquivo: o desaparecimento dos representados, dos lugares visíveis, dos seres cujas imagens foram congeladas e que hoje só podem ser restituídas ao nosso tempo histórico graças à obra do arquivista, do montador ou do artista. Sánchez-Biosca também propõe que o arquivo não é um mero “repositório neutro de material”, sequer um “depósito dormente”, porque de fato um arquivo, seja por sua fragilidade, seja por sua tenacidade, sempre nos impõe alguma coisa:

é que um arquivo não é um repositório neutro de material, um depósito dormente de informação, apto para ser consultado por historiadores e enfermos do passado. Um arquivo, a partir de sua mera constituição, fala, se expressa, se impõe. Ele faz isso por ordem jamais casual ou repentina com que foram estruturadas suas peças. Um arquivo faz isso por suas omissões, já que nem todas as unidades do passado que foram registradas terão sido ao final retidas para formar parte do arquivo. [...] As omissões, os silêncios, a classificação são manifestações de poder [...], [o] arquivo determina os limites do dizível, o giro recente que se deu por chamar de “*archival turn*” insiste em que um arquivo é sempre um lugar de produção de conhecimento. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p. 220)

Esta virada arquivista (*archival turn*) que Sanchez-Biosca comenta liga-se, sem dúvida, com aquilo que Jaimie Baron (2014) denominou de *archive affect*: o arquivo como virada e como afeto, mas também como inscrição material do tempo e como memória histórica. Assim, *Retratos de identificação*, tanto para sua realizadora Anita Leandro quanto para suas testemunhas ainda vivas (Antônio Roberto Espinosa

e Reinaldo Guarani Simões), vem para legitimar e acionar a presença do arquivo como fator decisivo, ajudando a contar uma história não oficial – justamente, uma história dos vencidos. Na presença arquivista que o filme impõe às suas testemunhas, algo se inscreve: o confronto com as imagens do passado que Antônio e Reinaldo enfrentam abre as incontornáveis cicatrizes da memória traumática. A partir das imagens-arquivo que eles seguram – tateiam – nas mãos, uma série de acontecimentos imprevisíveis é acionada: instantes registrados (deles mesmos ou de amigos) em fotos que eles até então desconheciam, uma fissura da memória, portanto, que permite o não reconhecimento daqueles momentos congelados pelo ato fotográfico, fazendo emergir a rememoração e a impossibilidade desta – como apontado por Todorov – em restituir integralmente o passado:

Observando assim as duas primeiras fases do trabalho de rememoração, impõe-se outra conclusão: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os dois termos que formam um contraste são o apagamento (o esquecimento) e a conservação: a memória é, sempre e necessariamente, uma interação de ambos. A restituição integral do passado é algo impossível. [...] A memória é forçosamente uma seleção: se conservarão algumas marcas do acontecimento, outros serão desdenhados, logo de primeira ou pouco a pouco, e esquecidos posteriormente. Por isso é tão desconcertante que se chame *memória* a capacidade que os ordenadores têm de conservar a informação: a esta operação falta uma marca constitutiva da memória, a saber, o esquecimento. (TODOROV, 2002, p. 153)

A experiência da memória acionada só foi possível, para estas testemunhas, porque a experiência háptica em sentir as imagens-arquivo se fez presente. Neste gesto de conceder o tato da imagem-arquivo para Antônio e Reinaldo, Anita Leandro encontra em outros lugares da memória, em outros documentos de arquivo, as provas vivas do passado, as palavras pronunciadas, os gestos, a força, a intenção da resistência; e na postura dos corpos – em suas expressões de dor – os acontecimentos vividos por aquelas vidas cuja única saída era responder com o corpo.

### **Os *mugshots* como registros da violência: imagens realizadas pelos perpetradores**

Os *mugshots* são imagens realizadas pelos perpetradores – no caso de *Retratos de identificação*, as imagens produzidas pela ditadura militar brasileira a fim de representar os “inimigos” assim que eram presos e levados às delegacias ou aos centros de tortura. Os *mugshots* são também conhecidos como as famosas “fotos de prisioneiro”, em que o indivíduo então recluso é fotografado em pelo menos

dois ângulos distintos: frontalmente e de perfil. Sendo um material confeccionado pelos agentes da violência, os *mugshots* no filme de Anita Leandro possuem um papel fundamental para registrar e identificar as imagens e os tempos de tortura, humilhação e morte perpetrados a partir de 1964 pelo regime ditatorial brasileiro.

Chael Charles Schreier (Figura 1), estudante de Medicina que, junto a Antônio Roberto Espinosa (comandante da VAR-Palmares), Maria Auxiliadora Lara Barcelos (também estudante de Medicina e militante da VAR-Palmares) e Reinaldo Guarani Sobral (membro do grupo armado ALN) é um dos quatro protagonistas de *Retratos de identificação*. Os *mugshots* de Chael talvez sejam, dentre todas as fotos do gênero presentes no filme, os mais emblemáticos porque anunciam, a partir de seu rosto e de seu corpo, ao mesmo tempo uma experiência da *resistência* e da *aniquilação*. Experiência da *resistência*: Chael Schreier mediante a um regime radical, antes de ser encarcerado e torturado, decide comer somente uma única folha de alface e beber dois copos d'água por dia durante seu período como foragido da ditadura militar e, em algumas semanas, perde algo em torno de 40 quilos – a resistência que em Chael se dá através da degradação do próprio corpo como a única resposta corpórea possível aos torturadores. Experiência da *aniquilação*: com o seu corpo fragilizado pela falta de nutrientes e principalmente pelos constantes “espancamentos, chutes, sevícias sexuais e choques elétricos” (LEANDRO, 2016, p. 112), Chael não resiste a uma noite de torturas na Vila Militar e vem a falecer. Sobre este episódio específico, Anita Leandro, em suas pesquisas, acabara por desvendar uma das tantas mentiras dos assassinos militares:

O corpo (de Chael) foi levado para o Hospital Central do Exército, autopsiado sob ordem do diretor do hospital, o médico e general Galeno Franco, e entregue ao IML. Sem saber o que havia se passado na Vila Militar, o IML entregou o corpo e a autópsia à família e a morte do estudante foi imediatamente divulgada na imprensa nacional e internacional, frustrando as expectativas dos responsáveis pela morte do estudante de encobertarem o crime. Era a primeira denúncia pública de tortura no regime militar, divulgada em reportagem de capa da revista *Veja*, nº 66, de 10 de dezembro de 1969. O capitão Celso Lauria, encarregado do IPM da VAR e um dos chefes da equipe de tortura que matou Schreier, forjou, então, um documento afirmando ter havido “necessidade do emprego de energia física para efetivação da prisão, resultando daí as lesões letais verificadas no corpo do militante”. O documento, assinado pelo capitão Lauria em 27 de fevereiro de 1970, três meses depois da morte do estudante, omite a existência do auto de autópsia, que constata, no entanto, 11 costelas

quebradas, ruptura do mesocolo e do mesentério, hematomas em todo o corpo, diversas hemorragias internas e, até mesmo, implicitamente, assistência médica à tortura, ao se referir a “seis pontos de sutura na região mentoneira”. (LEANDRO, 2016, p. 112)



Figura 1: O *mugshot* frontal do rosto de Chael.

Anita Leandro descobre a verdade inscrita diante do rosto já morto de Chael. E nesta revelação, graças ao arquivo, faz com que a história até então olvidada de um homem saia da escuridão e venha nos tocar. Essa saída da escuridão só pôde existir por causa do gesto arquivista da diretora e pesquisadora, que, ao encontrar os documentos emitidos pelos próprios militares responsáveis pela morte do resistente político, descobre a verdadeira história desta vida humana brutalmente aniquilada. A verdade sobre a morte de Schreier culmina na comparação mediante a montagem que Leandro exerce em seu documentário (Figura 2).

Assim, o gesto perpétuo da mentira militar emerge, rompe, e a verdade é finalmente capaz, graças à montagem cinematográfica, de dizer o que por 45 anos a manteve calada:

O capitão Lauria não imaginava que, 45 anos depois, um outro documento da polícia, além do laudo de necropsia, viria se juntar ao dossiê de acusação e desmentir definitivamente sua falsa versão dos fatos. Pouco antes de ser levado para a Vila Militar, Chael fora fotografado no DOPS/GB, de frente e de perfil, com o torso nu, em plano aproximado na altura da cintura. Os negativos dessas fotos foram localizados no APERJ durante a pesquisa para o

filme *Retratos de identificação* e, uma vez positivados, revelaram que o estudante não tinha nenhum ferimento da cintura para cima [...]. Confrontado a esses negativos, o documento forjado pelo torturador vem atestar os próprios métodos da repressão, trazendo à tona a história oficial que se tentava, então, fabricar. Esses negativos são o que a historiografia chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles”. (LEANDRO, 2016, p. 113)

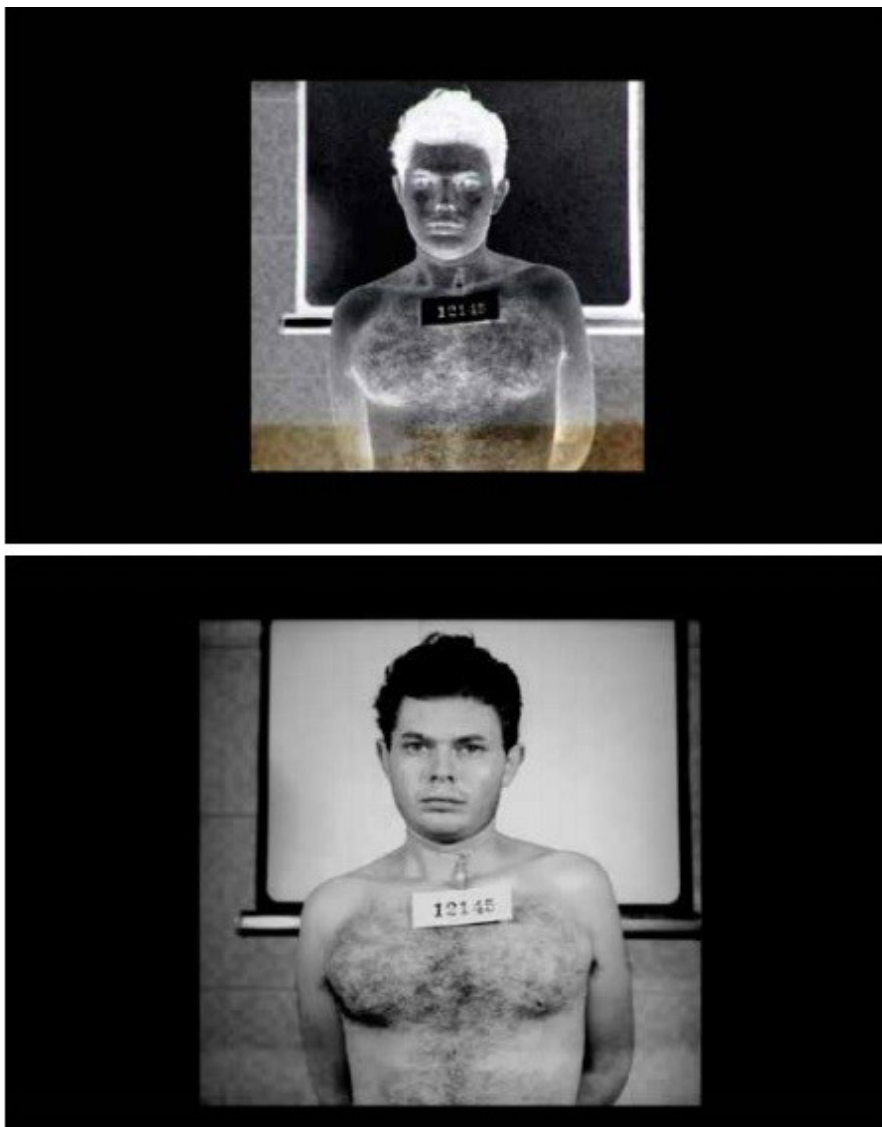


Figura 2: O negativo e a revelação do *mugshot* frontal de Chael realizado no DOPS/GB.



Aquilo que Marc Bloch (2002) em um livro póstumo chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles” é o caso onde o negativo e a foto revelada do torso frontal e desnudo de Chael (Figura 2) rompe o véu que revestia sua mentira histórica e mortal, no exercício interminável que o arquivista tem de verificar as fontes históricas de um acontecimento que aponta ora fragilidades, ora falsidades: “ali onde figura a indicação, será preciso verificá-la: pois a experiência prova que pode ser mentirosa. Está faltando? É importante restabelecê-la” (BLOCH, 2002, p. 95). Leandro de fato reestabelece a verdade, ou melhor, busca a todo custo inscrevê-la em nosso presente para aniquilar a farsa a partir de uma escavação arquivista e arqueológica através das imagens-arquivo que por tanto tempo a ditadura militar brasileira escondeu.

Esses *mugshots* de Chael são imagens realizadas pelos perpetradores e, como tais, registram um inimigo que o é plenamente a partir do momento em que seu “vestígio fotográfico é incorporado a uma ficha. Documentar é para os perpetradores contribuir à repressão e, por esta razão, estas imagens de detidos estão impregnadas do olhar e intenção de seus capturadores” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 55). Mas alçadas à luz do tempo, estas imagens registradas pelos perpetradores militares acabam por *vazar a sua razão*, ou seja, acabam indo contra o real motivo de sua fabricação (a comprovação e fichamento de que os resistentes políticos eram criminosos, terroristas) e tornam-se documentos históricos e legítimos das torturas, humilhações e assassinatos. A *imagemarquivo* em *Retratos de identificação* realiza o gesto que Walter Benjamin (2012a, 2012b) tão fortemente desejou: o de dar um nome e fisionomia possíveis aos seres pertencentes a uma história dos vencidos, porque a verdadeira construção histórica está destinada àqueles que não têm nome (*os Namenlosen*).

Outro *mugshot* que nos salta os olhos é o de Maria Auxiliadora, a Dora. Assim como Chael, também estudante de Medicina e um dos dois personagens do filme já sepultados em vida. Talvez por então sabermos das mortes de Chael e Dora (ela que cometera suicídio saltando na frente de um trem no período de seu exílio político na Alemanha em 1976), talvez por eles só estarem *presentes no filme como arquivos*, que estes instantes de registro fotográfico – para ambos, uma espécie de perpetuação de suas fisionomias compulsoriamente violentadas, humilhadas, depauperadas – nos toquem de um modo tão eloquente e arrepiante. Talvez porque estes dois personagens, apesar dos testemunhos poderosos e em vida de Antônio e Reinaldo, sejam o verdadeiro motivo da existência de um filme como *Retratos de identificação* – ou seja: a sua razão mesma em dar um nome e fisionomia, custe o que custar, às vidas destruídas pela ditadura militar brasileira.

E nesta tentativa de oferecer um nome e uma fisionomia a todo custo buscada pelo filme, este *mugshot* de Maria Auxiliadora realizado em 1969 (existem outros *mugshots* de Dora presentes no filme confeccionados em 1971, mas nos limitaremos a este no presente texto) acaba por conceder aquilo que somente parece ser possível no momento em que o tempo, a partir do breve instante de um gesto, de uma contração humana é congelado pelo ato fotográfico. A “foto de prisioneira” realizada pelos perpetradores militares para fichar e documentar a então estudante de medicina nos revela um segredo outrora desconhecido até o momento em que Leandro, em seu trabalho de imersão histórica e arquivista, acaba por desvendar nesta imagem de arquivo: tal como no *mugshot* de Chael, o *mugshot* de Dora (Figura 3), quando olhado atenta e aproximadamente (Figura 4) acaba por nos fazer perceber as lágrimas em seus olhos.

É então que Anita Leandro utiliza-se da montagem cinematográfica e arquivista para realizar não somente uma descoberta – esta lágrima que Dora porta em sua face, lágrima contraída, é verdade, lágrima cujo fluxo natural ela tenta inibir apesar de tudo, porque ela não quer dar o prazer que os seus violadores tanto desejavam: expor aos olhos dos criminosos seu choro de humilhação, de exaustão, de tortura – como também uma disputa pela narrativa histórica ao lado das imagens-arquivo:

Retirar dos arquivos as fotografias produzidas pela polícia durante a ditadura engaja, por consequência, a montagem cinematográfica numa outra disputa pela narrativa histórica, desta vez, com as imagens, ou seja, ao lado delas, de maneira solidária em relação à fragilidade desse tipo de documento e à gravidade do silêncio que ele encerra. (LEANDRO, 2016, p. 107)

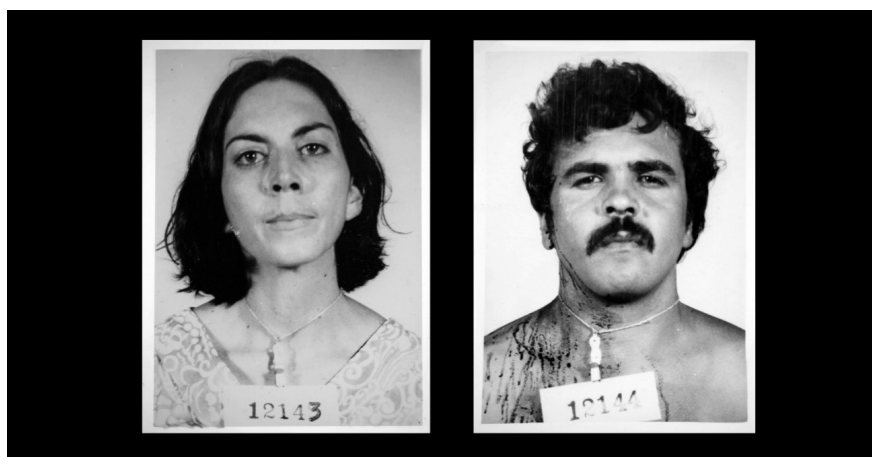


Figura 3: Os *mugshots* de Dora vestida e de Antônio – este desnudo e ensanguentado após mais uma sessão de tortura e espancamento realizada pelos militares.



Figura 4: Com a foto aproximada do rosto de Dora, tornam-se perceptíveis as lágrimas em seus olhos. Foto realizada de sua entrada no DOPS em 1969.

Por mais pobre e insuficiente que uma imagem de um dado tempo histórico possa parecer, por ser arquivo ela exige de nós um exame cuidadoso para entender o seu gesto fundador: o olhar que a engendra. E se a foto de Maria Auxiliadora é à luz de sua realização um ato fotográfico fixado pelo perpetrador, a partir de sua sobrevivência, tanto no tempo quanto na memória, este olhar dos fundadores da violência é confrontado com o olhar desta mesma imagem virada arquivo: a colisão repentina daquele que agora olha essa foto como um testemunho crucial da violência do regime militar brasileiro. E desta maneira, o olhar de Dora pode ser lido como uma de tantas outras “respostas ao olhar da autoridade” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014b, p. 99) que a registrava.

Mas esta representação não basta para explicar a força inesgotável das fotografias; nelas toma corpo um segundo nível: o instante irrepitível de um choque de olhares; uma centelha que a registra, o ser que se descobre diante da câmera expressado em um gesto, consciente ou não, da vez derradeira em que foi fotografado, não para outra coisa senão para morrer. Por isso o ato fotográfico, sobretudo as imagens realizadas pelos perpetradores da violência, tem algo de performativo: mais do que descobrir um inimigo, cria-o; mais do que abrir uma ficha do detido, é a sua condenação à morte ou à tortura. A foto retrotrai, então, o instante, mas faz gravitar sobre ele tudo o que ocorrerá posteriormente.

É assim que, ao escrever sobre os *mugshots* que Rithy Panh incontáveis vezes utiliza em seus filmes, Vicente Sánchez-Biosca se pergunta:

como se operava essa tomada fotográfica? Em qual sequência de ações se inscrevia? Com qual propósito se documentava a imagem do detido levando em conta que seria executado sem hesitação? Com qual objetivo se preservou? Quais outros documentos completavam o arquivo criminal? [...] Sem procurar uma resposta para elas [as perguntas], torna-se impossível discernir o papel da fotografia no processo e, portanto, ficamos desarmados diante de qualquer uso alternativo destas imagens. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014a, p. 122)

Se de fato os *mugshots* um dia serviram para fichar e documentar os “inimigos” do regime militar, hoje sua função é de completa inversão: a de *identificar* as imagens outrora “perdidas” (na verdade, imagens que sempre foram consideradas secretas pelos órgãos da ditadura e por isso guardadas às sete chaves de todo conhecimento público) que cada vez mais emergem e que contribuirão para concluir sobre a grandeza deste crime totalitário que fraturou a história do Brasil. Essas imagens – e as fotos e documentos que Leandro exhibe em seu filme não são outra coisa senão a ponta do iceberg – ao mesmo tempo que urgentes e fundamentais, portam em si mesmas – pela espessura do trauma, pela intensidade da violência – a história do naufrágio político e humano do nosso país, cristalizando assim este tempo histórico brasileiro de profunda repressão como uma “pedra da dor que escapa à redenção” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 59).

E se os *mugshots* confeccionados pelos militares brasileiros a partir de 1964 serviram para decidir sobre os rumos das humilhações, torturas e assassinatos, agora obrigam-lhes a assumir a responsabilidade diante da História:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como conectores entre o passado e o presente, que é como Ricœur nomeia os arquivos. (LEANDRO, 2015, p. 2)

## Montagem e testemunho

Anita Leandro (2016, p. 104) diz que a divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição: a disputa *pelas* imagens, a disputa *com* as imagens e a inevitável disputa que se estabelece *entre* as imagens:

A divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição em relação a esses materiais. Antes de tudo, é necessário se lançar numa disputa *pelos* imagens, ou seja, pelo direito de acesso a esses documentos, considerados durante muito tempo, segredo de Estado. Junta-se a isso a exigência de uma disputa *com* as imagens, ou seja, a favor delas, apreendendo-as como objetos, ao mesmo tempo, estéticos e políticos, irredutíveis, por essa razão, ao papel de mera ilustração de conteúdo histórico. E, por fim, é preciso ainda ao cinema saber mediar a disputa inevitável que se estabelece *entre* as imagens, na mesa de montagem, quando se procede ao cruzamento das diferentes fontes documentais sobre o período. (LEANDRO, 2016, p. 104)

Ora, essa exigência postulada legitimamente por Leandro cristaliza-se ao mesmo tempo como gesto de resgate (da história através dos arquivos: documentos, imagens etc.), como de montagem (selecionar cuidadosamente os arquivos que devem ser mostrados), impondo desta maneira uma tomada de posição no tríplice confronto: *pelos*, *com* e *entre* as imagens. Mas o que seria, então, “tomar posição”? Para Georges Didi-Huberman posicionar-se não é um gesto fácil:

para saber é necessário tomar posição. Não é um gesto fácil. Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o *fora-de-campo* que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais do que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é necessário saber o que se quer, porém, também, é necessário saber de onde se situa o nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Portanto, para saber é necessário contar com duas resistências pelo menos, dois significados da palavra *resistência*: a que dita nossa vontade filosófica ou política de romper as barreiras da opinião (é a resistência que diz *não* a isto, *sim* a aquilo) mas, assim mesmo, a que dita propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que consente nem ao que quer renunciar). (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12)

Portanto, podemos reagir da seguinte maneira à questão da tríplice tomada de posição a partir das imagens postuladas por Leandro, que este posicionar-se é, antes de tudo, um movimento de montagem e por tratar-se da questão dos documentos confeccionados pelos perpetradores do regime militar esta montagem exige a absorção histórica de uma experiência do testemunho:

[o testemunho] funciona para ele [sobrevivente] como uma ponte fora da sobrevivência e de entrada na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços [metonímias] do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11)

Sabendo-se desta maneira que a montagem cinematográfica como experiência do testemunho é, em *Retratos de identificação*, uma busca atravessada pela memória da dor, Leandro não permite que esta emersão do passado através de suas imagens já seja uma espécie de veneração em que elas suscitem um uso melancólico do arquivo – por sua distância a respeito das nossas, por aquilo que contém em seu aspecto material: sua textura, sua forma, a suspensão de um tempo passado e concluído que sugerem.

Walter Benjamin em um ensaio de 1930 já apostava que a montagem verdadeira partiria do documento (BENJAMIN, 1930), portanto, do arquivo. Mas essa partida é, ao nosso entender, uma partida de indefectível dialética. A montagem dialética se dá através de uma *abertura* e existem pelo menos dois sentidos distintos para compreender o termo “abrir” (abertura): abrir enquanto gesto de ampliação (dizemos: “abrir a mente”), mas “abrir” também é ferir (dilacerar), como um médico-cirurgião que, para realizar um procedimento cirúrgico, precisa abrir – dilacerar – a pele do paciente para encontrar – e tentar sanar – a dor/doença. Assim, montar dialeticamente é abrir (dilacerar) os tempos dos arquivos em *Retratos de identificação*, e para abrir (dilacerar) algo é preciso, antes, *tocar* – por isso que Anita Leandro ao pesquisar tais imagens e documentos do passado acaba por tocar os arquivos, e, nesta taticidade, sua experiência torna-se tanto testemunho (mostrar os crimes exercidos e revelar as mentiras cometidas pela ditadura militar) quanto escavação arqueológica (revelar ao mundo documentos e imagens até então desconhecidas, desconhecimento que se dá inclusive entre os perpetradores de tais arquivos de violência).

É então através desta *abertura do tempo* – resgatar as imagens do passado e concedê-las a chance de emergir em nosso presente – que a montagem cinematográfica

em *Retratos* exerce uma potência em sua função mesma de fundir (de inscrever) os tempos de suas imagens. Isso reverbera logo quando Leandro decide colocar, já na abertura do documentário, um excerto do depoimento que Maria Auxiliadora concede para o filme *No es hora de llorar* (*Não é hora de chorar*, 1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz (Figura 5). A este depoimento, Leandro *cola* imagens realizadas de maneira clandestina pelos perpetradores da violência (Figuras 6 e 7), onde eles seguindo Dora chamam-na de “alvo”, isto é, de alguma coisa que precisa e será “abatida” brevemente.



Figura 5: Maria Auxiliadora (a Dora) em depoimento para o filme *Não é hora de chorar*.

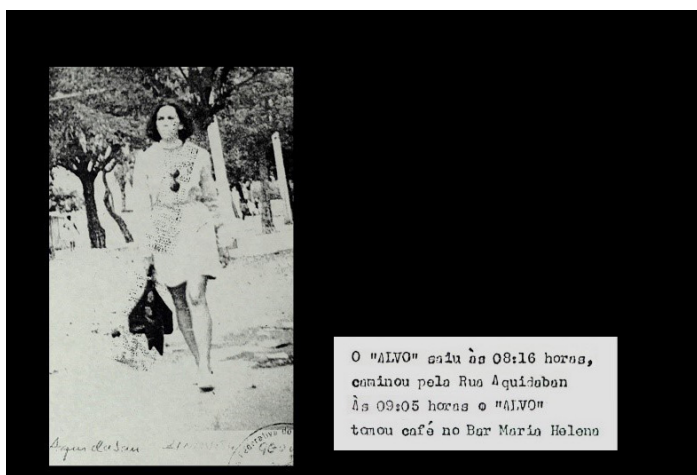


Figura 6: Dora sendo chamada de “ALVO” pelo perpetrador clandestino.



Figura 7: Mais uma imagem clandestina de Dora realizada pelos militares.

Atentemo-nos rapidamente para a questão desta *imagem clandestina* de Dora realizada pelos perpetradores da violência militar, esta imagem-arquivo acaba por se instalar, a partir de sua intenção, em um polo ideológico completamente distinto e irrecuperável das imagens clandestinas realizadas por Alberto Herrera (outro conhecido como Judeu Alex, um dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz – Birkenau) e de Claude Lanzmann em *Shoah* (1985) registrando clandestinamente o então ex-diretor do campo de extermínio de Treblinka, Franz Suchomel. As imagens de Lanzmann e sobretudo de Herrera (Alex) existem como uma espécie de *registro terminal* da imagem como testemunho definitivo do horror: elas servem para conduzir ao mundo do visível a incriminação definitiva de um homem (Suchomel por Lanzmann) e de um sistema (o nazismo por Herrera). A imagem de Dora, por sua vez, executa o lado mais perverso do gesto clandestino dos militares: a incriminação de uma inocência – até onde se sabe, não existia nenhum crime cometido por ela, senão e somente a sua resistência política ao regime ditatorial. A “clandestinidade” do regime militar, como bem sabemos, não ficou apenas destinada aos registros de imagens: quantas valas não foram abertas, quantos corpos não foram assassinados à luz de um segredo total, à luz de toda clandestinidade?





Figura 8: A foto tirada clandestinamente por Alberto Herrera em Auschwitz.



Figura 9: Franz Suchomel filmado clandestinamente por Lanzmann.

Assim, a montagem coordenada por Leandro em *Retratos de identificação*, graças ao seu rigor e tactilidade, converte-se no ponto fulcral da narrativa possibilitando à história em si redefinir o que de fato existiu – e insiste em existir com sua falsidade – por trás das redes de relações dos órgãos militares, concedendo desta maneira ao pesquisador, arquivista ou artista a chance de multiplicar heurísticamente seus pontos de vista e assim alcançar o reestabelecimento da verdade. Portanto, a montagem oferece uma possibilidade a mais de ler as imagens, de exercer a sua inadvertida legibilidade a partir delas, pois nesta dialética toda funciona rigorosamente os sentidos já que “falar da *legibilidade das imagens* não é somente dizer, de fato, que estas reclamam uma descrição (*Beschreibung*), uma construção discursiva (*Beschriftung*), uma restituição de sentido (*Bedeutung*)”, mas que a montagem é capaz de conferir às imagens mesmas “sua legibilidade inadvertida” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17).

### A montagem como renascimento da legibilidade histórica

A montagem em *Retratos de identificação* exerce uma inscrição dialética lá mesmo no seio de seu acontecimento. Em outras palavras, a montagem (dialética como é toda verdadeira montagem; mas também arquivista, histórica) deste filme oferece-nos, custe o que custar, a possibilidade de uma nova – e inadvertida – legibilidade da história de algumas imagens da ditadura militar brasileira. Ao contrário de Barthes (1984, p. 134) que disse que jamais poderia *ler* uma foto, Anita Leandro não somente concede uma leitura, mas também uma escuta a esta inscrição arquivada do passado a partir das fusões imagéticas, porque a “montagem faz ouvir o arquivo” (LEANDRO, 2015, p. 15).

Leandro, assim, *inventa*, dota de novos significados as imagens identificadas do regime militar que, fundidas, montadas e remontadas à exaustão deixam de ser aquilo que poderia ser meramente consideradas imagens banais (um número de registro do prisioneiro político, uma simples assinatura de algum encarcerado) para transformarem-se num testemunho imagético (Figura 10). A montagem em *Retratos de identificação* faz a imagem-arquivo viver, concedendo-a uma nova chance para *gritar* a sua história.

Nesta montagem (Figura 10), a assinatura de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Antônio Roberto Espinosa e Chael Charles Schreier juntam-se aos seus números de registro enquanto prisioneiros. As assinaturas dos três colocadas ao lado de suas numerações registrais acabam por exercer, apesar de tudo, um jogo de imagens potentes que Leandro opta por fundir nesta *tomada de posição*: onde a numeração registral aparece para normatizar os presos, para concedê-los um status

de quantidade – de reificação – ao invés de humanidade, as suas assinaturas acabam tornando-se marcas da memória intransferíveis e inigualáveis – se a numeração pode ser “copiada”, a assinatura, mesmo diante da mais perfeita cópia, sempre será uma falsificação. Assim, Leandro contrapõe neste gesto a questão mesma entre a reificação da vida humana enquanto numeração e a sua resistência ao desaparecimento, já que a montagem permite, ao fundir número e rubrica, que uma nova legibilidade histórica seja concedida a estes documentos de arquivo.

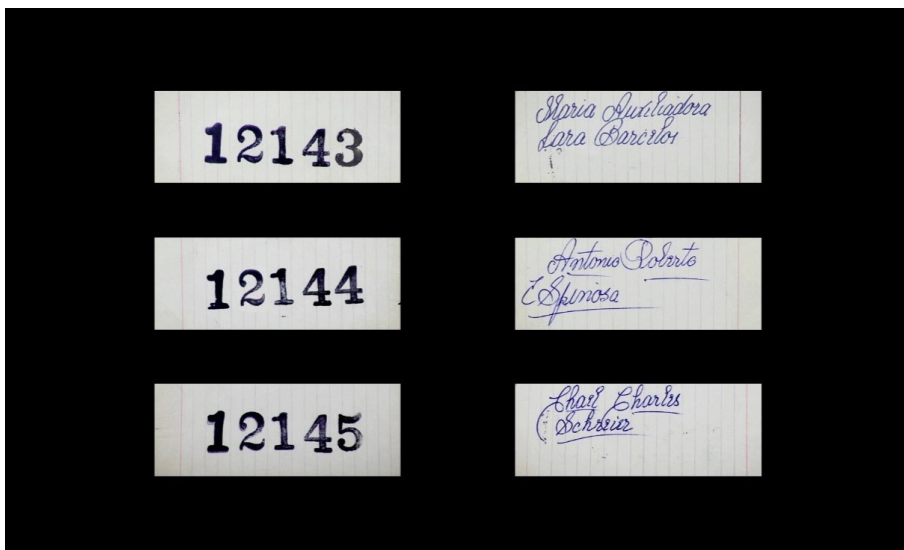


Figura 10: Os números colocados lado a lado com as assinaturas dos prisioneiros possibilita um novo significado a estes arquivos.

A montagem de *Retratos de identificação* é, sem dúvida alguma, um profundo exercício intelectual e afetivo, mas também “ético e estético” (LEANDRO, 2015, p. 14). Dispõe e recompõe, portanto interpreta por fragmentos no lugar de acreditar explicar a totalidade. Mostra as brechas profundas no lugar das coerências de superfície – correndo o risco de mostrar as brechas de superfície no lugar das coerências profundas. Um de seus momentos mais potentes reside na imagem do atestado de óbito de Chael Schreier emitido pela junta médica militar – e, como já vimos, as razões de sua morte foram totalmente forjadas pelos militares. Trespasada pela voz de Antônio Roberto Espinosa, que narra o laudo dos médicos militares de forma detalhada, a fusão concebida por Leandro a partir de duas imagens segue à risca a teoria de Sergei Eisenstein: de que as imagens agem por “atração”, e, através do “choque dialético” entre duas imagens, surge uma terceira (EISENSTEIN, 1969).

E a terceira imagem produzida pela montagem executada por Leandro a partir da “atração”, do “choque dialético” de duas imagens – o *mugshot* frontal de Chael (Figura 1) e o atestado de óbito confeccionado pelos médicos militares (Figura 11) – acaba por realizar aquele que talvez seja o grande *tour de force* do filme. Primeiramente o atestado de óbito em sua solidão (Figura 11) começa a ser preenchido por um rosto, por uma imagem capturada pelos perpetradores da violência (Figura 12) e por fim, o rosto de Chael toma toda a fusão, toda a montagem em um aporético exercício dialético exercido por Leandro (Figura 13).

O rosto de Chael se parece com aquilo que Adorno (2008) chamou de “vida mutilada” (neste rosto onde falta cruelmente o contato, uma resposta, um gesto de altruísmo). *Tocar* esta face mutilada pela violência insular da tortura, estes olhos congelados por um momento de indecifrável terror, essa posição misteriosa que vai sendo elaborada pelo rosto de Chael, esta fisionomia que em sua própria resistência parece clamar como último desejo apenas a verdade de sua história – de seu direito político de ser um sujeito.

O rosto de Chael transpassando o seu atestado de óbito parece vincular-se de maneira assombrada à ideia de *punctum* teorizada por Barthes:

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

O *punctum* proposto por Barthes em *La chambre claire* traduz ademais um valor à palavra “detalhe”, portanto, um ponto de singularidade que atravessa a superfície da fotografia que nos fere, nos *punge* talvez mesmo que nos assassine justamente quando percebemos a dimensão da violência que pode existir em uma imagem. Então se o *punctum* é o vestígio, a fissura de uma foto que *pulsa* diante de nós – por sua dor desmesurada, por sua nódoa outrora inaparente agora revelada–, poderíamos inferir que o rosto de Chael faz voltar, por causa da fissura de sua própria morte, a ideia mesma da fotografia como o “retorno do Morto” – ali onde somente a mortandade humana pode nos ferir, nos pungir com tamanha agudeza.

Desta maneira, o rosto já mortificado de Chael não parece, justa e dolorosamente, uma espécie de ressuscitamento? A imagem da rostidade de Chael sobrepondo-se ao seu documento de óbito (Figura 11) acaba por transformar-se num fantasma da verdade a assombrar a mentira presentificada em seu registro de morte, o incurso de seu rastro fantasmagórico, da imagem-arquivo que sobreviveu, da última imagem como materialização inscricionária de seu rosto, de sua vida.

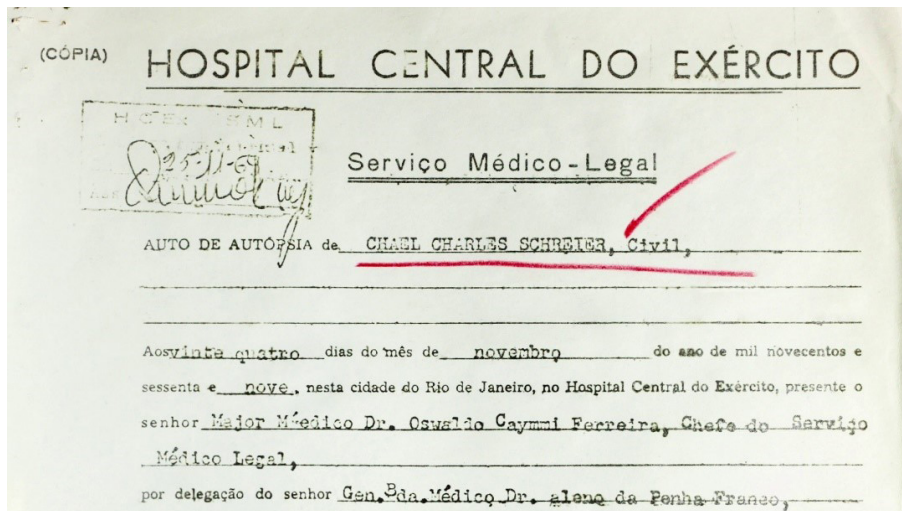


Figura 11: O atestado de óbito de Chael expedido pela junta médica militar.

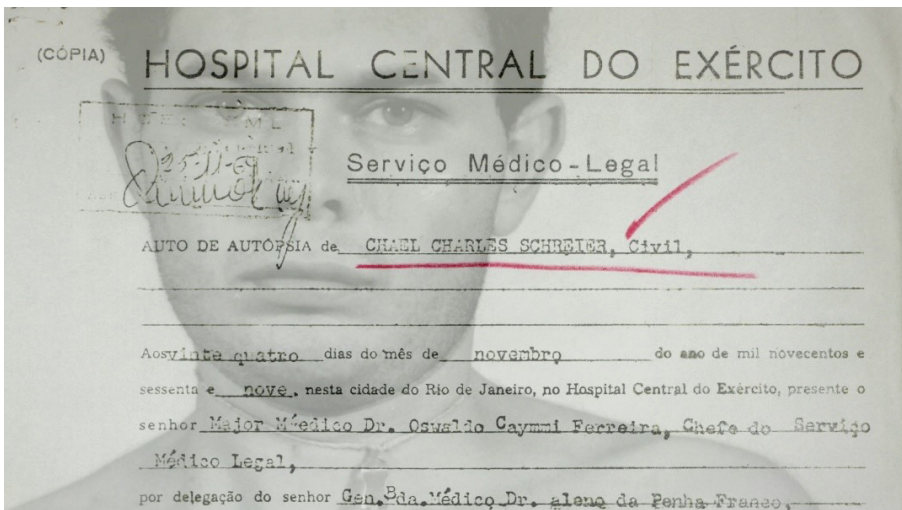


Figura 12: O rosto de Chael começando a sobrepor-se ao atestado de óbito.

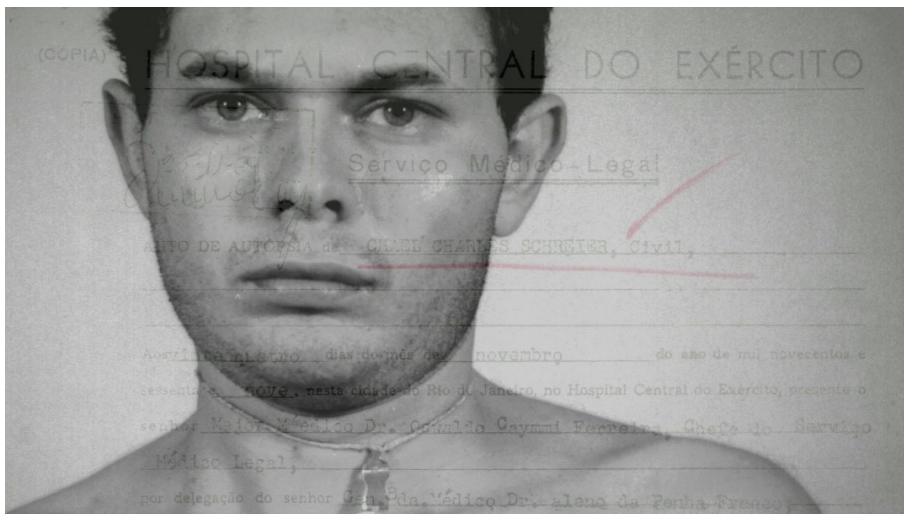


Figura 13: O rosto de Chael sobrepondo-se quase que completamente ao atestado de óbito.

### Considerações finais: o arquivo e o seu périplo

No Brasil, o período entre o final dos anos 1980 e toda a década de 1990 pode ser considerado um marco sobre a questão do direito de acesso aos documentos de arquivo e como bem nos lembra Michael Cook, nesse período a maioria dos países procedeu em direção a uma revisão das suas legislações, sobretudo países como o Brasil que passaram por um processo político ditatorial (COOK, 1999). Desta maneira o arquivo parece sempre clamar por um gesto de périplo, por um movimento que faça recobrar no presente o passado de sua história, a real origem de seu acontecimento.

Assim, *Retratos de identificação*, pelo menos aquilo que fizemos deste importante filme sobre a memória da repressão militar brasileira, foi apenas uma parcela dentre as tantas possibilidades de leituras que o filme proporciona a quem quer verdadeiramente descobrir uma parte crucial da história do nosso país. O filme de Anita Leandro é uma inscrição arquivista no seio da história recente brasileira e faz parte da crescente e importante proliferação do cinema de arquivo ao redor do mundo. Desta maneira, podemos imaginar uma parte de todo o cuidado e rigor que Leandro teve para escolher os arquivos que ela mostra em seu filme, já que eles “dependem dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (RICCEUR, 2000, p. 213). Leandro sem dúvida alguma teve competência para questionar, defender, socorrer e dar assistência aos arquivos por ela exibidos em *Retratos*.

*Retratos de identificação* é um filme que mexe e abala – tanto o corpo como a memória. É aquela espécie de “excesso de sentido” que nos fala Arlette Farge (2009, p. 36): de que o arquivo quando *lido* assombra e abala emocionalmente o seu *leitor* – é esta a própria ideia de uma nova legibilidade histórica que a imagem-arquivo possibilita a todo o presente. Mas assombros e abalos fundamentais, inadiáveis porque as imagens da repressão “carregam consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016, p. 111).

Por fim, *Retratos* possui a noção de que falar de homens e de mulheres do passado sem tomar a precaução de enunciar a dimensão corporal sobre a qual se assentam seus espíritos e suas inteligências é esquecer uma grande parte deles mesmos. Desta maneira o filme de Leandro pode ser também interpretado como uma busca incansável pelo *tempo do luto* – pela eliminação de sua impossibilidade –, pelo respeito às vidas destruídas impiedosamente, porque como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 110): a “impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida”. Graças ao filme de Anita Leandro, Chael e Dora puderam voltar a viver.

## Bibliografia

ADORNO, T. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

BARON, J. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. New York: Routledge, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Crisis de la novela*. Sobre “Berlín Alexanderplatz” de Döblin. 1930. Disponível em: <https://bit.ly/2QQU9eQ>. Acesso em: 1 fev. 2018.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

BENJAMIN, W. “Paralipómenos y variantes”. In: *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012b.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COOK, M. “Acesso a arquivos e a livros raros”. In: PINHEIRO, L. V. R. (org.). *A informação: tendências para o novo milênio*. Brasília: Ibict, 1999, p. 155-165.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

EISENSTEIN, S. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FARGE, A. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

GAGNEBIN, J. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

LEANDRO, A. “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. In: *Anais da Compós – XXIII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Belém, PA: UFPA, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2STk33y>. Acesso em: 16 jan. 2019.

LEANDRO, A. “Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão”. In: *Anais da Compós – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>. Acesso em 16 jan. 2019.

LEANDRO, A. “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.

RICCEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Del mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, España, 2014, n. 44, p. 120-135, 2014a. Disponível em: <https://bit.ly/2RB7k8U>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a La imagen perdida (Rithy Panh, 2013)”. *Secuencias*, España, 2016, n. 43-44, p. 51-72, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2RWh2C0>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción”. *Aniki*, Portugal, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FHH45Q>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia”. *História: Questões & Debates*, Curitiba,



v. 61, n. 2, p. 79-103. 2014b. Disponível em: <https://bit.ly/2AQUlPJ>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. “O local do testemunho”. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2SVwxHD>. Acesso em: 17 jan. 2019.

TODOROV, T. *Memoria del mal, tentación del bien*: Indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Península, 2002.

### **Referências audiovisuais**

NO es hora de llorar (*Não é hora de chorar*). Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, Chile, 1971.

RETRATOS de identificação. Anita Leandro, Brasil, 2014.

SHOAH. Claude Lanzmann, Alemanha-França, 1985.

**submetido em: 27 jul. 2018 | aprovado em: 15 jan. 2019**