



# Do vestígio ao avesso da imagem

ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU

Professora do Departamento de Fotografia e Cinema  
da Escola de Belas Artes - UFMG. Mestre em Artes pelo PPG Artes  
e Doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM, ambos da UFMG.

**Resumo:** Quando sentimos o perigo aproximar-se, não podemos rejeitar impunemente o apelo que nos fazem as imagens do passado, como nos ensina Walter Benjamin. Pretendemos refletir sobre a retomada de certa modalidade de imagem de arquivo – os retratos de identidade/identificação – na obra *Immemorial* (Rosângela Rennó, 1994) e no filme *48* (Susana de Sousa Dias, 2009). Por um lado, esses retratos são vestígios de uma cena produzida sob as regras do poder disciplinar; por outro, tais vestígios são retrabalhados na tessitura das obras e concorrem para uma menor ou maior abertura das imagens, que possa trazer à luz o seu avesso.

**Palavras-chave:** Retrato. Imagem de arquivo. Poder disciplinar. Vestígio. Memória.

**Abstract:** When we feel danger approaching, we cannot, with impunity, reject the appeal of images of the past, as Walter Benjamin teaches us. We reflect here on the reawakening of a certain modality of archival image - the portraits of identity / identification - in the work *Immemorial* (Rosângela Rennó, 1994) and in the film *48* (Susana de Sousa Dias, 2009). In a sense, these portraits are vestiges of a scene produced under the rules of disciplinary power; in another sense, these vestiges are reworked within the texture of the works and contribute to a smaller or greater opening of the images, so that they can bring to light their reverse.

**Keywords:** Portrait. Archive image. Disciplinary power. Trace. Memory.

*Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.*

Walter Benjamin

Se a grande febre da fotografia no século XIX popularizou rapidamente o retrato em sua função honorífica, não demorou muito para que, em campos emergentes na mesma época como a etnografia, a psiquiatria, a criminologia e a sociologia, o retrato se associasse também a uma função repressiva – cada modalidade tomando seu lugar em uma hierarquia moral e social. John Tagg localizou nesse movimento uma inversão do eixo político da representação: “ser reproduzido em imagem já não era o privilégio, senão o lastro da nova classe de vigiados” (TAGG, 2005, p. 78-79).

Dentre as práticas fotográficas adotadas naquele momento pelo aparato disciplinar, encontramos uma forma que ainda sobrevive: o retrato de identidade/identificação. Aqui, a fotografia cumpre sua função de documento de forma estrita, em um dispositivo técnico padronizado cuja finalidade é a de oferecer a descrição mais neutra possível do retratado. O método deriva do uso judiciário da fotografia sistematizado no século XIX por Alphonse Bertillon, o criminologista francês que compreendeu que a transparência da imagem fotográfica não estava dada de antemão, mas deveria ser meticulosamente construída (ROUILLÉ, 2009, p. 86). Insatisfeito com as imprecisões dos retratos de criminosos realizados por fotógrafos que “havia transportado para esse ramo as tradições artísticas, mas por isso mesmo indeterminadas, da Fotografia Comercial” (1890, p. 1), Bertillon desenvolveu o que chamou de “sistema de identificação científica”, no qual a tomada seguia uma série de regras rígidas, buscando eliminar “qualquer consideração estética” típica do retrato burguês. Para Bertillon, “o objetivo visado é sempre uma questão de identificação e o meio de ação, a fotografia” (1890, p. 3). Além da adoção do conhecido 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. Bertillon, entretanto, não se fiava apenas nas fotografias para garantir a identificação inequívoca de reincidentes e fugitivos da polícia. O outro “meio de

ação” adotado no *bertillonage*, como ficou conhecido seu método de identificação, consistia em uma ficha onde eram anotadas as medidas de determinadas partes do corpo do indivíduo, seguindo instruções minuciosas, e registradas as marcas corporais, como cicatrizes e tatuagens. A sala de arquivamento, portanto, é o artefato central do regime de verdade instaurado pelo “sistema de inteligência” burocrático e estatal que emerge com o poder disciplinar, e não a câmara, conforme observa Allan Sekula (1993, p. 347).

Depois de largamente adotado em várias partes do mundo, o sistema de Bertillon caiu em desuso em sua forma original. Por outro lado, se inicialmente foi concebido para servir ao controle do desvio social, o retrato disciplinar logo se estendeu a toda sociedade, preservando as principais qualidades formais, relativas à pose, à iluminação, ao enquadramento, ao formato.

A identidade, tão almejada pela burguesia oitocentista, transforma-se afinal em identificação, num processo de recenseamento social ao qual todos devem se sujeitar para ganhar um atestado de existência, numa clara demonstração de que o destino apontado para o retrato é quase sempre aquele da história. (FABRIS, 2004, p. 50-51)<sup>1</sup>

1. Enquanto Annateresa Fabris trabalha com as noções de identidade e identificação, a primeira como própria ao retrato honorífico e a segunda, ao retrato disciplinar (2004, p. 16); André Rouillé opõe individualidade e identidade: “dois regimes de verdade, duas relações com os corpos, dois procedimentos fotográficos, duas construções formais. Na verdade, duas estéticas: uma estética expressiva, e uma estética da transparência e da verdade – aquela do documento” (2009, p. 88-89). Neste trabalho, consideramos que os retratos de identidade e de identificação são ambos produzidos no âmbito do poder disciplinar.

2. Polícia Internacional e de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança.

Nas obras que vamos explorar aqui a relação com a história está patente. As imagens nelas remontadas funcionaram antes como um atestado de existência dos indivíduos retratados que, por sua vez, foram catalogados no domínio de um arquivo específico destinado ao recenseamento de um certo grupo, em uma operação que os sujeitaram às regras de um poder disciplinar, a cada vez. Na instalação *Imemorial* (1994), Rosangela Rennó resgata do Arquivo Público do Distrito Federal retratos dos trabalhadores da Novacap, empresa responsável pela construção de Brasília. Os retratos dos presos políticos utilizados no filme *48* (2009) foram encontrados pela diretora Susana de Sousa Dias no arquivo do PIDE/DSG,<sup>2</sup> a polícia política portuguesa da ditadura de Salazar. Nesses trabalhos, os retratos serão retomados e remontados em nova configuração, rompendo a ordem do arquivo que faz parte de sua gênese e que a eles destinara um certo lugar. A lógica indiciária, tal como operava no momento da produção das imagens, é deslocada, e aciona outros sentidos, outras experiências. Não se trata mais da função estrita de identificação do indivíduo ou da atestação de

uma identidade, mas de tomar essas imagens como resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida. Se, por um lado, as fotografias carregam as marcas de uma cena produzida sob as regras de um poder disciplinar, por outro, como vestígios trazidos para o presente, elas são retrabalhadas na tessitura das obras, tornando possível uma outra legibilidade do passado.

Para Walter Benjamin, a legibilidade das imagens do passado constitui-se como um ponto crítico. “O índice histórico das imagens diz não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (2009, p. 504). Para ele, à história não corresponde um tempo linear, homogêneo, vazio, “mas um tempo saturado de ‘agoras’”, onde, num lampejo, o presente pode se reconhecer nas imagens do passado que lhe são sincrônicas. No materialismo histórico de Benjamin, o historiador procura apreender “a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” e capturar “uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante de perigo” (apud LÖWY, 2005, p. 140 e p. 65).<sup>3</sup> A esperança é de que a percepção da semelhança possa salvar o passado no presente e transformar a ambos (GAGNEBIN, 1994, p. 16).<sup>4</sup>

Opondo-se ao historicismo que estabelece uma relação de empatia com os vencedores, Benjamin coloca-se ao lado dos oprimidos. Como observa Jeanne Marie Gagnebin:

(...) a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, *die Unterdrückten*) (...) e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado (...). Procuram por aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. (2012, p. 33)

Como princípio metodológico, Benjamin reivindica que não se deve distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos. Para ele, o historiador consciente precisa estar atento às “cristalizações mais humildes da existência”, convertendo-se em um “coleccionador de todas as coisas e, mais precisamente, coleccionador de trapos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156 e p. 159). É assim que noção de

3. Segundo a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller das teses “Sobre o conceito de história”, reproduzidas na íntegra no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, de Michael Löwy (2005).

4. E o perigo, tanto para a existência da tradição, quanto para aqueles que a recebem, é o mesmo: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Como aponta Löwy, em sua leitura das teses *Sobre o conceito de história*, “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (2005, p. 65).

*Spur* – ora traduzido como vestígio, ora como rastro – assume um papel central em sua prática historiográfica. Os resíduos, os restos, os signos aleatórios e não intencionais que à primeira vista parecem insignificantes são tomados “como cifra de uma trajetória que o[s] ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p. 108). Eles solicitam um esforço interpretativo. Em relação ao rastro, segundo Rolf-Peter Janz, “desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva” (2012, p. 20).

Em sua leitura de Benjamin, Didi-Huberman aponta aí a necessidade de uma dupla arqueologia: à arqueologia material, dedicada aos vestígios, associa-se uma arqueologia psíquica, presidida pela memória. Pois na “revolução copernicana” que ele reivindica para a história, o passado não é tratado como “fato objetivo”, mas como “fato de memória”, tanto psíquico quanto material. “A novidade radical dessa concepção – e desta prática – da história, é que ela não parte dos fatos do passado em si mesmos, mas dos movimentos que os recorda e os constrói no saber presente do historiador” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Nota-se aqui o princípio construtivo próprio ao pensamento benjaminiano, em que o método da montagem converte-se em forma de conhecimento. É na montagem que os vestígios do passado são manejados e atualizados, promovendo ressonâncias e colisões, com atenção às tramas sensíveis formadas pelas coisas. Desmontados e remontados, os vestígios nos dão acesso a um inconsciente do tempo, “um princípio dinâmico da memória do qual o historiador deve ser tanto o receptor – o sonhador – e o intérprete”, como afirma Didi-Huberman (2011, p. 155). Desse modo, enquanto “o historicista apresenta uma imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 230-231). A experiência histórica permanece aberta, lacunar, sempre inacabada.

Como vimos, os retratos de identidade/identificação são altamente codificados, produzidos de forma a eliminar toda ambiguidade e indeterminação. Seu sentido imediato logo se impõe, retido em “regras consensuais”, que concorrem mais para velar do que para abrir a imagem, com diria Didi-Huberman (2012, p. 108). Por sua repetição e acúmulo, ensinam facilmente uma observação desatenta, parecem todos iguais; deslizamos ao invés de termos uma fricção com eles.<sup>5</sup> Veremos como o trabalho

5. Citando a expressão de Andreas Müller-Pohle, na palestra “De volta para o futuro – a fotografia nos anos 80 e 90”, proferida no Centro Cultural da UFMG, 1991.

com esses retratos, retomados em *Imemorial* e *48*, produzirá uma maior ou menor abertura das imagens, acionando uma outra experiência para além de seu caráter funcional e fazendo surgir uma outra legibilidade do passado.

## A fotografia como vestígio, o vestígio na fotografia

Da geração de artistas brasileiros que, a partir da década de 1980, passam a incorporar os procedimentos de apropriação de imagens, Rosângela Rennó talvez seja quem mais persistiu nesse caminho. Em sua obra, a fotografia desde sempre é um lugar de trabalho central, manejada em procedimentos que problematizam seus códigos e funções e que colocam continuamente em jogo memória social e apagamento. A apropriação de imagens faz parte do método que ela escolheu para, nas suas palavras, “lutar contra o estigma de que a fotografia é uma imagem fácil”. Mudar o contexto da imagem é a operação correlata que vai provocar o estranhamento e “fazer o espectador procurar uma profundidade na superfície”.<sup>6</sup>

*Imemorial* (1994) marca um momento do percurso da artista no qual o seu interesse se volta para os arquivos de estúdios fotográficos populares e para os arquivos institucionais, após uma fase inicial em que trabalhou principalmente com fotografias de família.<sup>7</sup> A obra foi concebida para a exposição coletiva *Reverendo Brasília: Brasília neu gesehen*, que apresentou trabalhos de seis artistas brasileiros e alemães convidados pelo curador Alfons Hug. Para esse projeto, Rennó mergulhou no Arquivo Público do Distrito Federal, onde encontrou malas com milhares de fichas funcionais de operários da Novacap, a empresa pública criada por Juscelino Kubitschek para comandar a construção de Brasília.

A maior parte dos retratos selecionados para *Imemorial* foram extraídos da ficha de trabalhadores onde estava anotado: “dispensado por motivo de morte”. Com essa escolha, vem à tona um assunto recalcado nos relatos heroicos da construção da nova capital: a morte de operários, em número bem maior do que o admitido pelo governo na época, submetidos a jornadas de trabalho pesadas para dar conta de terminar as obras no prazo; e mesmo assassinados, como no episódio que ficou conhecido como “massacre da Pacheco Fernandes”, ocorrido no acampamento de uma das empreiteiras contratadas.<sup>8</sup>

6. Entrevista da artista disponível em: <http://tal.tv/video/as-imagens-de-rosangela-renno/>

7. O título de um seus primeiros trabalhos, a série *Pequena Ecologia das Imagens*, faz uma dupla referência a dois textos importantes para Rennó, segundo seu próprio depoimento: “Pequena História da Fotografia”, de Walter Benjamin, e um texto do alemão Andreas Müller-Pohle (não nomeado), no qual era reivindicada a necessidade de uma “ecologia da informação”. O gesto inicial de reciclar fotos descartadas ou esquecidas, encontradas no lixo ou nos arquivos de ateliês fotográficos populares, arquivos familiares ou de instituições, feiras de antiguidades, etc. derivou para o gesto de colecionar, não só fotografias, mas também uma série de artefatos e textos relacionados a ela que, a cada obra, serão reapresentados em um novo contexto. Mesmo em diálogo com o cinema ou com materiais textuais, trata-se, via de regra, de um pensamento sobre a fotografia que está em questão.

8. O episódio é abordado no filme *Conterrâneos velhos de guerra* (Wladimir Carvalho, 1990).



Figura 1: *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994. Instalação para a exposição *Revendo Brasília*.  
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>

Na instalação, as imagens do arquivo serão deslocadas para um espaço que remete à imagem de um ambiente fúnebre. Quarenta bandejas de ferro repousam no chão, como túmulos, dispostas lado a lado; em cada uma, um retrato, todos escuros. Dez imagens mais iluminadas estão dispostas na parede, rebatendo lacunas que também encontramos entre as fotografias que estão no chão.



Figura 2: *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994. Instalação para a exposição *Revendo Brasília* (detalhe). Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/2>

Os retratos originalmente em 3x4 foram reproduzidos e ampliados, recuperando algo da dignidade do retrato em sua função honorífica. Mas, enquanto as ampliações na parede oferecem ao espectador a possibilidade de perscrutá-las com atenção e explorar os seus detalhes, as fotografias que estão no chão se apresentam escurecidas, veladas. As imagens foram reproduzidas em um filme gráfico e pintadas de preto por trás, encenando o seu próprio apagamento, apagamento dos vestígios e da memória dos homens e mulheres comuns retratados, todos mortos. Nas imagens da parede, ao contrário, está a outra parte do arquivo selecionada, que muito impressionou a artista pela quantidade que encontrou: são retratos de crianças e adolescentes que trabalharam nas obras e que não sabemos se estão vivos ou mortos. Nesse caso, a disposição das imagens, em menor número e na altura do olhar, convida a uma observação mais detida de cada uma. Na superfície, podemos ver a marca dos grampos da ficha funcional de onde os retratos foram retirados, a textura do papel, o tempo operando sobre a matéria fotográfica. E podemos também procurar os vestígios da cena fotografada, penetrando a imagem: o fundo de lona improvisado, os detalhes da roupa, a forma de arrumar os cabelos, o olhar. Em todas as imagens, somos confrontados com o olhar de cada um: qual seria o pensamento desse instante? – perguntaria Barthes (1984). Para Giorgio Agamben, eles exigem algo de nós:

Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos. (2007, p. 24)

No trabalho de Rennó, todos permanecem anônimos. O número que trazem corresponde àquele com o qual cada operário foi identificado nas fichas funcionais, mas esses números não estão inscritos no corpo da imagem: foram aplicados por sobre os retratos pela artista, em um gesto de assinalar o código do arquivo original e de mantê-los ainda presos a ele, no presente. Poderíamos dizer, com Gagnebin, que Rennó procede aí como o escavador cioso de um “bom relatório arqueológico”, que anota “com precisão todas as camadas que tiveram que ser atravessadas” e marca “no ‘chão de hoje sítio e lugar’ onde foi escavado” (GAGNEBIN, 2012, p. 35).

Este jogo intertextual expande-se na obra que, como uma instalação, deflagra relações discursivas a partir da configuração do espaço e do contexto da montagem (HUCHET, 2006). O título do trabalho, por exemplo, é elemento que o integra efetivamente. A palavra “Imemorial”, com suas letras pintadas de branco (como a parede), é imediatamente percebida, funcionando como uma chave de leitura que confirma a primeira percepção do espaço como um lugar de culto aos mortos. Por sua negativa, problematiza a possibilidade de rememorar aquelas vidas comuns, esquecidas no arquivo morto, ainda que no gesto da artista sejam trazidas à luz. Ao mesmo tempo, carrega um outro sentido, relativo àquilo sobre o qual não há memória por ser muito antigo, tão remoto quanto a história dos oprimidos, cujos inimigos não têm cessado de vencer, como constata Benjamin (1994, p. 225).

Os retratos apropriados, em *Imemorial*, são tomados como objetos residuais dessa história; como objetos que têm uma materialidade própria sobre a qual trabalharam o tempo e as operações da artista. A fotografia como vestígio. No espaço elaborado por Rennó, as fotografias surgem primeiro como peças de uma montagem que, por sua vez, sublinha a sua dimensão espectral, trazida pelos semblantes dos operários inscritos nas imagens, pelo seu olhar que procura o nosso. O vestígio na fotografia.

## O avesso da imagem

Se em *Imemorial* podemos parar para ver as imagens, no filme *48*, de Susana de Sousa Dias, somos obrigados a durar com elas, como impõe o dispositivo cinematográfico. Uma diferença importante em relação à imagem fotográfica – e, no caso, uma instalação –, que não determina uma duração do olhar e nem outros constrangimentos para o corpo do espectador. Valendo-se da potência do cinema, *48* alude a uma qualidade da fotografia de maneira incisiva: a sua fixidez.

A banda de imagem restringe-se quase que inteiramente aos retratos de identificação de presos políticos da ditadura de Salazar, em Portugal, regime que durou os quarenta e oito anos a que se refere o título do filme. Ampliados na tela, são exibidos pela câmera em movimentos muito lentos, quase imperceptíveis.<sup>9</sup> Nessa duração, o cinema oferece algo mais: ouvimos os testemunhos de homens

9. Em conversa com Gonzalo de Pedro, no festival PhotoEspaña 2011, a cineasta conta que, se projetado no mesmo tempo em que as imagens foram registradas pela câmera, o filme teria 7 minutos ao invés dos seus 93 minutos de duração. Disponível em: <https://vimeo.com/25149812>

e mulheres que foram fotografados na prisão, alguns mais de uma vez. Os retratos de frente e de perfil de cada um dos prisioneiros emergem com dificuldade da escuridão, ora se combinam por fusão ou corte seco a outra imagem da mesma pessoa, ora desaparecem na tela negra. Um dispositivo extremamente rigoroso do ponto de vista formal, rompido apenas na parte final do filme, quando entram depoimentos de pessoas que foram presas nas colônias portuguesas, na África, cujos arquivos eram inexistentes.

Leitora de Benjamin e de Didi-Huberman, a diretora explica a decisão de não mostrar as imagens das pessoas hoje, dando o seu testemunho para o filme:

Era fundamental confrontar o espectador com a imagem do preso político e não do ex-presos político. A partir do momento em que eu mostrasse a pessoa a falar hoje, eu teria uma imagem do presente – alguém a falar e a contar histórias do passado – e quando apresentasse a imagem de arquivo – o retrato dessa pessoa –, no fundo, eu teria uma ilustração dessa pessoa tal como ela era no passado. (...) O que aconteceria é que eu teria uma clivagem imediata entre passado e presente. (...) A partir do momento em que eu retiro a imagem do ex-prisioneiro político que fala hoje, eu tenho uma série de tempos profundamente heterogêneos que se vão cruzando e que vão fazer com que essas histórias venham até o nosso presente. Não somos nós que vamos ao passado, mas estamos a ver como elas nos chegam ao nosso presente.<sup>10</sup>

E como as histórias do passado chegam ao nosso presente em *48*? Elas nos chegam através do trabalho da memória sobre os vestígios – arqueologia material e arqueologia psíquica – que instaura a temporalidade complexa a que a cineasta se refere. O vestígio funciona como chave que permite a abertura das imagens diante do espectador. Os testemunhos foram colhidos a partir do contato de cada um dos depoentes com as fotografias de si, que vemos na tela, em sua longa duração. Os retratos servem como ponto de partida para que as pessoas falem, para que suas memórias aflorem, não só as relacionadas ao momento em que ali estavam, diante do fotógrafo, mas também aquelas relativas a outros espaços e tempos, nas vizinhanças da imagem e no seu avesso.<sup>11</sup> Ao poucos, passamos a ter uma imagem do que antes não era visível de imediato naqueles retratos: o que pode sofrer um corpo e uma vida sob o poder fascista, em que tempo for, dentro e fora da prisão.

10. “*Master Class* com Susana Sousa Dias sobre o filme *48*”, no evento Arquivos da Ditadura (UFRJ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewG70mcEFYk>

11. Palavra utilizada pela cineasta em sua *Master Class*, no evento Arquivos da Ditadura.

Um homem comenta o seu semblante ao confrontar a câmara, um ato de resistência possível: “Eles gostavam muito de ver a cara de sofrimento dos presos. Tortura. E eu arranjava uma expressão assim, de desprezo para eles, e então fazia assim (...), sempre com a boca assim. (...) a mim (...) não tinham a alegria de ver a cara de torturado”. Outro, diante de uma série de retratos seus tomados em sucessivas prisões, observa o cabelo crescendo onde, pouco antes, na clandestinidade, havia uma careca falsa como disfarce, logo descoberto pela polícia. A partir da observação sobre a roupa que vestia, uma mulher reflete sobre a repressão insidiosa da ditadura, que contaminava as relações mais íntimas:

(...) éramos todos velhos, todos tínhamos a mesma idade, todos estávamos mascarados, mesmo nas vestimentas, nos casacos, nos vestidos, nas coisas que púnhamos por cima. A vida privada, onde o afeto tem um lugar tão fundamental e tão prioritário, era altamente reprimida e censurada e auto-censurada.

Outra mulher nota a sombra do buço crescido e o cabelo desarrumado – logo ela, sempre tão cuidadosa consigo. E explica que quando aquele retrato foi feito, já estava presa há 17 dias, impedida de dormir por seus torturadores. A roupa que vestia na foto era a mesma com a qual teria que limpar os próprios excrementos. Produzidos pelo próprio aparato repressivo, os retratos trazem rastros que acabam por revelar o que a ditadura quis esconder: as barbaridades que aconteciam dentro da prisão, as torturas que se tornavam cada vez mais duras, sobre as quais não existem registros, não existem provas.

Além do que é dito, a montagem da banda sonora do filme, muito elaborada, privilegia igualmente a forma como as coisas são ditas: a expressividade da voz, os suspiros, os silêncios, os estalidos, a respiração, o choro. Os corpos dos ex-prisioneiros estão ausentes, mas podemos sentir a sua presença. A ambiência sonora construída em cada depoimento também oferece indícios que nos permitem imaginar os espaços que eles habitam hoje, espaços esses contemporâneos ao espaço do espectador.



Figuras 3 e 4: Frames do filme *48* (Susana Sousa Dias, 2009).

Desse dispositivo rigoroso e complexo, o efeito de parada sugerido pelo *ralenti* cinematográfico é decisivo. Encontramos aqui o que Antonio Weinrichter caracterizou como uma “parada reflexiva” no cinema, que ocorre quando “a suspensão do movimento define a interrupção como método de pensamento (...), congela-se a imagem não tanto para dá-la a ver como para pensar sobre ela” (2011, p. 25). E prossegue: “Em câmera lenta

12. “*Master Class* com Susana Sousa Dias sobre o filme *48*”, no evento Arquivos da Ditadura (UFRJ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewG7omcEFYk>

ou congelada, com efeito, uma imagem começa a ser algo mais (ou algo menos?) que uma imagem que cumpre uma função de mero vetor narrativo: não a olhamos só pela função que cumpre, mas sim enquanto imagem” (2011, p. 26). Em *48*, para que não seja vista em sua mera função ilustrativa, a imagem dura e há longos períodos de silêncio em meio aos depoimentos, incorporando ao filme um espaço de reflexão. Para a diretora, “na articulação imagem e som, era importante que o espectador ouvisse bem e visse bem; por isso fui abrindo as pausas, para facilitar essa interação”.<sup>12</sup>

Na sala escura, como espectadores de *48*, temos tempo para pensar sobre as imagens e sobre as histórias contadas. De início, os retratos de identificação, trazidos para o presente do filme, nos colocam na posição desconfortável de receber o mesmo olhar do prisioneiro político ao confrontar-se com o fotógrafo-algoz, no passado, em um momento de perigo – perigo que retorna, a cada relato. Mas o filme nos permitirá também seguir os rastros, junto com os ex-prisioneiros; rastros que reavivam a memória. As imagens se abrem a outras camadas de tempo, a outros espaços, ao que nela não podíamos ver. A imagem como vestígio, o vestígio dentro da imagem, que nos conduz ao seu avesso. Com elas, podemos imaginar o mundo de outrem expresso nos corpos, nas vozes e nas histórias das pessoas que sofreram o fascismo. E, quem sabe, reconhecê-lo no presente, em um lampejo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERTILLON, Alphonse. *La photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villars et Fils, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/laphotographieju00bert>. Acesso em 11 jun. 2015).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FRIZOT, Michel. Corps et délits – une ethnographie des différences. In: FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994. p. 259- 271.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.
- \_\_\_\_\_. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 27-38.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.
- HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 115-191.
- HUCHET, Stéphane. A instalação como disciplina da exposição. Alguns enunciados preliminares. In: *Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (25, Tiradentes/MG, 2005)*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. p. 302-310.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – Sobre o paradoxo da

- aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 13-25.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura sobre as teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SEKULLA, Allan. The body and the archive. In: BOLTON, Richard (org.). *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993. p. 343-389.
- SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre da Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. Disponível em: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/1251/2053.pdf>. Acesso em 20 jun. 2015.
- TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio. Arret sur l'image: cuando el tren de sombras se detiene. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 8, n. 1, p. 14-29, jan-jun 2011.

Data do recebimento:  
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
04 de julho de 2017