

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Caroline Cunha Rodrigues

**RESTITUIR OS RESTOS, CINDIR A VIOLÊNCIA:
pela coragem de ver e remontar imagens da ditadura militar**

Belo Horizonte
2023

Caroline Cunha Rodrigues

**RESTITUIR OS RESTOS, CINDIR A VIOLÊNCIA:
pela coragem de ver e remontar imagens da ditadura militar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Helena Alves da Silva

Belo Horizonte
2023

301.16 Rodrigues, Caroline Cunha.
R696r Restituir os restos, cindir a violência [manuscrito] : pela
2023 coragem de ver e remontar imagens da ditadura militar / Caroline
Cunha Rodrigues. - 2023.
198 f. : il.
Orientadora: Regina Helena Alves da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Brasil – História – 1964-1985 –
Teses. 3. Warburg, Aby, 1866-1929. Atlas mnemosyne - Teses.
I. Silva, Regina Helena Alves da. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Restituir os restos, cindir a violência: Pela coragem de ver e remontar imagens da ditadura militar."

CAROLINE CUNHA RODRIGUES

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Regina Helena Alves da Silva - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Ângela Cristina Salgueiro Marques
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho
UFMG

Profª Miriam Hermeto de Sá Motta
HIS/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 04 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho**, **Usuário Externo**, em 19/07/2023, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regina Helena Alves da Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 07/08/2023, às 14:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta**, **Chefe de departamento**, em 08/08/2023, às 18:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques**, **Professora do Magistério Superior**, em 09/08/2023, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2483240** e o código CRC **E93E73CC**.

*À memória de Carlos Antonio
Melgaço Valadares.*

AGRADECIMENTOS

Na certeza de que os encontros e os afetos nos colocam em movimento, gostaria de tecer agradecimentos às pessoas que encontrei pelo caminho de construção desta dissertação, o qual antecede o início do Mestrado em Comunicação Social. Agradeço, portanto,

À minha família, pois reconhecemos no itinerário da vida o quanto pertencemos ao lugar de onde pensamos haver partido. À minha mãe e ao meu pai, Lania e Rogério, ao meu irmão e à minha irmã, Matheus e Desirée, aos meus tios e às minhas tias. Em memória, agradeço à minha avó, Amélia, e ao meu avô, Joaquim.

À minha orientadora Regina Helena Alves da Silva, pela afável companhia e pelo inestimável apoio na travessia por arquivos, perdas e afetos. Dos bons encontros e das amizades que o fazer pesquisa nos proporciona, considero que a nossa relação foi construída por uma convergência de princípios, desejos e lutas.

Às companheiras e aos companheiros da Comissão da Verdade em Minas Gerais, onde considero que o trabalho em torno de montagens e sobrevivências foi iniciado. Guardo os momentos em que pude ver a luz intermitente dos vaga-lumes e a certeza da importância de cada gesto de sublevação e das pequenas sobrevivências. Em especial, agradeço à Helena Amorim, Vanuza Nunes, Thelma Yanagisawa, Marina Camisasca, Fernanda Sanglard, Elizete Munhoz, Cida Miranda, Maria Céres Spínola, Emely Salazar, Juliana Ventura e Guiomar Frota. A Robson Sávio, Carlos Melgaço (em memória), Nilmário Miranda, Paulo Afonso e Thiago Lenine.

Àquelas e àqueles que compõem um imenso cordão de lutas a ser visto neste trabalho, por despertarem em mim o princípio esperança a cada encontro. A Gildásio Cosenza. À Gilseone Cosenza, Eva Skazufka, Jessie Jane Vieira, Kátia Pinto e Célia Souza. A Takao Amano, Frei Betto, Apolo Heringer e Ricardo Ferreira. Obrigada por, generosamente, contar suas histórias de vida, ver imagens e trazer diversas formas de contribuição à construção da dissertação.

À Pauline Silva, por trazer-me lembretes de ternura num cotidiano de trabalho movido por lutas e sonhos que partilhamos nos últimos anos.

À Ângela Marques e Miriam Hermeto, a Ricardo Lessa, Cleber Maia e Lucas Hallel, por gestos de contribuição à dissertação e de generosidade no fazer pesquisa.

Muito obrigada.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta o intuito de compreender o papel de imagens em processos de violência de Estado, considerando o contexto da ditadura militar brasileira (1964-1988), e iniciar uma exploração analítica das condições da participação de imagens em gestos de restituição e memória, com ênfase no propósito de cindir a violência e restituir as imagens a quem de direito, a nós, ao lugar do comum em que reside a construção da memória. A partir das ideias e da proposta teórica de Georges Didi-Huberman sobre imagens sobreviventes e montagem, a qual é embasada no inacabado Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e no pensamento de Walter Benjamin, nós mobilizamos autores que escrevem sobre memória, como Elizabeth Jelin, Leonor Arfuch e Michael Pollak. O fio condutor de um olhar atento será construído através do trabalho de montagem com ex-presos políticos ou, na ausência, com seus familiares. O corpus errático, apesar de tudo, nos termos de Didi-Huberman, foi constituído pela localização e seleção de restos arrancados do banco de dados Memórias Reveladas, mantido pelo Arquivo Nacional, dos documentos remanescentes do Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais e da Coordenação Geral de Segurança de Minas Gerais, sob guarda do Arquivo Público Mineiro, e do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Por meio da realização de entrevistas com ex-presos políticos e familiares que correspondem a dois grupos de sujeitos aos quais o gesto de restituição, centralmente, é destinado, foi realizada uma remontagem de imagens sobreviventes para ver e tornar legíveis as imagens. Inspirado no atlas warburgiano, este estudo almeja a formação de um atlas de sobrevivências e a apresentação de contribuições aos estudos sobre imagens de perpetradores e ditaduras militares. Espera-se que a adoção de uma estratégia sensível nos guie pela decomposição teórica e pelo percurso de tornar legíveis essas imagens num atlas movido pela crítica à violência.

Palavras-chave: Imagem sobrevivente. Fotografia. Memória. Ditadura militar. Restituições. Mesa de montagem. Atlas Mnemosyne.

ABSTRACT

This research aims to understand the role of images in processes of state violence, considering the context of the Brazilian military dictatorship (1964-1988), and to initiate an analytical exploration of the conditions for the participation of images in gestures of restitution and memory, focusing on the purpose of splitting the violence and returning these images to those who deserve them, to us, to the common place where the construction of memory lies. Starting from Georges Didi-Huberman's ideas and theoretical proposal about surviving images and montage, which are based on Aby Warburg's unfinished Mnemosyne Atlas and Walter Benjamin's thought, we mobilize authors who write about memory, such as Elizabeth Jelin, Leonor Arfuch and Michael Pollak. The guiding thread of an attentive seeing will be constructed through the montage work carried out with former political prisoners and with their relatives. The erratic corpus in spite of all, in Didi-Huberman's terms, was constituted by the location and selection of remnants torn from the Revealed Memories database, maintained by the National Archive, from the remaining documents of the Department of Political and Social Order of Minas Gerais and the Coordination of General Security of Minas Gerais, under the custody of the Public Archive of the State of Minas Gerais, and from the Public Archive of the State of São Paulo. Through interviews with former political prisoners and their families, which correspond to two groups of subjects to whom the gesture of restitution is centrally intended, a reassembly of the surviving images was carried out in order to see and make these images legible. Inspired by Aby Warburg's Atlas, this study aims to create an atlas of survivals and to present contributions to the studies on images of perpetrators and military dictatorships. It is hoped that the adoption of a sensitive strategy will guide us through the theoretical decomposition and the path of making these remnants of images legible in an atlas moved by the critique of violence.

Keywords: Surviving image. Photography. Memory. Military dictatorship. Restitutions. Table of montage. Mnemosyne Atlas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Restos	17
Figura 2 – Restos	18
Figura 3 – Restos, antigo prédio do DOPS.....	24
Figura 4 – Partilhas, Prancha nº 1.....	57
Figura 5 – Restituições, Prancha nº 1	61
Figura 6 – Restituições, Prancha nº 2	66
Figura 7 – Restituições, Prancha nº 3	70
Figura 8 – Restituições, Prancha nº 4.....	73
Figura 9 – Restituições, Prancha nº 5	74
Figura 10 – Restituições, Prancha nº 6	76
Figura 11 – Restituições, Prancha nº 7	79
Figura 12 – Restituições, Prancha nº 8	80
Figura 13 – Restituições, Prancha nº 9	86
Figura 14 – Restituições, Prancha nº 10	89
Figura 15 – Restituições, Prancha nº 11	91
Figura 16 – Restituições, Prancha nº 12	93
Figura 17 – Restituições, Prancha nº 13	97
Figura 18 – Restituições, Prancha nº 14.....	103
Figura 19 – Restituições, Prancha nº 15.....	104
Figura 20 – Restituições, Prancha nº 16.....	105
Figura 21 – Restituições, Prancha nº 17.....	109
Figura 22 – Restituições, Prancha nº 18.....	110
Figura 23 – Restituições, Prancha nº 19.....	111
Figura 24 – Restituições, Prancha nº 20.....	115
Figura 25 – Restituições, Prancha nº 21.....	116
Figura 26 – Restituições, Prancha nº 22.....	119
Figura 27 – Restituições, Prancha nº 23.....	122
Figura 28 – Restituições, Prancha nº 24.....	123
Figura 29 – Restituições, Prancha nº 25.....	125
Figura 30 – Restituições, Prancha nº 26.....	130
Figura 31 – Restituições, Prancha nº 27.....	132
Figura 32 – Restituições, Prancha nº 28.....	137
Figura 33 – Restituições, Prancha nº 29.....	145
Figura 34 – Restituições, Prancha nº 30.....	146
Figura 35 – Restituições, Prancha nº 31.....	147
Figura 36 – Restituições, Prancha nº 32.....	153
Figura 37 – Restituições, Prancha nº 33.....	154
Figura 38 – Partilhas, Prancha nº 2.....	160
Figura 39 – Partilhas, Prancha nº 3.....	161
Figura 40 – Partilhas, Prancha nº 4.....	162
Figura 41 – Partilhas, Prancha nº 5.....	163
Figura 42 – Partilhas, Prancha nº 6.....	164
Figura 43 – Partilhas, Prancha nº 7.....	165

Figura 44 – Partilhas, Prancha nº 8: Obra do cartunista Henfil.....	166
Figura 45 – Partilhas, Prancha nº 9.....	167
Figura 46 – Atlas de Sobrevivências, Prancha Fotográfica das Restituições.....	172
Figura 47 – Atlas de Sobrevivências, Prancha Fotográfica das Partilhas	173
Figura 48 – Nota visual de fim, Prancha nº 1	178
Figura 49 – Nota visual de fim, Prancha nº 2	179
Figura 50 – Nota visual de fim, Prancha nº 3	180
Figura 51 – Nota visual de fim, Prancha nº 4.....	181
Figura 52 – Nota visual de fim, Prancha nº 5	182
Figura 53 – Nota visual de fim, Prancha nº 6	183
Figura 54 – Nota visual de fim, Prancha nº 7	184
Figura 55 – Nota visual de fim, Prancha nº 8: Luz nas Trevas	185
Figura 56 – Nota visual de fim, Prancha nº 9: Fendas de Luz, antigo prédio do DOPS	186

LISTA DE SIGLAS

12º Regimento de Infantaria – 12º RI

Ação Popular – AP

Aliança Libertadora Nacional – ALN

Arquivo Público Mineiro – APM

Centro de Informações da Marinha – Cenimar

Comando de Libertação Nacional – Colina

Comissão da Verdade em Minas Gerais – Covemg

Comissão Nacional da Verdade – CNV

Coordenação Geral de Segurança – COSEG

Departamento de Instrução – DI

Departamento de Ordem Política e Social (e acrônimos) – DOPS

Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – DEOPS/SP

Departamento de Polícia Federal – DPF

Departamento de Vigilância Social – DVS

Destacamento de Operações de Informação Centro de Operações de Defesa Interna – DOI-CODI

Infantaria Divisionária da 4ª Divisão de Infantaria – ID-4

Movimento de Libertação Popular – Molipo

Organização Revolucionária Marxista - Política Operária – Polop

Partido Comunista Brasileiro – PCB

Partido Comunista Brasileiro Revolucionário – PCBR

Partido Comunista do Brasil – PCdoB

Polícia Militar – PM

Serviço Nacional de Informações – SNI

União Brasileira dos Estudantes Secundaristas – UBES

União Nacional dos Estudantes – UNE

Vanguarda Armada Revolucionária Palmares – VAR-Palmares

Vanguarda Popular Revolucionária – VPR

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PRIMEIRA PARTE – RESTOS DE IMAGENS PARA UM ESTUDO COMUNICACIONAL	19
1.1 Notas sobre o contexto de desenvolvimento da pesquisa	19
1.2 Recolher os restos e imaginar, apesar de tudo	25
1.3 Tornar sensível: o percurso metodológico de um estudo comunicacional	32
1.4 Cinzas do arquivo: recolhendo os restos.....	42
2 SEGUNDA PARTE – RESTITUIÇÕES E PARTILHAS	51
2.1 O cordão da memória: aproximações e disparidades.....	53
2.2 Atlas de sobrevivências.....	168
2.3 Uma breve nota visual de fim	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	187
REFERÊNCIAS.....	193

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, deparamo-nos com a profundidade das sombras autoritárias que pairam sobre uma transição democrática incompleta e, evidentemente, inacabada no Brasil. A partir de 2019, o processo transicional brasileiro foi submetido a uma conjuntura de tensionamentos, desmontes e retrocessos que atingiram a garantia do direito à Memória e à Verdade e o dever de reparação às vítimas de violência de Estado durante a ditadura militar (1964-1988), aos seus familiares e à sociedade como um todo. Isto não se deu por acaso, mas por uma sequência de abjetos discursos de autoridades e de atos normativos ou administrativos, então concentrados em âmbito federal, que desfiguraram ou afetaram o funcionamento de mecanismos criados para o enfrentamento do legado de atrocidades da ditadura militar.

Ao conhecer o livro *Remontagens do Tempo Sofrido*, em 2019, iniciei uma trajetória de imersão na obra de Georges Didi-Huberman sobre imagens. Os textos escritos por Didi-Huberman abordam, de forma muito inspiradora, sensível e generosa, um caminho baseado na imaginação que, se percorrido por pesquisadores de imagens e memória, oportuniza a construção de reflexões e gestos *por e sobre* imagens atreladas a contextos de violência e sofrimento humano. Guiado pela atenção à memória que Aby Warburg e Walter Benjamin trouxeram em seus trabalhos, o ensaísta apresenta a relevância de um caminho imaginal ou imagético para o propósito de compreender e cindir a violência que tornou possível as imagens, como também para organizar o pessimismo em tempos nos quais a crítica da violência perpassa uma crítica da imagem.

Num contexto de perdas que, precisamente, veio a ser traçada a proposta de realizar um estudo comunicacional sobre os restos de imagens que sobrevivem em arquivos remanescentes dos órgãos de segurança e informação da ditadura militar brasileira. Este estudo constitui, então, uma tomada de posição frente aos retrocessos e às perdas dos últimos anos, que é complementada pela expectativa de tecer contribuições iniciais ao conjunto de estudos interdisciplinares sobre imagens de perpetradores e memória, em especial, aqueles que dedicam-se a abordar as ditaduras militares sul-americanas.

Centralmente, esta é uma obra visual de perda. A pesquisa apresenta, em suma, o intuito de compreender o papel da imagem em processos de violência de Estado e iniciar uma exploração analítica das condições de sua participação em gestos de restituição e memória, com ênfase no propósito de cindir o arquivo e restituir as imagens a quem de direito, a nós, ao lugar do comum em que reside o espaço da memória.

Com os aportes teóricos de Didi-Huberman e da pesquisadora argentina Elizabeth Jelin, combinados a outrem que direcionam uma atenção comum à memória e à imagem, como Aby Warburg e Walter Benjamin, o fio condutor do olhar atento a imagens sobreviventes será estabelecido pelo trabalho dialético de montagem. Trata-se de trabalhar “pilhas de trapos do tempo” em movimentos intrincados pelos quais as imagens, esses trapos daquilo que passou e insiste em nos assombrar, operam suas sobrevivências como “restos vitais” da memória. A partir dos pressupostos da História Oral, foram realizadas entrevistas com ex-presos políticos ou, na ausência destes, com seus familiares, para devolver, ver e pensar as imagens sobreviventes no contexto de construção da memória. A realização desta pesquisa envolveu a participação de dois grupos de sujeitos aos quais o gesto de restituição se destina, na expectativa de fazermos, conjuntamente, um trabalho de montagem para a formação de um atlas de imagens.

Diante da mesa de montagem, a realização das entrevistas correspondeu a uma etapa fundamental para os fins de restituição, dado o pressuposto de que é relevante ao pesquisador de imagens, dentro de suas possibilidades, dispor-se ao gesto de devolver a imagem aos retratados para construir uma conhecibilidade *da* imagem e restituir a dignidade *na* imagem. A partir da imaginação compreendida como uma forma de conhecimento, as imagens fotográficas participaram de um gesto que procurou interrogar cada imagem em nosso presente remanescente e dar-lhe a palavra.

O corpus errático apesar de tudo, nos termos de Didi-Huberman (2020), foi constituído pela localização e seleção de restos arrancados do banco de dados Memórias Reveladas, mantido pelo Arquivo Nacional, do acervo virtual do Arquivo Público do Estado de São Paulo e dos fundos Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais (DOPS) e Coordenação Geral de Segurança (COSEG), sob guarda do Arquivo Público Mineiro. Do recolhimento de restos, realizado entre os anos de 2020 e 2022, foi elencada a adoção de uma estratégia sensível, em conformidade ao preconizado pelo sociólogo brasileiro Muniz Sodré e discutido, então, por Didi-Huberman na abordagem da noção de *tornar sensível* associada pelo autor a *tornar imaginado*, como pressuposto metodológico para guiar o difícil percurso de tornar legíveis essas imagens na montagem de um atlas movido pela crítica à violência.

A Primeira Parte da dissertação, denominada “Restos de Imagens para um Estudo Comunicacional”, apresenta aportes teórico-metodológicos em torno do propósito de recolher e restituir restos de imagens fotográficas. O conteúdo apresentado foi elaborado até o final do ano de 2022. A escrita não foi ampliada em face do contexto do ano de 2023, pois o desenho do escopo deste estudo e o recolhimento de restos deram-se em razão dos anos anteriores, isto

é, de como eu vivenciei e percebi a conjuntura política do País naquele período. Este foi um primeiro movimento de articulação das obras e reflexões de Didi-Huberman – e seus alicerces em Warburg e Benjamin – que norteou as etapas seguintes da pesquisa desenvolvida até julho de 2023.

Assim, a primeira seção da Primeira Parte traz um breve panorama do tensionamento do processo transicional brasileiro ocorrido nos últimos anos para situar a elaboração deste estudo ante o contexto histórico-político da Justiça de Transição no Brasil. Na seção seguinte, são feitas considerações e costuras do pensamento de Didi-Huberman a partir da abordagem da imaginação como forma de conhecimento. Já a seção “Tornar Sensível” destina-se a pormenorizar os subsídios metodológicos que perpassam a realização da pesquisa, trazendo aportes complementares da História Oral. A seção de encerramento da Primeira Parte vem a demonstrar que recolher restos abrange esforços de exumação e decomposição num caminho cujas bifurcações refletem as próprias circunstâncias de descontinuidade e lacunas dos arquivos da ditadura militar.

A Segunda Parte, então intitulada “Restituições e Partilhas”, foi elaborada no ano de 2023 e abrange a participação das imagens num gesto partilhado com os sujeitos entrevistados e construído em torno da proposta de montagem apresentada por Didi-Huberman. Na primeira seção, são trazidos os resultados das entrevistas realizadas com sete ex-presos políticos e ex-presas políticas, além de duas familiares de presos políticos à época da ditadura militar, que aceitaram o convite direcionado a receber, ver e pensar conjuntamente as imagens sobreviventes. Cada entrevista envolveu o trabalho numa mesa de montagem e o gesto de devolver fotografias, perpassando a escuta das trajetórias de vida das pessoas entrevistadas.

Do cordão da memória ou do trabalho de montagem, foram constituídas as pranchas fotográficas de um atlas warburgiano – inacabado e passível de reconfigurações, como todo atlas de imagens – que foram montadas e fotografadas na antiga sede do DOPS de Minas Gerais, em Belo Horizonte (MG). Após uma nota visual de fim que trabalha, de forma breve, o argumento de Didi-Huberman sobre imagens que não estão todas do lado inimigo, são apresentados apontamentos conclusivos, mas não definitivos, acerca da remontagem do tempo sofrido.

Entre os caminhos necessários a nós, que estamos nas trincheiras de defesa dos Direitos Humanos, eu tive maior interesse pelo caminho da imaginação proposto por Georges Didi-Huberman, tanto para fazer fotografias, ao longo desses últimos anos, do antigo prédio do DOPS de Minas Gerais quanto para dispor-me a construir um olhar atento a imagens que estão à espera de participar de gestos de memória e esperança. Em meio às perdas, esta dissertação

representa o caminho que percorri para organizar o pessimismo e dar atenção às persistentes reaparições e sobrevivências dos vaga-lumes. Por este trabalho, será possível ver, portanto, que “alguns [desses vaga-lumes] estão bem perto de nós” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.160).



Figura 1 – Restos

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

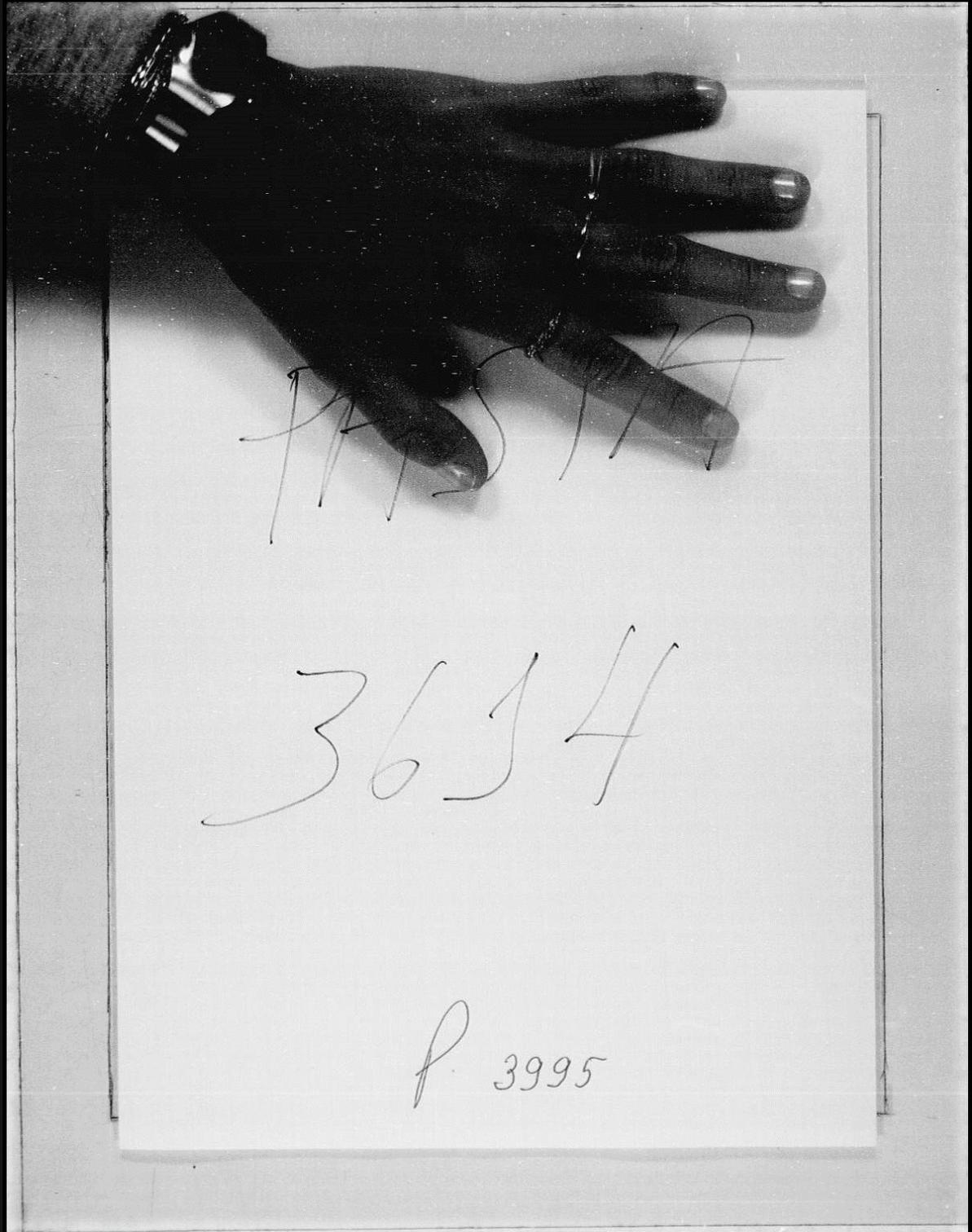


Figura 2 – Restos

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo DOPS.

1 PRIMEIRA PARTE – RESTOS DE IMAGENS PARA UM ESTUDO COMUNICACIONAL

1.1 Notas sobre o contexto de desenvolvimento da pesquisa

A proposta desta pesquisa sobre restos de imagens reflete um contexto hostil à Justiça de Transição no Brasil. Nos últimos anos, estivemos diante de um inventário inconcluso das perdas nas trincheiras em defesa dos direitos humanos e do processo de transição democrática. O cenário de tensionamentos e violências ao Estado Democrático de Direito vem convocando-nos a suportar as perdas – senão operá-las – e a tomar posição (DIDI-HUBERMAN, 2017), um gesto nada simples que nos põe em movimento e envolve desde afrontar a exigir algo, como também situar-nos no presente e visar um futuro.

Paulo Abrão (2010) exemplifica que a Justiça de Transição, diante de experiências autoritárias e conflitos, é caracterizada, fundamentalmente, por quatro dimensões de deveres do Estado em relação às vítimas e à sociedade como um todo: a reparação às vítimas e seus familiares; o fornecimento da verdade e construção pública da memória; a regularização da justiça e restabelecimento da igualdade perante a lei e; a reforma das instituições perpetradoras de violações de direitos humanos. Diante destes parâmetros, é possível notar que o processo brasileiro de transição democrática vem se desenvolvendo tardiamente em relação a outros países da América Latina, com uma implementação morosa, gradativa e incompleta dessas dimensões fundamentais (ABRÃO, 2010, PIRES; VIOLA, 2019).

A nossa agenda transicional caminha por conjunturas de avanços e retrocessos que refletem os acordos e consensos impostos e os silêncios remanescentes de uma abertura política “lenta, gradual e segura”, pactuada e controlada pelos militares em sua gênese. No âmbito de um estudo comparado entre os contextos brasileiro e argentino, Caroline Bauer faz uma análise que contribui para compreendermos, em linhas gerais, como se deu o processo transicional no Brasil:

Questões sensíveis, como a dos desaparecidos políticos, foram encaradas de acordo com essa lógica, de modo a evitar um confronto direto com os militares e não alterar suas relações com os civis, em nome de uma estabilidade política. Assim, pode-se considerar a transição brasileira como um processo pactuado, onde as diretrizes foram impostas pelas Forças Armadas, principal protagonista do processo. Uma das questões centrais das transições políticas para os militares era a pacificação e a reconciliação, visando ao mínimo de conflito entre civis e militares. (BAUER, 2014, p.127)

Sem a pretensão de esgotar ou pormenorizar as nuances de uma temática que é explorada em vasta produção bibliográfica que tem a Justiça de Transição por objeto de pesquisa, resgatarei aspectos deste processo transicional num breve panorama voltado a subsidiar a compreensão do contexto mais amplo em que se insere esta pesquisa que procura trabalhar as imagens produzidas e utilizadas pelo aparato da ditadura militar. O panorama mostrar-se-á incompleto e inacabado, entretanto a apresentação poderá preparar o leitor à tarefa de compreender o motivo pelo qual passei os últimos anos num esforço de encontrar, ver, remontar e produzir imagens fotográficas.

Notoriamente, o Brasil guarda a posição de único país latino-americano que “perdoou” os militares sem exigir qualquer forma de reconhecimento dos crimes de lesa-humanidade ou pedido de perdão das Forças Armadas (KEHL, 2010) e que, não obstante, mantém uma jurisprudência que sustenta barreiras à responsabilização dos agentes de Estado implicados em crimes contra a humanidade, como a tortura e os desaparecimentos forçados.

Desde a Lei de Anistia (Lei Federal nº 6.683, de 1979), que marca o processo de abertura política, as medidas de reparação e de reconhecimento compuseram o eixo estruturante da Justiça de Transição no Brasil, a despeito da evidente lacuna em relação ao eixo de responsabilização, à luz das normas internacionais de Direitos Humanos e da jurisprudência da Corte Interamericana de Direitos Humanos. As medidas centradas na dimensão do direito à memória e à verdade avançaram, centralmente, com as iniciativas de abertura dos arquivos remanescentes da Ditadura Militar e a instalação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2012, e de comissões análogas em nível estadual e municipal que surgiram na esteira do funcionamento da CNV.

Do contexto das medidas de reparação adotadas no Brasil, é possível destacar a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (Lei Federal nº 9.140, de 1995), da Comissão de Anistia (Lei Federal nº 10.559, de 2002) e de comissões estaduais de indenização. Certamente, podemos afirmar que as atividades desenvolvidas por essas comissões também contribuem para a construção da memória e o fornecimento da verdade (ABRÃO, 2010), embora se destinem à efetivação do processo reparatório.

Além do lapso temporal e das dificuldades estruturais que permearam as iniciativas que lograram algum nível de êxito, a centralidade dada às medidas de reparação ocorreu às expensas da necessidade de assegurar a devida abertura dos arquivos da repressão e estabelecer o amplo debate público voltado ao fornecimento da verdade e à construção pública da memória. Este aspecto do processo transicional associa-se a uma posição do Estado brasileiro de conformar uma política de esquecimento, então baseada num ideário de reconciliação nacional

e movida pela particularização ou privatização das memórias da repressão e de lutas e resistências à ditadura militar (PIRES; VIOLA, 2019). Como avaliam Thiago Pires e Solon Viola,

A noção de justiça associada apenas à reparação pecuniária como carro-chefe das políticas de reparação adotadas pelo Estado brasileiro mantinha intocada a “ideologia da reconciliação”, ao passo que garantia a vigência da “Lei de Anistia” e, por consequência, a impunidade dos agentes dos órgãos de repressão que cometeram crimes de lesa-humanidade em nome do Estado. (PIRES; VIOLA, 2019, p.36)

O tratamento institucional dessas questões que tocam o tecido social a amparar a nossa democracia em construção, foi, então, predominantemente direcionado ao âmbito das experiências privadas das vítimas. Por conseguinte, houve o envolvimento bastante limitado de grupos da sociedade em demandas sociais relacionadas às dimensões da Justiça de Transição. Notoriamente, mantiveram-se engajados os círculos de mobilização de ex-presos políticos, anistiados políticos, familiares de mortos e desaparecidos políticos, pesquisadores de temas relacionados à ditadura militar e, por outro lado, setores militares que continuaram a influenciar as narrativas públicas e a exercer pressão sobre os percursos do processo transicional. Este cenário prejudicou o alcance de avanços numa agenda que, sobretudo, visa ao engajamento da sociedade brasileira no processo de lidar com os legados de violência da ditadura militar. Neste sentido, Vera Vital Brasil descreve que

As perseguições, prisões e mortes eram atribuídas a confrontos entre as forças de oposição e as da ordem, sendo que a maioria delas deveu-se a assassinatos e torturas em centros clandestinos e/ou oficiais. Sob o signo da repressão, o silêncio sobre os acontecimentos foi se irradiando no corpo social pela ameaça que acompanhava a sua quebra. A força do discurso hegemônico, imposto através do controle da mídia e da violência pelo poder instituído, produziu um efeito sobre a pluralidade do pensamento de grande parte da população. Ainda hoje, (...) estes efeitos se fazem sentir. (VITAL BRASIL, 2010, p.256)

O III Programa Nacional de Direitos Humanos, de 2009, trouxe de forma inédita o direito à memória e à verdade como eixo orientador de políticas públicas, estabelecendo-se as seguintes diretrizes: reconhecimento da memória e da verdade como Direito Humano da cidadania e dever do Estado; preservação da memória histórica e construção pública da verdade e; modernização da legislação relacionada com promoção do direito à memória e à verdade, fortalecendo a democracia (Decreto Federal nº 7.037, de 2009). Este foi o prenúncio de um ambiente institucional que se mostraria propício a avanços na dimensão do fornecimento da verdade e construção da memória.

O governo Dilma Rousseff, em 2012, iniciou-se com um marco ao processo transicional a partir da vigência da Lei de Acesso à Informação (Lei Federal nº 12.527, de 2011)

e da instalação da Comissão Nacional da Verdade. A CNV ficou incumbida de examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas no período de 1946 a 1988, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional (Art. 1º, da Lei Federal nº 12.528, de 2011). A Lei Federal nº 12.527, de 2011, por sua vez, veio a reforçar o arcabouço legal necessário à atuação da Comissão e de comissões da verdade vindouras, principalmente, no que tange ao enfrentamento das negativas ou restrições aplicadas às demandas sociais pelo amplo acesso aos (restos de) arquivos dos órgãos de repressão.

Até a criação da Comissão Nacional da Verdade, encontrava-se protelado o dever do Estado de envidar esforços para “identificar e tornar públicas as estruturas utilizadas para a prática de violações aos Direitos Humanos, suas ramificações nos diversos aparelhos de Estado e em outras instâncias da sociedade” (ABRÃO, 2010, p. 94). Decorridos os anos de funcionamento da CNV e de outras comissões da verdade subnacionais, e a própria publicação de seus relatórios finais, bem como outras promissoras iniciativas no campo da Justiça de Transição, deparamo-nos com o início dos retrocessos nesta agenda a partir de 2016, com a queda do governo Dilma Rousseff. Naquele ano, já com o prenúncio de ataques à agenda transicional, foi realizada a Semana de Anistia em Belo Horizonte, que contou com o debate “Direitos Violados, Direitos Ameaçados”, do qual participei da organização ¹.

A partir de 2019, drasticamente, a administração Bolsonaro veio a escancarar que o propósito de promoção da reconciliação nacional não foi alcançado, a despeito do grandioso e aguardado trabalho da CNV e de outros avanços que tivemos, como as medidas de reconhecimento e reparação às vítimas. As reiteradas ordens do dia em alusão ao 31 de março, assim como o desmonte e o desfiguramento dos trabalhos da Comissão de Anistia são abjetas evidências do nível de retrocessos a que chegamos – e a que poderíamos eventualmente chegar, como um cenário hipotético e latente, considerando o escopo do nosso processo de transição.

Segundo Eneá de Stutz e Almeida (2021), os últimos anos evidenciaram, assim, que a fragilidade da institucionalização dos mecanismos de Justiça de Transição facilita a descaracterização ou distorção dos propósitos aos quais esse conjunto de mecanismos deveriam atender, bem como as oscilações de sua aplicação conforme as diretrizes de cada governo, às expensas do princípio de política de Estado que deve nortear a implementação da agenda. A referida autora avalia que a reversão do percurso transicional duramente conquistado, com a notória deturpação dos mecanismos previstos, pode ser avaliada como uma Justiça de Transição

¹À época, estava atuando na Comissão da Verdade em Minas Gerais, lugar que foi o meu ponto de partida dos encontros, aprendizados e afetos em torno das lutas políticas no campo do direito à Memória e à Verdade.

reversa, na qual todo o processo transicional é colocado em risco à medida que as dimensões de memória e verdade e de reparação são desfeitas (Ibidem).

O inventário de perdas com o qual nos deparamos decorreu, pois, do aprofundamento deliberado e concertado de retrocessos no processo transicional. Nos últimos anos, estivemos diante de um contexto hostil à Justiça de Transição, que, entre tantas facetas autoritárias, “assimila a narrativa da anistia como esquecimento, põe em dúvida a existência do golpe de Estado em 1964 e naturaliza a destruição e a morte como forma de depuração da sociedade brasileira” (Ibidem, p. 277).

Walter Benjamin (1892-1940) deixou lições permanentes diante das ameaças do autoritarismo e do passado que retorna no presente reminiscente. Dada a trajetória da agenda transicional brasileira, podemos assumir a asserção de que “tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência” (BENJAMIN, 2009, p. 436). Cabe resgatar, então, uma passagem benjaminiana e aplicá-la a este contexto que nos convoca a tomar posição: é com atenção ao fato de que nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer, que devemos nos manter na tarefa de despertar as centelhas da esperança num processo transicional inacabado.

Como será visto e discutido adiante, uma pesquisa de Mestrado pode fazer parte dos gestos de sublevação – de esperança e memória – que compõem esta tarefa coletiva.



Figura 3 – Restos, antigo prédio do DOPS

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em Belo Horizonte (MG), 9/2/2018.

1.2 Recolher os restos e imaginar, apesar de tudo

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. 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 [N la, 8] (2009, p.502)

Segundo Jeanne Gagnebin, um trapeiro ou catador se põe a recolher os cacos, os restos de sucata e de lixo movido pela sua condição de vulnerabilidade socioeconômica, mas também pelo “desejo de não deixar nada [mais] se perder” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Sem ter por alvo os grandes feitos – ainda que nós o encontremos pelo caminho –, este estudo se propõe, assim, a remontar e restituir uma parte das fotografias encontradas na tarefa de recolher “aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Ibidem, p.54) – nem ver.

Apesar das estratégias de apagamento e desmonte pelas quais se avolumam as perdas, alguma coisa ainda nos resta. Dos restos que podem e devem ser recolhidos, surge a problemática deste estudo que pretende tecer reflexões sobre restos de imagens fotográficas que serviram ao aparato repressivo da ditadura militar no processo de violência estatal, no intuito de contribuir para a restituição dessas imagens ao lugar do comum em que reside a construção da memória e torná-las participantes de gestos. Dos gestos políticos e de sublevação possíveis, aqueles imbuídos da *memória e imaginação* também são relevantes à construção democrática.

O que fazer, então, com os restos recolhidos? Para Georges Didi-Huberman (2018a), é preciso remontar e devolver os restos de imagens a quem de direito: ao bem público, à comunidade dos cidadãos, para além dos limites impostos pelo aparato estatal. Essas imagens que interessam ao pensamento de Didi-Huberman, principalmente, a partir do livro *Imagens Apesar de Tudo*, têm uma dimensão política, histórica e ética vinculada ao seu papel de testemunha, isto é, de instrumento em contextos de violência política (DIDI-HUBERMAN, 2006). O propósito de “ir até as instituições para tomar-lhes o que elas não querem mostrar – o rebotalho, a recusa, as imagens esquecidas ou censuradas” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 170)

– está atrelado, pois, a uma reflexão política (e tomada de posição) em relação à participação das imagens em lógicas de destruição ou atrocidades políticas e à “sua vocação de reminiscência [que] serve a uma crítica do presente” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 114).

Entre tantas direções possíveis para organizar o pessimismo ou para criticar a violência do mundo, Didi-Huberman (2011, 2018a) centraliza a importância de um caminho que é, por vezes, negligenciado, descartado ou subestimado: o da imaginação política, compreendida pelo autor como uma forma de conhecimento necessária “para rever as imagens e, logo, se repensar a história” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 236). Por essa faculdade ética e política, podem ser traçadas “as vias necessárias para a compreensão histórica e a interpretação política” (DIDI-HUBERMAN, 2021a, p.17-18) de vestígios, fragmentos e cinzas que conformam o arquivo lacunar.

A estruturação deste caminho foi iniciada no livro *Imagens Apesar de Tudo*, que demarca uma virada política no pensamento do autor sobre imagens, tanto pelo objeto de estudo quanto pelo argumento desenvolvido a partir da premissa de que “para saber é preciso *imaginar-se*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.11, grifo nosso). Desde então, vem sendo desenvolvida uma trama de reflexões para a escrita sobre imagens produzidas em contextos de violência e de atrocidades ou de sofrimento humano. Com efeito,

Nesse nosso mundo histórico – longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final –, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 117-118)

Ao explorar o papel do caminho imaginal na relação dialética do Outrora com o Agora, o ensaísta analisa em seus textos o que precisamos diante de imagens sobreviventes: “a coragem de enfrentar essas imagens e então consagrar-lhes tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.8), num gesto permeado pela generosidade e guiado pelo dever de restituição. O autor tece a análise a partir da perspectiva de que o conhecimento histórico

não é um ato de deslocamento ao passado para descrevê-lo e colhê-lo “tal qual em si mesmo”. O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 21-22)

Centralizada a questão de como podemos formar conhecimento *por e sobre* imagens, é construído o argumento de que é preciso *tomar posição e saber ver* para imaginar, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2017a; 2020), direcionando nossa atenção à perspectiva de que “não há imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Baseado em Walter Benjamin, Didi-Huberman enfatiza que o fundamento da construção de uma legibilidade das imagens – assumindo que podemos e devemos torná-las legíveis – não é meramente temporal, mas de natureza imaginal ou imagética. Pela montagem literária, outra forma de atenção às imagens, Benjamin antecipou que

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (BENJAMIN, 2009, p.504)

Dada a noção conceitual de imagem como “aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.18), resta-nos, por meio da imaginação, operar “na dimensão do desafio, da exigência, da apreensão do impossível. Não se possui o que se imagina. Se imagina de maneira dispersa, lacunar. Se imagina com dificuldade” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 17). Dificuldade que, frequentemente, relaciona-se ao acaso ou milagre da sobrevivência da imagem apesar de “censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211) e demais estratégias de eliminação das quais resultam as incontornáveis lacunas do arquivo. Então, “cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento” (Ibidem, p.210), como também nas circunstâncias de sua produção e migração.

Neste pensamento de Didi-Huberman (2011), que foi inspirado em Benjamin e no modelo fantasmal de Aby Warburg, “a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa [tanto] a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (Ibidem, p. 119). Obviamente, sabemos que retratos não ressuscitam os mortos, contudo, “quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida” (Ibidem, p.150), deparamo-nos com a importância das pequenas sobrevivências das imagens, desses restos, vestígios, fissuras ou cinzas, para gestos de memória e esperança. Como o autor resgata em Warburg, “as vozes dos mortos ecoam ainda em centenas de documentos de arquivos decifrados, e em milhares de outros que ainda não foram” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2021b, p. 28).

O olhar atento a esses restos inadequados, mas necessários; inexatos, mas verdadeiros (DIDI-HUBERMAN, 2020), pode nos abrir a uma dimensão do olhar que ultrapassa a “oposição canônica do visível e do legível” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.95), levando-nos a um ponto de inquietude entre a imagem e o real (DIDI-HUBERMAN, 2006). O ato de ver e dar atenção a essas imagens é, então, orientado pela suspeita de uma latência, o que é discutido em *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, uma obra anterior ao livro *Imagens Apesar de Tudo*.

A suspeita de que algo falta ser visto implica “uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.105), o que requer o afastamento de uma pretensão usual de pedir muito ou muito pouco à imagem, isto é, evitar pedir à imagem toda a verdade ou, num outro extremo, relegá-la à esfera do simulacro. Tanto a hipertrofia como a redução e, igualmente, a insensibilização são formas de desatenção às imagens (DIDI-HUBERMAN, 2005; 2020). A suspeita de uma latência continua pertinente à tarefa de direcionar atenção às imagens de violência e de atrocidades, pois, conforme é argumentado pelo autor em entrevista:

Essa tensão, parece-me, abre já na imagem a dimensão do político. O que chamei de experiência de abertura, a inquietude do contato entre a imagem e o real, não é mais que, para concluir, uma ascensão à dimensão política das imagens, ao menos à sua dimensão histórica: seu papel de testemunha, isto é, de instrumento, nas grandes violências políticas. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.5)

Da permanente consideração de que algo nos escapa, surge uma questão: o que *falta* ser visto diante de fotografias de ex-presos políticos? Inicialmente, compreendo que a elaboração de uma resposta perpassa o exercício de ver as imagens e ser olhado por elas, num esforço de alcançar a inquietude que reside entre o que vemos e o que nos olha: quando o que vemos é atingido pelo que nos olha, de modo a abrir um “antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.77). Almejar a inquietude implica o reconhecimento de que o olhar é uma duração (DIDI-HUBERMAN, 2018a) e, em especial, que

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.77)

Na inquietude que constitui o *saber ver*, forma-se o gesto de memória em que a imagem dialética – no sentido benjaminiano –, então portadora de uma latência e energética, é “confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (Ibidem, p.174). De

forma singela, Didi-Huberman nos convida a abrir os olhos “para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (Ibidem, p.34) que concerne a nós, ao nosso presente ativo em colisão com um passado reminiscente (DIDI-HUBERMAN, 2005; 2011).

Não há, pois, imagens inúteis ou diante das quais só podemos estar mudos e impotentes, como também não há imagens sem imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2006; 2012). Em tempos nos quais “toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 120), é preciso exercer uma coragem de designar, isto é, afrontar o real em sua dimensão de imagem e o presente em sua dimensão de memória, pois “o inaudito da história – isto é, imagens de som inimaginável – deixa-nos sem voz enquanto permanecermos impotentes para tomar a palavra diante dele” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.161).

Diante de imagens de violência política e atrocidades, a referida coragem de designar é orientada pelo propósito de construir uma conhecibilidade *da* imagem e restituir a dignidade *na* imagem – dos rostos, dos ex-presos políticos, dos mortos e desaparecidos políticos, considerando o contexto desta pesquisa. Aqui insere-se o trabalho dialético de montagem para tomar posição e “abrir nossos olhos para a violência do mundo inscrita nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.105).

Tendo em vista que “as imagens, por mais terrível que seja a violência que as instrumentaliza, não estão todas do lado inimigo” (Ibidem, p.98), a dignidade nas imagens pode ser construída por um trabalho paciente de montagem que nos oportunize a *imaginar e saber ver* (reaprendendo a ver), cindindo o arquivo em seu propósito originário ao oferecer uma legibilidade comprometida com a crítica da violência. A montagem – com seus movimentos de desmontagem e redistribuição, aproximações e distanciamentos – instaura uma tomada de posição “de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.111), numa experiência movente que enseja responsabilidade política e ética. Todavia, o gesto de abrir os olhos

sobre um acontecimento histórico não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma – *still, frozen picture*, como se diria em inglês –, tampouco escolher uma significação que o esquematizaria uma vez por todas. Abrir os olhos sobre a história significa temporalizar as imagens que nos restam dela. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.31)

A elaboração dessa proposta remete à iniciativa metodológica de constelação de imagens, então formulada por Aby Warburg na obra inacabada atlas *Mnemosyne*. Baseando-se nos movimentos de aproximações, disparidades e singularidades que constituem as pranchas

fotográficas do atlas warburgiano, Georges Didi-Huberman (2018a) argumenta que os movimentos dialéticos de desmontagem da ordem do arquivo e de remontagem de uma coerência oculta servem ao intuito de construir legibilidade às imagens, como também conhecibilidade *da* e dignidade *na* imagem. Num atlas que se move pelo trabalho de memória, a dimensão do *olhar* torna-se “o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados)” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.161).

A incessante e inacabada operação metodológica aplicada por Warburg em *Mnemosyne* abre a perspectiva de pesquisadores da memória e da imagem para as possibilidades de sentidos que emergem do movimento dialético de “reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que houvesse fronteiras” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.6-7). Em específico,

Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer pilhas, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como em um dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, mas sim para recolher segmentos, trocos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.6)

A escala fotográfica como denominador comum ao trânsito entre culturas, épocas, temas, obras e lugares, permitiu a Warburg “espalhar tudo isso em sua mesa de trabalho, então organizar de acordo com suas hipóteses e, finalmente, produzir uma série comparativa de todos estes objetos que estão tão distantes no espaço real e no tempo real” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.298, tradução nossa²). Ao criar conjuntos e referências cruzadas de imagens que foram posicionadas umas em relação às outras, Warburg desenvolveu um modo de pensar que conforma o atlas *Mnemosyne* como um aparato fotográfico da memória em ação ou da memória “viva” (Ibidem).

A importância inaugural da obra de Warburg está na reunião de todos os objetos da pesquisa sobre a cultura ocidental “em um dispositivo de ‘painéis móveis’ constantemente montados, desmontados, remontados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.5) cuja lógica de

² (...) to spread all of that out on his work table, then to arrange it in accord with his hypotheses, and, finally, to produce a comparative series of all these objects which are so distant in real space and real time.

investigação e operacionalização converte-se, em Didi-Huberman (2018a), numa ferramenta para a análise da violência política nas imagens. Conforme o introduzido acima, a crítica à violência a partir da imagem perpassa tornar visível sua construção e descrever a violência. Para tanto, é necessário saber ver as imagens e demonstrar os dispositivos, as relações em que a violência se constitui, num gesto voltado à desmontagem e remontagem do estado das coisas e à interpretação dos sintomas.

Quando o arquivo passa a estar “vivo” ou em movimento, “o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela montagem, escrita, cinemática” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.20). No papel de testemunhas, ainda que mudas, as imagens “podem nos ensinar alguma coisa sobre nossa própria história, quero dizer: alguma outra coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.241). Neste ponto, reside a proposta de trabalhar as imagens da ditadura militar para “lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (Ibidem, p. 37).

Não se trata, portanto, de expor imagens de violência e de sofrimento humano, mas de realizar uma difícil tarefa de *ver* o que resta das imagens e dar-lhes a palavra ao (re)dispô-las e temporalizá-las por um ato de montagem – e imaginação. Há uma dignidade das pessoas retratadas que a montagem de imagens ou remontagem dos tempos nos permite “restituir para além do esquecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.263). Didi-Huberman demonstra, afinal, que há um caminho possível e necessário para “atribuir conhecimento a imagens cujo estado de ‘mudez’ nos deixou, de início, simplesmente ‘mudos’, mudos de indignação” (Ibidem, p.55).

Neste arriscado caminho da montagem e imaginação, construímos as condições possíveis para nos sensibilizar ante a imagem sobrevivente, que arde “pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216). O autor nos ensina, em suma, que é necessário dedicar tempo e atenção às imagens sobreviventes num trabalho paciente de montagem que possibilite interrogá-la em nosso presente, “com a força visual de uma dimensão que nos olha – nos concerne e, indicialmente, assemelha-se a nós” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 125).

É preciso que imaginemos, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2020).

1.3 Tornar sensível: o percurso metodológico de um estudo comunicacional

Esta proposta de investigação insere-se no conjunto de pesquisas interdisciplinares sobre memória, fotografia e ditaduras militares sul-americanas que atravessam diversas áreas de conhecimento, especialmente, a Comunicação e a História. Com publicações recentes, tais estudos analisam, por exemplo, as fotografias de acervos privados de familiares de mortos e desaparecidos políticos, a representação de desaparecidos políticos, as práticas de censura à imprensa, o papel da arte na construção da memória, as obras de fotojornalistas que atuaram no período ditatorial e os arquivos de aparatos repressivos – este escopo interessa mais ao objeto da pesquisa.

Além da expectativa de tecer contribuições aos estudos interdisciplinares sobre imagens de perpetradores e memória, principalmente, aqueles voltados às ditaduras militares sul-americanas, esta pesquisa é norteada pelo intuito de apresentar uma análise do papel da fotografia no processo de violência de Estado, com ênfase na ditadura militar brasileira. Para tanto, pretende-se fazer uma seleção de imagens oriundas de arquivos remanescentes do aparato repressivo para reorganizá-las e trabalhá-las num trabalho de montagem e de memória que envolverá a realização de entrevistas com ex-presos políticos e seus familiares diante e a partir dessas imagens.

Faz-se necessário conceber, então, a relevância da adoção dos pressupostos éticos e metodológicos da História Oral para as entrevistas. Neste sentido, podemos mobilizar subsídios das obras de Michael Pollak para compreender as batalhas da memória, em diálogo com o pensamento das estudiosas sul-americanas Elizabeth Jelin e Leonor Arfuch ao longo da condução das etapas de preparação, realização e análise das entrevistas. Os instrumentos do campo da História Oral nos permitem trabalhar as disputas e os aspectos conflitivos que constituem a memória, exercendo a empatia por grupos dominados ou marginalizados como uma regra metodológica (POLLAK, 2006). Tal aspecto aproxima-se da abordagem de Didi-Huberman (2018a) sobre a importância de pôr-se à escuta das vítimas, dos vencidos, dos marginalizados, dos oprimidos como um fator que constitui o cerne da proposta de remontagem do tempo sofrido e de cisão da violência que tornou as imagens possíveis.

Segundo Jelin (2020), a memória é uma operação de dar sentido ao passado e o ato de rememorar pressupõe uma experiência passada que é ativada no presente, por um desejo ou um sofrimento que pode estar associado à intenção de comunicar essa experiência. As memórias são tanto individuais quanto sociais, pois à medida que as palavras e a comunidade de discurso

são coletivas, a experiência também o é. O sujeito “não se lembra sozinho, mas com a ajuda das lembranças dos outros e com códigos culturais compartilhados, mesmo quando as lembranças pessoais são únicas e singulares” (Ibidem, p.422, tradução nossa³). Como elabora Pollak (2006), isto implica no entendimento da memória como um fenômeno construído social e individualmente, que guarda relação com a formação da identidade e é “organizada em função das preocupações políticas e pessoais do momento” (Ibidem, p.38, tradução nossa⁴). Acerca da dimensão individual deste fenômeno, Pollak (2006) elucida que são considerados os modos conscientes e inconscientes que constituem uma organização ou gestão da memória, pois “o que a memória individual guarda, recalca, exclui, recorda é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (Ibidem, p.38, tradução nossa⁵).

No ato de rememorar que envolve o diálogo e a interação intersubjetiva, o passado cobra sentido no seu vínculo com o presente, envolto por um processo ativo e socialmente construído, (JELIN, 2020). Assim, o acontecimento rememorado, quando disposto em narrativa, converte-se “na maneira em que o sujeito constrói um sentido do passado, uma memória que se expressa em um relato comunicável, com um mínimo de coerência” (Ibidem, p.428, tradução nossa⁶).

Quando tratamos de memória, estamos nos referindo, pois, aos processos de construção de memórias e às disputas sociais que permeiam essas construções, assim como às memórias individuais que estão imersas em narrativas coletivas. Neste sentido, Jelin afirma que os processos da memória são permeados por “contradições, tensões, silêncios, conflitos, lacunas, disjunções, assim como lugares de encontro e até ‘integração’. A realidade social é complexa, contraditória, cheia de tensões e conflitos. A memória não é exceção” (Ibidem, p.438, tradução nossa⁷).

A apresentação dessas breves noções sobre memória é relevante para que situemos a centralidade dos métodos biográficos na pesquisa. As narrativas ou relatos de vida integram esses aportes metodológicos que vem se desenvolvendo nas Ciências Sociais desde o século XX, “em sintonia com o interesse na voz e na experiência dos sujeitos e com ênfase

³ (...) no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares.

⁴ (...) organización en función de las preocupaciones políticas y personales del momento.

⁵ Lo que la memoria individual guarda, recalca, excluye, recuerda es evidentemente el resultado de un verdadero trabajo de organización.

⁶ (...) en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia.

⁷ (...) contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun “integración”. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción.

testemunhal” (ARFUCH, 2007, p.24, tradução nossa⁸). No contexto deste estudo comunicacional, os relatos de vida diante das imagens serão utilizados em direção ao “trânsito que conduz do ‘eu’ ao ‘nós’ – o que permite revelar o nós no eu –, um ‘nós’, não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos, mas articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado” (Ibidem, p.66, tradução nossa⁹).

De forma complementar, Aleida Assmann assinala que “a referência ao passado não se dá de forma única, em momento algum; mais que isso, chega-se a uma estrutura sempre mais complexa de superposições e entrecruzamentos entre diferentes planos da memória” (ASSMANN, 2011, p.233), que abrangem o texto, os objetos remanescentes, os vestígios, senão as imagens sobreviventes. Com efeito, “entre experiência atual e experiência lembrada há uma diferença inexorável. A imagem reforça a posterioridade da memória, o hiato que se verifica entre a experiência e sua repetição na recordação” (Ibidem, p.179).

Considerando que as entrevistas serão realizadas de forma dialógica e conversacional, vislumbra-se a possibilidade de realizar uma operação partilhada de montagem e coprodução de um atlas de memória. Este trabalho será realizado, pois, no curso da tarefa de olhar e compreender a imagem, à medida que ocorram os deslocamentos de pontos de vista e os sujeitos entrevistados se movimentem, com aproximações, distanciamentos e redistribuições das imagens. Assume-se que tais movimentos serão atravessados por relações comunicativas nas quais residem a construção de narrativas, identidades, posicionamentos e gestos.

A construção partilhada deste atlas de memória se dará a partir da perspectiva warburgiana de um modelo fantasmal, no qual o arquivo é “considerado um vestígio material do rumor dos mortos” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.35). Num atlas de imagens, os saberes e as imagens são trabalhados conjuntamente, no ritmo das sobrevivências designado por imagens que sobrevivem e retornam, em que há “mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora)” (Ibidem, p.149). Um dos aspectos metodológicos próprios a essa “história de fantasmas para gente grande”, criada por Warburg, consiste nas imagens fotográficas dispostas em pranchas de fundo escuro, o que será trabalhado ao longo da montagem a ser construída com as contribuições dos sujeitos entrevistados. Neste trabalho, as imagens serão dispostas em intervalo ou páginas de fundo escuro que corresponderão às

⁸ (...) en sintonía con el interés en la voz y la experiencia de los sujetos y con el énfasis testimonial (...)

⁹ (...) tránsito que lleva del “yo” al “nosotros” -o que permite revelar el nosotros en el yo-, un “nosotros” no como simple sumatoria de individualidades o como una galería de meros accidentes biográficos, sino en articulaciones capaces de hegemonizar algún valor compartido (...)

pranchas fotográficas¹⁰. Em seguida, de forma conclusiva, será apresentado o atlas de imagens montado no antigo prédio do DOPS de Minas Gerais, órgão de polícia política¹¹ extinto em 1989. O processo de montagem do atlas de Warburg abrangia os seguintes detalhes que fundamentam esta decisão metodológica:

Warburg, sabe-se, pendurava imagens do atlas com pequenos prendedores sobre uma toalha preta estendida sobre uma moldura (caixilho) – logo, um “quadro” –, em seguida fazia ele mesmo uma fotografia, ou pedia a alguém para fazê-lo, obtendo assim uma possível “mesa” ou prancha de seu atlas, depois disso ele podia desmembrar, destruir o “quadro” inicial, e recomeçar outro, para desconstruí-lo de novo. (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p.28)

Prioritariamente, espera-se que este percurso nos permita alcançar o objetivo de compreender a violência (descrevê-la e delimitá-la) vinculada às imagens produzidas pelo aparato repressivo e que sobrevivem em arquivos públicos, assim como apresentar possibilidades e desafios teórico-metodológicos ao propósito de cindir o arquivo e restituir as imagens a quem de direito: a nós, ao lugar do comum. Conforme aponta Sodré (2014, p.139), “uma ciência da comunicação é tão só o resultado da exigência histórica de se chegar a um entendimento ético e político do que está subsumido nas novas formas de elaboração do comum”. E não poderia haver outra prioridade a ser formulada, uma vez que ao recolher restos de fotografias de pessoas submetidas à violência estatal na ditadura militar, deparei-me com “imagens de perpetradores” que trazem rostos de ex-presos políticos que tive a oportunidade de conhecer – pessoalmente ou suas histórias de vida – nos caminhos de lutas por Memória, Verdade, Justiça e Reparação.

Como aponta Sánchez-Biosca (2017), por “imagens de perpetradores” compreende-se as imagens produzidas por perpetradores de violências e atrocidades como parte da maquinaria de destruição ou repressão, abrangendo “fotos, filmes, vídeos etc. tomados ante vítimas por quem exerce (ou se encontra próximo e atrelado a quem o faz) violência sobre elas; violência física ou psicológica da qual a produção visual se converte em inseparável” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, p.414). Em consonância com o caracterizado por Sánchez-Biosca, adota-se, assim, a premissa de que as imagens produzidas e utilizadas pelo aparato repressivo da ditadura militar constituíram o próprio processo de violência.

A premissa de que as imagens compõem o processo de violência – e, portanto, não devem ser tratadas como meras representações ilustrativas ou dissociadas de sua produção –

¹⁰ Por critério metodológico, opta-se por dispor de imagens em páginas de fundo escuro, à parte do texto, assim como posicionar a legenda e a fonte das figuras abaixo das imagens, a fim de direcionar a atenção do leitor.

¹¹ Há pesquisas de referência para aprofundamento neste tema, como as obras do historiador Rodrigo Patto Sá Motta.

ampara-se em indícios preliminares que observei da relevância da imagem para o processo de perpetração da violência no contexto da ditadura militar. Num primeiro momento, em 2020, tive contato com o relato por escrito de uma pessoa que foi submetida à tortura e à prisão política, no qual as fotografias em vários ângulos são mencionadas ao longo da rememoração do ocorrido. O aspecto de lembrar-se da fotografia como uma parte relevante das circunstâncias da violência estatal perpetrada direcionou minha atenção às imagens que venho encontrando desde a atuação que tive nas pesquisas realizadas pela Comissão da Verdade em Minas Gerais (Covemg).

A partir deste relato, passei a formular outras questões que dialogam com a problemática da pesquisa e que se farão presentes. Por exemplo, se a devolução de imagens fotográficas (a fotografia outrora “tomada”) poderia aproximar-se ou fazer parte de uma medida de reparação. Se esses retratos “de vários ângulos” também poderiam ser relevantes, sob a perspectiva daqueles que foram retratados, para a rememoração da experiência de violência. E, ainda, considerando que estes retratos estão sob guarda do Estado, em estados de conservação e formato heterogêneos, se as imagens poderiam ter alguma relevância para o processo transicional ao participarem de um gesto voltado a restituir ou devolver aquilo que foi tomado – a imagem da pessoa.

Num outro movimento de pensar questões ampliadas, as fotografias do jornalista Vladimir Herzog constituem um dos casos mais simbólicos que poderiam ser destacados em relação ao uso da imagem pelo aparato repressivo, uma vez que compõem o debate público sobre a ditadura militar brasileira. Disponíveis para consulta no Arquivo Público do Estado de São Paulo, essas imagens trazem o corpo do jornalista e cineasta numa cela do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) de São Paulo, então situado na rua Tutoia da capital paulista, e durante a realização do exame necroscópico.

A versão de suicídio foi divulgada pelo II Exército com a distribuição de uma nota à imprensa e de fotografias do corpo de Herzog na cela do DOI-CODI. Em 2012, a Folha de São Paulo trouxe à tona que as imagens foram feitas por Silvaldo Leung Vieira, à época fotógrafo em formação do Instituto de Criminalística. Foi a primeira vez que Leung falou publicamente sobre as circunstâncias de produção daquelas fotografias; no ano seguinte, ele prestou depoimento à Comissão Municipal da Verdade Vladimir Herzog, de São Paulo (SP), e participou de diligência no antigo prédio do DOI-CODI. Considero que isto aponta para a relevância de pensar em quem fez as imagens, no sentido de evidenciar o papel que desempenha

o fotógrafo, enquanto membro ou a serviço do aparato repressivo, em contextos nos quais a imagem integra processos de violência – senão compõem atos de violência.

As fotografias de Herzog, que podem ser categorizadas como imagens de perpetradores, são recorrentemente citadas ou reproduzidas para fazer referência ao próprio uso da fotografia pelo aparato repressivo para construir narrativas falsas. De forma mais ampla, em referência simbólica aos mortos e desaparecidos políticos, à repressão aprofundada a partir da vigência do Ato Institucional nº 5 ou, por exemplo, aos fatores de catalização da abertura iniciada no governo do general Ernesto Geisel. Em suma, as imagens de Herzog vêm passando por apropriações no âmbito público, sendo reproduzidas em diversos meios ou utilizadas em produções ou ações de cunho político, acadêmico ou artístico.

Nos últimos anos, as fotografias de Herzog também foram referenciadas em documentos técnico-jurídicos. Em 2014, constituíram peças fundamentais para o laudo pericial indireto da CNV, produzido para estabelecer-se o diagnóstico diferencial para o evento da morte de Herzog. As imagens traziam elementos visíveis que possibilitaram a conclusão de que houve “homicídio por estrangulamento, com a montagem de um sistema de força e a colocação do corpo em suspensão incompleta de forma a simular um enforcamento” (BRASIL, 2014a, p. 31). As fotografias também foram citadas na análise de mérito da representação e na sentença condenatória do Caso Herzog e outros vs. Brasil, dada pela Corte Interamericana de Direitos Humanos no ano de 2018. Ademais, em 2020, o Ministério Público Federal referenciou essas fotografias e suas circunstâncias de produção em denúncia apresentada contra seis ex-agentes de Estado, por envolvimento no assassinato de Vladimir Herzog, numa tentativa de transpor a ausência de responsabilização judicial que perdura no Brasil.

A imagem que foi reproduzida, pela primeira vez, em edição do Jornal do Brasil, de dezembro de 1975, adquiriu o estatuto de “iconicidade” ou “imagem icônica”, simbolizando eventos históricos e sendo recorrentemente evocada ao longo do tempo (SONTAG, 2003). Neste caso, é possível identificar o papel dessa imagem nas disputas de sentidos sobre o passado – a construção da memória –, à medida em que a imagem deslocou-se do propósito dos perpetradores, sendo amplamente apropriada como indícios ou provas contrárias às narrativas de suicídio e outras narrativas falsas que eram apresentadas pelas autoridades policiais e militares à época da ditadura militar.

Desde que iniciei a leitura da obra de Georges Didi-Huberman, outras questões passaram a surgir diante de reaparições e apropriações dessas imagens de Herzog. A reprodução da fotografia do corpo de Herzog, por vezes, de forma descontextualizada, recortada, modificada ou ampliada em termos do contexto que a tornou possível, ou ainda, somente para

servir como ilustração de um assunto ou tema, fez-me refletir sobre as circunstâncias do uso da imagem ante a condição humana daquele que foi retratado e sua dignidade – vivo, morto ou ausente por desaparecimento forçado.

Embora sejam amplamente reproduzidas, há um olhar atento a essas imagens? E ainda que a intenção seja a de provocar ou potencializar a crítica à violência ou adequar a imagem a alguma finalidade, o uso das imagens de Herzog e de outras, como a do corpo de Carlos Lamarca no Instituto Médico Legal de Salvador, por exemplo, encontra o desafio que Didi-Huberman nos apresenta ao abordar a relevância de trabalhar as imagens, pensá-las numa construção da memória ou atribuir conhecimento às imagens e torná-las legíveis, com um olhar atento que considere sua condição de testemunha da violência e a restituição da dignidade.

Esses indícios em torno das imagens de Herzog e do relato sobre as “fotografias de vários ângulos” nos levam à questão do desafio que consiste em exercer uma ética perante a imagem na pesquisa. Há uma tarefa colocada na mesa de montagem que consiste em dedicar atenção a esses restos, de modo a não relegar às imagens uma posição do invisível ou do ícone do horror ou, ainda, do simples documento (DIDI-HUBERMAN, 2018a; 2020).

No âmbito desta investigação, podemos considerar que percorreremos uma análise em torno de imagens sobreviventes para compreender o seu papel em processos de violência de Estado (Outrora) e em gestos de memória e restituição (Agora). Este é um projeto de pesquisa construído a partir do intuito de pensar e escrever sobre imagens, mas também se trata de um gesto de restituição que se direciona a pessoas às quais atribuo o motivo da minha aderência ao argumento de Georges Didi-Huberman (2011) acerca da necessidade de organizar o pessimismo e “repensar nosso próprio princípio esperança” (BLOCH apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p.60) ante as persistentes reaparições e sobrevivências dos vaga-lumes.

Ao longo da obra *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, o autor nos faz pensar tanto em imagens quanto metaforicamente em pessoas, num ponto de interseção da imagem e do real. No entremeio da interpretação, é certo que os vaga-lumes não desapareceram, pois “alguns estão bem perto de nós” (Ibidem, p.160). E, no instante de um perigo, “ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (Ibidem, p.60).

O olhar atento torna possível a observação de que esses vaga-lumes enviam por lampejos, em pequenas sobrevivências, os sinais mútuos de memória e esperança. É o que se pretende demonstrar ao longo da pesquisa. Imagens, portanto, frente à necessidade de organização para atravessar a noite e “repensar nosso próprio ‘princípio esperança’ através do

modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro” (Ibidem, p.60).

Ao consultar os arquivos à procura de restos de imagens, constatei que a pesquisa não poderia ser desenvolvida de forma apartada das relações que tenho com ex-presos políticos ou seus familiares e da prática fotográfica que exerço ao fazer retratos de ex-presos políticos e, desde o ano de 2018, ao fazer imagens do ou relacionadas ao prédio que sediou o extinto DOPS de Minas Gerais, atualmente, destinado ao Memorial de Direitos Humanos de Minas Gerais¹². Desta forma, torna-se relevante delimitar a centralidade de um propósito de restituição. Por conhecer algumas das pessoas retratadas nas imagens que localizei, uma questão de ordem ética e política sobre os retratos “tirados” se converteu numa reflexão predominante ao longo da pesquisa: “mas isso que é tomado, de quem exatamente o tomamos? Ficamos de fato com isso? E não seria preciso devolvê-lo a quem de direito?” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.169).

A persistência dessa questão suscitada por Didi-Huberman trouxe-me, precisamente, a consideração de que o intuito de usar e trabalhar os restos de imagens numa análise para fins acadêmicos não poderia estar dissociado de um gesto de restituição. Isto é, restituir os restos não compõe uma eventual etapa da pesquisa, mas um preceito orientador do arcabouço teórico-metodológico.

Chegamos, então, à dimensão do sensível (SODRÉ, 2006) e ao desígnio de tornar sensível que permeia este estudo comunicacional. Em texto originalmente publicado em 2013, o ensaísta francês elenca alguns dos sentidos de “tornar sensível”, dentre os quais o seguinte:

(...) quer dizer também que **nós mesmos, diante dessas falhas ou sintomas, de repente nos tornamos “sensíveis” a alguma coisa na vida das pessoas – a alguma coisa na história – que havia nos escapado até então, mas que nos “olha” diretamente. Portanto, aqui somos “tornados sensíveis” ou sensitivos a algo novo na história das pessoas que nós desejamos, conseqüentemente, conhecer, entender e acompanhar. Eis nossos sentidos, mas também nossas produções significativas sobre o mundo histórico, comovidas por esse “tornar sensível: comovidas no duplo sentido de uma emoção e de um movimento de pensamento.** (DIDI-HUBERMAN, 2021b, p.48, grifo nosso)

O intuito de restituir restos de fotografias do aparato repressivo ao lugar do comum requer a adoção de uma abordagem compreensiva que leve em conta a dimensão do sensível para cindir o arquivo em seu propósito originário. Segundo o formulado por Muniz Sodré, só se compreende no comum, instaurador do vínculo “com a coisa que se aborda, com o outro, com a pluralidade dos outros, com o mundo” (SODRÉ, 2006, p. 68), pelo qual se constitui “a

¹² Ver: Lei Estadual nº 13.448, de 10 de janeiro de 2000.

sintonia sensível das singularidades” (Ibidem, p. 69). No caso do argumento de Sodré, a quebra da barreira radical entre sujeito e objeto faz emergir estratégias sensíveis, as quais consistem em

jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem. Trata-se de um regime comunicativo em que o sentido troca a lógica circulação de valores do enunciado pela copresença somática e sensorial dos actantes com o emprego de estratégias sensíveis de aproximação das diferenças – decorrente de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo. (SODRÉ, 2014, p.11)

Na condição dessa possibilidade de vinculação compreensiva, abre-se o caminho para tratar a imagem como uma matéria sensível que “já inscreve em si mesma um agenciamento cognitivo, uma espécie de pensamento operativo, senão uma ‘estratégia sensível’” (SODRÉ, 2006, p. 16). Este aspecto dialoga com a potência de legibilidade e de conhecibilidade histórica que Georges Didi-Huberman (2018a; 2021b) associa “à dialética das imagens, das aparências, das aparições, dos gestos, dos olhares” (DIDI-HUBERMAN, 2021b, p.47). Sendo possível conceber como um acontecimento sensível, é dessa forma que a imagem, este fragmento, enigma e cristal,

ultrapassa de imediato as sempiternas argúcias sobre o primado do legível sobre o visível ou vice-versa, nas quais frequentemente se afundaram historiadores ou iconólogos – mesmo estruturalistas –, assim como todos aqueles que ainda procuram estabelecer uma ordem de hierarquia ontológica entre o “simbólico” e o “imaginário”, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 21)

A dimensão do sensível centralizada pelo sociólogo Muniz Sodré compõe a perspectiva, não tão longínqua, do ensaísta Georges Didi-Huberman à medida que o autor discorre sobre “tornar sensível”, “pontos sensíveis” e “acontecimentos sensíveis”. Com efeito, as imagens em seu ponto crítico, isto é, quando o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação, podem

tornar acessíveis, para fazer levantar, não apenas os aspectos das coisas ou estados dos fatos, mas também seus “pontos sensíveis”, como dizemos também para indicar onde ela funciona em excesso, onde eventualmente dá errado, onde tudo se divide no desenvolvimento dialético das memórias, dos desejos, dos conflitos. (DIDI-HUBERMAN, 2021b, p.47)

Ao abranger, fundamentalmente, as imagens, o sensível possibilita que reconheçamos a potência emancipatória da imaginação (SODRÉ, 2006) ou, por outro lado, trilhemos o caminho em direção à compreensão e à crítica da violência que Didi-Huberman propõe em Remontagens do Tempo Sofrido. A compreensão da violência que tornou possível a imagem –

e suas sobrevivências – envolve, pois, a afetação dos sujeitos que se dispõem ao esforço reflexivo de ver, montar e

Compreender: erguer sua cólera diante da violência do mundo – erguer, simetricamente, sua empatia diante do sofrimento do mundo – à altura de um pensamento, de um trabalho. Mas de um trabalho que não esquece, em sua exatidão escrupulosa, nem a fúria nem a empatia. Compreender: exercer duas vezes sua paciência. Uma vez para o *pathos* (o sofrimento, o tempo sofrido), uma vez pela forma (o conhecimento, o tempo reconstruído ou remontado). (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 193)

O percurso de tornar sensível que compõe este trabalho de compreensão e crítica da violência, consiste em tornar imaginado (DIDI-HUBERMAN, 2018b). Uma bifurcação teórica que elucida esta posição de Didi-Huberman é encontrada na abordagem da emoção como movimento, então baseada nas obras de Sartre e Merleau-Ponty¹³:

Por exemplo, Jean-Paul Sartre dirá que, ao contrário de nos afastar do mundo, “a emoção é uma maneira de perceber o mundo”. Mais tarde, Maurice Merleau-Ponty dirá que o evento afetivo da emoção é uma abertura efetiva – uma abertura: o contrário de um impasse, portanto –, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2021c, p.26)

Portanto, retomando o tema da pesquisa, o sensível vincula-se diretamente ao caminho da imaginação como forma de conhecimento. Se as imagens podem participar de um gesto voltando a ver e imaginar, remontando e tornando visível o que nos resta das imagens do aparato repressivo da ditadura militar, caberá “um ponto de vista sensível às descontinuidades de imagens (suas aparições repentinas, seu caráter de mônada) e suas redes de contextualidades temporais ou espaciais (seus eternos retornos ou sobrevivências, seu caráter de migrações ou montagens)” (Ibidem, p.169), que permeiam os arquivos lacunares da ditadura militar.

Conforme observaremos a seguir, tornar sensível é um pressuposto à tarefa de recolhimento e remontagem de imagens sobreviventes. Dado este aspecto que é central à proposta de estudo comunicacional ora apresentada, a próxima seção introduz aspectos relacionados à localização, coleta e seleção de restos que estão em arquivos nos quais temos que “virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos como tal” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.176).

¹³ Entre outros autores, é notória a influência de Maurice Merleau-Ponty, que escreveu o livro *O Olho e o Espírito*, na noção fenomenológica de abertura do ver e tornar sensível elaborada por Didi-Huberman.

1.4 Cinzas do arquivo: recolhendo os restos

As descontinuidades – das imagens, dos conteúdos – caracterizam os arquivos da ditadura militar. Referindo-se ao desaparecimento e à eliminação de documentação, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2008, p. 33) exemplifica que “aqui a expressão ‘queima de arquivo’ assume seu pleno e literal significado”. É o que constatei ao consultar e recolher imagens, em meio aos rastros de incompletude que integram acervos remanescentes do DOPS, da COSEG e de outros órgãos de segurança e informação que integravam a estrutura de repressão na ditadura militar.

Em consulta ao Memórias Reveladas, foi possível localizar documentos referentes a termos de destruição¹⁴ de documentação de valor histórico no período da abertura política. Por outro lado, a trajetória de lutas sociais pela abertura e acesso aos arquivos do DOPS, em Minas Gerais, exemplifica o cenário sugerido por Motta. Embora a Lei Estadual nº 10.360, de 1990, tenha determinado a transferência da documentação do DOPS ao Arquivo Público Mineiro (APM), a entrega de 97 rolos de microfimes se deu somente em 1998, após a instalação de Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembleia Legislativa de Minas Gerais, então motivada pela mobilização de ex-presos políticos frente ao aparecimento de fichas individuais em vias públicas. O processo de implementação do disposto na legislação foi concluído no ano de 2013, com o recolhimento de 521 rolos da COSEG pelo APM.

A propósito de uma breve apresentação de aspectos que demarcam um processo mais amplo de eliminação de arquivos, sem a pretensão de esgotar as questões que atravessam o tema, cabe abordar que a referida CPI foi instaurada para investigar a destinação dos arquivos do DOPS e sua possível incineração, como também para apurar denúncias sobre a continuidade do uso de dados coletados no período da ditadura militar, por parte de órgãos policiais (MINAS GERAIS, 2013). Tratava-se, de certa forma, do que Elizabeth Jelin caracteriza como estratégia para promover-se o esquecimento seletivo: ocultar e destruir provas e rastros que impedem recuperações de memórias no futuro (JELIN, 2020, p.430, tradução nossa¹⁵).

Em depoimento à CPI, o ex-delegado Ediraldo Brandão, que exerceu o cargo de diretor da COSEG, afirmou “sou o rosto do arquivo. Sou o responsável direto pela incineração e microfilmagem do arquivo” (MINAS GERAIS, 2013, p.24). Segundo o ex-delegado Sérgio Francisco de Freitas, que atuou como coordenador de Informações da COSEG, “todos os

¹⁴ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

¹⁵ (...) estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros que impidan recuperaciones de memorias en el futuro (...)

funcionários da COSEG participaram da incineração, que foi feita nos fornos da Cia Siderúrgica Mannesmam [Manesmann]” (Ibidem, p.25).

Os autos das Notas Taquigráficas da CPI, organizados pela Assembleia Legislativa (MINAS GERAIS, 1998), contêm documentos relativos à formação, em 1991, de uma comissão para levantamento da documentação do DOPS e transferência ao APM. Para a composição da comissão, foram indicadas duas servidoras do APM e dois membros da Polícia Civil, os então delegados Sérgio Francisco de Freitas e Ariovaldo da Hora Silva¹⁶. A documentação demonstra que o funcionamento dessa Comissão foi interrompido pela dificuldade de contato com membros da comissão representantes da COSEG. Em específico, tais representantes da Polícia Civil argumentaram à época:

- 1 - que os órgãos superiores de informações já foram consultados e não são favoráveis a transferência da documentação em pauta;
- 2 - que o motivo alegado para não transferência da documentação é o conflito da Legislação Federal relativa aos Órgãos de Segurança e a Lei Estadual 10.360 de 27/12/90;
- 3 - que será feita pelo Secretário de Segurança uma consulta ao Procurador Geral do Estado a respeito desta questão legal;
- 4 - que além do problema legal há impossibilidade de se separar no microfilme a documentação do extinto DOPS da pertencente à COSEG. (MINAS GERAIS, 1998, às fls. 188 e 190)

Num impasse administrativo que culminou numa consulta à Procuradoria-Geral do Estado de Minas Gerais, a pasta de Segurança Pública alegou impossibilidade de cumprimento da Lei Estadual devido à normativa de salvaguarda de assuntos sigilosos. A malograda tentativa de instituir uma comissão encontrou, assim, uma série de barreiras à transferência da documentação por alegações de sigilo, conflitos internos da Administração e, não por acaso, contou com a participação de um agente de Estado que hoje é reconhecido como torturador, conforme o Relatório Final da Covemg.

Em 1998, foi realizada a entrega de 97 rolos de microfilmes do DOPS ao APM. “Estou lhe passando aqui um filho pródigo”, afirmou o secretário de Segurança Pública Santos Moreira à superintendente do Arquivo Público Mineiro Norma Goés. Somente no ano de 2013, em meio ao contexto de funcionamento da CNV e de vigência da Lei de Acesso à Informação (Lei Federal nº 12.527, de 2011), que os demais 521 rolos de microfilmes relativos à COSEG foram recolhidos pelo Arquivo Público Mineiro. Enquanto os rolos entregues em 1998 estão totalmente disponibilizados para consulta pública, atualmente, os rolos remanescentes da

¹⁶ Posteriormente, o nome de Ariovaldo estaria na lista de torturadores constante do Relatório Final da Comissão da Verdade em Minas Gerais.

COSEG encontram-se em processo de descrição e indexação – cada rolo tem cerca de duas mil imagens.

Ante o processo de eliminação de documentos e de obstrução do acesso público aos arquivos, só é possível adotar a modéstia de tentar constituir um “corpus errático apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.43), marcado pela incompletude do recolhimento desses restos. Como bem resgata Didi-Huberman, o “documento de arquivo é limitado à sua circunstância, seu valor de enunciação, sua sorte de ter sido ou não integralmente preservado” (2018b, p.168). Esses arquivos são, então, cinzas “não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211) da crítica e da dialética suscitada por Benjamin.

Para iniciar a tarefa de recolher restos, a realização da consulta à base de dados Memórias Reveladas, mantida pelo Arquivo Nacional, e aos fundos DOPS e COSEG, sob custódia do Arquivo Público Mineiro, envolveu um recorte paciente da massa arquivística de microfilmes e de fotografias avulsas em papel. No Memórias Reveladas, a localização de imagens fotográficas e o recorte ocorreu a partir da busca por palavras que poderiam levar a uma fotografia, tais como “álbum fotográfico”, “negativos fotográficos”, “foto”, “retrato”, “ficha de identificação” e “datiloscópicas”, envolvendo todos os fundos. No âmbito do APM, embora tenha sido cogitada a restrição da pesquisa ao fundo DOPS, o aspecto estrutural de difusão de documentos entre órgãos do aparato repressivo levou-me à ampliação pela suspeita de que, assim, poderia encontrar restos “perdidos” que não são encontrados nos fundos do APM ou, ainda, encontrar indícios relevantes sobre a própria produção, reprodução e difusão de retratos.

No decorrer da pesquisa por horas e dias a fio entre os anos de 2020 e 2022, encontrei, por exemplo, uma útil advertência que o poeta e artista Mário Lago deixou em relação aos documentos produzidos sobre ele:

Se o leitor amigo algum dia acordar com disposição para ler um prontuário policial, a melhor coisa que tem a fazer é colocar essa *idéia* em lugar de impossível acesso e esquecer em definitivo onde é esse lugar, pois as recaídas costumam ser piores do que as doenças, às vezes até matam, e não convém que o amigo morra por tão pouco. O que está guardado naquele papelório é a coisa mais cansativa que se possa imaginar, mais enfadonha e insossa. Os documentos se repetem com mesmice de fazer o Padre Eterno esquecer que sua obrigação é sempre estender o manto da misericórdia divina, até para quem não merece. A mesma informação é pedida dezenas de vezes e o

funcionário encarregado de atendê-las repete os textos já tantas vezes remetidos.¹⁷

Com precisão, Lago descreve o que espera ao pesquisador que se dispõe a lidar com a produção e a difusão de documentos por meio de diversas reproduções, em estado mais ou menos similar, que constituem um exercício de montagem feito pelo aparato repressivo, então organizado numa estrutura denominada “comunidade de informações”¹⁸. O historiador Marcos Napolitano (2004) analisa que, na lógica de produção da suspeita e do inimigo interno, o conjunto de órgãos que constituíam a comunidade de informações,

não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços. Mobilizava um conjunto de estratégias discursivas e técnicas de registro (...) para criar uma representação do inimigo interno que poderia estar oculto no território da política, e, principalmente, da cultura. (NAPOLITANO, 2004, p. 104)

Decerto, tudo pode acontecer ao abrir um prontuário e outros documentos microfilmados que compõem o Memórias Reveladas e outros acervos relacionados à ditadura militar. Apesar da perspectiva de “coisa mais cansativa que se possa imaginar, mais enfadonha e insossa”¹⁹, conforme o argumentado acima por Mário Lago, pude encontrar fotografias e outros documentos relevantes à descrição e delimitação da violência estatal.

Da perspectiva dos perpetradores, por exemplo, encontrei um Glossário de Informações produzido pela Agência Central do Serviço Nacional de Informações no contexto de estruturação do órgão, criado em junho de 1964. Apresentado em agosto de 1967, durante uma “reunião dos Diretores e Adjuntos das Divisões de Segurança e Informações, a fim de estabelecer normas de ação que visem a perfeita integração e funcionamento do sistema de informações”²⁰, o documento traz uma série de conceitos que auxiliam a elucidar as diretrizes que influenciavam a atuação dos agentes de Estado, assim como os dados dispostos ao redor ou atrelados às imagens fotográficas.

¹⁷ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Mário Lago.

¹⁸ Em Glossário de Informações, datado do ano de 1967, o Serviço Nacional de Informações apresentou o conceito de comunidade de informações como o “sistema formado pelos órgãos oficiais capazes de fornecer informações que, objetivando a Segurança Nacional, trabalham em íntima ligação e estreita colaboração” (Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores).

¹⁹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Mário Lago.

²⁰ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores.

Notadamente, aspectos relacionados a processos fotográficos são abordados em outras partes do Glossário, pela abordagem do uso de fotocópia como “método do tirar cópias por contato em papel fotográfico, sem usar filmes” e da microfotografia, então associada à microfilmagem dos documentos localizados nesta pesquisa. O conceito de interrogatório adotado pelo SNI também se mostra relevante à análise da repressão política, uma vez que o emprego sistemático da tortura atravessa as circunstâncias de produção das fotografias e os relatos de ex-presos políticos: “*esfôrço* sistemático para obter informes por meio de perguntas diretas, normalmente em condições controladas pelo interrogador”. Em específico, cabe observar que o SNI abordou nesse Glossário a noção de controle como a “pressão física, ou mais comumente psicológica, exercida para induzir ou restringir a atividade de um agente ou pessoa qualquer”²¹.

Finalmente, foi possível identificar indícios da produção de imagens durante interrogatórios a partir de outros documentos localizados no Memórias Reveladas. Quando da prisão dos frades dominicanos, em novembro de 1969, o DOPS de São Paulo²² fez uma gravação de 40min. do interrogatório de Frei Tito de Alencar e outros cinco presos políticos, enquanto eram submetidos à tortura, sendo as imagens descritas e avaliadas pela Agência de São Paulo do SNI, conforme a Informação nº 838/SNI/ASP²³.

Considero que este documento exemplifica o uso deliberado da imagem como instrumento de violência política ao constar a descrição de que Tito e os demais, que foram torturados, “desfilam”, o que é complementado pela seguinte avaliação das imagens captadas: “As tomadas foram feitas em ‘close’, não aparecendo o interrogador. A técnica é um tanto deficiente, com sons estranhos. Mas o que falta em arte, é compensado pela espontaneidade e cinismo dos narradores e detalhes das narrativas”. As imagens teriam sido, ainda, exibidas a autoridades em mais de uma ocasião:

o “*tape*” tem sido exibido em sessões especiais a civis e militares, inclusive eclesíásticas. Na noite de 24 [de novembro de 1969] foi exibido no Palácio Pio XII aos Cardeais ROSSI (S. Paulo), D. EUGÊNIO SALLES (Bahia) (que fez muitas perguntas), Núncio Apostólico (que cochilou durante a projeção), um bispo do Piauí e outros prelados. O Dr. Benedito Nunes Dias, Diretor do DOPS/SP apresentou o “*tape*” e forneceu esclarecimentos posteriores.²⁴

²¹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores.

²² Neste trabalho é utilizado o termo DOPS para nos referirmos, uniformemente, aos órgãos estaduais equivalentes que possuíam nomenclaturas diversas, como no caso de São Paulo, onde a sigla formalmente vigente era “DEOPS”. Cabe considerar que ex-presos políticos costumam referir-se a DOPS, a despeito de aspectos formais em âmbito local.

²³ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

²⁴ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

A produção de imagens também é referenciada em um relatório²⁵ descaracterizado do I Exército, datado de março de 1976, que foi difundido pela Agência Regional do SNI no Rio de Janeiro à Agência Central. Entre outras informações, constava a ordem de “gravar, inclusive com *video-tape*, o interrogatório de Luiz Paulo Machado”, como “diretriz para o prosseguimento das Operações CODI/DOI” naquela região militar.

Ambos os documentos demonstram que o aparato repressivo produziu, analisou e exibiu imagens de interrogatórios, o que extrapola as lógicas de identificação, vigilância e monitoramento que são, usualmente, associadas à violência estatal. E suscitam, pois, questões em aberto. Se a prática de gravação de imagens constituiu um procedimento adotado nos anos de 1969 e 1976, outros interrogatórios teriam sido captados em imagens? Haveria a possibilidade de existir uma fita remanescente – uma imagem sobrevivente?

Ainda explorando o acervo do Memórias Reveladas, foi possível coletar dados que indicam, inusitadamente, a autoria de fotografias feitas em junho de 1970, na Base Aérea do Galeão, situada no Rio de Janeiro (RJ). Nas imagens, há quatro crianças e quarenta presos políticos que, banidos do país, embarcaram para o exílio político no contexto do sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben. Retomando um ponto discutido, anteriormente, acerca da produção das imagens, consta que tais retratos teriam sido *tomados* pelo fotógrafo Antônio Monteiro, a serviço do Globo. O trabalho fotográfico foi feito em colaboração com a Agência Nacional, que forneceu o filme já previamente usado pelo SNI e orientou a produção dos retratos do grupo com a finalidade de publicação das imagens na imprensa e difusão aos demais órgãos de segurança e informação.

A revelação e a cópia do filme foram feitas no laboratório do referido jornal, conforme o descrito em ofício²⁶ do diretor de Divulgação da Agência Nacional do SNI, Paulo Paredes Salvaterra, datado de 15 de junho de 1970. Consta no referido documento que o fotógrafo Antônio Monteiro foi deslocado ao Galeão para “fazer fotografar o grupo”. No álbum fotográfico montado pelo SNI²⁷, é possível observar a disposição improvisada de um fundo com tecido branco para ocultar uma parede de azulejos, assim como a atenção dada a aspectos técnicos de exposição, nitidez e enquadramento, elementos que denotam a atuação do fotojornalista. Além do processo de identificação por retratos individuais e coletivos que se deu sob instruções do então Major Aviador Aroldo Lasmar, o planejamento interno de produção

²⁵ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

²⁶ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça.

²⁷ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

fotográfica destinava-se às edições vespertinas do Globo e do jornal A Notícia, assim como a reprodução em programas da TV Globo e TV Tupi.

Em prévio acordo com o chefe de Reportagem, Aziz Ahmed, o laboratório do Globo foi usado, assim, para “a revelação de dois rolos de filme, com 12 chapas cada um, e a feitura de 5 cópias de uma das chapas do grupo, cópias essas uma das quais se destinava ao jornal”. Salvaterra pormenoriza no ofício que “concluída a revelação e tiradas as cinco cópias do grupo, com o negativo ainda molhado, fiz a entrega da que prometera ao jornal e, a conselho do Fotógrafo Monteiro, deixei os negativos secando na estufa do laboratório”. Os negativos teriam sido devolvidos à Agência Nacional por volta das 12h45 daquele dia, sendo uma das fotografias distribuída aos veículos de imprensa.

Toda essa descrição de procedimentos, locais e horários foi motivada pelo “uso indevido de negativos fotográficos pertencentes à Agência Nacional e declaradamente não liberados para publicação”. Assim, no intuito de prestar esclarecimentos sobre o incidente, o diretor também argumentou aos superiores da Agência Nacional que:

Mais tarde, quando ainda se procediam a consulta sobre que outros aspectos poderiam ser distribuídos no turno da noite, fui surpreendido com a informação de que “O Globo” estava distribuindo coleções de quase todos os flagrantes da Agência Nacional. Compreendi, então, que os funcionários daquele jornal a quem os filmes haviam sido confiados, sob formais advertências, apenas para tratamento em laboratório, tinham-se aproveitado da ocasião – com incompreensível falta de ética, de desrespeito à propriedade alheia e de irresponsabilidade diante de um assunto capitulável mesmo como de interesse da segurança nacional – para tirar e distribuir cópias fotográficas de material de informação do Governo não liberado pelo órgão competente. (...) De fato, o abuso de confiança em que incidiram, suscetível de ocasionar dificuldades para o *Governo*, contrastou com a tradicional conduta ética da *empresa* jornalística a que pertencem, ao mesmo tempo que ensejou a veiculação de matéria somente capaz de gerar especulações contrárias à linha político-ideológica do jornal a que servem.

Trazendo a importância da singularidade frente às possibilidades de aproximação, sem a pretensão de esgotar a análise, as fotografias do álbum relacionado ao sequestro do embaixador alemão são permeadas por gestos de solidariedade e coragem dos retratados, como também de resistência partilhada em meio às circunstâncias de violência. Destacadamente, vemos Vera Silva Araújo de Magalhães, então debilitada pela tortura que sofrera, sendo apoiada por Cid Queiroz Benjamin para que consiga manter-se de pé ante a câmera.

As circunstâncias de produção e migração desses retratos chamam a atenção por uma série de fatores, além do planejamento prévio e da autoria elucidada. São imagens de quarenta e quatro pessoas, cada qual com uma trajetória pessoal e política de sobrevivência e com um olhar para o fotógrafo (ou para outrem no fora de campo) que, no presente, acaba por nos

interpelar. Neste sentido, como afirma Sánchez-Biosca (2017, p.399), “o que ficou registrado é só uma mínima parte do que houve, mas contém pistas, pegadas, marcas para inferir o que ocorreu adiante, antes, durante (mas fora do alcance da visão) e mais tarde”.

Tendo em vista este conjunto de considerações, podemos assumir que o fora de campo, o antes e depois do disparo da câmera, guardam questões relevantes que podem vir à tona ao longo das entrevistas. Em contraposição à montagem de imagens em álbuns e cenas filmicas a serviço do aparato repressivo, reside a tarefa de cindir a montagem do perpetrador através, justamente, de uma montagem que venha a desenclausurar as imagens da lógica de violência ou de produção da suspeita e do inimigo interno, trazendo-as até o presente dos nossos gestos de memória. Diante da montagem dos perpetradores que permeia o arquivo, a construção de legibilidade e conhecibilidade da imagem requer, então, uma “montagem de outro tipo, com outro tipo de texto, por exemplo, as narrativas dos próprios sobreviventes quando contam o que significa, para eles” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.30) o processo de violência e as imagens tomadas, quando vistas pela primeira vez, reencontradas ou devolvidas.

Pôr-se à escuta dos relatos dos sobreviventes para saber ver a imagem num gesto partilhado de montagem e memória consiste em um dos aspectos fundamentais da tarefa dessa pesquisa. Dessa forma, “olhemos sobretudo aquilo que escapou ao olho do fotógrafo, mas não a esse gélido olho da câmera que sempre vê mais ou menos do que quem o faz olhar” (SANCHEZ-BIOSCA, 2017, p.399).

Após explorar o Memórias Reveladas e selecionar um conjunto de imagens fotográficas, retomei a atenção aos fundos sob custódia do APM. Na amostra de quinze rolos de microfilmes da extinta COSEG, observei que há maiores discontinuidades de assuntos e documentos, em relação aos rolos referentes ao fundo DOPS, assim como pastas vazias, o que avalio como indícios da eliminação de documentos já no procedimento de separação e organização anterior à microfilmagem. Provavelmente, uma parte dos documentos não foi sequer microfilmada, conforme o crivo da equipe que atuou sob orientação do delegado Ediraldo Brandão, o “rosto do arquivo”. Ainda assim, encontrei imagens que considero inéditas ou, mesmo se foram trabalhadas em algum estudo, devem receber a nossa atenção neste trabalho de montagem e restituições.

Apesar de não terem sido selecionadas para a etapa de entrevistas, as fotografias que localizei na sede do APM, trouxeram a avaliação da importância de entregar as imagens em papel fotográfico pela experiência do contato com a fotografia que se diferencia, amplamente, da visualização da imagem numa tela. Quando formalizei a solicitação de consulta, não havia uma referência específica além da menção a “56 fotografias avulsas” no inventário do fundo

DOPS. Direcionei, então, a consulta presencial a essas imagens que encontrei amarradas por um fio de barbante, com a suspeita de que algo relevante e complementar às imagens dos rolos microfilmados poderia estar no avulso.

A pesquisa às fotografias, a estes objetos visuais em papel, possibilitou o contato direto com as imagens produzidas e manuseadas por agentes de Estado, com anotações em caneta ou lápis, fitas adesivas e dados datilografados em vermelho. É interessante constatar que a experiência de ver foi significativamente alterada nesse último movimento de pesquisa em arquivos, por trazer o aspecto de tocar a imagem e, por conseguinte, ampliar a duração do olhar.

Considero que a consulta presencial trouxe-me um entendimento maior das imagens como cristais, restos ou rastros, e da precariedade intrínseca à sobrevivência das imagens. Por meio da pesquisa *in loco* que aprofundi a perspectiva de que a imagem é, numa perspectiva warburgiana de retorno de fantasmas, “aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.35). Essas fotografias possibilitaram a avaliação final de que as entrevistas deveriam ser realizadas diante de imagens impressas e dispostas, literalmente, numa mesa (de montagem).

Neste itinerário, o ponto complementar consistiu na consulta virtual ao acervo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP), sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde pude encontrar um dos retratos de Gildásio Westin Cosenza, uma imagem fundamental à montagem. Chegamos, assim, à etapa de realização das entrevistas diante de um conjunto tenso de imagens, que é permeado por singularidades, aproximações e disparidades de trajetórias, corpos e circunstâncias de produção e sobrevivências.

Na perspectiva warburgiana de retorno dos fantasmas, resta o trabalho de montagem para chegarmos aos movimentos que atravessam a imagem “de fora a fora e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela” (Ibidem, p. 34). O caminho para compreendermos que o tempo da imagem sobrevivente não é o tempo cronológico, mas o tempo da memória (Ibidem, p.34), será percorrido com a participação de ex-presos políticos, ex-presas políticas e, na ausência destes, com as contribuições de familiares, que se dispuseram à coragem de ver e remontar imagens.

2 SEGUNDA PARTE – RESTITUIÇÕES E PARTILHAS

Após o recolhimento de restos em arquivos, foram entregues e trabalhadas imagens em entrevistas realizadas com os ex-presos políticos Gildásio Cosenza, Takao Amano, Frei Betto e Apolo Heringer; com as ex-presas políticas Gilseone Cosenza, Jessie Jane Vieira e Eva Teresa Skazufka; com Célia Maria de Souza, viúva do ex-presos político Milton Campos de Souza; e com Kátia Pinto, filha do desaparecido político Onofre Pinto. Adicionalmente, entrevistei Ricardo Ferreira Ribeiro e entreguei imagens a ele que serão trazidas à montagem como uma nota visual de fim, no intuito de fazer breves apontamentos sobre a importância de considerarmos que nem todas as imagens estão do lado inimigo (DIDI-HUBERMAN, 2018a). Toda entrevista envolveu o gesto de dispor imagens uma mesa de montagem, de modo que o trabalho de montagem foi construído a partir de um conjunto de palavras e gestos partilhados diante das imagens sobreviventes.

Ao entrevistá-los, constatei que a pesquisa não seria feita só por mim, na condição de pesquisadora, mas com os participantes que, no intuito de ajudar-me e contribuindo ou ampliando a tarefa de restituição, transpuseram a posição inicial de entrevistados que poderiam fornecer dados e objetos relevantes à análise. Certamente, as contribuições dos sujeitos entrevistados à pesquisa não se devem a algum grau de precisão de dados sobre data, local e demais circunstâncias em torno do ato fotográfico. O presente estudo não se trata, pois, de uma entrega de imagens instrumentalizada a uma obtenção de informações; é um estudo embasado na construção da memória e direcionado à interação construída a partir do gesto de devolver imagens. Neste sentido, a pesquisa foi desenvolvida por uma montagem feita a muitas mãos e olhares, com vista a uma construção dialógica de legibilidade e conhecibilidade que se contraponha aos propósitos originários dos arquivos do aparato repressivo.

Cada um dos entrevistados trouxe contribuições à metodologia da pesquisa ao sugerir participantes e ter a iniciativa de fazer pontes de contato, trazendo novos caminhos às restituições, ao inusitadamente pedir-me que localizasse e entregasse uma dada imagem – ou até um presente a uma dada pessoa – “já que você está indo” – e ao fazer suas próprias análises sobre e diante de imagens. Em específico, cabe destacar as sugestões que recebi no sentido de indicar que uma determinada pessoa gostaria de receber imagens – “ela irá ficar contente com esse arquivo fotográfico” – e as orientações sobre como dispor as imagens – “eu gostaria de

ficar perto do Fleuryzinho” –, que refletem os cuidados que os participantes gostariam que fossem adotados ao trabalhar as imagens de si e de seus companheiros²⁸ no ato de montagem.

Por outra perspectiva, as contribuições metodológicas demonstram que o ato de restituir não se esgota no gesto de devolver as imagens a alguém ou à dimensão do público, das coletividades, desenvolvendo algum tipo de trabalho difundido em meio público sobre, a partir ou com as imagens encontradas. Frequentemente, também envolve²⁹ a disposição em incorporar e trabalhar “com” aquilo que é trazido espontaneamente pelos sujeitos participantes do gesto de restituição, acolhendo o que pode estar atrelado a vínculos interpessoais, memórias e outros aspectos da trajetória de vida que constituem as subjetividades.

É necessário, então, assumir que a pesquisa e a pesquisadora se afetaram no percurso de realização das entrevistas a partir dos diálogos em torno do convite para participação na pesquisa. A caracterização dessa pesquisa como um estudo comunicacional diz respeito, também, à feitura colaborativa de por onde ir ou como prosseguir com a pesquisa. Portanto, primeiro trabalhei os retratos de quem eu já conhecia no sentido de ter algum grau de relação interpessoal, para, então, afastar-me e direcionar a atenção às imagens de quem eu passaria a conhecer a partir do gesto de encontrar e devolver imagens. Baseada na proposta de Didi-Huberman (2017a), esta estratégia integra uma tomada de posição à medida que mover-se diante de imagens envolve, também, assumir a responsabilidade dos movimentos de aproximação e afastamento, aproximando coisas – imagens, trajetórias de vida, subjetividades – que, em outro plano, pareciam opor-se ou não ter relações evidentes ou facilmente presumidas. Ou que, nos arquivos de órgãos do aparato da ditadura militar, foram relacionadas a partir da perspectiva e à serviço da repressão política.

Como Eva Teresa Skazufka afirmou no tom de um convite aberto a nós, vamos ver imagens sobreviventes e conhecer suas histórias³⁰: “Essas pessoas existiram, né. Todas têm uma história a contar, vamos ver com a história” (SKAZUFKA, 2023).

²⁸ Podemos compreender como “companheiros” de militância aquelas pessoas que integravam, como militantes ou simpatizantes, um mesmo grupo ou organização política, como a Aliança Libertadora Nacional, ou um mesmo segmento de luta política, por exemplo, o movimento estudantil, e que, em razão da atuação ou mobilização contra a ditadura militar, mantiveram relações interpessoais de modo a guardar algum grau de vínculo político, pessoal e/ou íntimo.

²⁹ Para não trazer restrições pelo imperativo de “deve envolver” e acabar por desqualificar outros caminhos válidos ou acadêmico e politicamente relevantes.

³⁰ Na transcrição das entrevistas, optou-se por manter traços da oralidade, como o uso de expressões informais ou próprias à comunicação verbal, o que é complementado pela indicação de gestos ou de outros aspectos relevantes à compreensão da fala dos entrevistados.

2.1 O cordão da memória: aproximações e disparidades

Na virada do ano de 1975, dezesseis presos políticos que estavam na Delegacia do Cambuci³¹, em São Paulo (SP), escreveram uma carta aos dirigentes e colaboradores do Jornal Mais Um, que entrou³² nas celas “embrulhando, com exagero, pencas de banana e panelas de comida caseira” (COSENZA et al. apud FILHO, 1978, p.81). Exemplares do Jornal chegaram até eles após um “inferno dantesco”³³, iniciado com o sequestro ou a prisão por agentes da repressão e agravado pela subsequente tortura e situação de incomunicabilidade. O grupo relata que, em meados de dezembro daquele ano, “um radinho de pilha era autorizado a funcionar, transmitindo o jogo «Internacional × Fluminense». O aparelho acabou ficando. O contato com as coisas do mundo da rua começava a se restabelecer” (Ibidem).

Na situação de prisão, a carta foi a forma encontrada por eles para exprimir saudações de reconhecimento ao Jornal e o “mais sincero abraço de solidariedade pela luta que vêm desenvolvendo” (Ibidem, 1978, p.83). Entretanto, o grupo também se viu impelido a expressar uma objeção ao pessimismo demonstrado na seção de cartas dos leitores:

No entanto, algumas cartas de leitores nos impressionaram pelo assustado pessimismo que revelavam. Uma espécie de «consciência infeliz» transmitida a todos os leitores. Assustou-nos a possibilidade de que os acontecimentos de outubro/novembro (prisões, torturas, morte, ameaças, inquietude, medo), embora tivessem revelado a um *numero consideravel* de pessoas o caráter fascista desse governo, o processo dessa revelação tivesse sido acompanhado por um sentimento de total impotência perante o inimigo. Uma «consciência infeliz», enfim. (Ibidem, 1978, p.82)

A carta foi acompanhada de um poema, Aos Amigos do Cordão Encarnado, escrito por um dos presos políticos, o jornalista Ricardo Morais Monteiro, em 13 de dezembro de 1975, “aniversário do AI-5” (Ibidem). Conheci essa carta no início do percurso de restituir os restos de imagens, quando da primeira entrevista realizada, a qual foi feita com Gildásio Westin Cosenza.

³¹ A Delegacia do Cambuci recebeu presos políticos devido à grande quantidade de pessoas detidas ou efetivamente presas por órgãos do aparato repressivo. Refletindo sobre este contexto de recrudescimento da repressão política, Gildásio Cosenza (2023) destaca que, em 1975, “era tanta gente, que eles encheram a delegacia comum de preso político”.

³² Gildásio Cosenza (2023) conta que carcereiros levavam exemplares do jornal desde que houvesse pagamento.

³³ Expressão empregada por Gildásio Cosenza numa carta datada de 27 de agosto de 1977, para definir os DOI-CODI de Rio de Janeiro e São Paulo. A carta foi endereçada ao general Rodrigo Otávio Jordão, então juiz do Superior Tribunal Militar, a quem ele atribui um papel determinante para que fosse encerrada, em outubro, a situação de incomunicabilidade iniciada com o seu sequestro por agentes do DOI-CODI, em 4 de setembro de 1975.

Nascido em Paraguaçu (MG), Gildásio Cosenza ingressou na Ação Popular (AP) a partir do engajamento no movimento estudantil, quando estudou Agronomia na Universidade de Viçosa. Sua trajetória de militância e clandestinidade é marcada por três “quedas” que o levaram à prisão política: de outubro de 1968 a janeiro de 1969; de junho a agosto de 1969 e; de setembro de 1975 a março de 1978. Com entusiasmo e disposição, aos 75 anos de idade, ele permanece atuante na militância política pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e pela defesa dos direitos humanos e da democracia.

Ele é um dos sobreviventes da tortura nos DOI-CODI do Rio de Janeiro e de São Paulo. Numa carta³⁴ datada de 28 de agosto de 1977 e endereçada ao general Rodrigo Otávio Jordão, que era juiz do Superior Tribunal Militar, Gildásio relata que:

Finalmente, cerca de quarenta dias depois do meu sequestro [em 4 de setembro de 1975], eu saía daquele inferno dantesco que são os DOI-CODI, onde não se sabe o que é pior: se as torturas diretamente sofridas, ou se a tortura de se passar 24 horas por dia ouvindo os fritos e gemidos de torturados.

(...) Uma testemunha saída da era hitlerista diria tratar-se de sobreviventes de Dachau ou de qualquer dos campos de extermínio das forças nazistas. Os que haviam ficado um tempo maior sob torturas estavam apenas pele [ilegível] Hematomas e equimoses, fraturas e ferimentos ainda abertos eram a realidade de cada um.

Minha sobrevivência era uma surpresa mesmo para mim, que no citado período vira-se várias vezes incapacidade de erguer-se e ouvira inúmeras vezes as afirmativas, dos próprios torturadores, de que não sairia vivo do DOI-CODI, pois eles não queria[m] “testemunhas incômodas” e eu era um dos poucos que havia visto, no DOI-CODI do Rio de Janeiro, Armando Teixeira Frutuoso [desaparecido político] (...) E tal era a certeza dos torturadores de que eu não sairia vivo que a partir de determinado momento passaram a torturar-me sem capuz “pois eu ia morrer mesmo”.

Anteriormente, em seu segundo período de prisão política, Gildásio havia sobrevivido à violência estatal no estado de Minas Gerais. A partir de junho de 1969, o entrevistado foi torturado numa casa usada pela Segunda Seção do Estado-Maior – G2 ou Seção de Informações – da Polícia Militar (PM)³⁵, nas sedes do antigo Departamento de Instrução (DI) da PM, da 4ª Companhia de Comunicações do Exército (Colégio Militar) e do antigo DOPS, em Belo Horizonte (MG), e na então Penitenciária Agrícola de Neves, em Ribeirão das Neves (MG).

As entrevistas foram iniciadas com Gildásio por decisão metodológica baseada no texto de *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011), obra que compõe o

³⁴ As cartas citadas ao longo desta seção compõem o acervo pessoal do entrevistado. Gildásio Cosenza autorizou-me a fazer imagens de cópias dessas cartas, juntadas ao processo dele na Comissão de Anistia, e utilizá-las na pesquisa.

³⁵ Conforme o art 36 do Decreto Estadual nº 11.636, de 29 de janeiro de 1969, a G2 era responsável pelo “planejamento, coordenação e supervisão dos assuntos relativos a informações, *contra-informações* e investigações”, isto é, correspondia à seção de inteligência da Polícia Militar. A supracitada casa localizava-se na rua Santa Rita Durão, sendo frequentemente citada, por ex-presos políticos, como “Casa Amarela”.

arcabouço teórico da pesquisa, e na perspectiva de que poderia encontrar com ele o fio condutor da montagem, isto é, sendo ele o primeiro entrevistado e destinatário das imagens em papel fotográfico. Se tenho o intuito de fazer deste estudo comunicacional não apenas uma contribuição aos estudos interdisciplinares sobre imagens de perpetradores, como também – e centralmente – um gesto de afeto através da pesquisa, considero que poderia ser elencado como relevante à tomada de posição o movimento de iniciar a etapa de entrevistas e restituições por alguém que encontrei no campo de lutas políticas travadas nos últimos anos, antes de assumir um distanciamento maior, atrelado às entrevistas com participantes que conheceria no próprio momento de entregar as imagens.

Gildásio separou previamente o livro, que contém a carta e a poesia, para me mostrar durante a entrevista. Considero que havia algum nível de importância, para ele, que eu conhecesse o teor da carta e da poesia. No momento de mostrar-me o livro, ele tentou fazer a leitura da carta, mas as lágrimas vieram e eu passei a fazer a leitura em voz alta para ele. A íntegra do poema está no livro *A Sangue Quente*, de José Carlos Almeida Filho (1978), conforme o reproduzido abaixo:

AOS AMIGOS DO «CORDÃO ENCARNADO»

Neste carnaval de tristes dias,
Vai sair um cordão diferente,
Organizado há muito tempo,
Seu enredo é a vida.

No momento da farsa humana,
Quando a mentira domina,
O cordão ilude e some,
Faz de conta que não existe.

O cordão é imenso
Tem gente em todos os cantos:
No Bairro da Experiência, no Subúrbio Da Saudade, nos Confins da
Esperança, Na Turma da Verdade, no Pessoal da Certeza, no Meio da
Mocidade.

Neste carnaval de tristes dias,
Vai sair um cordão diferente,
Virado em pequenos gestos, em «aquele abraço»
Suaves carinhos e palavras de alento e firmeza.

Na verdade uma confusão.
Uma tremenda explosão dentro da gente
Desfilando por toda a parte a única alegria:
O «Cordão Encarnado
Dos Amigos do Peito».
Presídio do Cambucí, 13/12/75 (MONTEIRO apud FILHO, 1978, p.83-84)

Ao introduzir que o grupo criou uma espécie de bloco de carnaval, denominado “Cordão Encarnado”, no qual cantavam os versos acima em fevereiro de 1976, o entrevistado também destacou alguns dos companheiros que assinaram a carta com ele: “José Milton Ferreira. Sérgio Gomes da Silva, que esse aí é um jornalista, uma figura maravilhosa que *tá* vivo, de vez em quando eu encontro com ele. (...) Isaías, que era um operário lá de São Paulo. Sidney Cândido da Silva. o Edwaldo (...) Era o Cebola, o outro” (COSENZA, Gildásio, 2023). Sendo generosos com os amigos que viriam a conhecer essa poesia, mesmo após a ditadura militar, o grupo deixou uma orientação: “E que, agora, enviamos a vocês para que façam dela o que entenderem mais oportuno” (COSENZA et al. apud FILHO, 1978, p.83).

É certo que os últimos anos foram um período de demasiado pessimismo, conforme o abordado no capítulo anterior. Uma consciência infeliz pairava a partir do ano de 2019, quando o fascismo fraturou as instituições e o tecido social. Considero que a importância desse gesto de Gildásio deve-se ao encontro do Outrora com o Agora que a leitura do texto proporcionou. A partir de um “cordão encarnado”, que foi organizado há muito tempo, será desenvolvida a montagem de um “cordão da memória”, com entrelaçamentos e relações de aproximação e singularidade, no intuito de temporalizar as imagens que restam e trazer o aspecto do olhar como uma duração.

Colocando-nos à escuta dos testemunhos de ex-presos políticos e ex-presas políticas ou de familiares de ausentes, podemos abrir os olhos para saber ver. Outrossim, com a contribuição dos relatos, podemos chegar tanto a uma condição de legibilidade das imagens que extrapole os propósitos do aparato repressivo quanto a uma possibilidade de ética da montagem que, baseada no princípio warburgiano do respeito às singularidades, uma imagem não virá a tomar o lugar da imagem precedente (DIDI-HUBERMAN, 2017a, 2018a). Com atenção às relações, aos movimentos e intervalos, a montagem atrelada à imaginação política virá a instaurar uma tomada de posição “de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.111).

Esta montagem inicia-se, pois, na entrevista com Gildásio Westin Cosenza, a qual foi dividida em três encontros que aconteceram de forma intervalar, num período de três meses. O primeiro aconteceu em sua casa e durou por volta de 8 horas em conversação. Depois, ele teve a iniciativa de mostrar-me uma documentação constante dos autos do seu processo na Comissão de Anistia, o que ocorreu noutra data e local. E o terceiro momento ocorreu quando nos reencontramos para fazer uma cópia das cartas que escrevera durante a prisão política e para entregar ao entrevistado uma última imagem, já que ele me trouxe uma última história, a qual será abordada no encerramento contingente desta montagem. As duas últimas ocasiões podem



Figura 4 – Partilhas, Prancha nº 1

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em Belo Horizonte (MG), 13/2/2023.

ser vistas como desdobramentos do primeiro encontro, à medida que foram motivadas por reflexões tanto do entrevistado quanto da pesquisadora, que suscitaram os movimentos de continuidade.

Quando Gildásio abriu a porta de sua casa na manhã de uma segunda-feira, contou-me de imediato – e com certa alegria – que encontrou uma fotografia guardada por sua irmã, Gilse Maria Westin Cosenza, assistente social e dirigente de AP, e que esta era a única fotografia da clandestinidade³⁶ que ele tinha. Em contraste, no diálogo de convite à participação na pesquisa, quando o perguntei se teria alguma fotografia guardada do período da ditadura militar, havia recebido a resposta de que “não tenho nem interessava ter”, isto é, à época, não poderia guardar fotografias frente à possibilidade de apreensão das imagens pelo aparato repressivo.

Nesta imagem sobrevivente e clandestina (Figura 4), estão Gildásio ao lado de Gilse e sua filha, Juliana, em frente a um aparelho no bairro Vila Alpina, em São Paulo, por volta do ano de 1972. Poucos antes de seu falecimento, em maio de 2017, Gilse entregou a ele essa fotografia feita por Abel Rodrigues, também dirigente de AP e seu marido à época. A existência desse objeto de recordação foi uma surpresa para o irmão, já que Gilse e Abel indicaram que a fotografia seria destruída por motivo de segurança. “Aí quando ela me deu, eu brinquei, eu ainda xinguei *ela*. ‘A gente falava tanta em segurança, você guardou isso aí!’ Ela [disse]: ‘eu guardei e ainda bem que guardei!’” (COSENZA, Gildásio, 2023), lembrou. Iniciamos, dessa forma, a gravação da entrevista. Gildásio passou a contar que:

E quando eu ia para São Paulo eu era uma das poucas pessoas que conhecia a casa dela. Então eu ficava hospedado com ela e com meu cunhado [Abel Rodrigues, à época casado com Gilse]. (...) **É um subúrbio lá e a gente, e ela tirou uma foto porque quando nós fomos presos aqui [em Belo Horizonte] em 69, nós fomos violentamente torturados. Porque ela... Ela tinha tido uma criança prematura em fevereiro de 69.** Uma das gêmeas morreu poucos dias depois, a outra ficou alguns meses em UTI neonatal. (Ibidem, grifo nosso)

Num outro momento, após horas de entrevista, Gildásio Cosenza (2023) especificou que “ela disse que escondeu essa aí, que de vez em quando, quando batia a saudade, ela olhava essa foto aqui”. Apesar das normas de segurança que ela mesma ajudou a criar como dirigente de AP, Gilse não “destruiu” a fotografia, certamente, pela impossibilidade e incerteza de reencontrá-lo naqueles anos. Eles só se reencontraram após a Lei de Anistia, quando Gilse pôde sair da clandestinidade.

³⁶ Referência ao período em que esteve clandestino, isto é, ocultando seu paradeiro e sua identidade para conseguir manter-se na militância política contra a ditadura militar.

Esta situação de clandestinidade à qual Gilse, Gildásio e, conforme o abordado adiante, outros entrevistados tiveram de submeter-se por serem procurados ou visados pelos órgãos de segurança e informação, representava uma condição de estar imerso num contexto de fratura e contenção dos vínculos pessoais e afetivos, das dimensões relacionais que constituem a vida privada e íntima e a própria identidade. Logo, abrangia a adoção cotidiana de uma série de estratégias de sobrevivência para evitar a prisão, o sequestro, a tortura ou a execução arbitrária pelo aparato repressivo. Por exemplo, o uso de documentos de identificação falsos, a adoção de codinomes, o ingresso em quaisquer trabalhos como forma de cobertura, a ausência de contato com familiares e a mudança de locais em que residiam, sempre que necessário, seja por decisão da direção de uma dada organização política, seja por indícios de que estivessem sob risco iminente.

Diante do contexto de violência estatal, havia a necessidade de supressão do convívio e da manutenção do contato com familiares e pessoas fora de uma determinada organização política. Esconder ou eliminar fotografias, cartas e outros objetos de recordação fazia parte deste cenário permeado por gestos de proteção direcionados a si e aos companheiros de organização política, como também a familiares e outras pessoas que poderiam vir a ser monitoradas, perseguidas, presas, torturadas ou utilizadas pelo aparato repressivo em práticas de tortura psicológica ou em operações de captura.

Embora o planejamento metodológico estivesse focado em localizar, separar e devolver imagens, com a pretensão inicial de ter como ponto de partida da entrevista as imagens encontradas nos arquivos, recebi uma imagem sobrevivente, na qual há uma convergência das dimensões afetiva, política e de sobrevivência frente à violência de Estado. Ter a oportunidade de ver uma fotografia produzida em meio às circunstâncias de clandestinidade e fazer a primeira entrevista a partir de uma imagem sobrevivente à violência estatal, que não foi localizada em arquivos da ditadura militar ou utilizada para os fins de repressão, surpreendeu-me e suscitou um convite complementar a outros participantes da pesquisa, no sentido de separar fotografias ou quaisquer coisas que estivessem guardadas e considerassem relevantes para o momento da entrevista.

Após a entrevista com o irmão, compreendi que a fotografia passou a ter um papel central no período em que Gilse teve que se manter na clandestinidade com Abel e suas filhas, Juliana e Gilda. Em entrevista dada a pesquisadores da Fundação Maurício Grabois, Gilse Maria Westin Cosenza detalha que passou a trabalhar como fotógrafa na periferia da capital paulista:

Bem, aí, a gente [Gilse e Abel], um companheiro de AP nos ensinou a trabalhar com fotografia, entende. (...) Nos deu de presente uma aparelhagem, né, de cópia de fotografia, nos ensinou. Que a gente usava para fazer documento falsificado *pros* companheiro, né. Falsificava. Isso também era trabalho nosso. E aí nós dois fazíamos em casa. A gente preparava documento frio *pra* todo mundo. (...) Aí nós estávamos lá e **começamos a trabalhar como fotógrafos da periferia. E começou a dar para sustentar a gente etc. e tal, além de criar um ambiente muito legal para a gente lá.** (COSENZA, 2012, grifo nosso)³⁷

A partir deste começo não roteirizado, Gildásio começou a abordar sua trajetória de vida e militância política para temporalizar a fotografia e torná-la legível. Após o percurso norteado pelo encontro dessa imagem sobrevivente, pudemos chegar ao momento de ver as imagens produzidas por perpetradores e que sobrevivem em arquivos.

Localizei três imagens de Gildásio que foram reproduzidas em fichas e álbuns fotográficos de órgãos de segurança e informação. As imagens foram feitas em 1968, 1969 e 1975, demarcando três períodos de prisão política. Vamos trazer à montagem, primeiramente, uma fotografia do último período, por se tratar de uma imagem em que a sobrevivência dele é, sobretudo, manifesta quando posta em relação à narrativa.

“Você viu que eu estava bem mais magro aqui?”, indagou Gildásio Cosenza (2023) ao se ver na imagem da Figura 5, referindo-se às circunstâncias de violência a que foi submetido de setembro a outubro de 1975, em instalações do DOI-CODI no Rio de Janeiro e São Paulo. Poucos dias após seu aniversário de 28 anos, por volta das dezenove horas de 4 de setembro daquele ano, ele estava num “ponto”³⁸, situado no bairro de Jacarepaguá, na capital carioca, quando foi raptado por um grupo de agentes estatais que o colocaram num carro Volkswagen e o levaram, algemado e vendado, ao DOI-CODI do Rio de Janeiro. No centro de detenção e tortura situado na rua Barão de Mesquita, Gildásio Cosenza passou a estar numa situação-limite, então descrita em carta de 12 de junho de 1976, direcionada à Ordem dos Advogados do Brasil:

(...) as torturas foram constantes (...)
 Molhavam-se constantemente para aumentar a violência dos choques.
 Nos raros momentos em que os espancamentos eram interrompidos colocaram-me em um local que chamavam “geladeira”, onde o frio e uma sirene tocando incessantemente eram formas suplementares de tortura.
 A água que me forneciam era apenas suficiente para manter-me vivo, e, nestes dezesseis dias em que estive no DOI-CODI do I Exército, recebi apenas quatro refeições.

³⁷ Transcrição de entrevista elaborada pela autora.

³⁸ Expressão referente aos locais públicos em que eram realizados os encontros marcados entre membros de organizações políticas que atuavam contra a ditadura militar. Os pontos serviam a diversos fins, tais como, fazer contato para obter algum tipo de apoio, apresentar demandas à direção, fazer entregas e trocar informações sobre quedas. Neste sentido, Gildásio descreve: “Ponto é ponto de rua dessa forma que eu te falei. Você vai tomar um cafezinho, não sei o quê. Vai parar na banca de jornal. Vai caminhar dois quarteirões. Sempre o dirigente olhando, de longe” (COSENZA, Gildásio, 2023).

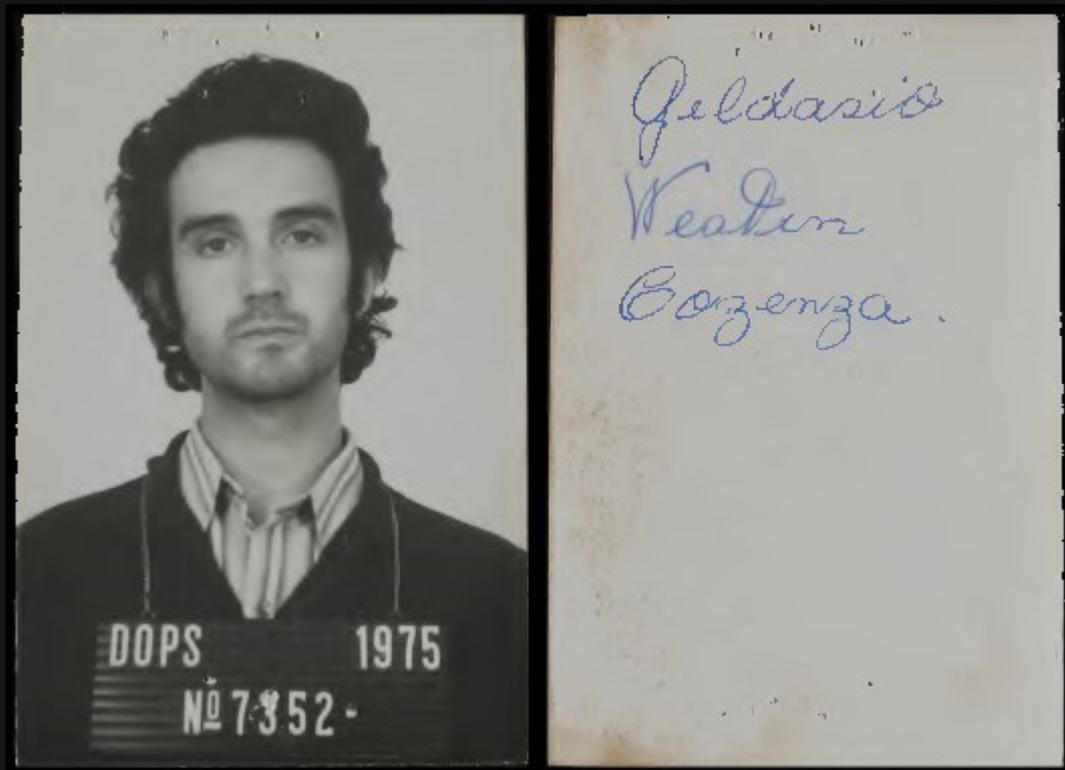


Figura 5 – Restituições, Prancha nº 1

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.

Em 5 de setembro de 1975, quando Gildásio foi colocado num ambiente de tortura denominado “geladeira”³⁹, ele rabiscou o próprio nome e a data do sequestro, com uma pedrinha encontrada no chão. Essa inscrição na parede foi uma tentativa de deixar um vestígio de que estivera ali, em meio à incerteza de sobrevivência. Numa outra carta escrita em 5 de março de 1978 e direcionada ao almirante Hélio Ramos de Azevedo Leite, então presidente do Superior Tribunal Militar, Gildásio relata que no dia seguinte “o ex-deputado e ex-vereador José Maria Cavalcanti foi colocado na ‘geladeira’ onde eu escrevera meu nome. Observando a data recente José Maria Cavalcanti gravou meu nome e citou-o para diversas pessoas”.

Em 19 de setembro, ele foi deslocado para o DOI-CODI de São Paulo que se localizava na rua Tutoia da capital paulista. A transferência se deu após esforços de sua irmã, Gilda Westin Cosenza, e do cartunista Henrique de Souza Filho, publicamente conhecido como Henfil, que conseguiram levar, por intermédio de Ronaldo Costa Couto⁴⁰, um pedido ao governador do Estado que foi transmitido a uma autoridade militar: “Foi só o seguinte, eles só *quer* que não mate”. Sobre o cenário que encontrou no DOI-CODI, Gildásio se recorda de que as celas estavam lotadas pela intensificação da repressão ao Partido Comunista Brasileiro (PCB): “era tanta gente que não tinha jeito de botar um por cela. Então, já tinha uns dez por cela e tinha gente no pátio, entre as celas. (...) eles algemavam a pessoa no cano de água. (...) tinha uma parte de cima que tinha celas também, eu *tava* numa cela *dessa*, de cima” (COSENZA, Gildásio, 2023). O entrevistado descreve que “só podia tirar o capuz quando estivesse na cela. E eles falavam ‘Tô entrando!’. Se você não botasse o capuz⁴¹, você era espancado” (Ibidem).

Era outubro de 1975, quando o agente dr. Ramiro⁴² (Pedro Antônio Mira Grancieri) disse em distância próxima a Gildásio e aos risos que “teve um que apagou, empacotou!” (Ibidem). O carcereiro confirmou no momento em que foi deslocado de uma cela para outra: “Tem um cara aí que foi pouquinho tempo, vocês estão aí esse tempo todo levando pau, ele

³⁹ Em auto de qualificação e interrogatório na Auditoria Militar, em março de 1976, Gildásio descreve que a “geladeira” consiste numa sala com uma “porta [que] era do tipo frigorífico, medindo cerca de 2 metros por um metro e meio; suas paredes eram todas pintadas de preto, possuindo uma abertura gradeada ligada a um sistema de ar frio; que, no teto dessa sala, existia uma lâmpada fortíssima; que ao ser fechada a porta ligavam produtores de ruídos cujo som variava do barulho de uma turbina de avião a uma estridente sirene de fábrica” (BNM 684, Ação Penal 934/74, Apelação 40.617, p. 75).

⁴⁰ À época, secretário de Planejamento do Estado do Rio de Janeiro.

⁴¹ A imposição do uso de capuz era um procedimento adotado nos DOI-CODIs e outros espaços de detenção e tortura para desnopear e abalar o psicológico das pessoas encapuzadas, além de impossibilitar a identificação de características físicas dos torturadores.

⁴² Reproduzo o uso que Gildásio faz da expressão “doutor” para se referir a nomes, frequentemente, falsos de agentes de Estado. Considero que este pode ser um vestígio em sua memória individual relacionado a ordens, violências e outras formas de constrangimento que sofreu, à época, para que chamasse algum agente de Estado por “doutor”.

levou *uns* choque e morreu” (Ibidem). Gildásio conta que ambos estavam se referindo a Vladimir Herzog: “E forjaram o suicídio do Herzog. (...) Se você já viu foto do Herzog. (...) Quer dizer que, aquilo lá, é, queria desrespeitar a inteligência alheia, né” (Ibidem).

Quando ele passou a ser torturado sem capuz, em São Paulo, chegou a ouvir que “não ia sair vivo de lá”. Neste cenário de horror, Cosenza passou a ter uma perspectiva de morte iminente: “Eu já não ficava mais em pé. Mais dia, menos dia, *vão* me matar” (Ibidem). Enquanto sobrevivia à intensificação da tortura, que vitimou Herzog em São Paulo, o sindicalista Armando Frutuoso no Rio de Janeiro e tantos outros, a mãe, Simone Westin Cosenza, tentava conseguir informações sobre o paradeiro dele.

Quando soube que o filho estava desaparecido, Simone Westin chegou a deslocar-se para Brasília a fim de tentar que alguma autoridade interviesse na situação. Após várias tentativas de chamar a atenção para o desaparecimento de Gildásio e buscar informações, o deputado federal Lysâneas Maciel a apresentou ao General Rodrigo Otávio Jordão. O ex-presos político atribui ao General Rodrigo Otávio um papel determinante no encerramento da sua situação de incomunicabilidade. Até então, em outubro, as autoridades militares negavam que tinham informações sobre sua detenção. Especificamente, o general enviou um ofício ao Rio de Janeiro e obteve a informação de que ele estava no DOI-CODI de São Paulo. Segundo o relato de Gildásio, “aí ele mandou um ofício *pra* eles, exigindo que ou eu era apresentado ou ele ia lá fazer uma inspeção, enquanto membro do Superior Tribunal Militar” (Ibidem).

Por este contexto, Gildásio começou a ouvir xingamentos direcionados à sua mãe e ao general durante a tortura. Na entrevista, ele relembra que: “E aí *os cara* desanda a xingar minha mãe (...) um tal de general Rodrigo Otávio. Que eles iam pegar minha mãe e o tal de general Rodrigo Otávio, *ia* botar no pau de arara e eu, [pensei]: Hem?! Minha mãe eu entendo, a velhinha *tá* fazendo barulho! Mas quem que é esse cara?!” (Ibidem). Logo depois, o colocaram numa viatura e, sendo pisoteado, escutou que iriam matá-lo. Quando foi retirado o capuz que encobria a visão, deparou-se com a antiga rodoviária de São Paulo, situada nas proximidades do DOPS paulista. A partir desse momento, Gildásio relata que, pela primeira vez, foi às lágrimas naquele período:

Eu olhei, eu *tava* passando pela rodoviária. Eu *tô* chegando no DOPS. Eu desandei a chorar. Porque até essa hora, você não conseguia chorar. (...) **Comecei a chorar porque eu vou sair com vida. Que naquela época, que até essa hora, você *tava* clandestino, você *tava* sumido... Gildásio não existia.** Aí o carro chegou e me levou para o DOPS. E aí foi tirar a impressão digital, tirar foto etc. (Ibidem, grifo nosso)

“Gildásio não existia” (Ibidem) até aquele momento, em 14 de outubro de 1975. Embora não trouxesse a perspectiva de encerramento das sessões de tortura, para ele, é como se tivesse voltado a existir ao ver por encerrada a situação de paradeiro desconhecido para chegar, formalmente, a uma situação de prisão política. Quando ele chegou ao DOPS, o corpo estava tomado por marcas de tortura:

Eu *tava* um caco. E aí, eu, sem entender nada, porque [estava] incomunicável. Aí vem médico. E eu *tava* cheio de hematoma, de equimose. Todo roxo e não conseguia andar direito. Meu lado direito *tava* quase paralisado. (Ibidem)

Quando as marcas de tortura não eram mais visíveis nos braços, mãos, pernas e pescoço, Gildásio foi levado para a antessala do delegado Sérgio Fleury, que entrou no cômodo dizendo: “É esse aí que é o famoso! Esse aí é o Ademir, o Rui [codinomes de Gildásio], lá do Rio! (...) E essa magrela aí?! Isso aí a gente dá um tapa e mata!” (Ibidem), ele se recorda com exatidão. Na entrevista, Gildásio descreveu que estava sentado numa poltrona, quando viu a mãe e Gilda entrarem. Para comentar sobre a reação delas ao vê-lo, ele respirou fundo, fez um breve silêncio e, com a voz um pouco embargada, contou: “As duas começaram a cair em lágrima, a Gilda, mais. Minha mãe, firme” (Ibidem).

Como o entrevistado abordou, ele estava muito abaixo do peso e fisicamente debilitado, de modo que apresentava crises de hipotensão e arritmia cardíaca em consequência dos choques elétricos. Devido à saúde fragilizada, o advogado Luiz Eduardo Greenhalgh solicitou que ele fosse levado ao Hospital das Clínicas e, lá, ele passou a ser acompanhado pelo médico Euryclides Zerbini, que identificou nele e em outros presos políticos a seqüela cardíaca decorrente da tortura.

Após ser transferido à delegacia do Cambuci e ao presídio do Hipódromo, em São Paulo, ele voltou a ser torturado em três momentos. Em novembro de 1975, Gildásio foi levado ao DOI-CODI e retornou ao presídio em situação tal que o carcereiro hesitou ao vê-lo. “O próprio carcereiro vacilou em receber-me e queria saber o que me ocorrera, tal era meu estado. Esta atitude do carcereiro provocou um desentendimento e uma áspera troca de palavras com a escolta do DOI-CODI”, ele relatou em carta datada de 2 janeiro de 1977.

Nesta carta destinada à “família, advogados e a todos que lutam pelo respeito aos Direitos Humanos”, ele também relatou que foi torturado no DOPS e, numa outra ocasião, no próprio presídio. Portanto, era imperiosa a afirmação de Gildásio: “Não é fato novo a retirada dos presídios de presos políticos à disposição da Justiça Militar e retorno às câmaras de tortura dos diversos DOI-CODI. Nenhum preso político pode se sentir seguro quanto à sua integridade física e moral”. Quando escreveu este texto, ele encontrava-se no anexo dos presos políticos de

Bangu, também conhecido como Instituto Penal Esmeraldino Bandeira, no Rio de Janeiro, onde ficou sob cárcere até março de 1978. Tomado por incertezas quanto à possibilidade de sobrevivência, toda forma de registro importava para ele, conforme é possível observar pela sua declaração na carta:

Deixo claro também que não tentarei fugir e que, em hipótese nenhuma, atentarei contra minha própria vida. Portanto, se algo me ocorrer, não se poderá alegar “tentativa de fuga”, “suicídio” ou “acidentes” e os responsáveis [são] o DOI-CODI [e] o Comando do Exército, ao qual está subordinado este órgão de repressão e tortura e a Justiça Militar que, pelas próprias leis vigentes, é responsável pela integridade daqueles de, digo, que estão encarcerados à sua disposição.

O inaudito da imagem fotográfica na Figura 5 está relacionado, portanto, à sobrevivência de Gildásio a uma situação-limite que ele define como um “inferno dantesco”. Na perspectiva dos perpetradores, trata-se de um retrato produzido para fins de identificação, produção de ficha individual e organização de informações sobre a prisão de um “subversivo”. Para Gildásio Cosenza, ser fotografado no DOPS representou a passagem da condição de sequestrado pelo DOI-CODI à condição de preso político e a possibilidade de ter quaisquer registros que trouxessem a ele o sentimento de que voltara a existir, em face da situação de limbo e horror experienciada no DOI-CODI. Uma só fotografia trouxe um rastro de vida e existência, carregando uma importância incomensurável a quem sobreviveu àquelas circunstâncias de violência.

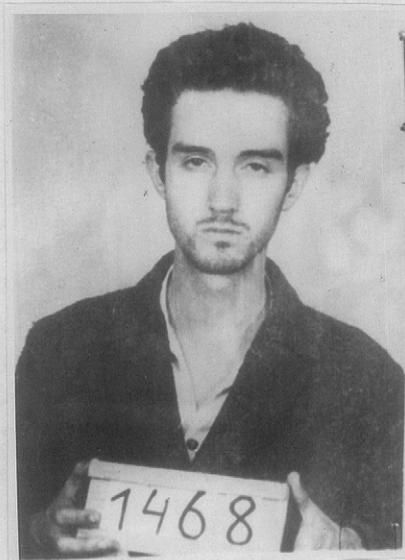
Ao convidá-lo a ver as outras imagens, Gildásio Cosenza (2023) reage com “nossa!”, olhando para um retrato feito em 1968. Essa fotografia (Figura 6) é um vestígio da primeira experiência no cárcere político, aos 21 anos, antes de ir para a clandestinidade. Olhando a imagem em que está segurando um suporte ao papel que trazia o número de identificação 1.468, ele contextualiza que “isso aí [o ato fotográfico], foi quando eu cheguei no DOPS” (Ibidem) de Minas Gerais, no mês de dezembro daquele ano.

22.100.9 53

28 59

SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS
DEPARTAMENTO DE VIGILÂNCIA SOCIAL

MOD. 65



NOME: GILDÁSIO WESTIN COSENZA
 FILIAÇÃO:
 PAI: JOSÉ NICODEMO COSENZA
 MÃE: SIMONE WESTIN COSENZA
 DATA DO NASCIMENTO: 1 de outubro de 1947
 IDADE: 21 anos
 NACIONALIDADE: Brasileira ESTADO CIVIL: Solteiro
 NATURALIDADE: Belo Horizonte-MG
 RESIDÊNCIA: Rua Leopoldina nº 196-BH-MG
 PROFISSÃO: Estudante da Universidade Rural de Minas Gerais-Viçosa-MG
 OCORRÊNCIA: Prêso em 12-10-1968 em IBIÚNA (SP)
 MOTIVO: PARTICIPANTE DO XXXº CONGRESSO DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES

Figura 6 – Restituições, Prancha nº 2

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal.

Cosenza havia sido preso no dia 12 de outubro, em Ibiúna (SP), enquanto participava do 30º Congresso Nacional da União Nacional dos Estudantes (UNE). Junto a outros estudantes que foram identificados como lideranças estudantis em Minas Gerais, Gildásio foi levado no dia 17 de outubro, de São Paulo ao antigo DI, em Belo Horizonte (MG). O entrevistado ressalta que no DI:

eles esqueciam *da gente lá*. A gente *tava* num cubículo, que tinha uma sala que era mais ou menos o tamanho dessa copa, cozinha aqui, cheia de beliche, com vinte pessoas empilhadas lá, beliche três andares. E um, no canto, um vaso e chuveiro. E ao lado da cavalaria. Então, a quantidade de mosca, um mau cheiro desgraçado. (COSENZA, Gildásio, 2023)

Em dezembro de 1968, o pedido de *habeas corpus* havia sido julgado pelo Superior Tribunal Federal às vésperas do AI-5, baixado no dia 13 daquele mês. Esperando a saída da prisão, Gildásio e os demais assistiram ao anúncio do AI-5 por uma televisão que foi levada e ligada por policiais militares. Aos risos, um comandante sentenciou ao grupo de estudantes: “vocês estão *é* fodidos, você estavam achando que ia sair?! Agora, esse país tem governo! Que agora acabou essa babaquice de justiça, de *habeas corpus*. Vocês vão mofar aqui!” (COSENZA, Gildásio, 2023).

Por volta do dia 20 de dezembro, os estudantes foram transferidos para o DOPS de Minas Gerais, na avenida Afonso Pena, onde ele permaneceu até 10 de janeiro de 1969⁴³. “Eles tiraram foto de todos nós, quando a gente saiu do DI” (Ibidem), o entrevistado especifica para se referir ao momento em que foi fotografado no DOPS. E acrescenta que lá “não tinha visita, não tinha nada. E volta e meia descia o Thacyr Sia. Que eram os dois caciques do DOPS, torturadores, que *era* o David Hazan e o Thacyr Sia. Chegava, ameaçava, a gente na cela, lá no subsolo” (Ibidem).

A primeira imagem fotográfica trata-se de um retrato feito pela polícia política mineira, em 1968. Foi possível localizar duas reproduções dessa imagem. Uma delas, em maior estado de conservação, foi encontrada em documentação remanescente do Departamento de Polícia Federal (DPF), oriunda da delegacia regional⁴⁴ da Zona da Mata, em Juiz de Fora (MG). À época, no DPF havia uma Divisão de Ordem Política e Social, vinculada ao setor de Polícia Federal de Segurança, refletindo sua finalidade de atuar na “apuração de infrações penais contra a segurança nacional, a ordem política e social” (Art. 8º, Inciso VII, Alínea “c”, da Constituição

⁴³ Conforme as informações constantes de prontuário sem número, produzido pelo I Exército. Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Polícia Federal em Juiz de Fora.

⁴⁴ As delegacias regionais, como a da Zona da Mata, foram estruturadas conforme o previsto na Lei Federal nº 4.483, de 16 de novembro de 1964.

de 1967). As informações do suporte em papel indicam que este documento microfilmado⁴⁵ foi produzido pelo DOPS, em Belo Horizonte, à época sob a denominação de Departamento de Vigilância Social (DVS), e difundido à delegacia regional do DPF.

Em 1971, a imagem também foi usada em álbum fotográfico produzido pela Agência do SNI na capital mineira, a pedido do então capitão Pedro Ivo Moézias de Lima, para ser destinado ao CODI do II Exército. Na “relação de fotografias de subversivos”⁴⁶, o retrato dele estava classificado sob o número 17.

Enquanto sua imagem era usada em documentos do aparato repressivo, Gildásio estava fora do Brasil, atuando em atividades de apoio aos exilados políticos, de denúncia da tortura à comunidade internacional e de captação de recursos para financiar a luta contra a ditadura militar. Na entrevista, ele relata que passou pelo Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia, Antilhas Francesas, Senegal e, por fim, pela França e Suíça, onde realizou palestras e outras atividades políticas até retornar à luta no Brasil. Sobre o seu retorno clandestino, Gildásio conta que foi motivado por uma iniciativa do Conselho Mundial de Igrejas de montar um esquema que possibilitasse ampliar o envio de doações financeiras a militantes e seus familiares, bem como por senso de dever diante do recrudescimento da repressão no governo Médici: “Na época *tava* todo dia, você abria o jornal, só começava a chorar porque era notícia de gente assassinada pela ditadura aqui. Foi preso em tiroteio. Tiroteio, nada. Prenderam, te torturaram até a morte. Aí mais uma, mais uma. Precisa de alguém lá” (COSENZA, Gildásio, 2023).

As circunstâncias da difusão do retrato de Gildásio demonstram a circulação das imagens produzidas e a colaboração entre órgãos de segurança e informação, nas esferas estadual e federal. Especificamente, a colaboração do DOPS mineiro com outros órgãos chegou a ser institucionalizada por texto legal. A Lei Orgânica da Polícia Civil de Minas Gerais trazia como uma das missões da polícia de informações e segurança⁴⁷, da qual o Departamento de Ordem Política e Social fazia parte, a manutenção de “entrosamento e estreita colaboração com as autoridades federais, do Serviço Nacional de Informações, das Forças Armadas e demais órgãos policiais deste e de outros Estados, no sentido da preservação da ordem pública e segurança interna” (Art. 50, Inciso I, da Lei Estadual nº 5.406, de 1969). Por ofício datado de 13 de março de 1969, o delegado David Hazan descreve ao secretário da Segurança Pública a

⁴⁵ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Polícia Federal em Juiz de Fora.

⁴⁶ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

⁴⁷ Composta pelo DOPS de Minas Gerais e por integrantes de todos os órgãos policiais que fossem postos à sua disposição, a polícia de informações e segurança tinha a finalidade de “exercer as atividades de informações e *contra-informações* que interessem à segurança e administração do Estado, bem como as da polícia preventiva e judiciária, referentes à ordem política e social” (Art. 48, da Lei Estadual nº 5.406, de 1969).

existência dessas relações de colaboração e a atuação conjunta dos órgãos para fins de repressão política, o que reflete as circunstâncias de difusão de imagens fotográficas:

Sabemos todos nós que a Polícia Federal ainda não está aparelhada para a importante tarefa de apurar as infrações mencionadas, necessitando ela do auxílio das polícias estaduais. E no Estado de Minas Gerais esse auxílio tem sido diuturno, constante, firme e de grande valia, como a Chefia desse organismo federal poderá atestar, não se limitando apenas à prestação de informes e informações específicos, mas fornecendo-lhe os elementos necessários para a instauração de inquéritos, colaborando na aquisição de elementos de convicção, dando-lhes acesso ao nosso formidável acervo de conhecimentos especializados, adquiridos através de longos anos de dedicação e esforço. (...)

Não citarei dados estatísticos, Senhos Secretário, pois não se trata de demonstrar o óbvio, mas para dizer da eficiência constante e do trabalho executado pelo órgão especializado da Secretaria da Segurança Pública, muitas fontes poderão ser consultadas, por quem se interessar em conhecê-los, como os Comandos da 4ª Região Militar e da ID/4, com seus respectivos órgãos de informações, o CIEEx, o CENIMAR, as divisões de segurança e informações dos Ministérios, a ABH/SNI, a própria Polícia Federal, o cel. Octávio Aguiar de Medeiros (...)⁴⁸

Certamente, o retrato em questão foi feito por um fotógrafo da Seção Técnica do Departamento, à qual vinculava-se o Serviço de Fiscalização de Armas, Munições e Explosivos. No Decreto Estadual nº 5.027, de 18 de junho de 1956, que aprovou o regulamento do DOPS de Minas Gerais, estava prevista essa Seção Técnica para “fazer reproduções técnicas e fotostáticas e tirar fotografias de documentos, objetos, armas e pessoas” (Art. 13, Alínea “e”) e “manter em ordem o arquivo fotográfico, catalogando os negativos, caracterizados e datados devidamente, apresentando, no fim de cada ano, uma estatística geral e detalhada do serviço executado” (Art. 13, Alínea “f”), entre outras atribuições.

O art. 59 da supracitada Lei Orgânica equiparava o cargo de fotógrafo aos demais cargos considerados de natureza estritamente policial, desde que o agente estivesse lotado na Secretaria da Segurança Pública e exercendo, por exemplo, atividades no DOPS. Os fotógrafos do DOPS de Minas Gerais podem ser categorizados, assim, como fotógrafos de Polícia ou fotógrafos policiais. Habilitados pela Academia de Polícia Civil, os fotógrafos integravam, efetivamente, o quadro policial, sendo possível afastar a hipótese de que estariam desempenhando funções meramente administrativas, no sentido de estarem apartados da estrutura repressiva do DOPS ou da identidade policial de seus agentes.

⁴⁸ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais.

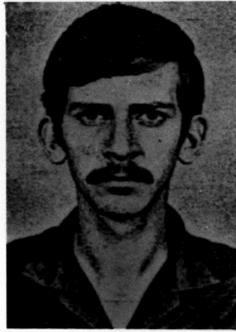
2

92 83

NOME:- DUARTE BRASIL DO LAGO PACHECO PEREIRA
 FILIAÇÃO:- Agenor Pacheco Pereira
 Dulce Lago Pacheco Pereira
 DATA/LOCAL NASC.:- 07 Mar 39
 ORGANIZAÇÃO:- APLM
 ÁREA:-



NOME:- EULER IVO VIEIRA
 FILIAÇÃO:-
 DATA/LOCAL NASC.:-
 ORGANIZAÇÃO:- APLM
 ÁREA:-



NOME:- GILDÁSIO WESTIN CONSENZA
 FILIAÇÃO:- José Nicodemo Consenza
 Simone Westin Consenza
 DATA/LOCA NASC.:- 01 Out 47 - B.Horizonte/MG
 ORGANIZAÇÃO:- APLM
 ÁREA:-

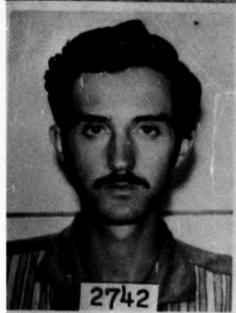


Figura 7 – Restituições, Prancha nº 3

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

Convidando o entrevistado a olhar para a imagem que está disposta na Figura 7, Gildásio Cosenza (2023) não se recordou de qual período de prisão política ou onde teria sido feita: “Essa eu não lembro”. Feita num ambiente fechado, em período noturno ou local pouco iluminado, a fotografia subexposta foi reproduzida em álbum fotográfico⁴⁹ da delegacia regional no Ceará do DPF, denominado Elementos Procurados da AP - PC do B, com data de encaminhamento ao arquivo a 19 de agosto de 1974. Podemos inferir que este retrato tenha sido feito no segundo período de prisão política, no contexto de uma grande “queda” dos membros de AP, em 1969. Isto é, no período em houve quando Gildásio e sua irmã, Gilse, sobreviveram à tortura em Minas Gerais.

Embora não tenha se lembrado de algum aspecto do ato fotográfico em si, Gildásio relatou, de forma pormenorizada, os acontecimentos e a violência estatal que sofreu a partir de 16 de junho de 1969, quando foi preso às 2h⁵⁰ da madrugada por agentes da G2 ou Seção de Informações da PM⁵¹, que estavam numa casa usada como local de apoio à AP, em Belo Horizonte. Sua irmã foi presa no dia seguinte, aos 25 anos de idade, após visitar a família. Era aniversário de Gilvânia, a irmã caçula. Ele conta que agentes estatais haviam ido à casa dos seus pais, na rua Leopoldina, para fazer diligências no local e, apesar de ter conseguido fugir com o suporte da mãe, Gilse foi presa quando chegou numa casa utilizada pela AP, já atingida pela operação.

Ambos os irmãos foram levados ao DI, onde passaram por triagem e passaram a ser submetidos à tortura neste e noutros locais. Os interrogatórios foram conduzidos sob ordens e orientações do Tenente-Coronel Valdir Teixeira Góes, encarregado de Inquérito Policial Militar relacionado a um suposto Partido Revolucionário do Proletariado.

Nos arquivos pesquisados para a realização da entrevista, também localizei um retrato de Gilse (Figura 8) que compõe o prontuário nº 10.884⁵², produzido pelo DVS ou DOPS. Esta fotografia também é reproduzida no álbum da delegacia regional no Ceará do DPF, disposta de forma consecutiva ao retrato do irmão. Com a voz embargada diante da imagem, Gildásio logo indicou: “Isso aqui foi a Gilse, aqui. Foi a Gilse, em 69. É... É...” (COSENZA, Gildásio, 2023). Na imagem superexposta, feita em área externa, conseguimos ver um ferimento no canto direito da boca e próximo ao nariz de Gilse. Para o ex-membro de AP, “a Gilse, além de irmã, era companheira de clandestinidade, amiga” (Ibidem).

⁴⁹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁵⁰ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Polícia Federal em Juiz de Fora.

⁵¹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

⁵² Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais.

A rememoração que o entrevistado faz da tortura a que foi submetido no segundo período de prisão política é indissociável da tortura que a irmã sofreu. Gildásio Westin Cosenza demarca, assim, a tortura psicológica por meio de ameaças feitas à recém-nascida filha de Gilse, Juliana: “Tanto ela como eu (...) fomos torturados porque eles diziam para a gente o seguinte: ‘A gente sabe que esse bebê teve quase morrendo. Se trazer pra cá e começar a dar um choque nele, rápido, vocês falam tudo o que a gente quiser’” (Ibidem). Num dado momento, ele se recorda de que “juntaram a Gilse e eu um pouquinho e o cara falou: ‘Oh, você não quer falar onde tá seu neném, ele já falou’. A Gilse falou: ‘Eu sei que ele não falou, não vai falar nada!’” (Ibidem).

No contexto da mesma operação, Delsy Gonçalves de Paula ou “Sici”, mineira de Poté e, à época, estudante de Ciências Sociais, foi presa no dia 14 de junho, aos 25 anos de idade. Como Gilse e outras três mulheres, todas militantes de AP⁵³, Delsy foi submetida à tortura física, psicológica e, principalmente, à tortura sexual tanto no DI quanto no Colégio Militar, no 12º Regimento de Infantaria (12º RI) e na Penitenciária de Mulheres Estevão Pinto, entre outros locais.

Um retrato de Delsy (Figura 9)⁵⁴ olhando para a câmera ou para o fotógrafo, e outro, de perfil, foram feitos numa área externa, entre o mês de junho e o início de outubro de 1969, quando, então, ela e as demais foram transferidas à Penitenciária Regional de Juiz de Fora. Delsy estava sob o sol forte, havendo uma vegetação ao fundo que projetava sombra. O excesso de luz captada não foi suficiente para ocultar as marcas de violência no braço dela. Uma anotação feita à lápis, “Foto no DOI/ID-4”⁵⁵, ampara a possibilidade de que essas fotografias tenham sido feitas no 12º RI, em Belo Horizonte (MG), onde há um grande pátio, com palmeiras e vegetação ao redor das instalações.

Dadas as condições similares de superexposição e projeção de sombra na imagem fotográfica, é possível que Gilse tenha sido retratada na mesma instalação militar. Para além de quaisquer reflexões sobre quando, onde ou o fora de campo, as fotografias de Delsy e Gilse são, sobretudo, vestígios de uma situação-limite experienciada e testemunhada por mulheres na prisão política.

⁵³ Loreta Kiefer Valadares, Laudelina Maria Carneiro e Maria do Rosário da Cunha Peixoto. A resistência das cinco mulheres é narrada no livro *As Moças de Minas*, de Luiz Manfredini.

⁵⁴ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

⁵⁵ A sigla ID-4 corresponde à “Infantaria Divisionária da 4ª Divisão de Infantaria”.

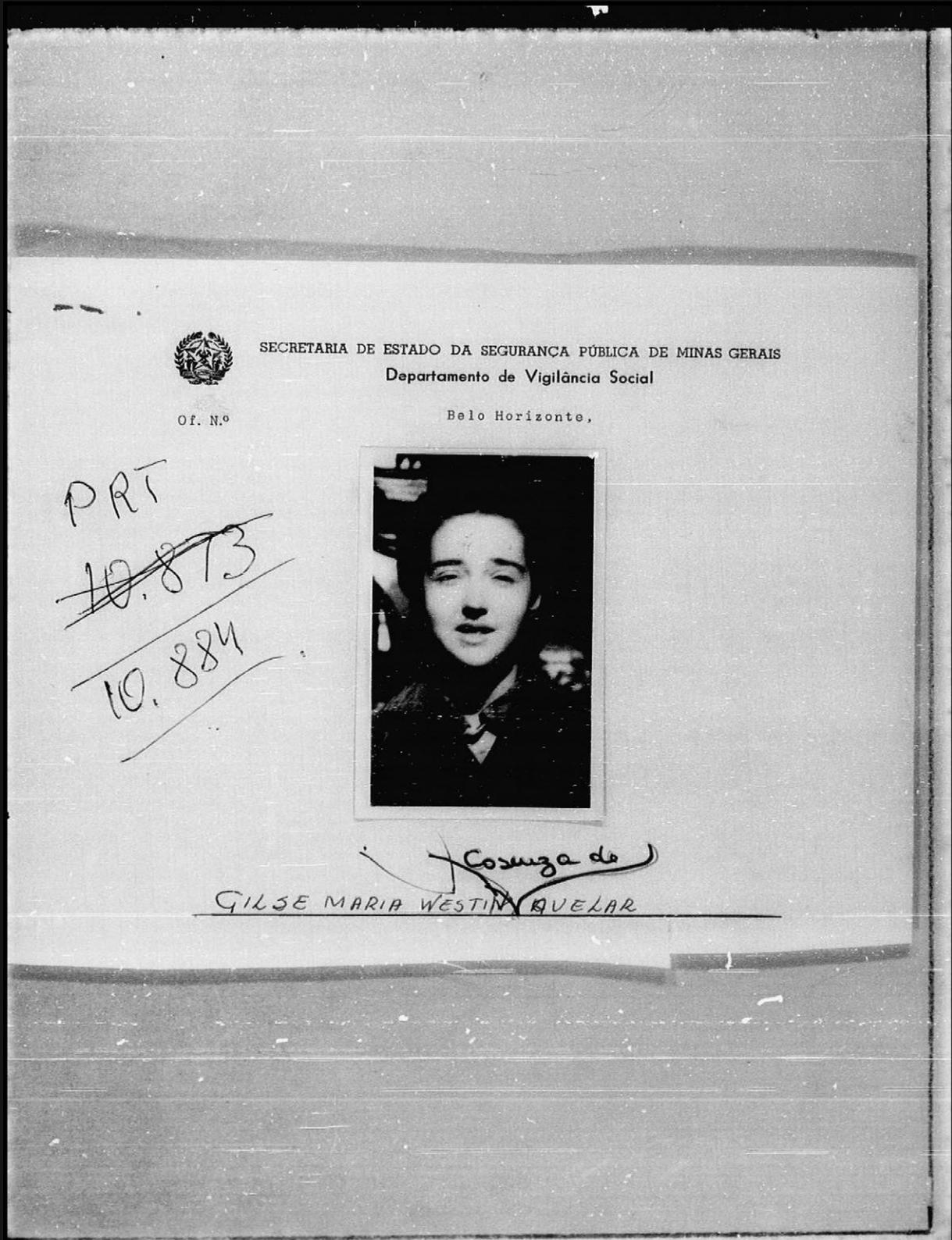


Figura 8 – Restituições, Prancha nº 4

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais.

Sobrenome XXXXX-(Amelia-"Sici") PAULA ⁰² ⁰²
 Nome Delsy Gonçalves de
 Filiação Wilkensson Gonçalves de Paula e de
Esther de Oliveira Gonçalves
 Data nasc. 25-anos (em 1945) Nacionalidade Brazileira
 Naturalidade de Poté-MG.
 Estado Civil Solteira Profissão Professora
 Residência Rua Osvaldo Cruz, 611-MG.(BH)
 Front. AG R. G.
 Observações: P.7/N AP"PR"(CIPM) Depoimento as fo-
lhas: 67-64-63-60-59-57-53-46-16-15-14-12-11-8
Diversos-P. Torturas d 2-8 (VIDE VERSO)



La puser no dia
 14-06-1969 no auto-
 delos militares e
 resultou em "Pouco tris-
 tico de amolecer"



P.7/N - fls 67, 64, 63, 60,
 59, 57 até 53 46
 16, 15, 14, 12, 11 e 8
 P. Torturas doc. 2 e 6 -
 Prisão preventiva em 14-7-71
 P12-C doc. 32 e 10/4 INFO 181/71

Antec. de
 DELSY GONÇALVES DE PAULA
 Pa = D/H
 27/10/71
 Em 25-11-71 - foi informado
 uma cópia de Carteira à
 Polícia Federal - A 1341
 Em 31-10-72 - 20 cópias de
 a Pen. Militar e Rio Espor
 v. 126
 Apontado em 27/10/71
 Entregue a aut. do D. 10/4
 em 28-10-71
 Fotos = no D. 10/4 -
 Em 16-05-72 o D. 10/4 do R. G. retiradas as fotos
 de 10/4. Foi enviada a N. F. 2 e copias de Carteira

Figura 9 – Restituições, Prancha nº 5

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

No contexto de sistemática violência estatal às resistências organizadas, as mulheres tiveram o próprio corpo utilizado como meio de tortura, o que Margarita Dias (2005) avalia como uma forma de anular a dignidade das presas políticas, sinalizando às vítimas sua impotência e vulnerabilidade perante o agente de Estado torturador e representante do sistema repressivo (LIRA; FIGUEROA, 1989). Em denúncia encaminhada à Comissão Interamericana de Direitos Humanos, cada uma das cinco mulheres relatou as circunstâncias da tortura física, psicológica e sexual que lhe atingiram, sem deixar de abordar, na condição de testemunha, as violências sofridas pelas companheiras. Neste sentido, um trecho do relato de Delsy refere-se ao dia em que Gilse foi levada do 12º RI para um posto policial não identificado, à beira de uma estrada:

(...) às 6h da tarde de 23 de agosto de 1969, num sábado, a declarante, junto com LAUDELINA MARIA CARNEIRO, Cap. LACERDA e Cel GÓES, no 12º RI, viram a prisioneira GILSE M.C. AVELAR, que *fôra* advertida pelo Cel GÓES de que “seria entregue ao Sgto LÉO, o sádico, que a violaria após torturá-la bastante”. Foi então levada num jipe para algum lugar distante do 12º RI, pelo Sgto LÉO e pelo Cap JESU. No dia seguinte, essa moça, GILSE foi trazida de volta à cela, na Penitenciária [Estevão Pinto], às 6 da manhã. (...) Três dias depois, quando a declarante estava no dormitório, foi dali transferida, GILSE M.C. AVELAR que estava em mísera condição física, com seu corpo coberto de equimoses, pés inchados, e mal podendo andar, em consequência das torturas a que *fôra* submetida.⁵⁶

Dois anos após a prisão política de Gilse e Gildásio, a irmã Gilseone (Figura 10) também foi torturada num local desconhecido, à beira de uma linha de trem, após ser presa por agentes do Departamento de Ordem Social, o DOPS pernambucano. Era 27 de julho de 1971, quando a então assessora nacional da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e militante de AP, foi presa em frente à livraria da editora José Olympio, no Recife (PE), onde começara a trabalhar como meio de subsistência e de cobertura à situação de clandestinidade.

Entrevistada em sua casa, na cidade de São Paulo, Gilseone Westin Cosenza (2023) conta que iniciou a trajetória de militância política quando era secundarista, em meio às passeatas estudantis ocorridas em 1968 e intensificadas após o assassinato do estudante Edson Luís: “Início de 68, uma agitação razoável de oposição à ditadura. Quer dizer, bem baseado no movimento estudantil, mas uma efervescência, grupos políticos se formando” (Ibidem). Ela estudava no Instituto de Educação, em Belo Horizonte (MG), e “corria pela Avenida [Afonso Pena], atrás da turma” (Ibidem), quando também se aproximou dos membros da Ação Popular.

⁵⁶ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça.

Aos dezesseis anos de idade, ela foi a primeira, entre os irmãos Cosenza, a ser detida por agentes estatais durante uma passeata estudantil em 1968. Ao voltar para casa, a adolescente decidiu que fugiria para fazer a revolução, mas o plano foi provisoriamente frustrado pelo pai, José, que buscou a filha a poucos metros de casa, na antiga Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da rua Carangola: “Cadê a Gilseone?! (...) Espremeu a Gilvânia [irmã mais nova], coitada. (...) Ah, o meu pai não teve dúvidas. Subiu aquilo lá e foi na Fafich me achar. E me achou. (...) Ficou todo mundo parado, olhando. Agarra a menina pelo braço, trança de novo!” (Ibidem).

Inicialmente defensor do golpe militar de 1964, o pai dos três militantes de Ação Popular era um homem de formação católica e conservadora, atrelada à sua origem e vivência familiar em Paraguaçu, no interior de Minas Gerais. Como o correr da vida embrulha tudo, nos termos de João Guimarães Rosa, o conservador José Nicodemo terminou por votar em candidatos do PCdoB, então indicados por “colinha” do filho Gildásio, e rever uma parte de suas concepções pessoais sobre justiça social. Sobre a memória que guarda do pai, Gilseone Cosenza (2023) detalha que:

Lembro direitinho. Era menina ainda, mas em 64, no golpe, meu pai era um ardoroso defensor. E aí ele era bastante reacionário na época. Mas o desenrolar da vida fez ele rever um monte de coisas. Ele era um cara muito simples, tudo... E na velhice ou mesmo antes de ser velho demais. Ele já tinha mudado, ele mudou a relação com os filhos. Ele tinha uma relação carinhosa com os netos. (...) Ele mudou. Você vê. Ele transformou-se de um cara que era um reacionário, que defendeu o golpe de 64, para uma pessoa mais aberta. Eu achei, assim, muito interessante a prova de que as pessoas no decorrer da sua vida, acabam tendo, acabam mudando, né. Revendo conceitos, revendo coisas.

A revisão das coisas perpassou, decerto, o testemunho da prisão política do filho e das filhas. Em agosto de 1969, ao ser convocado a comparecer ao 12º RI, José Nicodemo ordenou a Gildásio que assinasse um termo para sair da situação de violência:

Os caras [militares] lá. Gozado que meu pai, com aquele jeito dele... Qualquer hora eu acho uma foto dele aí te mostro. Magrinho, é muito parecido *com eu*, com meus irmãos. (...) É, mas é aquele negócio de cara do interior, ele vira e diz o seguinte: “Você sai daqui que eu quero conversar com ele”. Quase morri de susto, que os caras saíram e deixaram eu e o meu pai. Obedeceram à voz de comando dele. Aí ele, dedo em riste para mim, disse o seguinte: **“Eu era contra a militância porque eu vivi a ditadura do Getúlio. Eu sabia de tudo que foi feito no Estado Novo. E essa ditadura é muito pior! E eu quero meus filhos, minhas filhas, estudando, formando para ter uma vida boa”**. E ele frisava muito isso. **“Então era por isso que eu era contra. Porque eu sei que eles estão fazendo muita maldade com você e com a Gilse. (...) Mas você vai assinar!”** Ô pai, você sabe que eu vou sair e eu vou lutar contra eles. E aí ele olhou para um lado [Gildásio reduz o tom de voz]: **“E você vai ter que sumir daqui.”** E aí eu assinei. Assinei, fui *pra* casa, né. (COSENZA, Gildásio, 2023, grifo nosso)

Anteriormente, Simone Westin também foi ao 12º RI para ver o filho e tentar convencê-lo a aceitar as condições impostas para a conversão da prisão em domiciliar. Gildásio Cosenza (2023) conta que Góes atribuiu à mãe o motivo da militância política dos filhos ao alegar que: “Eu investiguei a família toda porque Westin Cosenza, aqui, toda hora tem um aqui! [E o pai] é ministro da eucaristia (...). Então, esse negócio de comunismo, só pode ser da senhora!”.

Simone trabalhou como professora primária até se casar com José, com quem tivera onze filhos – seis homens e cinco mulheres com nomes iniciados por “Gil”. Devido aos valores vigentes à época, ela viu-se impedida de lecionar e passou a estar integralmente dedicada ao papel materno e de dona de casa. Gildásio conta que a mãe “só ganhou consciência política quando ela começou a correr atrás de filho preso” (Ibidem), isto é, quando ele, Gilseone e Gilse foram atingidos pela repressão. Vista pela família como uma mulher forte, Simone sempre tentava proteger e defender seus filhos, o que, segundo Gilseone, influenciou a capacidade da família para “superar muitas situações de conflito, de dificuldade, de dor” (COSENZA, Gilseone, 2023). Na perspectiva dela,

Eu acho que vem muito da mamãe isso aí. Mamãe era uma mulher muito forte, ao mesmo tempo muito sofrida, né. Porque é um lugar que eu não pude fazer sua, fazer as coisas que gostava. Era mãe, dona de casa, imagina se, você ter onze filhos. Onze filhos, cara. Não é *pra* qualquer um. Nossa Senhora, né? (...) Então, a minha mãe, assim, então ela acaba fragilizada por não ser a vida exata que ela queria, ela poderia ter filhos, mas os filhos já estavam grandes. Ela poderia dar aula, que era o que ela queria. Mas a circunstância familiar não permitia, não permitia porque meu pai não permitia, de forma nenhuma, mulher dele [estar] trabalhando. (Ibidem)

Neste contexto familiar, Gilseone iniciou sua trajetória política de forma similar à Gilse, que também começou a militância como aluna secundarista do Instituto de Educação, em Belo Horizonte (MG), conhecendo o movimento da Juventude Estudantil Católica. Em 1968, ela foi submetida à situação de incomunicabilidade devido à atuação política na adolescência. A ex-militante de AP relata que o período de isolamento, numa clínica, deu-se por determinação do Juizado de Menores

Era uma clínica (...) para me isolar, para eu não fugir de novo e para ter um tratamento. Na verdade, tratamento eu não tive. Eu ficava muito impressionada porque as pessoas, as moças, que estavam comigo na sala, elas sofriam tratamento de choque que sujava muito, né, na época. E comigo não. Nunca teve isso. Só não tinha contato com o exterior. (...) Isso eu ficava, assim, muito agoniada pela maneira como as moças voltavam do tratamento. (...) Porque eles põem um pano na boca para, no choque não haver sucção da língua, coisa assim. Então, às vezes, ela voltava meio assim, ainda com o pano na boca. (...) Não me lembro [de] nenhuma visita. Eu lembro que [quando] havia falado “você tá liberado”, minha mãe foi pegar. (Ibidem)



Figura 11 – Restituições, Prancha nº 7

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.



Figura 12 – Restituições, Prancha nº 8

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

Em 1969, Gilseone passou a morar temporariamente com a irmã Gilda, no estado do Rio de Janeiro, e iniciou a vida adulta sob circunstâncias de clandestinidade, atuando em São Paulo (SP) entre 1969 e 1970. Refletindo sobre o cenário de recrudescimento da repressão política após o Ato Institucional nº 5, ela conta que, ao término do ano de 1970, “os movimentos estavam completamente desarticulados, né. Você não tinha aquele vigor dos anos de 68, né. Pessoal [o aparato repressivo] tinha arreventado tudo e muita gente foi presa” (COSENZA, Gilseone, 2023). Nesta conjuntura de desestruturação, Gilseone passou a integrar a assessoria nacional da UBES e, em 1971, deslocou-se para o estado de Pernambuco a fim de atuar como integrante de AP e da UBES na reorganização do movimento estudantil. Ao perguntá-la sobre como se sentia à época, a entrevistada descreveu o que a movia na luta contra a ditadura militar:

GILSEONE: Olha, na verdade, assim, eu acho que eu sempre fui meio doidinha ⁵⁷, tá, porque...

ENTREVISTADORA: Corajosa, na verdade?

GILSEONE: Quer dizer, assim, você tinha um credo ideológico, na verdade, para segurar. É que é isso que a gente achava, a gente *tava* fazendo papel de construir a revolução, para ter uma sociedade mais justa, para derrubar de ditadura, para, durante um período, era para implantar a ditadura do proletariado, isso mudou com o tempo. Mas era... Quer dizer. Era um ideário que era o que movia esses jovens e essas jovens que estavam nessa batalha. (Ibidem)

Encontrei os retratos fotográficos de Gilseone Cosenza (Figuras 10 a 12) no prontuário nº 19.334, de 177 páginas, produzido pela polícia política pernambucana. Os retratos foram feitos alguns dias após a prisão dela, ocorrida às 14h de 27 de julho de 1971 ⁵⁸. Ela relembra que quando saiu da livraria José Olympio, localizada no Recife (PE), a equipe do DOPS já estava nas proximidades: “Eles já *tava* lá, no aguardo. (...) A abordagem é aquela de chegar três brutamontes, te agarrar, te enfiar dentro do carro. Eu tentei gritar. (...) Não tinha jeito. Me enfiaram dentro do carro, só com a cabeça para baixo” (Ibidem).

No período que antecedeu a apresentação de Gilseone na sede do DOPS, às 17h30 do dia seguinte à detenção, ela foi torturada por cinco homens chefiados pelo agente Luiz Miranda Filho ⁵⁹.

⁵⁷ Noutro momento da entrevista, perguntei à Gilseone por que ela se referia a si mesma como “doidinha” e “maluquinha”. Assim, ela especificou: “Uma menina de 19 anos, 18 anos, né. Querendo fazer a revolução, querendo, né... Tendo um monte de ideários e sabendo que poderia ser assassinada, torturada, que seria. Por isso que eu digo que era maluquinha. [rindo] Entendeu? Mas na verdade, era. Tinha o ideário (...)” (COSENZA, Gilseone, 2023).

⁵⁸ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁵⁹ No Relatório Final da Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara, consta que o agente do DOPS Luiz Miranda Filho era um “conhecido torturador em Pernambuco” (PERNAMBUCO, 2017, p.336). Na entrevista, Gilseone Cosenza (2023) frisa que Miranda foi um torturador “famoso, também, por algumas vidas que ele tirou” e cuja equipe “não tinha limites”.

A ex-presena política se recorda de que foi levada a um galpão situado em local ermo e próximo a uma linha de trem. Naquele espaço clandestino de tortura, “já tinha um pau de arara montado, tinha uns trapos, que foi trapo de roupa de alguém que usaram lá, mas não tinha ninguém” (Ibidem).

Abordando a tortura que sofrera, Gilseone Cosenza (2023) descreve que “sempre choque, pau de arara, né. Primeiro te despir, que é uma maneira de tentar te abalar. (...) E aí vem a tortura toda e finalizou com afogamento”. Um dos agentes do DOPS inclinou-se para fazer a contagem de tempo enquanto a militante de AP era mantida sob afogamento. “Um... Dois... Três... Quatro... Quatro e meio... Cinco... Seis... Sete...” (Ibidem), a entrevistada reproduz, portanto, o que ouviu naquela situação, aplicando uma angustiante pausa que expressa como o próprio intervalo de tempo fez parte da prática de tortura e mantém-se como um aspecto relevante à rememoração da violência. Neste sentido, sem concluir a fala, Gilseone procura retomar na entrevista que o torturador, “às vezes, ainda fazia a gracinha, né. Seis e meio... Sete e meio... Doze... Doze e meio. Pra... É...” (Ibidem).

Para sobreviver ao interrogatório, Gilseone informou o endereço da pensão em que residia, após fazer grande esforço para tentar lembrar-se de quais materiais estavam guardados lá, a fim de evitar que a informação pudesse pôr em risco ou prejudicar seus companheiros. Assim, ela ressalta que “foi uma decisão de viver. *Pra* dizer de verdade. Porque eles não tinham, não, não demonstravam qualquer tipo de... De postura de... De que não afogasse ali mesmo” (Ibidem).

As pesquisadoras Elizabeth Lira e Dominga Figueroa (1989), ao analisarem a repressão política no contexto da ditadura militar chilena e seus efeitos na saúde mental, conceituam este dilema ao qual a vítima foi exposta pelo torturador como uma ilusão de alternativas. Os torturadores criaram, pois, um cenário em que ou ela mantinha-se exposta a uma dor intolerável, com sequelas físicas e psíquicas impensáveis ou imprevisíveis, como a própria morte, ou fornecia alguma informação que pudesse vir a transformá-la numa traidora ou delatora de seus companheiros por “entregá-los” à tortura ou à morte. As autoras consideram que a segunda via do dilema a que Gilseone foi submetida é agravada pela perspectiva de que o ato de delação “destrói uma parte central de si mesmo, de sua identidade, de seus valores e dos vínculos coletivos que dão sentido a sua existência” (LIRA; FIGUEROA, 1989, p. 13, tradução nossa⁶⁰).

⁶⁰ (...) destruye una parte fundamental de sí mismo, de su identidad, de sus valores y de los vínculos colectivos que dan sentido a su existencia.

Neste cenário de dependência involuntária (DÍAS, 2005) e subjugação da vítima, os torturadores devolveram a blusa de Gilseone e interromperam a sessão de tortura: “Me tiraram ali do... Da, da água. E me deram um... É... Me deram uma, uma, buscaram uma comida. É... Alguém consegue comer? Claro que não, né” (COSENZA, Gilseone, 2023). Quando apresentada na sede do DOPS, então situado na rua Aurora, foi falsamente registrado em prontuário que o material encontrado na pensão teria sido apreendido com ela, no momento da prisão.

As primeiras fotografias da jovem de 19 anos, dispostas em díptico na Figura 10, foram feitas em 5 de agosto de 1971, com o registro de identificação “sob o n. 37.798, por prática de subversão”⁶¹. Entre os dias 6 e 9 daquele mês, Gilseone foi fotografada novamente no DOPS. De acordo com o Ofício nº 217, de 9 de agosto de 1971, então assinado pelo diretor da Seção Administrativa do Departamento, os retratos foram remetidos ao Centro de Informações da Marinha (Cenimar) e aos DOPS de São Paulo e do Rio de Janeiro: “Encaminho à V.Sa. a ficha de individual datiloscópica e mais três (3) fotografias de GILSEONE WESTIN COSENZA, conhecida por ‘FLÁVIA’ e ainda por ‘GIL’”⁶².

Com o olhar atento às imagens da Figuras 11 e 12, Gilseone Cosenza (2023) detalha que “essa aqui foi no DOPS, em Recife, oh, a cara!” e, com devido recurso à ironia, chama a atenção para sua expressão facial: “Olha a cara de pessoa feliz, alegre e bem... Bem tratada!” (Ibidem). Neste momento, ela faz ressalvas sobre as lacunas da memória, cogitando que estaria em falta nas contribuições que poderia dar à pesquisa: “Tem algumas coisas que ficam nebulosas, tá. Talvez, né, há muito tempo atrás eu até lembrasse mais detalhe. Mas tem outras que nem muito tempo atrás, é... Eu, eu conseguia lembrar os detalhes. Ou lembrar, isso foi primeiro, depois isso... Não, foi o inverso” (Ibidem).

Considero que as lacunas abordadas por Gilseone, seja pelo tempo decorrido, seja pela experiência traumatizante, servem como um lembrete necessário de que “toda narrativa do passado implica uma seleção”⁶³ (JELIN, 2020, p. 430). Cabe a nós, na posição de quem se disponibiliza à escuta do que os entrevistados voluntária e generosamente se dispõem a nos dizer, manter-nos atentos aos relevantes esforços de rememoração e às tentativas de contribuir para a montagem, da forma que podem e consideram pertinente.

Compilados em *Tramas del Tiempo* (2020), os textos de Elizabeth Jelin nos oferecem a possibilidade de compreender como o que se rememora e o que se esquece é ativado numa

⁶¹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁶² Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁶³ Toda narrativa del pasado implica una selección.

dada conjuntura do presente, da interação social constituída a partir das relações intersubjetivas mais próximas ao indivíduo e dos processos macrosociais, e em função de expectativas futuras que incidem na ativação da memória. Portanto, o “como” e “quando” são fatores fundamentais à medida que a “interrogação sobre o passado é um processo subjetivo, é sempre ativo e construído socialmente, em diálogo e interação” (JELIN, 2020, p. 428, tradução nossa⁶⁴). Sob a perspectiva do trauma atrelado à violência estatal, também é possível assinalar o que a pesquisadora argentina enfatiza acerca de experiências traumáticas, então vivenciadas por Gilseone e outros entrevistados:

Primeiramente, é importante ter ou não palavras para expressar o que foi vivido, para construir experiência e subjetividade a partir de acontecimentos e acontecimentos que nos “chocam”. Uma das características das experiências traumáticas é o impacto massivo que provocam, criando uma lacuna na capacidade de “ser falado” ou contado. Provoca-se um buraco na capacidade de representação psíquica. Faltam as palavras, faltam as lembranças. A memória fica desarticulada e só aparecem vestígios dolorosos, patologias e silêncios. O traumático altera a temporalidade de outros processos psíquicos e a memória não pode tomá-los, não pode recuperar, transmitir ou comunicar o que foi vivido (JELIN, 2020, p.437, tradução nossa⁶⁵).

A partir dessa perspectiva, podemos fazer uma leitura sensível da justificativa que Gilseone Cosenza (2023) apresenta: “Porque numa situação dessa, a minha reação, foi uma reação, sabe... A cabeça ficou... Ficou... Então, não conseguia contar, saber direito”. Na experiência de violência a que foi submetida, a fotografia guarda, por outro lado, o seu papel na rememoração: “Agora, isso aqui [a fotografia], eu me lembro direitinho” (Ibidem). A entrevistada lembra-se, pois, do ato fotográfico em si, de quando sua imagem foi tomada pelo aparato repressivo.

Como também se lembra de quando foi interrogada por um agente especializado na organização Ação Popular que trouxe um álbum fotográfico de muitas páginas, “com todas as fotos, de todo mundo de AP” (Ibidem), além de informações sobre o organograma e as teses políticas. Ela descreve que “tinha um moço que mostrou, assim [gesto], e falou assim: ‘Nossa! Essa eu admiro muito, viu, corajosa. Deve estar pelas bandas de São Paulo agora’” (Ibidem). O agente também destacou do álbum os retratos que pudessem remeter a vínculos pessoais de sua

⁶⁴ (...) interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción

⁶⁵ Primero, importa tener o no tener palabras para expresar lo vivido, para construir la experiencia y la subjetividad a partir de eventos y acontecimientos que nos “chocan”. Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y solo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido.

família: “Aí passou [a página], tinha foto do Betinho, irmão do Henfil [esposo, à época, de Gilda Cosenza]. Aí ele parou e falou assim: ‘Ó, eu *tô* contando que você vai mostrar quem você conhece. E esse aqui?! É o Betinho!’ (...) Ah, não sei, eu não conheço, nunca vi” (Ibidem).

O relato de Gilseone possibilita trazer à análise a abordagem da instrumentalização de álbuns fotográficos para a condução de interrogatórios com e diante das imagens. Afinal, o aparato também realizava suas próprias operações de montagem de fotografias. Para além de servirem a questionamentos ou suposições sobre pessoas retratadas e à produção de narrativas de subversão, é possível observar que as imagens também eram utilizadas para atingir o estado psíquico e emocional do interrogado que vê tantas pessoas “mapeadas” e cujos retratos estão dispostos em álbum ou com as quais têm algum grau de vínculo, de modo a projetar uma situação de controle: “Aí você vinha passando [as páginas] e vinha... Aí era muita coisa, muita coisa. Não era pouco, não. Era um mapeamento fotográfico bem amplo” (COSENZA, Gilseone, 2023).

A ex-presa política faz questão de demarcar que “não sabia mesmo. E é verdade. Não *tava* nem mentindo” (Ibidem), referindo-se à dificuldade em guardar fisionomias e identificar pessoas e, ao mesmo tempo, trazendo um sentido defensivo, como se estivesse recordando-se de algum questionamento feito durante o interrogatório. Certamente, este aspecto ressaltado por Gilseone denota como as imagens compuseram a dinâmica de poder estabelecida pelo agente interrogador, como representante do aparato repressivo.

Na mesa de montagem, as imagens de Gilseone Cosenza se juntaram às fotografias de Nancy Mangabeira Unger (Figuras 13 a 15), ex-presa política que integrou o movimento estudantil, como aluna de Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e militou pelo Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). No período da prisão política de Gilseone, em 1971, Nancy estava no exílio político⁶⁶, mas as trajetórias dessas militantes se aproximam, assim como suas imagens.

⁶⁶ Em dezembro de 1970, Nancy Unger foi incluída na lista de presos políticos a serem libertados em troca do embaixador suíço sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), como parte da operação Joaquim Câmara Ferreira. Assim, em janeiro de 1971, ela integrou o grupo de setenta pessoas que seguiram para o exílio.



Figura 13 – Restituições, Prancha nº 9

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

Na madrugada de 16 de julho de 1970, uma casa usada pelo PCBR, então localizada no Recife (PE), foi cercada pela repressão. Nancy Unger, que estava com outros companheiros de organização, foi baleada por agentes estatais. Em razão do projétil de arma de fogo que a atingiu, ela passou por cirurgia e sofreu amputação do dedo polegar direito. Após o período de hospitalização, Unger foi levada ao DOPS pernambucano e, posteriormente, à Colônia Penal Feminina do Bom Pastor. No ano seguinte, Gilseone também vivenciaria a prisão política no Bom Pastor até ser transferida ao Presídio Tiradentes, em São Paulo (SP).

Em 26 de agosto de 1970, Nancy também foi fotografada e identificada sob o nº 37.420, “por exercer atividades subversivas”⁶⁷, vestindo uma camisola de estampa floral (Figura 13). Num outro dia, com o cabelo um pouco maior, o que indica o intervalo de tempo decorrido, Nancy foi fotografada nua no DOPS de Pernambuco. Em mais de trinta imagens, dispostas repetitivamente no prontuário nº 19.064⁶⁸, ela tivera o seu corpo diretamente exposto ao olhar dos agentes da repressão que atuavam em Recife e noutros lugares, dado que foi possível localizar reproduções num álbum da Divisão de Informações do Ministério de Relações Exteriores.

São fotografias que afastam qualquer argumento de procedimento usualmente adotado pelo aparato policial, abrangendo retratos frontais e de Nancy virada à esquerda e à direita, com ângulos fechados nas pernas e mãos, entre outras posições. Na fotografia disposta na Figura 14, o intuito violento de exposição do corpo de Nancy e de violação da intimidade é ampliado pela própria posição do fotógrafo que se posicionou agachado ou de joelhos, em distância próxima a ela. Quando localizei essas fotografias intencional e reiteradamente reproduzidas, senti o âmago do risco que Didi-Huberman (2013) aponta ao abordar a abertura e o dilaceramento no contato com a imagem, certamente, pela condição partilhada de ser mulher. Certamente, é neste ponto que incide a desorientação do olhar que “implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.231).

Na ausência de contato com Nancy, levei as imagens à Gilseone na expectativa de buscar, com ela, apontamentos conjuntos sobre a restituição de dignidade às imagens de mulheres que foram submetidas à nudez forçada perante o fotógrafo e outros agentes estatais que, geralmente, eram homens. As trajetórias de ambas as militantes – e de suas fotografias –

⁶⁷ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁶⁸ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

se aproximam à medida que “as memórias pessoais da tortura e do cárcere estão fortemente marcadas pela centralidade do corpo” (JELIN, 2014, p.158, tradução nossa ⁶⁹).

Diante das imagens que foram dispostas na mesa, Gilseone afeta-se pela violência fotografada e, impressionada com as imagens da ex-presa política que não conheceu, afirma: “não tem nada a ver com os procedimentos pra fichar. (...) Eu não tinha visto nenhuma foto, até agora, nessas condições” (COSENZA, Gilseone, 2023). Para responder à questão sobre o que as imagens de Nancy lhe trouxeram, ela elabora uma análise a partir da própria experiência, afirmando que

Sinceramente, é um período que foi um período muito duro. Um período que, que... **Assim, tortura você consegue trabalhar na cabeça, mas tortura você não supera. A tortura é uma coisa que você carrega. (...) Nós conseguimos trabalhar as coisas no sentido de ter uma... De ter um equilíbrio, né? Essa coisa. Mas aí eu lembro.** Aí, depois, você já na minha idade, aí você fala assim. Putz grila, isso aqui é uma menina de vinte anos. Né. Quer dizer. Os caras, eles são de uma crueldade tão grande. Eles são... Sentem prazer em tortura. Prazer no sofrimento, infringir o sofrimento. Então, é uma coisa. Então, é assim, né. O que eu tô impressionada é com essa foto. Sinceramente. Porque eu nunca vi [em] nenhuma das coisas outras que a gente pegou [em arquivos], uma coisa dessa. (Ibidem, grifo nosso)

Neste gesto de ver juntas as imagens de mulheres que foram despidas e fotografadas pelo aparato repressivo, “a tortura é uma coisa que a gente carrega” só pode ser dito por Gilseone Cosenza (2023), embora o dilaceramento seja partilhado entre nós. Chegamos, assim, ao ponto crítico das imagens dispostas na mesa. Gilseone oportuniza a nós compreender o que Didi-Huberman sugere ao afirmar que quando o(a) humilhado(a) olha o(a) humilhado(a), “não é somente o trabalho da humilhação que é dado a ver. É também, por uma espécie de reviravolta dialética, o trabalho contra a humilhação que se põe em movimento e procura suas condições visuais de aparição” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 236). Na reviravolta dialética de trabalhar essas imagens com o olhar de Gilseone, a entrevistada traz uma questão que atravessa a nossa pesquisa sobre o papel de imagens em processos de violência política: “Por que isso?” (COSENZA, Gilseone, 2023).

⁶⁹ Las memorias personales de la tortura y la cárcel están fuertemente marcadas por la centralidad del cuerpo.

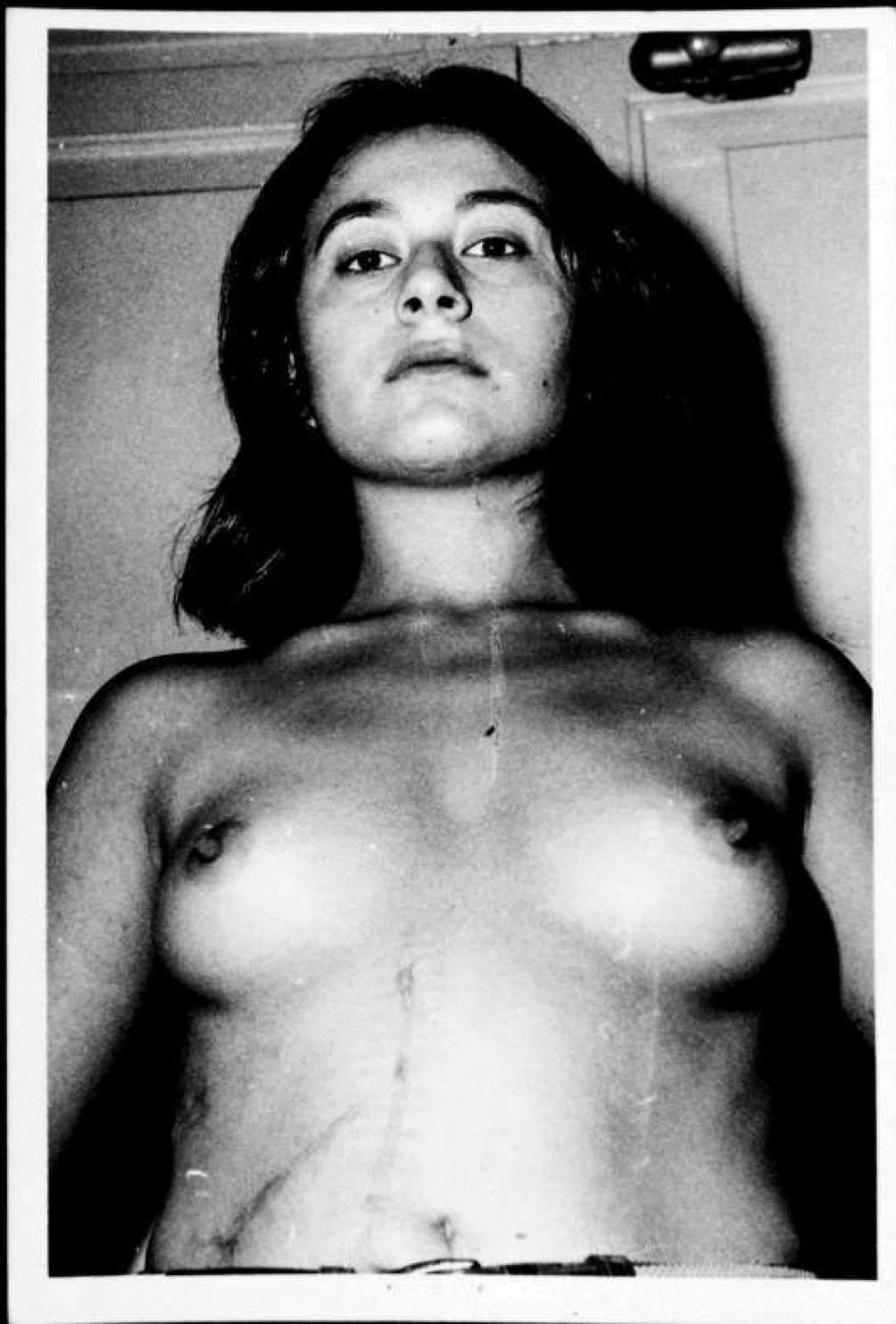


Figura 14 – Restituições, Prancha nº 10

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

No referido prontuário, consta que a jovem de 1,60m foi “acusada de participar de todo tipo de atos para colocar em risco as instituições Nacionais e seus Dirigentes”. Afirmo que as imagens de Nancy me chamam a atenção pela aproximação suscitada por ver um corpo semelhante ao meu e pelo “olhar de desafio” e resistência que, apesar de tudo, ela sustenta (Figura 15). A leitura que faço do olhar de Nancy como um gesto de força e resistência é baseada numa carta datilografada por ela, enquanto esteve presa na Colônia Penal Feminina do Bom Pastor:

Durante o tempo em que fiquei no hospital estava certa de que iria ser torturada quando saísse de lá. Toda hora os tiras entravam no meu quarto ficavam perguntando meu nome, dizendo que eu ia ser massacrada [no DOPS], etc. Exteriormente, mantive uma atitude muito firme: olhava os caras bem nos olhos quando eles me ameaçavam, até que eles desviassem o olhar e isso já era para mim uma vitória moral. (...) Daí, eu primeiro olhava pra agulha entrando no braço e depois ficava olhando fixamente pra eles até acabar a injeção, com um olhar de desafio (o resultado disso é que eles diziam aos médicos que eu não tinha coração de mulher, que era uma víbora). Como isso, tomava outras atitudes *dêste* gênero.⁷⁰

O olhar de desafio foi uma forma silenciosa de manifestar uma “vitória moral” contra o fotógrafo e o disparo da câmera, contra a repressão e a ditadura militar. Aproximando as imagens das duas militantes, Gilseone Cosenza (2023) considera que o olhar de Nancy lembra o dela próprio e, diante do que nos olha, ela conclui: “isso [as imagens] é uma violência completa, é uma tentativa de desmoralizar, de derrubar e falar ‘eu sou dono do seu corpo, eu faço com você o que eu quiser’”.

As imagens de Nancy e Gilseone, trabalhadas em conjunto, vieram do arquivo à montagem para abrir nossos olhos à violência inscrita nelas. Estas não são imagens que se encaixam no argumento de finalidade de identificação. São imagens que evidenciam que a nudez forçada e fotografada compôs o intuito de humilhação e desintegração da subjetividade de presas políticas. O que vemos é uma forma de tortura, portanto. São imagens que trazem à tona, por outro lado, o paradoxo apontado pela autora Elizabeth Jelin (2020) que reside na possibilidade de incorporação de memórias pessoais sobre tortura e prisão política às memórias sociais, pois os atos da repressão, entre os quais devemos incluir o ato de despir e fotografar, violaram a privacidade e a intimidade, estabelecendo uma lacuna que borra a fronteira entre o âmbito público e a experiência privada. Surge um dilema ético de se falar ou se calar (JELIN, 2020) e, igualmente, mostrar ou ocultar. Apesar de não ser algo resolúvel ou a ser esgotado, esse conflito convoca quem trabalha ou remonta imagens a tomar decisões que podem aproximar-se ou afastar-se de um gesto de restituição da dignidade das pessoas retratadas.

⁷⁰ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco

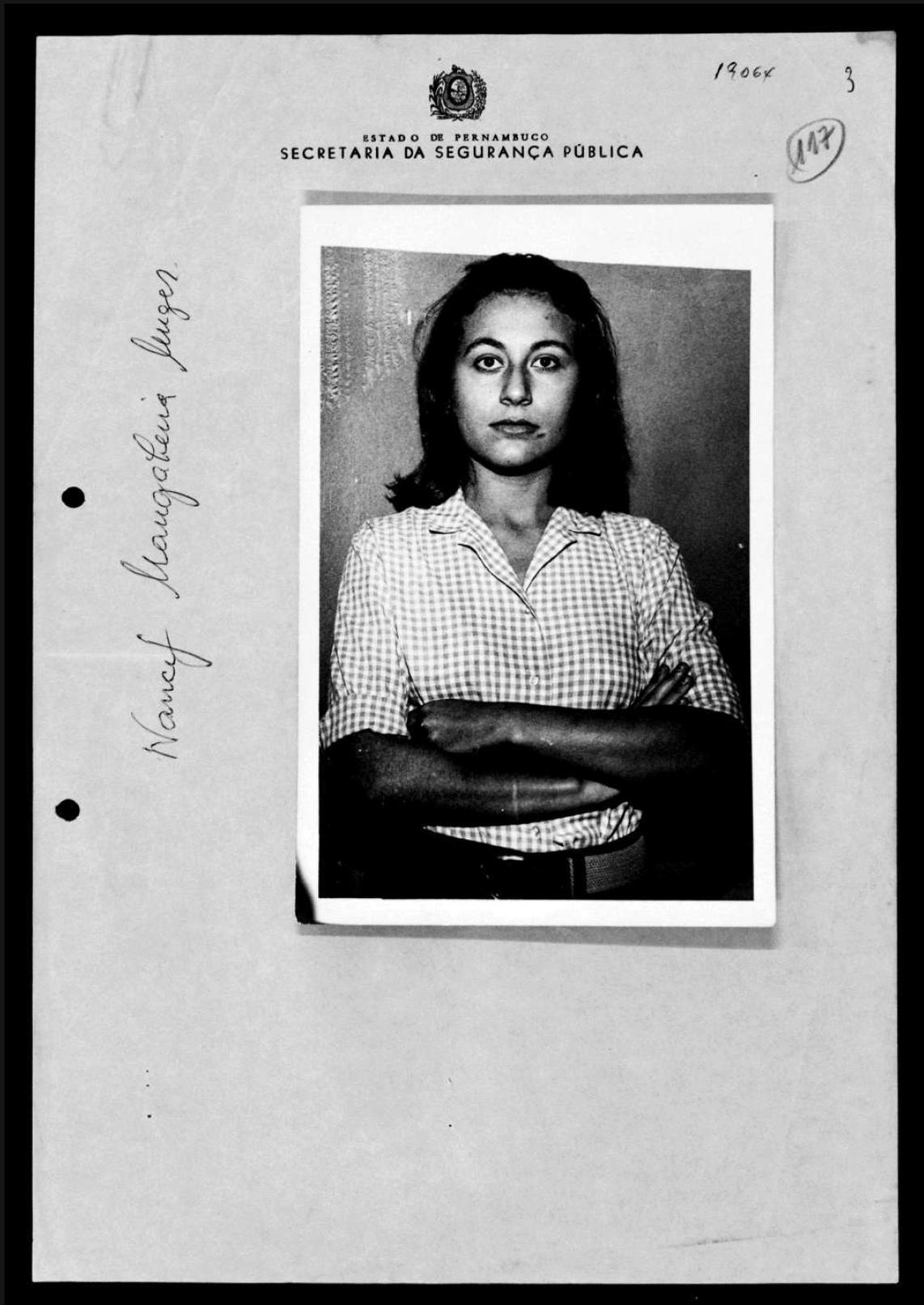


Figura 15 – Restituições, Prancha nº 11

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

Nas fotografias de Washington Alves da Silva (Figura 16), que integrava a Aliança Libertadora Nacional (ALN), também encontramos um olhar de desafio. Em dezembro de 1970, também no contexto do sequestro do embaixador suíço, o militante comunista mantém-se de braços cruzados, postura e olhar que se impõem perante o disparo da câmera, no DOPS de São Paulo. Em entrevista com uma de suas filhas, Jessie Jane Vieira de Souza, a entrega das imagens de Washington nos leva à trajetória de uma família atravessada pela tortura, clandestinidade e exílio: “Quase uma vida de uma família clandestina, né. Não era clandestina, mas era uma coisa que *tava* sempre no nosso horizonte, né. Principalmente, do meu pai” (SOUZA, J., 2023). Nas décadas de 1950 e 1960, os filhos de Washington guardavam o segredo da família composta por cinco pessoas: “Ser comunista” (Ibidem), recorda-se Jessie.

Nascido em setembro de 1920, o pai de Jessie era o caçula desviante de uma família conservadora e de fazendeiros da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais. Washington casou-se com Leta Alves e ambos integraram o PCB, vivendo uma vida de condições simples e dedicada à militância. Em meados da década de 1950, a família se mudou para o Mato Grosso, onde ele passou a atuar no movimento camponês e enfrentar o cenário de grilagem de terras. Por conhecer a realidade da violência no campo, o militante afastou-se da linha pacifista do Partidão e, já na cidade de São Paulo (SP), integrou o Agrupamento Comunista que deu origem à ALN, organização de luta armada contra a ditadura militar.

Na perspectiva da filha, Washington era um humanista com profundo entendimento de justiça, o que se refletia na personalidade rígida quanto a princípios e valores a serem seguidos. A militante, que também integrou a ALN e foi presa política, destaca que “minha história, a nossa história começa com a história deles”. Assim, por toda a vivência familiar, ela demarca que “ser de esquerda, para mim, nunca foi uma opção intelectual, é uma coisa natural” (Ibidem).

A participação da filha de Washington nesta pesquisa ocorreu a partir do vínculo da família com Takao Amano, ex-integrante da ALN que entrevistei em São Paulo (SP). Durante a nossa entrevista, ele indagou: “Já ouviu falar de uma professora chamada Jessie Jane? Ela era uma menina que o pai *tava* preso. O pai era um líder camponês que fazia trabalho do campo do Partido” (AMANO, 2023). Em seguida, ao ver as imagens do companheiro e amigo, Amano destacou: “Não convivi muito com a Jessie, mas por causa do pai, eu tenho um carinho muito grande pelo... Por ela. Enfim, são amigos, mesmo” (Ibidem). Desta forma, ele se dispôs a fazer uma ligação telefônica para Jessie Jane a fim de saber se ela gostaria de receber, naquele dia, as imagens do pai.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662dn001,p.24

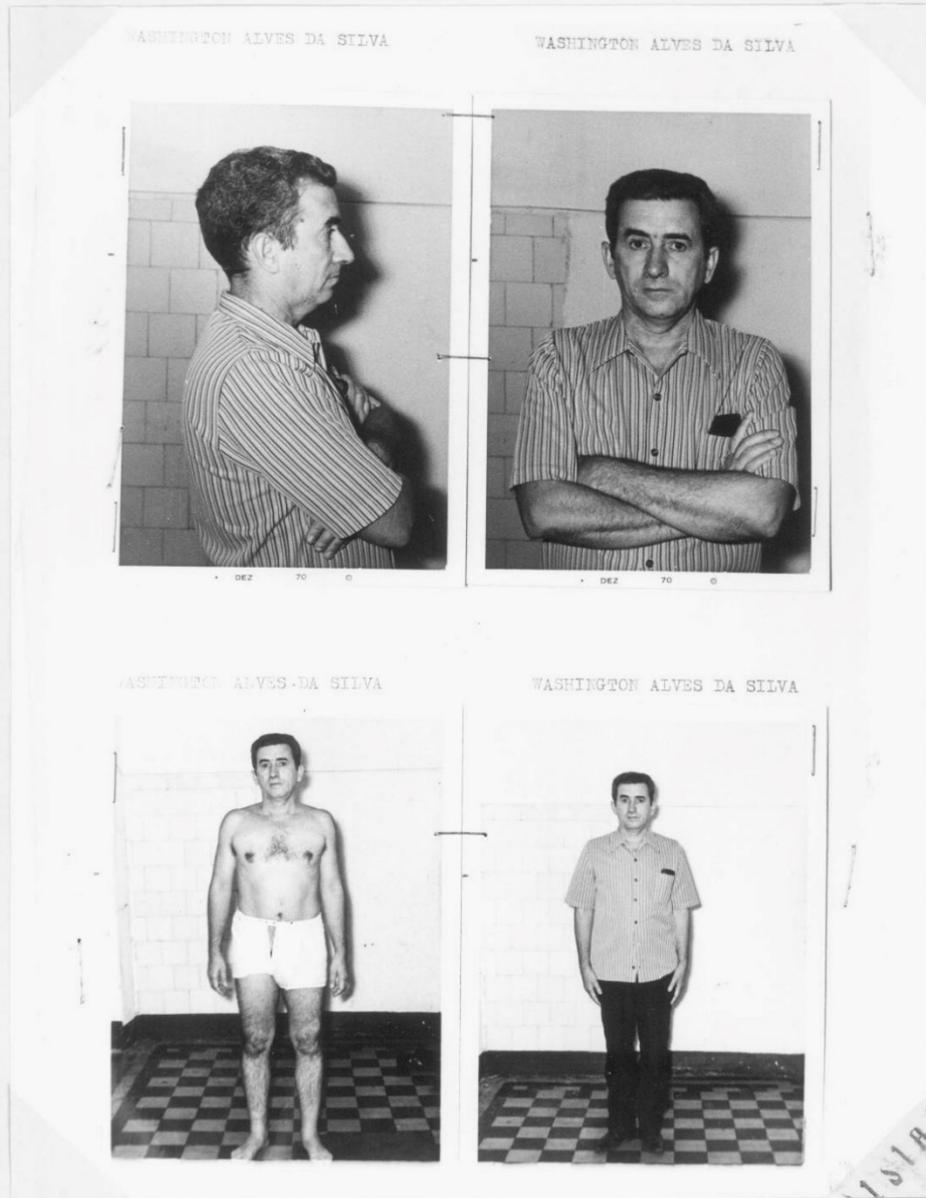


Figura 16 – Restituições, Prancha nº 12

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Em sua casa, na cidade de São Paulo, a historiadora Jessie Jane viu retratos que trouxeram-lhe saudade: “saudade do meu pai, né, tenho saudade do meu pai” (SOUZA, J., 2023). Indicando que não havia visto essas imagens e que faria uma cópia para os irmãos, ela apontou a tensão que observa nas expressões de Washington: “Meu pai, era... Assim, uma pessoa muito, assim, muito segura de si (...), mas eu imagino a tensão dele, ele *tá* tenso” (Ibidem).

Quase um ano antes da situação em que Washington foi retratado, em 19 de dezembro de 1970, ele havia sido preso em casa, por agentes do DOI-CODI⁷¹. Após três dias sob detenção no DOI-CODI, ele foi apresentado ao DOPS de São Paulo e, ao final de janeiro de 1970, transferido para o presídio Tiradentes, onde cumpriu prisão preventiva até entrar na lista de presos políticos a serem libertados em troca do embaixador suíço. Com o exílio de Washington, a esposa Leta, que também vivenciou a prisão política, saiu do país e foi para o Chile. Em 1973, Washington sobreviveu ao segundo período de prisão política no Chile, à época do golpe militar chileno, e, posteriormente, seguiu para o exílio em Cuba e na Suécia, retornando ao Brasil somente após a anistia.

A prisão política de Jessie Jane se deu em 1970, numa tentativa de conseguir a libertação do pai e de outros presos políticos. Em 1º de julho daquele ano, ela e o então namorado, o militante Colombo Vieira de Souza Júnior, realizaram o sequestro de um avião no Aeroporto do Galeão, mas a tentativa foi frustrada pelos militares e ambos passaram a estar presos até o ano de 1979. Sobre este longo e contínuo período de prisão política⁷², Jessie fez uma observação sobre os reflexos da conjuntura política no cotidiano do cárcere:

Que eu fui presa durante o [governo] Médici, né. Fui solta no [governo] Figueiredo. Então, todas as conjunturas políticas passavam pela cadeia. (...) À medida em que a ditadura vai... E que a sociedade vai se organizando, o movimento antiditadura, nós também vivíamos na prisão outras circunstâncias. Então, se no início, por exemplo, eu passei um ano sozinha numa cela, certo. Depois fui *pro* coletivo. Depois nós tivemos acesso à rádio, jornal. Que família levava, evidente que o jornal não chegava lá. Depois tivemos acesso à televisão. Depois... Não ficava mais trancada o tempo todo na cela. Tudo isso foi conquista da sociedade contra ditadura, entendeu. A conjuntura mudava e ela refletia diretamente no nosso cotidiano. (SOUZA, J., 2023)

Na entrevista feita para devolver as imagens do pai, Jessie trouxe esta e outras reflexões complementares e lembranças sobre a relação com Colombo, a maternidade na

⁷¹ Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.

⁷² Após a tortura e o isolamento em instalações militares da Base Aérea do Galeão, Jessie foi transferida para o antigo complexo penitenciário de Bangu, no Rio de Janeiro, e Colombo foi deslocado para o presídio da Ilha Grande. Num segundo momento, mediante greve de fome, ele e outros presos políticos conseguiram ser transferidos para Bangu, onde o casal permaneceu preso até o ano da anistia.

prisão política, a tortura que atravessou sua família – com o recorte de gênero, já que ela própria foi seviciada – e o contexto brasileiro de lutas por memória, verdade, justiça e reparação. A entrevista foi atravessada por lágrimas partilhadas, evidenciando que o ato de dar a ver envolve, frequentemente, a emoção compreendida como um movimento no qual nos expomos ao outro que, então, nos olha e recolhe essa emoção (DIDI-HUBERMAN, 2021c). À medida que vemos as imagens “através das lágrimas, das emoções em geral” (DIDI-HUBERMAN, 2018b), a partilha foi se mostrando relacionada à noção de perda que Didi-Huberman aborda como imanente às imagens. A perda em torno das lágrimas, naquele contexto, estava relacionada às pessoas ausentes – centralmente, o pai de Jessie, que faleceu na década de 1980, e Colombo, que veio a falecer no ano de 2022.

Devido ao tema da pesquisa, Jessie fez um gesto que se aproxima àquele de Gildásio ao mostrar-me fotografias clandestinas e sobreviventes que foram feitas no presídio Talavera Bruce, em Bangu, no estado do Rio de Janeiro. Na sala da casa da entrevistada, tive a oportunidade de ver uma fotografia do casal com a filha, nascida em 1976, e fotografar a imagem emoldurada sendo envolvida pelas mãos de Jessie. Em nossas casas, as fotografias emolduradas adquirem o papel de recordações a serem vistas em momentos cotidianos e, ao mesmo tempo, passam a ser objetos de partilha quando é possibilitado aos visitantes ver essas imagens, que foram cuidadosamente selecionadas por carregar vínculos afetivos e momentos decisivos que constituem o que somos.

Esta foto “clandestina” foi feita numa cela, onde Jessie improvisou um espaço para a filha recém-nascida: “[O diretor do presídio] permitiu que eu abrisse uma porta, uma cela, aí eu fiz uma cela para ela e uma para mim, o quartinho, né” (SOUZA, J., 2023). Sobre os três meses em que pôde exercer a maternidade no cárcere e a dor do distanciamento que se seguiu, Jessie expressa-se com a emoção de quem vê o passado através das lágrimas:

Ah, foi legal. **Foi duro pra entregar. Foi a coisa mais dolorosa da minha vida. Passou, né.** Foi muito difícil. Eu fui conviver com ela depois [da prisão]. Minha sogra trazia uma semana para mim, uma semana para o Colombo. (...) Ela ia *na visita*. E é muito engraçado porque quando começava a chegar a hora de ir embora, ela corria *pro* colo da *vó*. Ela sabia que não queria ficar lá, um dia ela fugiu, saiu engatinhando pelo corredor [do pavilhão]. (Ibidem, grifo nosso)

Para além de trabalhar as ausências a partir das imagens de Washington, a entrevista com Jessie Jane possibilita que integremos à montagem os entrelaçamentos entre militância e maternidade a partir da escuta de mulheres que se tornaram mães e, simultaneamente, integraram as lutas contra a ditadura militar. Deste modo, o relato de Jessie e sua fotografia abre-se às imagens que localizei de Eva Teresa Skazufka, médica e ex-presena política que

integrou a VPR e foi retratada, juntamente a seus filhos, no DOPS de São Paulo, em 31 de dezembro de 1970.

Inicialmente, Eva (Figura 17) se apresentou da seguinte forma: “Meu nome é Eva Teresa Skazufka. Antes, era Bergel também. E eu tenho 76 anos. Atualmente, moro em São Paulo. Tenho quatro filhos, cinco netos. Eu estive presa no presídio Tiradentes e no DOI-CODI” (SKAZUFKA, 2023). Filha de imigrantes judeus que vieram da Polônia nos anos 30, Eva Teresa nasceu em 1946, na cidade de Santos (SP). Seu nome homenageia as avós materna e paterna, que foram vitimadas no contexto da Segunda Guerra Mundial⁷³. Nos nomes das filhas, Mariana e Ana Katia, Eva homenageou a tia materna, Ana, que não sobreviveu ao Holocausto.

A entrevista ocorreu na casa de Eva, numa sala de estar que traz uma peculiar montagem de imagens diante do tempo. Em meio à decoração, deparei-me com uma reprodução do quadro *Guernica*, de Picasso, uma fotografia emoldurada de Stalin, Roosevelt e Churchill, que traz a informação “ANO XLV -- N 1 - Cr \$ 1,50 em todo o Brasil -- 1 de Janeiro de 1944”, uma pintura do amigo, que foi preso político, Takaoka e um retrato dela feita no DOPS, em 1974.

A militância política de Eva começou no Partidão, ainda adolescente, e se aprofundou quando passou a atuar no movimento estudantil, como aluna de Medicina da Universidade de São Paulo. Ela entrou na VPR a convite de Onofre Pinto, que integrou a luta armada e é tido como desaparecido político desde que retornou ao Brasil, em julho de 1973.

O nome composto de Ana Katia também homenageia o amigo que, à época, já tinha uma filha e apoiou Eva na encruzilhada da militância e da maternidade, dizendo que “a gente tinha que continuar vivendo. E para continuar vivendo, se fosse importante, para mim, ter filhos, eu ia ter filhos” (SKAZUFKA, 2023). Ela se recorda de que a vontade de ter filhos foi o primeiro pensamento que surgiu ao avaliar a possibilidade de participar da luta armada:

Que eu queria ter filho, mas até que ponto eu podia ter um filho? Se entrasse na luta armada, né, VPR. (...) E o meu medo, era ser pega, morta, não sei o quê, né. Ele falou: “Mas a gente não pode ficar pensando nisso quando vai fazer as coisas”, né. Então, ele me convenceu que eu podia ter filhos. Foi ele. (Ibidem)

⁷³ Na entrevista, ela conta que nos anos 30 não foi possível trazer ao Brasil uma parte dos parentes, como Ana, tia de Eva. A grande maioria da população que residia na cidade natal da família, na Polônia, foi enterrada viva ou levada para campos de concentração: “Eles cavaram a terra e foram enterrados vivos. Os que sobraram, foram levados para um campo de concentração, até e a grande maioria desses, desse pessoal que foi para o campo de concentração, morreu no caminho, de difteria” (SKAZUFKA, 2023).

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.7102566Zem.001,p.109



Figura 17 – Restituições, Prancha nº 13

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Para continuar vivendo, apesar de tudo, ter filhos e vivenciar a maternidade era, também, uma forma de sublevação diante da repressão que mirava a desintegração das subjetividades e a própria existência dessas mulheres que, como militantes políticas, colocavam-se nas linhas de frente da resistência. A decisão de Eva também se fez presente na trajetória de Gilse Cosenza, que decidiu continuar a segunda gestação: “E vão ficar duas aí, que eu tenho certeza, que Gilda [irmã] e Henriquinho [Henfil] vão ensinar a ter cabeça boa e lutar também. Eu falava isso. Eles vão me matar, mas eu deixo duas aí, duas crianças para brigar” (COSENZA, 2012)⁷⁴. Em entrevista realizada no ano de 2012, Gilse Maria contou sobre uma discussão que teve com um companheiro de AP, que se mostrou contrário à gestação:

Cheguei a ponto de brigar com ele na rua, colocando risco de segurança. Eu vou ter essa criança e eu quero te dizer uma coisa. O dia que eu deixar de cumprir alguma tarefa por causa da minha criança, você tem o direito de falar. Enquanto eu não deixar de cumprir alguma tarefa, você não tem o direito de falar nada. Barriga é minha, criança é minha! E você só tem o direito de falar se eu cumprir ou não cumprir minhas tarefas. Só isso! Isso é teu departamento. Minha barriga não é teu departamento! (COSENZA, 2012)

Eva engravidou por sete vezes a partir da decisão de continuar a viver, sem abandonar a militância e sem arrependimentos: “Eu não considero tudo o que eu fiz, sofrimento. Foi a minha vida, eu não me arrependo de nada. Sofria, mas era uma coisa (...) aquilo ia acontecer. (...) Eu tenho que seguir minha vida” (SKAZUFKA, 2023).

No quarto mês da primeira gestação, em 1967, ela sofreu uma queda enquanto corria do aparato policial durante uma passeata estudantil, na Avenida Higienópolis. O impacto da queda no asfalto trouxe à Eva a primeira perda: “Eu não sabia nem o que *tava* acontecendo, tanta dor. Aí eu cheguei em casa e o feto saiu. E a placenta não saía. O feto saiu inteirinho. Chorei, chorei. Porque eu nunca tinha visto aquilo, né, uma coisa assim” (Ibidem). Ela foi levada por Rubens Bergel, estudante de Medicina e seu marido à época, ao Hospital das Clínicas, em São Paulo (SP), mas não recebeu o apoio emocional necessário naquela situação:

O Rubens e o Júlio, eles... Riam muito. Não sei se eles estavam nervosos. E eu precisava de aconchego, entende? Eu *tava* com muito medo. Era a primeira gestação, né. E eu tinha visto aquele feto já formado, né, de quatro meses. E eles não paravam de rir, de contar piada um para o outro. (...) Qualquer coisa, eles davam risada. Eu sei que expulsei os dois lá de onde eu *tava*. (Ibidem)

A segunda gravidez de Eva não chegou ao parto. Numa terceira gestação que foi afetada pelo cenário de repressão política, em setembro de 1969, nasceu prematuramente o filho Fernando. “Eu tinha muitas contrações. (...) Muitas passeatas, muitas. Muito nervosismo com

⁷⁴ Transcrição de entrevista elaborada pela autora.

a repressão”, detalha Eva (SKAZUFKA, 2023). No início de junho de 1970, Rubens foi detido no Hospital das Clínicas, onde estagiava. Avisada do ocorrido, Eva Skazufka (2023) conta que tentou se organizar para fugir com o bebê, mas ambos foram colocados num camburão e levados ao DOI-CODI: “Peguei meu filho na creche (...) E fui para o apartamento, abri a mala e pus mamadeira, fralda, não sei o quê. Naquela época não tinha fralda descartável, né. Umás roupinhas para ele. E *tava* saindo, quando eles chegaram” (Ibidem).

No DOI-CODI, eles foram imediatamente separados: “Chegando lá, o Fernando foi tirado de mim, né, e ele chorou muito” (Ibidem). Na tentativa de proteger-se, Eva comunicou aos agentes sobre sua gravidez recém-descoberta: “Olha, eu *tô* grávida. Se vocês fizerem alguma coisa comigo, vocês vão se arrepender. O mundo inteiro vai saber porque tem judeu no mundo inteiro. Comecei assim, né. E... Para alguns, não dava certo” (Ibidem). Ela se referiu, neste momento, ao instante em que o delegado Sérgio Fleury lhe deu um soco na cabeça, fazendo Eva cair ao chão.

Eva Teresa dividiu uma cela com Jovelina Tonello, que também foi separada do filho pequeno⁷⁵, e Yara Prado. Nos interrogatórios, como forma de tortura psicológica, ela foi alvo de insultos antissemitas e ameaças atreladas à condição de ser mãe e ao vínculo íntimo com Rubens: “E a gente ouvia os gritos, né? De quem *tava* sendo interrogado. E eles vinham me dizer como que o Rubens estava sendo interrogado. Eles usaram um pau para bater nas duas mãos. Ah, você quer ser cirurgião, né? Arrebentaram nas duas mãos do Rubens” (Ibidem). Ela se recorda, precisamente, o que os torturadores afirmavam: “Que eu nunca mais ia ver meu filho, que eles iam pegar meu filho, que iam torturar” (Ibidem). Sem saber o que ocorreu no espaço de tempo em que o filho esteve separado dela, Eva relata que uma irmã conseguiu tirar Fernando do DOI-CODI no mesmo dia em que foram levados para lá, após ser avisada por alguém que viu o ocorrido.

Ainda em junho de 1970, ela foi apresentada ao DOPS de São Paulo, onde ficou numa cela lotada por mulheres, sem receber visitas, e testemunhou a tortura física sofrida por outras mulheres que chegavam à cela após os interrogatórios. Na entrevista, Eva Skazufka (2023) destaca que “um livro que eu vivi⁷⁶ lá, foi Cem Anos de Solidão”.

⁷⁵ No documentário *Brazil: A Report on Torture* (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau, Jovelina e o companheiro Manoel Nascimento relatam que o filho, Ernesto, assistiu às sessões de tortura e sofreu violências físicas.

⁷⁶ Embora o uso da expressão tenha passado despercebido pela entrevistada, que se referia à leitura do livro, mantive “vivi” sem a indicação de correção, pelas circunstâncias de prisão política e maternidade que Eva vivenciou.

À época, estava acontecendo a Copa do Mundo de 1970, “mas ninguém *tava* torcendo lá dentro, não dava *pra* torcer pelo Brasil” (Ibidem). Enquanto ouviam os agentes estatais reagindo aos jogos transmitidos, elas aguardavam a transferência para o presídio Tiradentes, o que no caso de Eva, aconteceu ao final de julho: “Então, quem ia ficar lá cinco dias, ficou mais tempo. Porque tinha que acabar a Copa. Porque estavam assistindo ao jogo, torcendo e a gente odiando a Copa” (Ibidem). Assim, do final de julho a 11 de novembro de 1970⁷⁷, a experiência de prisão política de Eva se deu na torre do presídio Tiradentes, onde Jovelina foi sua dupla, no sentido de dividirem as tarefas cotidianas, como cozinhar, e partilharem aprendizados que Eva levou para a vida depois do cárcere. “E a gente se chamava de irmãs, nós éramos irmãs” (Ibidem), ela comenta, lembrando-se carinhosamente da amiga que faleceu em 2016.

Da experiência de cárcere em Tiradentes, a militante guarda a convivência e as histórias partilhadas: “Cada uma tinha uma história, cada companheira. E a gente sofria por cada uma, né” (Ibidem). Igualmente, a solidariedade coletiva frente à possibilidade de ocorrer um parto prematuro: “Todo mundo se organizou para fazer o parto na cadeia, o meu parto. (...) Uma bacia, uma tesoura e faixa, não sei o quê. (...) E ficou lá, esterilizaram aí deixaram lá, separado. De vez em quando, lavava de novo. Porque como eu tinha muitas contrações, podia nascer” (Ibidem).

Ao abordar este período de prisão política, Eva enfatizou que não chorava, exceto nos momentos de despedida das companheiras que saíam de Tiradentes, quando elas cantavam trechos de História dos Pescadores, de Vinicius de Moraes. E numa ocasião de setembro de 1970, quando pôde receber a visita do filho no Hospital Militar, mas Fernando não conseguiu reconhecer a mãe:

Primeiro, o Fernando não me reconheceu. (...) E ele *tava* aterrorizado no colo de um soldado, não sabia quem era, né, e olhou para mim. E chorava, chorava, se esperneava. E eu chorei, nesse dia eu chorei. E ele foi levado embora. Porque era um sofrimento ele ficar ali comigo, ele não me conhecia mais. (...) Eu tentei pegar ele no colo, conversar, não, era impossível. Impossível, do jeito que ele esperneava. E gritava, aterrorizado. (Ibidem)

Em 11 de novembro de 1970⁷⁸, ela saiu do presídio Tiradentes pela revogação da prisão preventiva e pôde, assim, parir a filha Ana Katia fora do ambiente de cárcere. Rubens Bergel, permaneceu preso em Tiradentes até o ano de 1972. No ínterim de dois anos, Eva contou com a ajuda de companheiros de militância, como Yara Prado e Carlos Botazzo, para conseguir retornar à faculdade, trabalhar, atuar na militância política, cuidar-se e cuidar dos filhos. Neste

⁷⁷ Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.

⁷⁸ Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.

sentido, ela conta que “foi muito difícil criar os dois, ter um dinheiro para me manter, pagar minha terapia, que eu que pagava. Pagar os advogados. (...) Porque eu não conseguia ganhar mais dinheiro do que aquilo que eu *tava* ganhando, né. Era impossível” (Ibidem).

Quando Rubens pôde sair de Tiradentes, em julho de 1972, houve um processo difícil de reestruturação da família que foi atravessado por situações de detenção temporária do casal. Em 3 de abril de 1974, por exemplo, eles foram presos⁷⁹ pelo DOPS na frente dos filhos, sendo libertados somente no dia 26: “o Fernando e a Katia *tavam* em casa e eram pequenininhos, entende. E eles chegaram, bagunçaram tudo e levaram eu e o Rubens”.

A repressão política vivenciada naquele período ecoa nas relações estabelecidas entre Eva, Rubens e seus filhos, de forma a recair a questão do passado que não passa. Como em outros casos de famílias atravessadas por experiências de perseguição, prisão política e tortura engendradas pelo Estado, essas experiências traumáticas perduram nos vínculos familiares e têm duração transgeracional. Neste sentido, Tania Kolker analisa que as formas de violência de Estado e, especificamente, a tortura, mais que um ato capaz de produzir danos individualizáveis, pode ser caracterizada como “um processo capaz de se estender no tempo e no espaço, de produzir subjetividades e de transmitir suas marcas para as gerações seguintes” (KOLKER, 2010, p.175), senão ser “transmitida em estado bruto” (Ibidem, p.184).

A questão dos efeitos transgeracionais da repressão política em sua família é evidenciada por Eva ao apontar que: “parece que tá se perpetuando, sabe, na prole, né? O medo, medo. Eles não sabem do que é o medo. Eu que relaciono com as vezes que a polícia entrou aqui [em casa] e nós sumimos” (SKAZUFKA, 2023). Por outro lado, ela sente que lhe é atribuído um papel de culpada pela decisão de ser militante-mãe: “Então, os filhos cobram agora. E eu falo: Eu não me arrependo de nada. (...) E vocês querem um culpado. E a culpada é a mãe, entende? Vocês vão ter que sair dessa. Não tem... Eu não posso ajudar. (...) Eu faria a mesma coisa, não tem jeito” (Ibidem).

Este trecho reflete a dinâmica de rememoração e escuta estabelecida com a presença de um(a) dos(as) filhos(as) de Eva, que acompanhou a entrevista na expectativa de conseguir acessar o que não lhe foi dito ou até o que foi não lhe foi mostrado, como anotações pessoais e cartas de amor escritas ou recebidas à época. A partir de intervenções pontuais do(a) filho(a), a entrevista com Eva perpassou, então, questões familiares em aberto, como o desejo manifesto de saber mais sobre o que ocorreu à época.

⁷⁹ Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.

O silêncio perdura em relação a determinados aspectos do passado, o que podemos avaliar como aquilo que toca o que não é, deliberadamente, transmitido e reside nas fronteiras entre a recuperação da intimidade e as narrativas públicas (JELIN, 2020), assim como o resultado de uma gestão da memória que, nos termos de Pollak, é realizada “segundo as possibilidades de comunicação em algum momento da vida” (POLLAK, 2010, p.43). Para Eva Skazufka (2023), é difícil falar sobre aquele período: “Porque me é difícil falar sobre o passado, sabe. É um pouco difícil”. A ex-presa política demarcou, então, ao(à) filho(a) que: “A entrevista é minha” (Ibidem).

É preciso conhecer esta trajetória de Eva e como tornar-se mãe foi, para ela, uma forma de continuar vivendo, para sabermos ver as imagens fotográficas (Figura 18 e 20) em que estão ela, o filho Fernando, à época, com um ano e três meses, e a filha que nasceu em novembro de 1970. Datadas de 31 de dezembro de 1970⁸⁰, as fotografias foram localizadas num álbum montado e arquivado pela agência central do SNI. Em todas as páginas microfilmadas, há um pedaço visível de QP CARD 101, cartão cinza usado para fotometria, similarmente a outros documentos que contêm imagens oriundas de filmes revelados e usados pelo Serviço Nacional de Informações.

O álbum foi montado com a disposição de imagens feitas em, pelo menos, duas ocasiões durante o sequestro do embaixador suíço. A partir da decoração natalina que é observada nas imagens da Figura 19 e da informação “DEZ 70”, então disposta no canto inferior de algumas das imagens, podemos situar temporalmente a primeira ocasião em dezembro de 1970. Nas imagens da Figura 19, os gestos corporais e as expressões faciais dos presos políticos retratados denotam a nós o constrangimento pela cena montada, no DOPS, para fotografá-los naquelas circunstâncias.

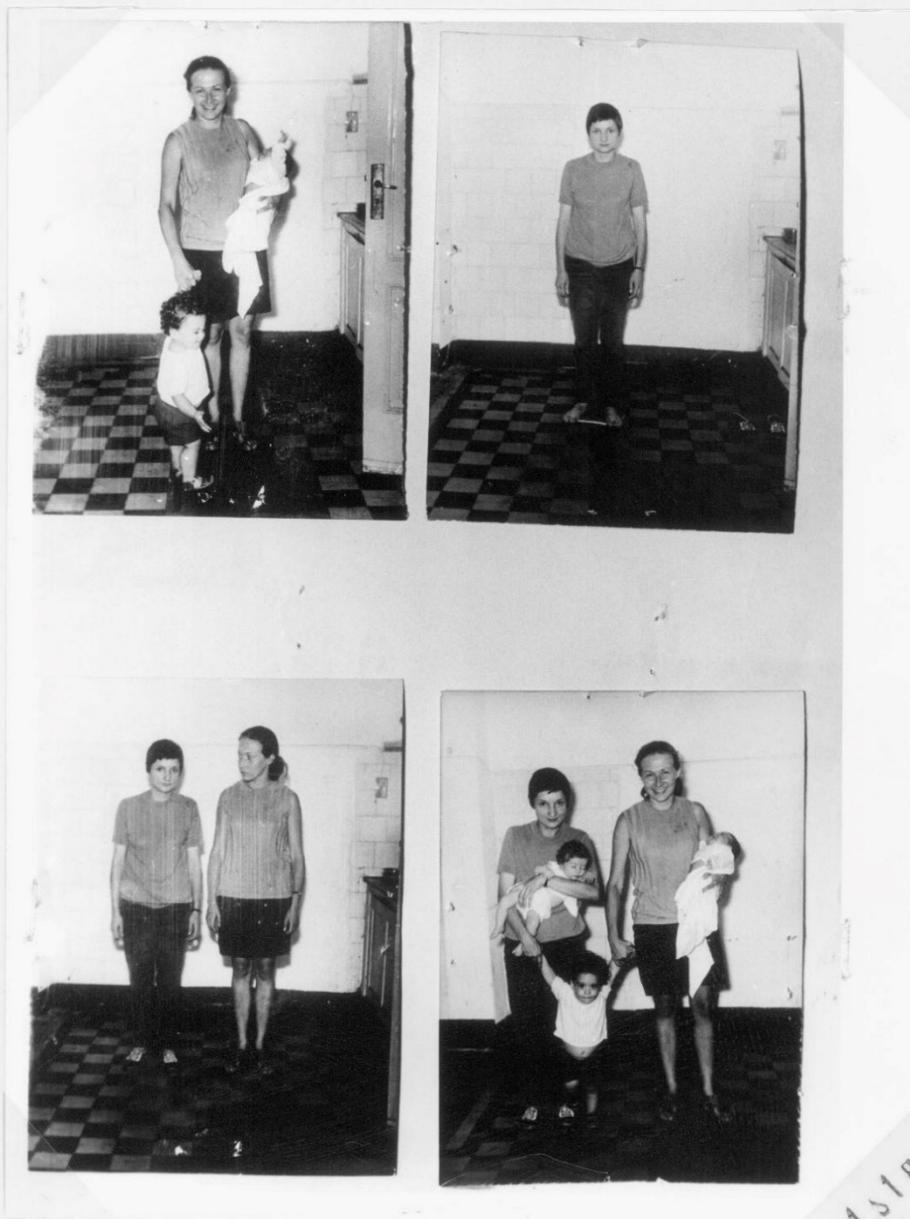
Entre 19 e 31 de dezembro, presos políticos, militantes e familiares referenciados na lista “dos setenta” divulgada pelo Comunicado nº 5 da VPR, foram submetidos a procedimentos estipulados pelo aparato da ditadura militar, tais como a fotografia, a datiloscopia, a assinatura de um termo de concordância com o banimento do território nacional e o exame de corpo de delito⁸¹. Além dos exames que apontavam falsa e uniformemente o resultado de que cada um dos retratados “não apresentava, no momento do exame, nenhuma lesão ou sinal que positivasse alguma agressão”⁸², cabe assinalar que a concordância com a medida de banimento representava uma arbitrariedade.

⁸⁰ Conforme a data especificada nos exames de corpo de delito realizados naquela data.

⁸¹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

⁸² Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662-001,p.116



25662

QpCARD 10

0131R03

01/11/11

Figura 18 – Restituições, Prancha nº 14

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNÇ.AAA.71025662a.001,p.36

1º Paulo de Tarse Venceslau - 2º - Jaire José de Carvalho -
 3º - Edmar Pericles Camargo - 4º - Ariston Oliveira Lucena -
 5º - Takae Amane - 6º - Antenie Ubaldine Pereira - 7º - aga
 chades: - Daniel José de Carvalho - 9º - Ismael Antenie de
 Souza - 10º - Otacilie Pereira da Silva - Joel José de Car-
 valhe - 12º - Derly José de Carvalho -



25662

OpCARD 10

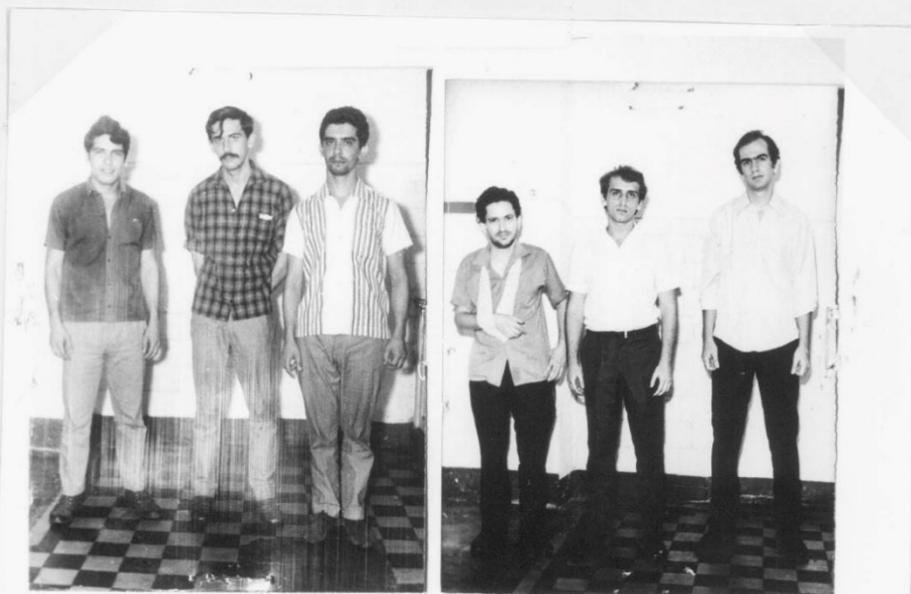
0151R03

26/11/93

Figura 19 – Restituições, Prancha nº 15

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 em 001, p. 117



25662

QpCARD 10



01-1203

om/fff

Figura 20 – Restituições, Prancha nº 16

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Na prática, o termo condicionava a libertação de presos políticos à expulsão e proibição de retornar ao Brasil, por força de decreto. Neste sentido, podemos destacar a declaração de Nancy Unger, na qual ela expressou a indignação dela pela punição de banimento: “Ressalto entretanto, que considero qualquer medida de banimento a *prêso* político arbitrária e injusta”⁸³.

Nas circunstâncias vistas e descritas acima, Eva foi levada ao DOPS por estar indiretamente citada na primeira lista da VPR, sob o nº 31, como “Esposa de Rubens Gerdel e Filho”⁸⁴, embora não soubesse de imediato o motivo: “Aí um dos carcereiros falou [que estava na lista], não lembro qual (...) Começaram a tirar fotografias, eu não sabia para quê que era, né”. Refletindo sobre a ausência do nome das mulheres que foram referenciadas como esposas de um militante nominado, ela interpreta o fato como uma atitude machista, assinalando que externalizou a crítica a companheiros da VPR: “critiquei os companheiros, não colocaram o meu nome, né. Como se eu fosse uma perna do Rubens, entende. Rubens, mulher e filho”.

Em nota emitida pelo Ministério da Justiça⁸⁵, os militares apresentaram um conjunto de vetos à lista, entre os quais, a inclusão dela com a justificativa de que estava em liberdade. O mesmo veto foi aplicado à Denize Crispim e sua filha Eduarda, retratadas com Eva e os filhos. No caso de Denize, integrante da VPR que foi presa e torturada no DOI-CODI de São Paulo, os telegramas explicitavam uma situação de “liberdade vigiada”, o que indica o monitoramento continuamente exercido pelos órgãos de segurança e informação.

Ao ver as fotografias feitas na ocasião, de si, dos filhos e de Rubens, que foi fotografado seminú, Eva diz que sente tristeza pela violência em torno da produção dessas imagens: “Eu fico triste. Triste. Fico triste. Porque... É uma situação de violência”. Em contraste, o sorriso largo de Eva nas imagens deve-se ao filho, que estava “fazendo arte” no DOPS, sugerindo que, como toda criança de percepção alheia à violência e opressão do mundo, Fernando costumava correr e “era espoleta, ele era muito levado”. Na última imagem, à direita do canto inferior, podemos ver que o filho de Eva estava envolvido nas artes de uma sublime imaginação que só dispomos na infância: “aqui ele *tava* fazendo arte, né. Se pendurando”.

Por outro lado, o súbito olhar de atenção de Eva, que é visto numa das fotografias dispostas nas Figuras 18 e 20, manifesta o permanente estado de alerta da militante-mãe que, naquelas circunstâncias, tornou-se visível à câmera quando os filhos foram afastados por

⁸³ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁸⁴ À época, Eva era casada com Rubens Bergel, com que tivera Fernando, o filho citado na lista, além de duas filhas e um outro filho.

⁸⁵ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

investigadores que estavam na sala⁸⁶. Essas imagens trazem à montagem a possibilidade de ver que a repressão não poupava as infâncias. Fernando e Ana Katia foram, igualmente à Eva, fichados para o exame de corpo de delito. Como também, no DOPS, foram feitas as primeiras fotografias de suas vidas. “Ninguém tinha a máquina naquela época, primeira vez que eles fotografaram” (SKAZUFKA, 2023), afirmou Eva ao se dar conta de que foram as primeiras imagens fotográficas dos filhos. Assim, algo encontrado em acervos de família – os primeiros retratos, as imagens-recordação da infância – converteu-se naquilo que foi tomado e usado pelo aparato repressivo.

Diante das imagens dispostas na mesa, concluindo a nossa entrevista, Eva passou a refletir sobre o tempo que lhe resta para fazer mais, seja no âmbito das lutas coletivas, seja no âmbito dos desejos individuais, como ler todos os livros que têm e viajar. A militante e mãe elaborou o que gostaria de deixar para os filhos: “O meu amor. Meu amor, minha vontade de viver. E que eles nunca esqueçam que tem que ajudar as pessoas. E não individualmente, apesar que a gente tem muito um trabalho individual, a gente tem que pensar na sociedade como um todo” (Ibidem). Para Eva, o término do tempo de viver é algo que suscita uma preparação, a qual ela está atualmente fazendo, também, por meio da participação nesta pesquisa:

Não, eu não me incomodo que sejam vistas, nem que sejam devolvidas porque eu até quero, né. Eu... Já que eu tô quase às portas da morte, né. [rindo] Eu tô me preparando. (...) Mas vai embora tudo comigo, né, eu penso às vezes. Eu gosto de viajar, né. Gosto de viver que existe tudo aquilo que eu estudei, né. Mas vai ficar comigo porque eu vou embora e acabou. (Ibidem)

A entrevista de Eva esteve atrelada, então, ao desejo de contribuição às narrativas públicas para deixar à coletividade o relato do que aconteceu, transmitindo a história de quem existiu, sobreviveu à repressão e continuou vivendo das formas possíveis, senão através dos filhos. Como retorno, podemos oferecer a vontade de escutar dado que “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa, antes de mais nada, precisar encontrar uma escuta” (POLLAK, 2006, p.21, tradução nossa⁸⁷), num gesto de alteridade e generosidade. Numa perspectiva mais ampla, esta escuta, quando somada ao gesto de atribuir conhecimento ou legibilidade a imagens que nos deixaram “mudos” de indignação é, em si, um trabalho de restituição da dignidade.

Prosseguindo pelo itinerário de restituições, a complexidade do exercício de construir conhecibilidade e legibilidade às imagens perpassou, também, a entrevista realizada com Takao Amano (2023), advogado que atuou no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e integrou a

⁸⁶ Eva se recorda de que na sala havia agentes estatais além do fotógrafo, referindo-se a eles como “investigadores”.

⁸⁷ Para poder relatar sus sufrimientos, una persona precisa antes que nada encontrar una escucha.

Aliança Libertadora Nacional, vivenciando o exílio político de 1971 a 1979. No mesmo álbum⁸⁸ em que estão dispostas as imagens fotográficas de Eva Teresa e os filhos, também é possível encontrar fotografias de Takao, que, à época, estava preso no presídio Tiradentes após sobreviver à tortura nas instalações da Operação Bandeirante⁸⁹ e no DOPS de São Paulo.

A produção de fotografias de Takao envolve a ocasião já descrita, em dezembro de 1970, e uma segunda ocasião mencionada acima, a qual se deu em janeiro de 1971. Horas antes do embarque em voo da Varig rumo à capital chilena, ao final da noite de 13 de janeiro de 1971, foram feitas imagens “dos setenta” a serem libertados, após a transferência de todo o grupo à Base Aérea do Galeão, na cidade do Rio de Janeiro. Nancy Unger, por exemplo, foi transferida de Recife em 10 de janeiro⁹⁰, enquanto Takao Amano e os demais que estavam presos em São Paulo, foram deslocados na manhã do dia 11⁹¹.

Em dezembro, ele foi fotografado parcialmente despido e, também, submetido à completa nudez perante a câmera. Do grupo que foi fotografado em condições de nudez parcial, destacamos as imagens do militante do movimento estudantil e da ALN, Rafael de Falco Neto (Figura 21), que é visto com o braço direito fraturado, e de Wânio José de Mattos (Figura 22), que olha para alguém enquanto parece ser instruído a permanecer numa determinada posição – ordem ou instrução que não foi direcionada aos demais. Fotógrafo, jornalista e advogado, Wânio foi capitão da Polícia Militar de São Paulo e integrou a VPR. Como outros presos políticos que foram retratados em dezembro de 1970, ele é tido como desaparecido político⁹².

⁸⁸ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

⁸⁹ A estrutura repressiva da Operação Bandeirante, executada no ano de 1969, em São Paulo, deu origem à implantação do sistema DOI-CODI. Há pesquisas de referência para aprofundamento neste tema, como o livro “Como Eles Agiam”, escrito por Carlos Fico, e a Tese de Doutorado de Mariana Joffily, “No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)”.

⁹⁰ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

⁹¹ Jornal Correio da Manhã, 12 de janeiro de 1971, p. 11.

⁹² Segundo relatos de testemunhas e informações reunidas por familiares de Wânio, quando do golpe militar de 1973, ele foi preso e torturado no Estádio Nacional do Chile, em Santiago. Ver: Autos do Processo nº 0275/96 (Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos).

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.74025662-001,p.112

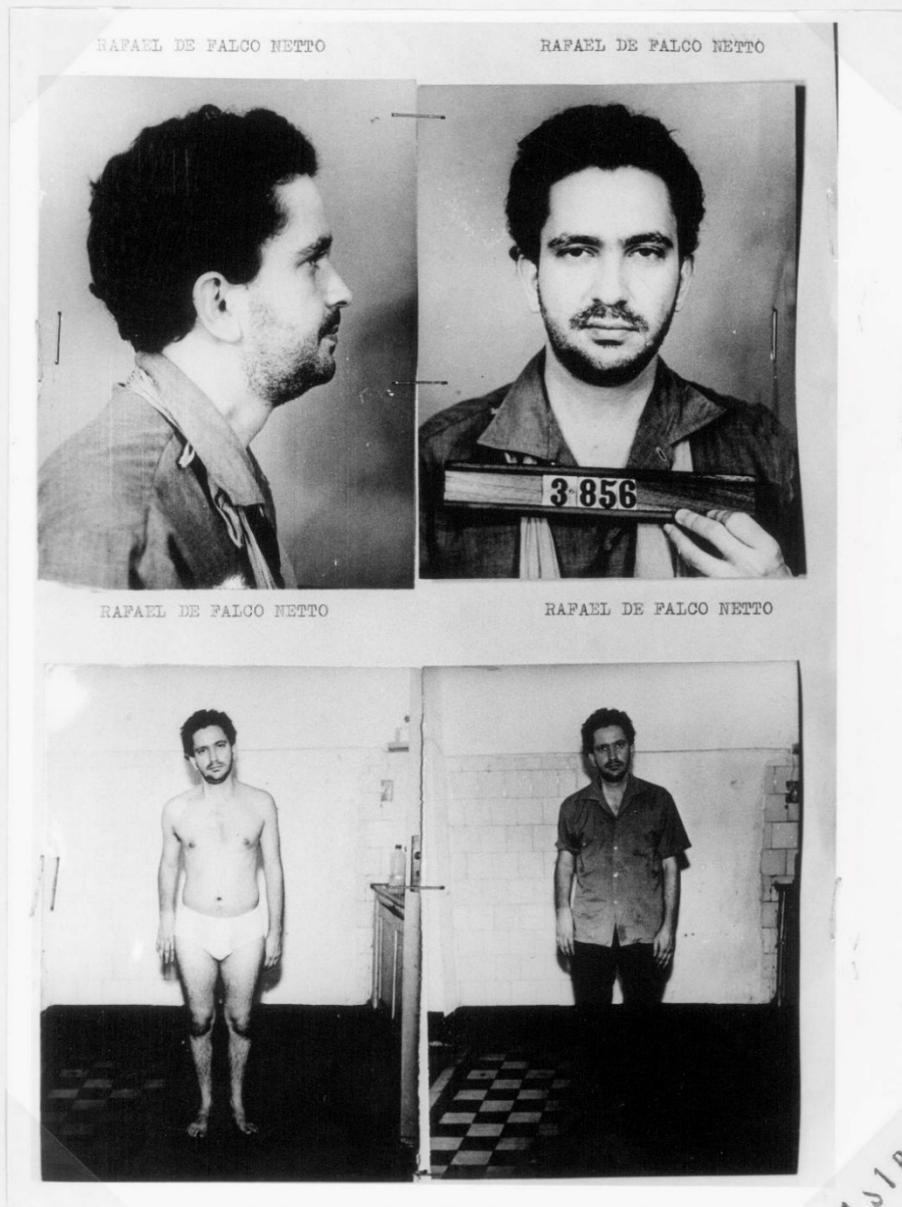
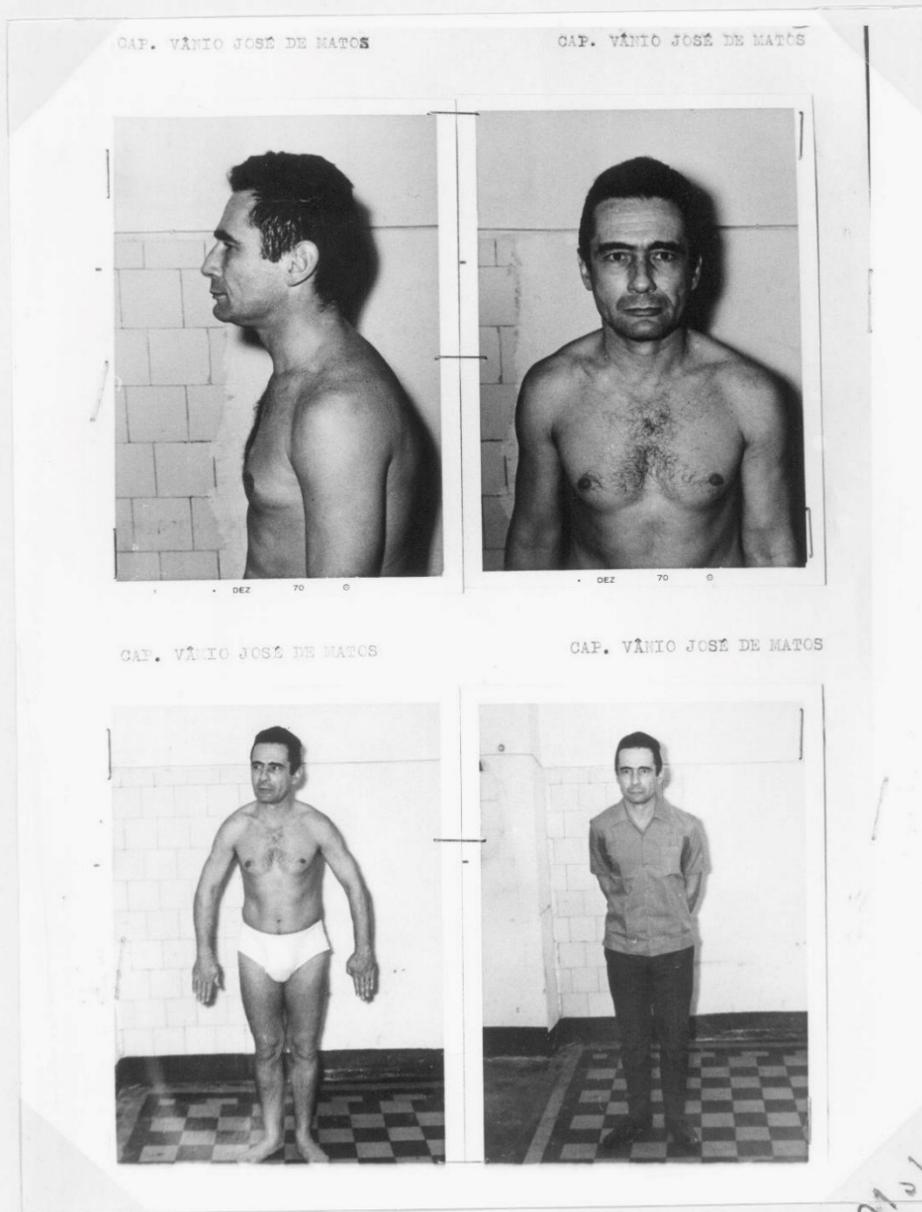


Figura 21 – Restituições, Prancha nº 17

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 an 001, p. 23



25662

OpCARD 10

01/11/03

23/11/03

Figura 22 – Restituições, Prancha nº 18

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 an 001, p. 19



Figura 23 – Restituições, Prancha nº 19

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

É possível observar no álbum fotográfico que um grupo de vinte e três presos políticos, entre mulheres e homens, foi submetido à completa nudez para a fotografia, o que sugere a realização de uma seleção. Além de Takao, foram fotografados nessas condições: Antônio Expedito Carvalho Pereira, Aristenes Nogueira de Almeida, Delci Fensterseifer, Edmur Péricles de Camargo, Encarnación Lopes Peres, Ismael Antonio de Souza, Jairo José de Carvalho, Joel José de Carvalho, Jovelina Tonello do Nascimento, Luiz Alberto Barreto Leite Sanz, Manoel Dias do Nascimento, Nelson Chaves dos Santos, Otacilio Pereira da Silva, Pedro Chaves dos Santos, Rafael de Falco Neto, Roberto Cardoso Ferraz do Amaral, Roque Aparecido da Silva, Ubiratan de Souza, Valneri Neves Antunes, Tito de Alencar Lima, Wânio José de Matos e Washington Alves da Silva.

Ao ser convidado a participar da pesquisa, Takao Amano (2023) adiantou-se em dizer que a “repressão tem” imagens dele, sugerindo que aquilo que lhe foi tomado pelo aparato da ditadura militar, assim permanece após a redemocratização. “Pelo que sei, as fotos que a repressão tem de mim são de quando nós somos fichados e qualificados no DEOPS [DOPS de São Paulo] e tiraram foto nu quando saí pelo sequestro do embaixador suíço!” (AMANO, 2023), enfatizou o ex-guerrilheiro que dirigiu um eixo do Grupo Tático Armado da ALN, em São Paulo.

Recebendo-me em casa para a entrevista, pude conhecer a trajetória deste advogado trabalhista e assíduo leitor que, com imensa gentileza e voz amena, relatou o que vivenciou no período da ditadura militar, da militância política iniciada no setor juvenil do PCB ao retorno do exílio. Nascido em junho de 1947, Takao cresceu num bairro periférico e operário da cidade de São Paulo, onde aproximou-se de ações sindicais e do cotidiano do proletariado. A construção de sua militância e subjetividade comunista também foi influenciada pela família, que emigrou do Japão na década de 1930:

Então, aí meu pai e minha mãe, tinha uma lavanderia nessa região de São Miguel Paulista. E eu trabalhava com eles desde pequeno. Eu e meu irmão. E a politização se deu porque, primeiro, que meu avô, ele é um sacerdote xintoísta. Ficava fazendo caridade. Ajudava o pessoal da colônia, a gente acompanhava *ele*, né. (...) Depois, a minha mãe era uma outra mulher que não podia ver menino pobre na rua, que chamava para dentro de casa para dar comida e tal. (AMANO, 2023)

A partir da vivência num ambiente de frequentes greves e panfletagens, ele foi recrutado por um amigo a participar do setor juvenil do PCB, dando início ao traço que demarca sua trajetória política: “Partidão. Sempre. Porque a ALN é um racha do Partidão, né” (Ibidem). Por volta de 1967, já estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo e operário na *General Motors*, Takao passou a integrar o Agrupamento Comunista de São Paulo, que daria

origem à ALN. Sobre o contexto da resistência armada após o Ato Institucional nº 5, ele especifica que “o AI-5 fechou todas as liberdades ditas democráticas que já eram muito restritas, cerceadas. Já não havia mais condições de... Aí começamos a fazer as ações” (Ibidem), destacando-se a relevância das expropriações bancárias para obter recursos financeiros e logísticos, como armamentos e explosivos, que pudessem ser aplicados à finalidade de organizar uma guerrilha rural para a derrubada da ditadura militar.

A entrevista com Takao foi realizada a partir das imagens que selecionei e de um álbum fotográfico que foi separado pelo entrevistado. As imagens foram dispostas mesa da cozinha que, naquele momento, transformou-se numa mesa de montagem. O referido álbum, cujas páginas foram unidas por grampos, foi produzido pelo Centro de Informações do Exército, sob o título “Indivíduos Banidos do Território Nacional”. Entregue por um amigo dele nos anos 1990, o álbum é composto por reenquadramentos das imagens feitas em 1971, no formato 3 por 4, de forma semelhante a outro álbum produzido pelo Centro de Informações do DPF e difundido ao DOPS mineiro⁹³ e outros órgãos.

Amano (2023) introduziu que se lembra de ter sido fotografado no período de prisão política, compreendido entre 23 de setembro de 1969, quando ele foi detido por agentes da Operação Bandeirantes, e o dia do embarque para o Chile. Das imagens localizadas, aquelas feitas em dezembro de 1970 (Figuras 23 e 24) foram mais trabalhadas por nós durante a entrevista, pois refletem o período de violência a que Takao foi submetido nas instalações do aparato repressivo na rua Tutoia, então destinadas à Operação Bandeirantes e, de forma contígua, à sede do DOI-CODI a partir do ano de 1970.

A nudez forçada era um elemento componente do ambiente de tortura: “Eu *tava* acostumado porque no DOI-CODI nós, nós estávamos sempre nus. (...) Todos, as meninas também. A gente via as meninas nuas, passando (...) de uma sala para outra” (AMANO, 2023). Gildásio Cosenza também se recorda de como presos e presas políticas foram sujeitados à exposição de seus corpos pela nudez forçada nas instalações controladas pelo DOI-CODI. Em entrevista, o ex-presos político relaciona a imposição da nudez ao intuito de provocar constrangimento ou humilhação, destacando que esta era uma forma da violência empregada sistematicamente nesses espaços:

Pra homem, mulher tal. E você estaria lá, quer dizer, chega num nível tal que você não *tá* nem lembrando mais que você *tá* com o macacão aberto, não sei o quê. Mas era esse quadro. (...) Eles tiravam a roupa e é o que eu estou te falando, colocava tanto no DOI-CODI do Rio quanto de São Paulo, te colocava com, sempre com um macaquinho, né. De perna curta. Sempre

⁹³ Arquivo Público Mineiro, Fundo DOPS.

menor do que o teu tamanho e sem botão. (...) Para você ficar aquele negócio, todo mundo... Você ficava num... Além de tudo, num grau de constrangimento. Passava nua. Todo mundo nu ou com aquele macacão que, apertado, ficava aberto (...) Era sistemático isso aí. [voz embargada] Tirar a roupa, totalmente nu. (COSENZA, Gildásio, 2023)

Numa perspectiva de continuidade da condição de nudez imposta no DOI-CODI, Takao contextualiza que as fotografias de corpos nus estão atreladas ao intuito de constrangimento e punição de presos políticos. Assim, ele denuncia a violência do ato fotográfico e sua respectiva inscrição nas imagens da Figura 24: “Quando nós saímos no sequestro, no sequestro do embaixador suíço, aí eles, para nos humilhar, nos fotografaram nu. (...) Frente e perfil, né. Mas são duas fotos que a repressão deve ter. A partir deste trecho da entrevista, no qual ele presume que “são duas fotos que a repressão deve ter” (AMANO, 2023), e do retorno anteriormente dado ao convite para participação na pesquisa, podemos considerar que os arquivos remanescentes que foram transferidos aos arquivos públicos, são lidos e vistos por Takao como parte do que a repressão fez contra ele. Sob outro enfoque, como aquilo que lhe foi tomado e, até então, não foi restituído a ele. Os arquivos “da repressão” são, pois, os restos da violência perpetrada.

As imagens às quais Takao se refere foram grampeadas e dispostas acima das fotos de Antônio Expedito, advogado que foi preso, torturado e viu seus familiares⁹⁴ sofrerem tortura no DOI-CODI, em razão do exercício da advocacia em defesa de presos políticos. Os múltiplos e sequenciais enquadramentos fotográficos de presos políticos nus acabaram por trazer vestígios do fora de campo. Nas fotos de Antônio e de outros, por exemplo, é possível notar que foi estabelecida uma ordem de pessoas a serem fotografadas, como se os presos políticos tivessem sido enfileirados e ordenados a se despirm enquanto aguardavam o momento de estar diante da câmera. A presença de companheiros na sala é imaginada, também, por uma fotografia em que Takao está entre os irmãos Jairo e Daniel José de Carvalho. Na imagem da Figura 25, o entrevistado é visto sorrindo, em contraste às expressões corporais dos irmãos, que se mantêm em posição de alerta e de objeção. Segundo Amano (2023), o breve sorriso captado pela câmera foi direcionado aos companheiros que estavam no fora de campo: “É que alguém deve tá... (...) Tava na fila pra tirar foto, alguém fazendo piada”.

⁹⁴ No documentário *Brazil: A Report on Torture* (1971), Antônio Expedito relata que: “E toda a minha família foi torturada, inclusive, minha filha de dez anos de idade. Que foi interrogada e torturada pelo Exército. A minha mulher foi torturada na minha frente. Três irmãos meus, sendo que um deles perdeu a audição de um dos ouvidos” (transcrição elaborada pela autora).

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 in 001, p.122

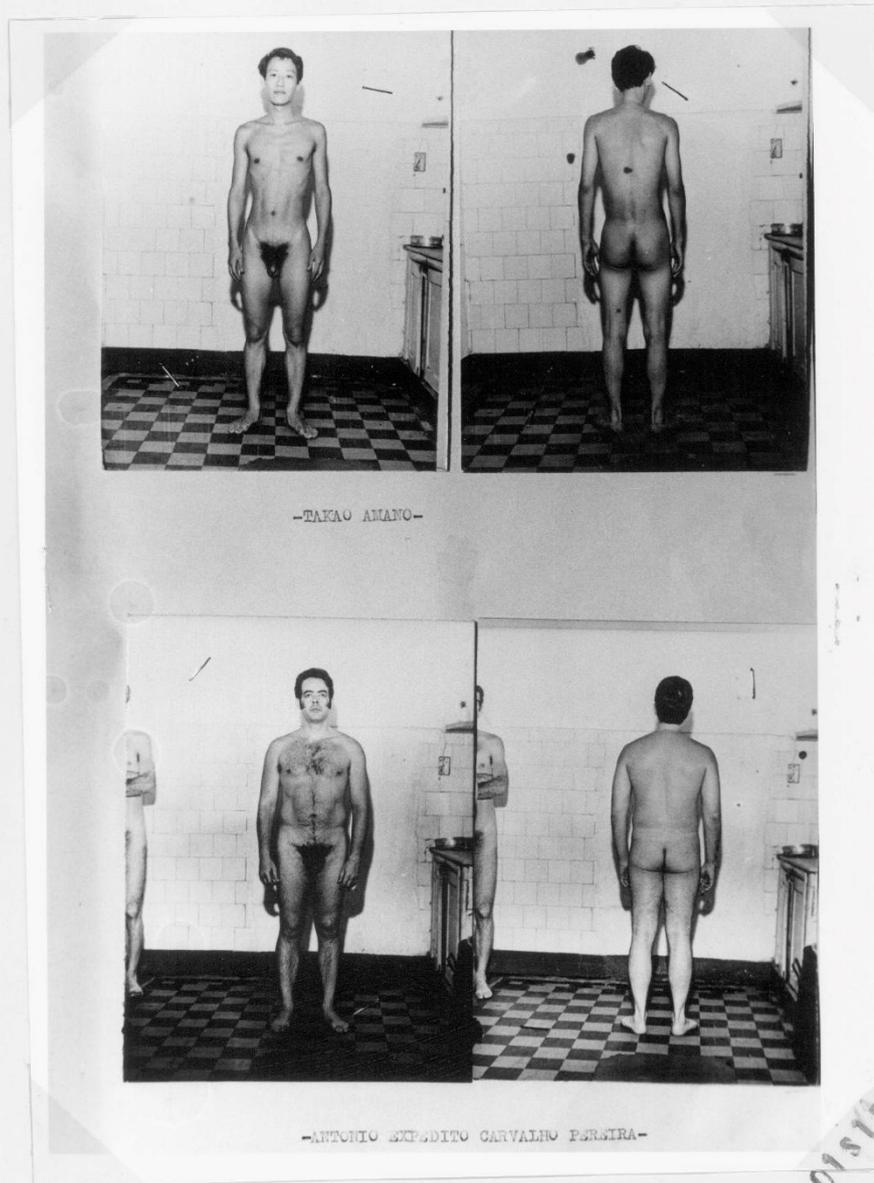


Figura 24 – Restituições, Prancha nº 20

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 an 001, p. 29



Figura 25 – Restituições, Prancha nº 21

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Esta menção àqueles que estavam na fila nos leva à memória da violência que Takao vivenciou junto aos companheiros de militância. O ex-guerrilheiro destacou que o afetou profundamente vê-los “sendo trazidos de volta *pra* cela todo arrebetado. Quer dizer, todo machucado. Enfim... Sangrando. Isso é doloroso. Isso é marcante” (Ibidem). É preciso imaginar, portanto: “A gente ouvia os gritos porque era uma sala atrás da outra. Era um horror. Se você gravasse aquilo. Todo esse drama da tortura é inacreditável” (Ibidem). Recordando-se de que em torno de vinte a trinta pessoas ficavam numa única cela, Takao descreve e faz gestos na tentativa de tornar imaginável uma das sessões de tortura em que viu seus torturadores:

(...) sentado aqui. Cadeira do dragão, sabe? Você *tá* nu. Tem uma placa de ferro aqui, na cadeira. E depois dão choque elétrico e, ainda, jogam água em você. Então, a placa de ferro mais a água... Quer dizer, a eletrocussão é... É terrível. E depois, o pau de arara. Você fica como se fosse um animal. Quando carrega um animal, você fica numa vareta. Os pés, as mãos e a cabeça para baixo. Então, muitas horas de cabeça para baixo, o sangue desce e aí eles ficam torturando você. Principalmente, com choque elétrico, esse é o mais dolorido. (...) Mas é a regra. A tortura... Todos esses tipos de tortura, depois o afogamento, né, depois tem o telefone. Quer dizer, dar tapa no ouvido, né. (Ibidem)

Guardadas as especificidades de gênero que incidem na análise do ato fotográfico e as singularidades das imagens, as fotografias de Takao, tais como as de Nancy, são convocadas para pensarmos sobre o trabalho com imagens de nudez produzidas em contextos de violência estatal, admitindo-se a relevância de cindir o arquivo e tornar imaginável as atrocidades – por outro prisma, recusar-se à posição do unimaginável. Oportunamente, o entrevistado abordou a importância de que suas imagens sejam trabalhadas e dispostas em relação a um histórico dos fatos ocorridos e dentro de um contexto, o que considero uma posição de aproximação aos preceitos teóricos de Didi-Huberman (2018a) acerca do papel que a imagem e a palavra, numa relação solidária entre si, desempenham na montagem para tornar legível essas fotografias e a violência inscrita nelas.

Neste sentido, as condições de trabalho dessas imagens no âmbito público, trazendo-as ao lugar do comum, poderiam se dar porquanto houvesse uma aderência da montagem ao compromisso ético e político de atrelar a imagem às narrativas do que foi a ditadura militar na perspectiva das vítimas e demais pessoas atingidas pela repressão política. Com efeito, Takao apresenta o seguinte argumento em relação ao uso das imagens localizadas:

Porque mesmo eu, nu, não importa. A gente tem que expressar a realidade. A realidade do que foi a ditadura, não é isso?! (...) Isso que aconteceu, não vamos... Como é que chama... Florear. Quer dizer, eu fazer uma nova pintura, não. Do jeito que foi, que seja. E também, ficar escondendo *pra* quê? Eu não vou me sentir diminuído por isso. (AMANO, 2023)

Considero que a posição de não ocultar as imagens, suscitada por Takao, pode ser compreendida como pôr-se a trabalhar as imagens que restam com a escuta das narrativas daqueles afetados pela violência estatal. Neste sentido, trazer a realidade do que foi a ditadura militar (para quem?) implica, fundamentalmente, ouvir e abordar o que significou para ele, como sujeito que foi retratado e violentado pelo aparato estatal, como também sujeito que lutou contra a repressão política que o atingiu diretamente e através de seus companheiros e amigos.

Se a violência pode ter um lugar na fundação das identidades (RICOEUR, 1999), os vínculos de amizade, a dimensão dos afetos, também encontram um lugar nas subjetividades de ex-presos políticos ao nortear e nutrir a sublevação daqueles que estavam na linha de frente contra a ditadura militar. Isto é o que Takao expressa ao abordar o motivo do intuito de retornar ao Brasil quando estava exilado em Cuba: “Porque era com o meu amigo, o Fleuryzinho, e também o pessoal de São Paulo. Era tudo pessoal do movimento estudantil, estava aqui na Molipo⁹⁵. E foram voltando” (AMANO, 2023).

Para especificar a referência que fez, ao longo da entrevista, a alguns militantes como companheiros e a outros, como amigos, Takao apontou gestualmente para os retratos de Carlos Eduardo Pires Fleury (Figura 26), de modo a evidenciar o laço afetivo ante a ausência sentida: “além de companheiro, quer dizer, companheiros são ‘genérico’, específico é o amigo. Companheiro e amigo. Então, o amigo é ele” (Ibidem). O papel de Takao na ALN consistia em dirigir um dos subgrupos do Grupo Tático Armado em São Paulo, na companhia de Carlos Eduardo, que estava incumbido da direção de outro subgrupo.

As fotografias de Fleury foram feitas na Base Aérea do Galeão, em 15 de junho de 1970, no contexto da libertação de presos políticos e familiares em troca do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, conforme as circunstâncias descritas no capítulo anterior. Diante das imagens do amigo e militante paulista, Takao ilustrou numa folha de papel a estrutura e a dinâmica de atuação da ALN, enfatizando que a convivência com Carlos Eduardo Fleury lhe trouxe muitos aprendizados: “ele me ensinou muita, muita coisa. Ele lia e conhecia muito, teoria da guerra, de guerrilha. Fleuryzinho aqui e eu aqui, a gente se encontrava” (Ibidem).

⁹⁵ Movimento de Libertação Popular.

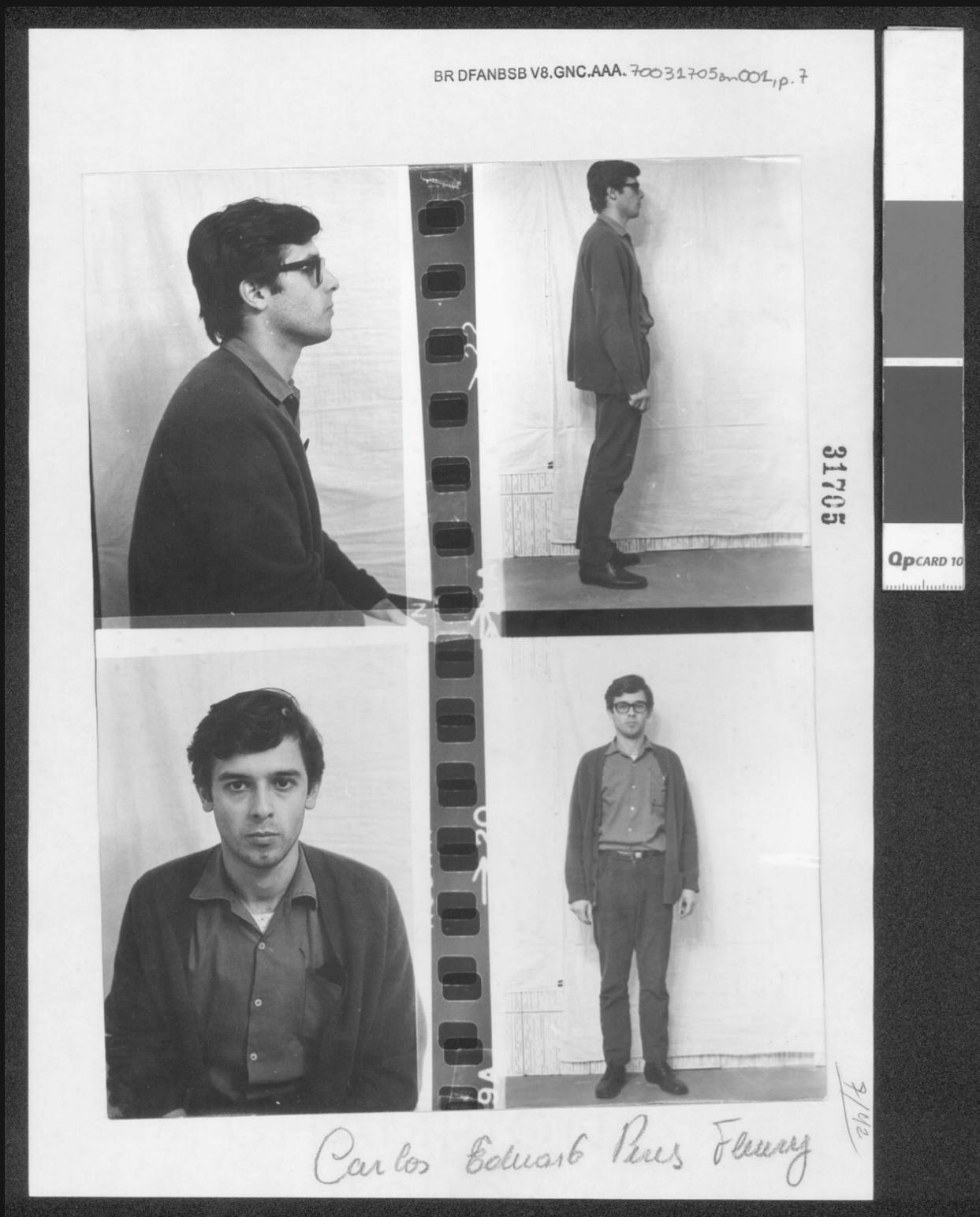


Figura 26 – Restituições, Prancha nº 22

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Os dois amigos se encontraram pela última vez em meados de 1971, durante o exílio político em Cuba. Aos 26 anos, Carlos Eduardo regressou ao Brasil para atuar no Movimento de Libertação Popular, grupo dissidente da ALN, e foi executado⁹⁶ por agentes estatais em 10 de dezembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro (RJ). Inicialmente, Takao também pretendia retornar após a conclusão de tratamento médico relacionado às sequelas dos choques elétricos e de um ferimento por projétil calibre .44, mas as notícias das quedas e desestruturação da luta armada o fizeram permanecer em Cuba: “E um ano e meio, eles foram dizimados. É...” (AMANO, 2023), ele disse, fazendo uma pausa que manifesta uma perda sentida.

No exílio político, Takao envolveu-se em atividades e mobilizações em prol do Partidão, do movimento transnacional antifascista e dos demais brasileiros exilados, principalmente, as crianças que chegavam à Cuba. Como outros companheiros perseguidos, presos e exilados políticos, ele foi levado a deixar uma parte significativa de seus pertences e vínculos pessoais por onde passou. Recorda-se, afetosamente, das “bibliotecas” – acervos pessoais – que chegou a montar no Brasil e por onde passou no exílio, isto é, em Cuba, na Rússia e, por fim, na Hungria, assim como ele também guarda, com clareza, o motivo do retorno ao País em 1979, após a anistia:

Olha, se não fosse pela minha mãe. Se eu não tivesse mãe aqui no Brasil, eu teria me casado [com Marica] e ficado lá. Eu lembrei da minha mãe. Quer dizer, mãe a gente nunca esquece, né. (...) A mãe é mãe, né. Ficou com a gente nove meses, enfim. Depois, você ficar nove, dez anos fora do país, com uma saudade. Quando você ouvia alguém falar português, você ficava... Você não podia comer comida brasileira. Enfim, saudade da família, dos amigos, enfim. O exílio é... É uma tortura. (Ibidem)

Na perspectiva de Takao, a experiência do exílio assemelhou-se ao sofrimento da tortura. Esta narrativa do exílio como uma experiência de continuidade da violência – e de profundo sofrimento – e as imagens de Takao Amano encontram a trajetória do cearense Frei Tito de Alencar, que também foi fotografado no DOPS de São Paulo e embarcou no voo de 13 de janeiro de 1971, como um dos setenta a serem libertados da prisão política.

Nascido em Fortaleza (CE), no ano de 1945, Frei Tito percorreu uma trajetória de militância política, fé religiosa e denúncia da tortura cujo ato final, o suicídio ocorrido em 10 de agosto de 1974, na França, é indissociável das sevícias a que foi submetido no DOPS de São Paulo e nas instalações da Operação Bandeirante. No conjunto de eventos em torno da repressão

⁹⁶ Ver: autos do Processo nº 168/96 (Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos).

que atingiu, em 1969, os integrantes da ALN e os frades da ordem dominicana⁹⁷, a prisão de Frei Tito ocorreu na madrugada de 4 de novembro de 1969, quando o convento dos dominicanos, em São Paulo, foi invadido por agentes do DOPS.

Este e outros aspectos que marcaram a trajetória de Frei Tito (Figura 27) é abordada no livro *Batismo de Sangue*, de Frei Betto⁹⁸, mineiro e religioso dominicano que conviveu intimamente com ele e foi preso político de 1969 a 1973. Do relato do início da militância de Tito na Juventude Estudantil Católica, em Fortaleza, à passagem pelo noviciado no Convento da Serra, em Belo Horizonte; da condição de estudante de Filosofia da Universidade de São Paulo ao engajamento no movimento estudantil; da resistência à tortura aos sintomas do trauma durante o exílio, Frei Betto (1987) nos oportuniza compreender como Tito teve, em definitivo, sua interioridade quebrada ou, como ele descreve, “devassada como o lar sem portas e janelas exposto à ventania que traz a tempestade, a neblina e, por fim, a noite implacável” (BETTO, 1987, p.213).

Em fevereiro de 1970, enquanto Tito era torturado pela equipe da Operação Bandeirante, o capitão Benoni de Arruda Albernaz pronunciou: “Se não falar, será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver, jamais esquecerá o preço de sua valentia” (TITO apud BETTO, 1987, p.194). Esta frase sintetiza por que o suicídio foi “o seu último ato de coragem e de protesto”, como analisa Frei Betto (1987, p.213). Diante de toda a dimensão de violência imposta a Tito, a interioridade estilhaçada dele não encontrou, sob exílio político, as condições terrenas de reparo e vida. Em um dos últimos poemas escritos por ele, a condição de “moribundo” é autorreferida:

SE O CÉU E A TERRA

Se o céu é terra, nele eu me movo como um ser moribundo: experiência, experiência do meu viver.
 Em luzes e trevas derrama o sangue da minha existência.
 Quem me dirá como é o existir
 Experiência do visível ou do invisível?
 Se o invisível é visível, para que ver?
 Meu ver é sofrer, num mundo oculto
 de minha profundidade: minha singularidade. (TITO apud BETTO, 1987, p. 224, grifo nosso)

⁹⁷ Os religiosos da ordem dominicana prestavam um importante apoio a presos políticos e perseguidos, seus familiares e a aqueles que precisavam atravessar as fronteiras territoriais para o exílio.

⁹⁸ O nome de registro de Frei Betto é Carlos Alberto Libânio Christo.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662a.001,p.20

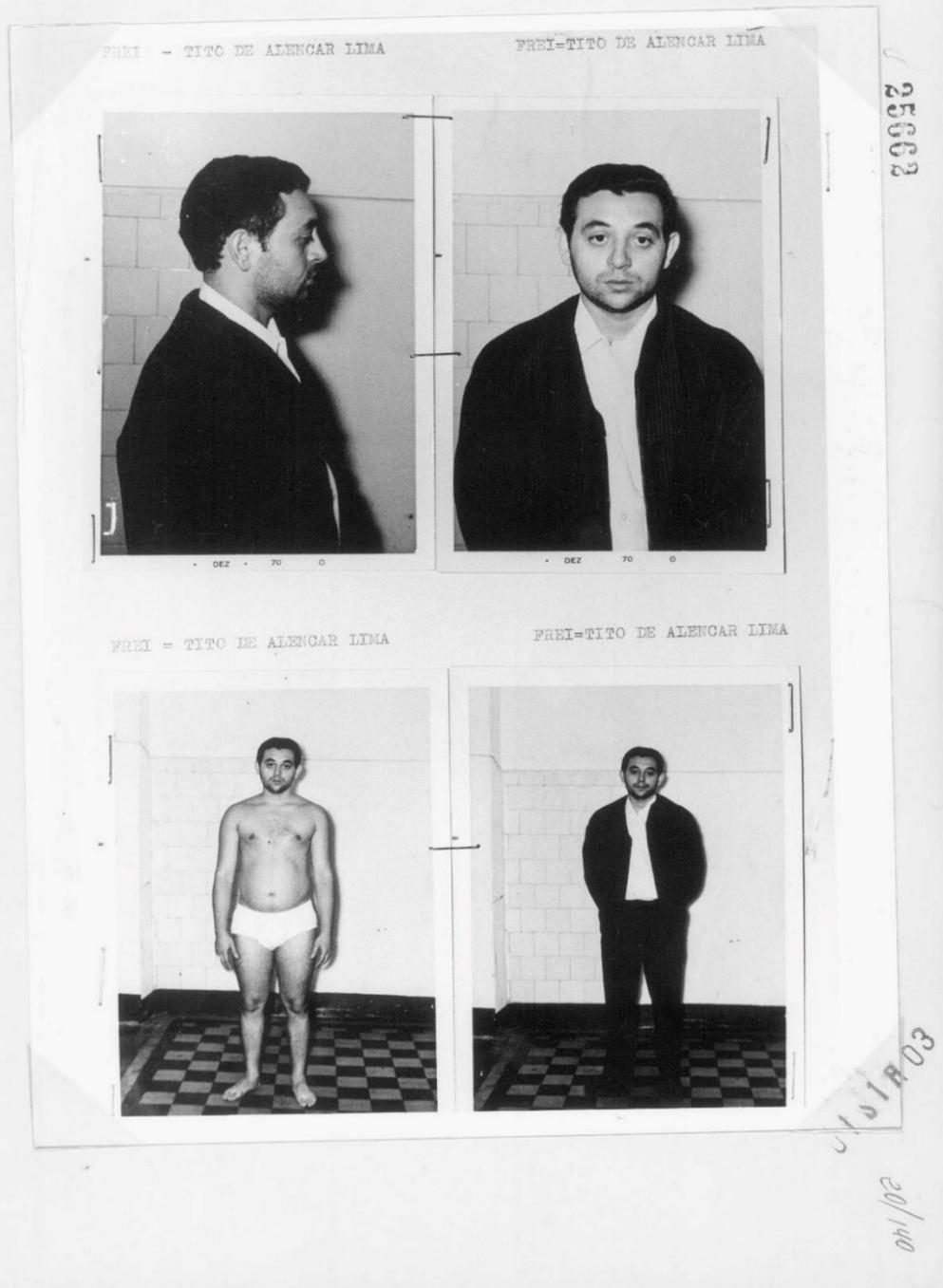


Figura 27 – Restituições, Prancha nº 23

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662 an.001, p.32

~~PREI- TITO DE ALENGAR LIMA~~
Jovelina Tanelo do Nascimento
JOVELINA TANELO DO NASCIMENTO



PREI
TITO DE ALENGAR
LIMA

DELICI FENTERSBIFER

25662

OpCARD 10

21/11/03
20/11/03

Figura 28 – Restituições, Prancha nº 24

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Diante das imagens nas Figuras 27 a 29, a autoridade do olhar do moribundo nos compele a direcionar o nosso olhar à consideração das diferentes mortes carregadas pela imagem no limiar. O ponto crítico envolto do olhar do moribundo, quando trabalhado em relação ao testemunho que o sustenta, possibilita a consideração do diante-dentro (DIDI-HUBERMAN, 2005) que estrutura a imagem, como “inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne” (Ibidem, p.249). Por este ângulo, o olhar desviante de Tito para um lugar espacialmente indefinido e fora de campo, aproxima-se de um olhar daquele “que o austero infortúnio aleitou” (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 249).

Quando Tito afirma, em um dos seus últimos escritos, que “é melhor morrer do que perder a vida” (TITO apud BETTO, 1987, p.210), considero que ele verbaliza o que nos olha naquelas imagens de dezembro de 1970, fazendo-nos começar pelo fim ou pela função originária das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2005): sobreviver apesar da morte.

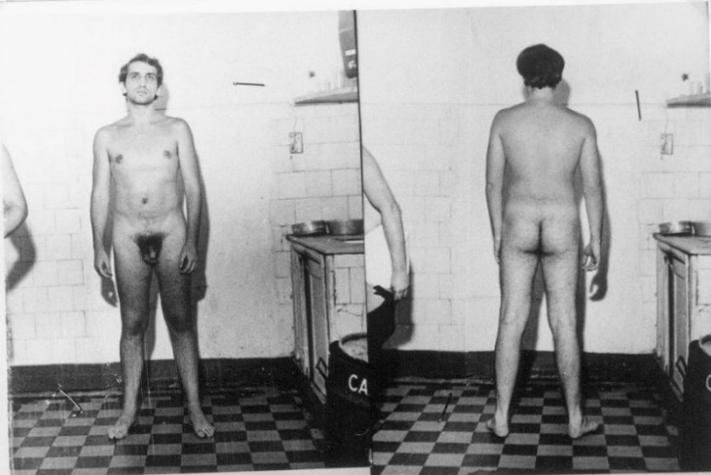
Na ausência de Frei Tito, fiz um convite a Frei Betto para ver e receber imagens que têm um lugar – modesto e precário – na sobrevivência do testemunho “à noite que nos abate, aos tempos que nos obrigam a sonhar” (BETTO, 1987, p.212). Fui recebida no Convento dos Dominicanos, no bairro Perdizes, em São Paulo (SP), por um sobrevivente de semblante sereno que se dispôs a dar atenção à modéstia da imagem, então colocada em relação ao testemunho⁹⁹: “eu vi o Tito torturado” (BETTO, 2023).

Dispostas as imagens numa pequena mesa de madeira, o gesto de vê-las foi iniciado pela perspectiva de que “é como você lidar com isso tão frequente e intimamente que não me causa mais impacto assim” (Ibidem). Ver as imagens, certamente, não alcançaria uma reação impressionável a quem, no cárcere, viu a vida como um negativo fotográfico que capta algo diretamente do real e só nele é tornado visível. Como ele descreveu em carta datada de 10 de março de 1970, escrita na cela 7 do presídio Tiradentes:

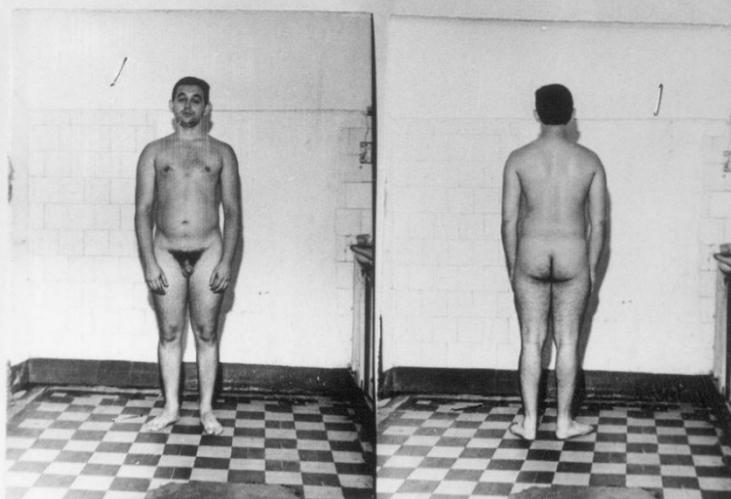
Nela [na prisão] vemos a vida como o negativo da foto: não a revelação em cores, sob o jogo de luz que, muitas vezes, cria falsa imagem do real, mas o que é diretamente captado do real e só nele é plenamente visível. Rasgam-se as fantasias quando a tortura nos faz pressentir a morte. Descobre-se o homem interior em toda a sua dimensão. (BETTO, 2017, p. 35)

⁹⁹ Em carta escrita no dia 3 de março de 1970, Frei Betto relatou aos familiares: “Tito já se encontra conosco. Acamado, manca, recupera-se dos sofrimentos recebidos” (BETTO, 2017, p.31).

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.71025662a.001,p.127



-ROBERTO CARDOSO FERRAZ DO AMARAL-



-TITO DE ALENCAR LIMA-

25662

OpCARD 10

0151R03

197/100
0m/1ct

Figura 29 – Restituições, Prancha nº 25

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Para o exercício de ver o que está além da lógica de montagem dos arquivos da repressão, Betto analisa que: “ver que somos todos temos um rosto de vítima, né. Não são fotos glamorosas, não são fotos de quem, sendo fotografado, quer ser fotografado. São fotos depreciativas”. Olhando as imagens da Figura 29, Frei Betto associou a prática de impor a nudez aos retratados à dinâmica de subjugação e violência estabelecida entre torturador-torturado:

Porque quando você fica nu diante do torturador, é uma depreciação da pessoa. A pessoa, né... É levada a se sentir mais indefesa. De alguma maneira, a roupa exerce sobre nós uma proteção, ainda, não só da nossa corporeidade, mas também psicológico, né. A roupa agasalha, vamos dizer assim. Então, você desnudar uma pessoa, é você expô-la, exibi-la, enfim, na sua condição humana mais zero, né. Mais normal do ponto de vista da sua intimidade, mas que não interessa às demais pessoas. E você tornar isso público, realmente, é uma violação dessa intimidade. (BETTO, 2023)

Quando o ex-presos político menciona a situação de “você tornar isso público” (Ibidem) para se referir a uma violação da intimidade praticada por agentes de Estado, é interessante notar que ele o faz apontando à entrevistadora¹⁰⁰. Para elucidar este ponto de vista, indaguei ao entrevistado se ele considerava importante que outrem possam ver essas imagens. Ele ressaltou, então, a relevância de abordar o contexto de produção da imagem, em perspectiva similar à apresentada por Takao, trazendo apontamentos sobre as condições que poderiam orientar o uso e as aparições dessas imagens em âmbito público:

Acho importante. Acho importante dentro de um contexto, né. (...) Eu não vejo sentido sem contextualizar, de qualquer pessoa. Não acho só do Herzog, do Marighella. Tem que contextualizar. A não ser que seja uma pessoa notoriamente conhecida e não precisa contextualizar, né. (...) E, sobretudo, explicar por que *que* essa pessoa *tá* nessa foto, *tá* desse jeito, né. (Ibidem)

Ao ver juntos as imagens, pudemos aproximar as fotografias de Tito, “na sua condição humana mais zero” (Ibidem), às imagens religiosa e socialmente construídas do martírio de Jesus Cristo:

Vejo... Quando eu penso que Jesus também foi crucificado nu, né, a Igreja que põe aquela cobertura na genitália dele por razões de pudor. E eu acho correto. Mas Jesus foi crucificado nu. Era uma forma, também, do Império Romano tentar afetar a autoestima dele. (Ibidem)

Este é um exercício de imaginação política que se afasta da hipótese inicial de que “essa é para mostrar que saiu inteiro”, expressa pelo entrevistado num primeiro movimento de ver as imagens e dar sentido ao que vê. Por derradeiro, a imaginação como forma de conhecimento faz jus ao testemunho da interioridade quebrada de Tito ou da autoridade do

¹⁰⁰ O uso de “você” foi frequentemente encontrado nas falas dos(as) entrevistados(as), o que compreendo como um suporte à exemplificação e, igualmente, à confecção de pontes para a construção intersubjetiva do entendimento comum.

moribundo (DIDI-HUBERMAN, 2011). Não por acaso, a entrevista terminou com o que não poderia deixar de ser alinhavado no trabalho com imagens de Tito: “De falar da trajetória dele, o que ele foi como militante cristão, como militante revolucionário. A tortura bárbara que ele sofreu. Por que *que* ele se tornou um ícone dos torturados da ditadura militar. E a prisão, o exílio dele, o banimento e o suicídio, né. A morte” (BETTO, 2023).

Neste percurso de montagem – e imaginação – atravessado por ausências, chegamos à entrega das imagens do desaparecido político Onofre Pinto à sua única filha, Kátia Elisa Pinto, jornalista que reside na cidade de São Paulo. Natural de Jacupiranga, em São Paulo, Onofre nasceu em 1937 e casou-se com Idalina Maria Chagas. Como Terceiro Sargento do Exército, ele foi um dos muitos militares atingidos pelo Ato Institucional nº 1, e passou a atuar na luta armada contra a ditadura militar. Integrou, então, a VPR¹⁰¹ como coordenador e líder revolucionário. Lembrado como alguém que se esforçava para resguardar a família da repressão política, Eva Teresa destaca que o amigo era: “Uma pessoa muito educada, com aqueles óculos, muito sério. Eu falava para ele: ‘Dá um pouco de risada’” (SKAZUFKA, 2023).

A seriedade que Onofre comumente demonstrava era proporcional à convicção e ao otimismo que o movia pela sublevação armada. Em carta¹⁰² enviada a Idalina durante o exílio, cujo acesso ao conteúdo foi gentilmente cedido pela filha, Onofre expressa o que chamamos de princípio esperança (DIDI-HUBERMAN, 2011) ao preannunciar dias melhores, apesar de tudo: “Tenho certeza que teremos dias melhores. Pois os acontecimentos são próprios da época e precisamos ser fortes para aguentar os traumas que são o que sempre nos dão mais força”. Numa outra correspondência à esposa, o guerrilheiro reiterou: “A ditadura está desesperada e não se envergonha de torturar e matar, famílias e pessoas inocentes. Considero você forte para vencer qualquer provação. (...) Aqui vou bem tenho trabalhado muito e estou contente tenho certeza no futuro”.

De março a setembro de 1969, Onofre vivenciou a prisão política e a tortura, passando pelo DOPS de São Paulo e pela Casa de Detenção de São Paulo, historicamente conhecida como Carandiru. O líder da VPR foi libertado ao estar na lista dos quinze presos políticos que embarcariam em voo para o México, no dia 6 de setembro, em troca do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, então sequestrado. Após chegar ao México, Onofre fez um relato da experiência de tortura que pode ser encontrado no documentário *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), de Chris Marker:

¹⁰¹ Anteriormente, Onofre participou da criação do Movimento Nacionalista Revolucionário, formado por civis e militares atingidos pela cassação gerada pelo Ato Institucional nº 1.

¹⁰² A filha de Onofre, gentilmente, autorizou-me a fotografar e utilizar na pesquisa as cartas escritas por ele.

A tortura é generalizada para todos. Todos que são presos, são torturados. Todos que estavam lá no DOPS. Sacerdotes, freiras, mulheres, homens. Tenho que citar também o caso do advogado Antônio Expedito Pereira, que foi trazido a assistir a sessão de tortura, onde eu estava sendo torturado. E durante esse tempo, ele era obrigado a encostar a mão no meu corpo para também receber as descargas que eu estava recebendo. Depois foi despido e torturado, enquanto eu estava no pau de arara. E eu estava impossibilitado de me mover. Trouxeram, em seguida, a sua esposa. Ela também foi torturada em sua frente e na minha. Foi despida e torturada (...) Em seguida, também, os seus três irmãos, inclusive, um menor de idade, também foram torturados. Essas pessoas nada tinham a ver com o movimento revolucionário.¹⁰³

As lembranças que Kátia tem da convivência com o pai correspondem ao período do exílio, quando Idalina se refugiou no Chile, em 1973, para reencontrar o esposo: “Eu lembro quando a gente foi para encontrar *ele*, pela primeira vez” (PINTO, 2023). Ela conta que o pai gostava de levá-la ao cinema para assistir a filmes de aventura, como também costumava presenteá-la com bonecas e livros. Dos presentes, Kátia guarda, por exemplo, uma boneca enviada por Onofre quando ele estava exilado na Bélgica. Por outro lado, ela também tem lembranças de reflexos da militância política no cotidiano familiar, como o fato de o pai evitar estar em fotografias e a prática de adotar nomes falsos, o que era transmitido à filha como uma mera brincadeira:

Eu me lembro da troca de nomes. Porque, assim, nossa, a gente ia visitar alguém, que a gente não visitava, não conhecia ou qualquer coisa. Ah, vamos brincar de trocar de nome. E daí eu lembro que num lugar que a gente foi, eu peguei, eu escolhi o nome Cláudia, que eu falei: – Ah, eu quero chamar Cláudia. (...) Tanto é que eu achei muito sem graça, porque, no final, ele falou o nome verdadeiro. Eu falei: – Ah, sem graça, você não sabe brincar. (Ibidem)

Em julho de 1974, Onofre se despediu de Idalina e Kátia, que moravam com ele num hotel destinado a refugiados e cruzou a fronteira da Argentina com o Brasil para retomar a luta armada, junto aos membros da VPR, os irmãos Daniel e Joel José de Carvalho, José Lavecchia, Gilberto Faria Lima e Vitor Carlos Ramos, além do argentino Enrique Ernesto Ruggia. Em circunstâncias não elucidadas, diversas fontes jornalísticas e relatos dão conta de que todos foram executados numa operação militar realizada na região da fronteira. Apesar das diligências e demais esforços de investigação empreendidos por familiares e companheiros de luta¹⁰⁴, de 13 de julho de 1974 até hoje, não se tem informações concretas que possibilitem a localização dos corpos.

Quando do desaparecimento de Onofre, Idalina e a filha foram retiradas do hotel para refugiados e permaneceram na Argentina por cerca de um ano, até o retorno ao Brasil. Kátia

¹⁰³ Transcrição elaborada pela autora.

¹⁰⁴ Ver: “Onde foi que enterraram nossos mortos?”, livro escrito por Aluizio Ferreira Palmar, ex-presos político que atuou na VPR.

recorda-se do luto da mãe: “foi um período bastante complicado, né? (...) Eu lembro dela chorando, chorando, chorando, chorando” (PINTO, 2023). À época da despedida, Idalina estava grávida e Onofre não sabia do fato, embora fizessem planos de se mudarem para a França. Nessas circunstâncias, o luto foi ampliado pela perda da gestação e Idalina viu-se diante do desafio de criar condições de subsistência para si e a filha, passando a trabalhar como cozinheira numa universidade argentina.

Neste contexto de ausência, pude levar à Kátia as fotografias que localizei nos arquivos consultados, destacando-se uma imagem em que ela é vista no colo de Onofre, em julho de 1968 (Figura 30). Ao contrário das demais imagens vistas até então, trata-se de uma imagem de acervo familiar que foi apreendida e utilizada pelo aparato repressivo, sendo reproduzida em álbum produzido pelo DOPS de São Paulo e juntado aos autos do processo¹⁰⁵ de Pedro Lobo de Oliveira, militante da VPR e padrinho de Kátia, no Conselho de Segurança Nacional. A entrevista foi iniciada por um gesto de Kátia, que me mostrou um álbum fotográfico montado com fotografias de família, guardadas numa caixa. Ela afirma que o conjunto de imagens é “a única coisa que sobrou” (PINTO, 2023), ancorando as imagens à noção de “operador temporal de sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

A imagem mais discutida durante a entrevista consistiu numa imagem do acervo da família que foi apropriada e usada pelo aparato repressivo. Para Kátia, somente ela tinha e guardava a fotografia disposta na Figura 30, no sentido de exercer o controle do acesso e zelar pela preservação de algo que remete a uma importância incomensurável vinculada à história do pai e da família. “Olha a ingenuidade minha, pensando que só eu tinha essa foto” (PINTO, 2023), ela comentou ao ver uma cópia dessa imagem-recordação, demasiadamente íntima e da ordem dos vínculos afetivos, que foi instrumentalizada pelo aparato repressivo. Assim, Kátia aborda o que o gesto de entrega dessa foto trouxe a ela:

¹⁰⁵ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Conselho de Segurança Nacional.



Figura 30 – Restituições, Prancha nº 26

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Conselho de Segurança Nacional.

(...) aquela que eu tô junto com ele. Eu não imaginava que *tava*... Que era uma foto que *tava*... [pausa] Muitas emoções. É, que *tava* na Secretaria de Segurança Pública. Gente, que isso?! (...) É porque essa foto, particularmente, é uma foto mais de família. As outras eram ainda fotos, né, que eram mais difundidas. Mas eu peguei, falei... Essa, minha, me surpreendeu. (...) **Olha, dá um certo... Você sente como se você tivesse exposta. Além dele, está exposto a família também.** (Ibidem, grifo nosso)

Ante o distanciamento de ordem temporal e de contexto entre os atos de montagem, o uso dessa imagem em álbuns do DOPS de São Paulo colide, no momento da entrevista, com o cuidado e ao afeto que norteou a montagem do álbum fotográfico montado com as imagens separadas e dispostas por Kátia. Saber ou ter conhecimento de que existem cópias usadas pelo mesmo aparato de Estado que tornou o pai um desaparecido político, colide com os diversos esforços de Kátia para resguardar recordações ou o que restou dele, frente à violência definitiva, e com os esforços de Onofre para preservar a família de uma exposição direta ou qualquer outro ato vinculado à repressão.

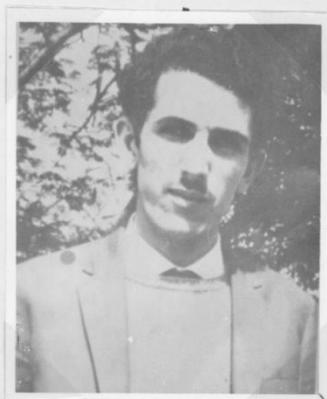
Nesta entrevista com Kátia, o Outrora e o Agora se encontraram e entraram em colisão. Este movimento reconfigura o sentido do gesto de devolução e traz à tona suas limitações e descaminhos: “É como se fosse, se você tivesse, por exemplo, algo que você achava que era só seu. Daí você vê que não era. Então, parece que tomaram um pouco da tua história pessoal. Já tinham tomado a pessoa. Mas parece que toma uma história também” (Ibidem). Com a participação de Kátia, foram criadas as condições para que este ato de montagem se abra, pois, à perspectiva de que, além dos corpos vilipendiados e desaparecidos por ação do aparato estatal, imagens-recordação também foram alcançadas e deturpadas pela repressão política.

Singularmente, na documentação que compõe a Informação nº 229/SNI/ABH/68¹⁰⁶, localizei uma fotografia do casamento¹⁰⁷ (Figura 31) de Apolo Heringer Lisboa com Carmen Helena Barbosa do Vale, que cursavam Medicina e Farmácia na Universidade Federal de Minas Gerais, respectivamente. Na cena fotografada, o casal está cortando o bolo, o que direciona a atenção e o olhar dos convidados presentes – exceto uma mulher, que é vista olhando para a câmera.

¹⁰⁶ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

¹⁰⁷ No período em que estavam na clandestinidade, no Rio de Janeiro, houve o rompimento da relação entre os dois. Contudo, Apolo e Carmen mantiveram a amizade iniciada naquela época. Na década de 90, Apolo casou-se com Lúcia Francisca dos Santos, com quem tem três filhos.

ANEXO ~~VI~~ VI



APOLO HERINGER LISBOA

68266

68266



APOLO E CARMEN HELENA

BR DFANBSB V8.GNC.AAA.68068266 an.001, p.1/2

Figura 31 – Restituições, Prancha nº 27

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

O SNI dispôs a imagem abaixo de dois retratos de Apolo e na página anterior à fotografia do mineiro Carlos Alberto Soares de Freitas, o Beto, desaparecido político¹⁰⁸ desde 15 de fevereiro de 1971, quando teria sido detido no Rio de Janeiro. Apolo, Carmen e Beto participaram da Organização Revolucionária Marxista - Política Operária (Polop) e, em seguida, do Comando de Libertação Nacional (Colina), organização de luta armada constituída em Minas Gerais. No ano de 1969, os três deram continuidade ao engajamento na luta armada por meio da criação da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), que reuniu militantes oriundos da VPR e do Colina, grupos amplamente atingidos pela repressão pós-AI-5. Enquanto Beto continuou a atuar na VAR-Palmares, o casal rompeu com a organização num congresso ocorrido ainda em 1969, formando um pequeno grupo dissidente.

Para trazer essa outra imagem-recordação à montagem, entrevistei o médico e ambientalista Apolo Heringer que, aos 80 anos de idade, trouxe à pesquisa reflexões sobre a coragem e o medo, assim como o desejo de retomar os documentos que foram tomados ou produzidos pelo aparato repressivo. Apolo, que integrou o quadro político da luta armada, considera-se uma pessoa medrosa que, apesar de tudo, tornou-se guerrilheiro, o que ele atribui não a uma espécie de coragem física, mas a uma coragem moral – em franca aproximação à “vitória moral” suscitada por Nancy Unger.

O ex-líder estudantil, que passou pela experiência do exílio político até a anistia, admite que seus medos envolviam a certeza da tortura: “Porque a gente não tinha dúvida sobre o tratamento que a gente receberia, a coisa mais torpe que você podia imaginar. Não tinha limite” (LISBOA, 2023). Porém, o medo de Apolo também estava relacionado a ser considerado um traidor devido ao risco de “não aguentar [a tortura] e falar” (Ibidem), assim como o sofrimento ocasionado à família pela prisão política e clandestinidade. Destes medos pessoais, ele só conseguiu evitar que visse a si mesmo ou fosse visto por companheiros como um delator.

De forma permanente, ele lamenta a tortura e a execução de companheiros: “Eu lamento, assim, que nós perdemos pessoas muito importantes. E qualquer um que morreu. E pior é a tortura, né. (...) Foram torturados, foram estuprados, foram violentados em todo sentido” (Ibidem). O sofrimento dos pais também é marcante para ele e suscita o remorso sentido por ele: “E eles colocavam a gente como... E a mãe *da gente*, o pai *da gente* vendo aquilo na rodoviária, no Banco do Brasil, no aeroporto, *pra* todo lado. Era duro *pra* eles, não era?!” (Ibidem).

¹⁰⁸ Ver: “Seu amigo esteve aqui: A história do desaparecido político Carlos Alberto Soares de Freitas, assassinado na Casa da Morte”, livro de Cristina Maria Bicalho Chacel.

Apolo nasceu na zona norte do Rio de Janeiro e vem de uma família de origem humilde, sendo o primeiro dos doze filhos de Abdênago e Iraci. Atualmente, ele não acredita em religião, mas reconhece que o seu idealismo veio da Bíblia e que, logo após sair da primeira prisão política, ganhou um concurso mineiro sobre a obra, a qual leu por seis vezes ao longo da vida. Este é um aspecto do qual se orgulha, em parte, pela perseguição que sofreu da comunidade presbiteriana ao ser preso como “comunista” e “subversivo”, inclusive, por meio de críticas expressas aos pais dele.

Já introduzido às questões políticas pela leitura do texto bíblico, ele iniciou a militância no movimento estudantil, quando do processo de vestibular e ingresso na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 1962 e 1963. Às vésperas do golpe militar, foi eleito na chapa do Diretório Acadêmico de Medicina (DA) e assumiu a presidência na prática: “O Exército invadiu a Faculdade de Medicina e eu liderei os alunos, cantando hino nacional, quando as tropas militares que invadiram, expulsaram a gente do DA da Medicina. Eu tomei posse na prática, não teve posse” (Ibidem).

A primeira prisão de Apolo foi vinculada a este papel de liderança estudantil e à autoria de um manifesto contra a ditadura militar. Ele foi levado ao 12º RI e ao DOPS, em Belo Horizonte, onde ficou por volta de quinze dias. Em seguida, foi deslocado à Penitenciária Agrícola de Neves. Na Penitenciária, Apolo conheceu membros dos movimentos de esquerda e, assim, passou a ter uma militância política inspirada na fé protestante e de esquerda. Em especial, Apolo destaca que conheceu, em Neves, o militante e líder estudantil Carlos Alberto Soares de Freitas, o Beto, que o recrutou para fazer parte da Polop.

Em 1966, já vice-presidente da UNE, ele passou por um segundo período de prisão política, sendo deslocado para Brasília sob escolta do delegado do DOPS Thacyr Meneses Sia. A terceira e última prisão política se deu em meados de 1968, quando Apolo ficou preso na Penitenciária Regional de Juiz de Fora (MG) até a concessão de *habeas corpus* em novembro daquele ano, quando passou a estar totalmente imerso na situação de clandestinidade. Em 1973, ele foi para o exílio político no Chile.

Na cerimônia de formatura de Apolo, em 1967, ele discursou à plateia dedicando o diploma a Ernesto Che Guevara. À época do fato, o jornal O Globo, de 12 de dezembro daquele ano, noticiou: “Cuidado com o Apolo”¹⁰⁹. A manchete refletia a documentação do aparato repressivo, que, para a surpresa do entrevistado, o descrevia como um “revolucionário profissional”, “agente de influência comunista, convicto e eficientíssimo, da mais alta

¹⁰⁹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Conselho de Segurança Nacional.

periculosidade” e “elemento insinuante, cuja perniciososa atuação tem criado focos de subversão, onde quer que se faça presente, levando a intranquilidade às autoridades constituídas”¹¹⁰.

Por este itinerário de militância contra a ditadura militar que, na entrevista, Apolo avalia que a situação de clandestinidade foi uma realidade gradualmente percebida por ele e traduzida no cotidiano. Para o ex-presos político,

A luta na clandestinidade era igual [a] você estar escorregando num barranco. Você *tá* na beira de um rio, tem uma lama. Você vai escorregando, vai escorregando, vai escorregando e cai dentro d'água. Aí você tem que nadar. Você... *Ih*, agora tenho que ter cuidado, não posso mais ficar saindo na rua, às vezes, eu saio à noite, eu vou ali na farmácia, compro e volto, tomando cuidado. Aí quando você vê, você já *tá* sendo procurado como terrorista. (...) A realidade vai se descortinando pouco a pouco, até o momento que você vê que você já é uma outra pessoa, você já é um terrorista. Já é um bandido, um ilegal. Que *tá* sendo procurado para eles matarem você, você ser preso. Aí você caiu na real. (LISBOA, 2023)

Lembrando-se de itens pessoais que foram apreendidos pelo aparato estatal e da produção discursiva de uma imagem pública dele como criminoso ou terrorista, Apolo me fez um pedido para orientá-lo na tentativa de localizar e acessar documentos que possam estar em arquivos públicos. Este desejo de retomada é motivado pelo presente remissivo: “Para os meus livros e para a minha história. Porque eu fiquei prejudicado em muita coisa, por exemplo, a minha carreira médica ficou prejudicada. A minha família, meu pai e minha mãe” (Ibidem). Assim, ele fez uma minuciosa descrição para orientar possibilidades de busca:

APOLO: O que eu estou mais interessado mesmo é ter acesso ao [texto] Revolução do Focismo. Ah, e uma coisa que me chamou atenção, que eu gostaria demais, mesmo. Você vai me ajudar muito. Essas declarações do que eles pensavam de mim, que eu não tinha noção. (...) Como é que você vai lembrar de tudo que eu *tô* pedindo?

ENTREVISTADORA: Na verdade, o senhor gostaria de retomar seus documentos, que falam do senhor, né?

APOLO: Mas tem jeito?! Eu queria, sim! Bom, primeiro, eu queria ter acesso ao meu diário. Que *tava* com o Cavaliere, fui lá pedir [a] ele e não me deu. (...) Era parte da minha história, né. (Ibidem)

Ao contextualizar a importância deste diário pessoal que foi apreendido na primeira prisão política, em 1964, Apolo oferece pistas para compreendermos as circunstâncias de migração de uma imagem de recordação do casamento ao conjunto de imagens a serviço do aparato ditatorial, inclusive, compondo cartazes nos quais ele foi exposto em vias públicas como “terrorista” e “procurado”. O ex-líder estudantil e guerrilheiro aponta que: “Eles pegavam da casa da gente, eles pegavam tudo. As fotos *toda*, diário. Meus diários *é* uma coisa muito

¹¹⁰ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Conselho de Segurança Nacional.

íntima. (...) É como carta de mim para mim mesmo. Registro dos meus pensamentos, eles pegaram” (Ibidem).

Com a imagem em mãos, o entrevistado fez questão de confirmar que as fotografias se assemelham à lembrança que guarda de como era o seu rosto, à época: “Essa foto minha, aqui, é uma foto rara. Mas é muito... Que eu me lembre, eu era desse jeito mesmo. Que, às vezes, você não se vê”. A justificativa elaborada por Apolo, de que ver-se numa imagem não fazia parte do cotidiano, carrega um fator de ordem geracional e dialoga com a asserção elaborada por Elizabeth Jelin de que “muitas vezes, se vive, mas não se vê” (JELIN, 2020, p.689, tradução nossa ¹¹¹).

Embora não tenhamos chegado a alguma lembrança ou dado que elucide as condições de produção dos retratos dispostos acima da foto do casamento, cabe assinalar que o excesso de luz e a vegetação visível no retrato posicionado à esquerda, aproximam-se dos aspectos observados nas imagens de Delsy e Gilse (Figuras 8 e 9). Outrossim, há uma convergência de um dos locais de prisão política: o 12º Regimento de Infantaria, em Belo Horizonte (MG).

Apolo Heringer Lisboa (2023) descreve que o casório foi realizado na cidade de Governador Valadares para o casal atender aos costumes da época e, desta forma, conseguir o aval dos familiares para morarem juntos, em meio à gradual situação de clandestinidade. A cerimônia se deu de forma simples, na casa da família da noiva, que corresponde ao ambiente em que foi feita a fotografia. Além de indicar que ele e Carmen têm uma “cópia” dessa fotografia – uma imagem num ângulo menos aberto –, o entrevistado fez o gesto de identificar e comentar sobre as pessoas que estão no enquadramento dessa imagem-recordação:

Aqui é o meu casamento. A foto minha procurado nos cartazes, é essa aqui. Minha mãe, minha sogra, meu sogro, pessoas bacanas *pra daná*. (...) Deve ser irmã dela. Minha mãe, acho que tem uma menina aqui, parece ser minha irmã [Aleluia]. (...) A Carmen era muito bonita, ela parecia demais a Brigitte Bardot. (...) Essa foto, nós temos. (...) Desse jeitinho aí, eu acho que não. Que *tá* aparecendo mais gente aqui, oh. (LISBOA, 2023)

¹¹¹ (...) muchas veces se vive, pero no se ve.

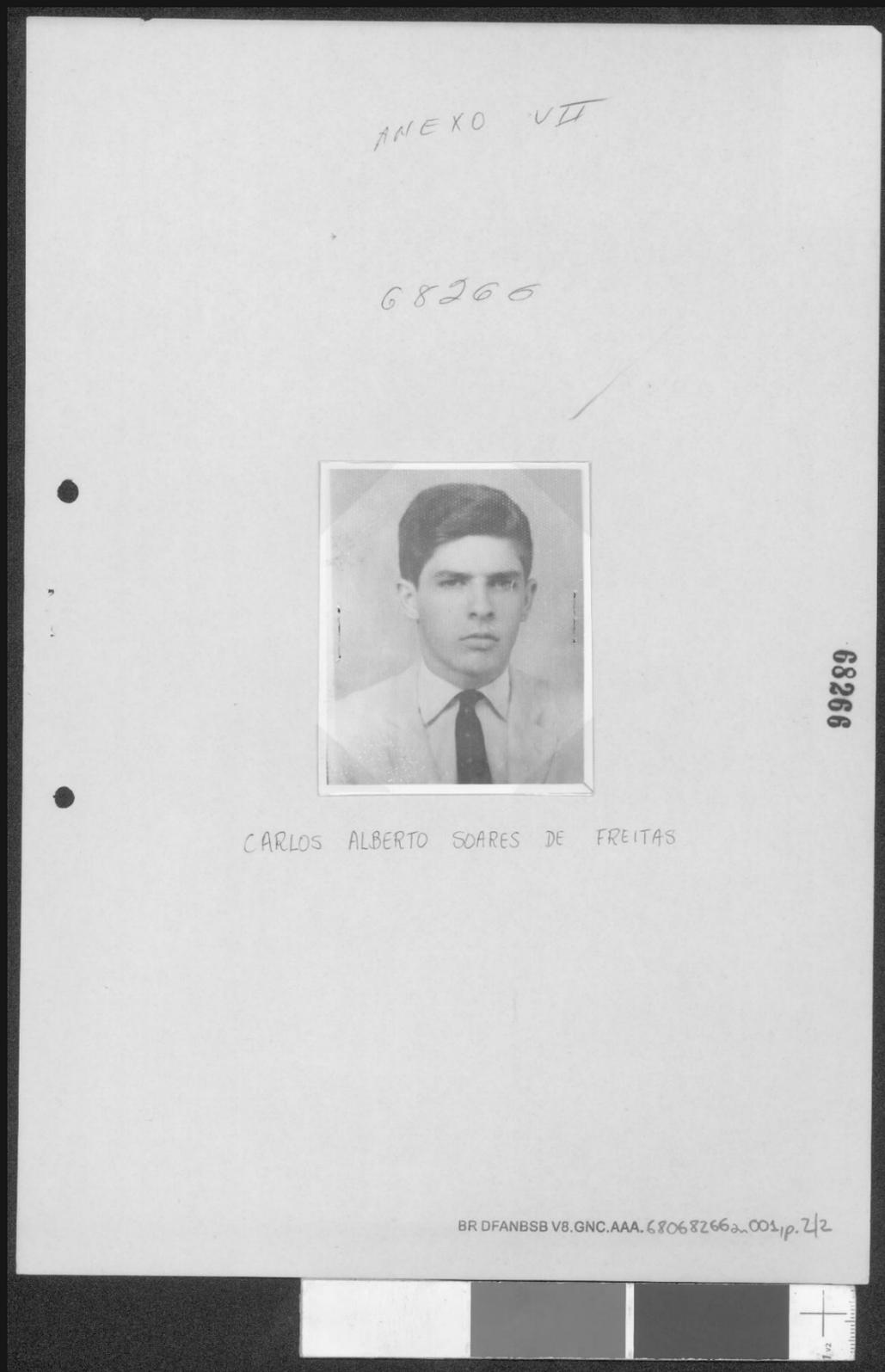


Figura 32 – Restituições, Prancha nº 28

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Olhando as imagens dispostas na mesa, Apolo teceu a seguinte reflexão: “Ninguém podia imaginar nessa época, aqui, que eu ia [me] separar da Carmen. Eu não podia imaginar que o Beto seria assassinado e desaparecido o corpo dele” (LISBOA, 2023). A afirmação de que “muita gente que morreu, vai fazer muita falta hoje. Eram pessoas muito boas”, foi, então, elaborada por Apolo em referência aos mortos e desaparecidos políticos. A ausência de pessoas como Beto (Figura 32), que foram executadas pelo aparato repressivo e, portanto, “saíram *fora* da luta, antes do tempo” (Ibidem), suscita uma falta sentida tanto do ponto de vista afetivo quanto político. Num gesto de rememoração, ele comentou sobre a imagem que guarda de uma visita feita aos familiares do amigo: “a mãe do Beto nunca desarrumou o quarto dele. (...) O quarto ficou do jeitinho, esperando *ele* voltar. Terrível” (Ibidem).

Quando consideramos o aspecto lacunar do processo transicional brasileiro quanto à localização dos corpos daqueles ausentes por desaparecimento forçado e à responsabilização de perpetradores ou agentes de Estado implicados em graves violações de direitos humanos, entre outros caminhos que foram dificilmente percorridos até então, compreendemos por que a luta continua e o luto reverbera. Neste contexto, as palavras de Apolo são marcadas pela revolta, como um movimento forjado pelo sofrimento e desejo de responsabilização:

Dá um negócio, assim, assustador na gente. Uma revolta muito grande. E eles são *responsável* por tudo o que aconteceu. Tudo de certo e de errado. Tudo de errado que aconteceu. Aliás, tudo que a guerrilha fez, que você pode recriminar, tudo foi causado por esse sistema ditatorial. Que botou a espada o revólver na nossa cara e obrigou a gente a abandonar a família. Muito sofrimento, muito sofrimento. (Ibidem)

As entrevistas remontadas até este ponto são atravessadas pelas experiências de violência direta aos perseguidos e opositores políticos. Demonstram a nós que os familiares dessas pessoas também foram ou continuam a ser afetados, seja pelas ações do Estado durante a ditadura militar, seja pela condição de falta ou incompletude das ações empreendidas no bojo da memória, verdade, justiça e reparação. À violência ditatorial materializada na prisão política, tortura, execução, desaparecimento forçado, banimento e documentos falseados sobre as circunstâncias de morte de militantes, entre outras formas de materialização, somavam-se os documentos internos largamente produzidos e difundidos para a produção de discursos de “subversão”. Igualmente, podemos destacar os cartazes espalhados em espaços públicos e as matérias veiculadas na imprensa que compuseram a situação de clandestinidade, descrita acima por Apolo: “até o momento que você vê que você já é uma outra pessoa, você já é um terrorista. Já é um bandido, um ilegal. Que *tá* sendo procurado para eles matarem você, você ser preso” (Ibidem).

Para justificar ou encobrir as ações de violência estatal, aspectos identitários de militantes contra a ditadura militar, tais como a condição de estudante ou alguma ocupação, eram suprimidos ou sobrepostos por discursos que produziam publicamente a imagem dessas pessoas como “criminosos”, “terroristas” e “assaltantes”, entre outros termos empregados pejorativamente. Este foi o caso do mineiro Milton Campos de Souza, que integrou a ALN e, em 1971, teve seu retrato amplamente exposto e associado a “assaltante” e “terrorista” em matérias veiculadas na imprensa, após ser preso durante ação de expropriação à Agência do Banco Nacional na capital mineira.

Natural de Betim (MG), Milton nasceu em 14 de fevereiro de 1947. Seus pais, Maria Izabel e José Eugênio, eram analfabetos e tiveram outros nove filhos, sendo Milton um dos poucos que chegou à formação universitária. À época da prisão política, a 6 de janeiro de 1971, ele residia no bairro JK, em Contagem (MG), e tinha formação secundária em Contabilidade.

Similarmente a Apolo, que teve a foto de casamento reenquadrada em cartazes de “terrorista procurado”, os vínculos familiares de Milton também foram atingidos pela prisão política e por narrativas que foram difundidas em grandes jornais. Apenas uma irmã e um irmão compreenderam a motivação política do assalto e o engajamento de Milton na luta armada contra a ditadura militar. Justamente, uma irmã, que foi violentamente empurrada por agentes estatais, quando a casa da família foi invadida à noite; e um irmão, que, nas tentativas de visitar Milton no DOPS, chegou a vê-lo com a boca machucada e escutou gritos enquanto estava no prédio localizado na avenida Afonso Pena (SOUZA, C., 2023).

Em outubro de 1974, ao sair da Penitenciária Regional de Juiz de Fora ou penitenciária de Linhares, Milton voltou a residir com a família, em Contagem. Recebeu, então, a visita de um grupo local de amigos que realizava ações de apoio e acolhimento a presos políticos. Nesta primeira visita, ele conheceu Célia Maria, com quem passou a se relacionar, num primeiro momento, como companheira de militância e amiga da associação de bairros. Célia se recorda de que “a primeira vez que eu vi o Milton, nós fomos umas quatro pessoas na casa dele, né, ele tinha chegado da prisão. E ele *tava...* Ele estava deitado, dormindo. Aí a mãe chamou, a gente conversou e tal” (SOUZA, C., 2023).

A partir do ano de 1980, Célia e Milton passaram a namorar e construir uma trajetória como casal. Casando-se em 1981, o casal teve dois filhos, Eduardo e Victor. O nome do primogênito é uma homenagem de Milton a Eduardo Bastos, um companheiro de militância política.

Após a anistia, Milton também retomou os estudos, ingressando na Universidade Federal de Minas Gerais. Como aluno do curso de Ciências Contábeis, participou ativamente

do movimento estudantil e chegou a ser intimado a depor no DOPS, no ano de 1982, em razão de cartazes espalhados no prédio da Faculdade de Ciências Econômicas, que denunciavam a atuação de um aluno como torturador. Os cartazes traziam os dizeres: “Aprender as lições da História é também não esquecer os fantasmas do passado recente”; “Não se pode ser terno com os algozes da ternura”; “É torturador (na ativa)”¹¹².

Contador por formação, ele passou a vida atuando profissionalmente na área de vendas. Um primeiro trabalho na área, como livreiro, veio logo após a saída da penitenciária de Linhares, a fim de cumprir uma das determinações do juiz-auditor. Depois, conheceu as vendas na área de itens para alfaiataria e confecção de roupas, onde continuou a atuar ao longo das décadas.

Em fevereiro de 2022, Milton veio a falecer em decorrência de leucemia aguda. Por sugestão do ex-presos político e anistiado Cleber Consolatrix Maia, que comentou sobre o falecimento dele, entrevistei a viúva Célia Maria Moreira de Souza para entregar as imagens a quem de direito.

Célia Maria nasceu em 1959, na cidade de Belo Horizonte (MG), mas sua vida foi construída em Contagem (MG), onde realizamos a entrevista. Ela e as irmãs atuavam em movimentos populares, dessa forma, a militância dela remonta à adolescência, conhecendo livros e no contato com militantes em meio à ditadura militar. Pedagoga por formação, atualmente, ela é professora aposentada.

De Milton Campos de Souza, encontrei três retratos dispostos num rolo microfilmado da COSEG. De forma próxima, estão dispostas outras duas imagens que nos levam ao caso da morte do estudante e também militante da ALN, Aldo de Sá Brito Souza Neto, que era natural da cidade do Rio de Janeiro.

A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) reconheceu¹¹³, em 1996, o envolvimento e a responsabilidade de agentes estatais pela morte de Aldo, aos 19 anos de idade. As circunstâncias do caso não foram completamente elucidadas, o que ensejou uma recomendação da Comissão Nacional da Verdade pela continuidade das investigações.

Em paralelo ao contexto de negociações realizadas pelo sequestro do embaixador suíço, a queda de Milton Campos ocorreu por volta das 17h50 do dia 6 de janeiro¹¹⁴, após a

¹¹² Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal.

¹¹³ Ver: autos do Processo nº 0225/96 (Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos).

¹¹⁴ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

ação armada de expropriação realizada entre as ruas Rio Grande do Sul e Tupinambás, na capital mineira. De imediato, o grupo de cinco membros da ALN passou a ser perseguido por policiais. Enquanto Milton Campos foi preso nas imediações da agência bancária, pelo soldado da PM João Batista de Araujo¹¹⁵, o restante do grupo conseguiu, num primeiro momento, deslocar-se em fuga de carro.

O conjunto de eventos em torno da prisão política de Milton atrela-se, assim, ao caso da morte de Aldo de Sá. É sabido que houve a divulgação deliberada de informações falsas na imprensa sobre os fatos ocorridos da prisão do grupo da ALN e seus desdobramentos, o que foi pormenorizado no Relatório Final da CNV. E é de igual conhecimento que ele era um quadro da ALN bastante visado pelo aparato repressivo. Aldo estava sendo procurado sob acusação de participar de ações armadas atribuídas à ALN. Em dezembro de 1970, também chegou a ser atribuída ao estudante uma suposta participação nos sequestros dos embaixadores alemão e suíço, conforme as matérias publicadas no Jornal do Brasil e noutros jornais de grande circulação.

Em suma, a Informação nº 008/ABH/SNI/71¹¹⁶, de 11 de janeiro de 1971, evidencia que a morte de Aldo foi objeto de uma operação integrada dos órgãos de segurança e informação que abrangeu, por um lado, a troca de corpos no IML para evitar o reconhecimento por parentes de Aldo e, por outro lado, o amplo uso da imprensa para divulgar narrativas falsas sobre o ocorrido. Podemos considerar, certamente, que a operação de contrainformação foi motivada pela relevância do papel de Aldo na ALN e pelas negociações em andamento do sequestro, refletindo-se na quantidade de matérias veiculadas com narrativas falsas.

No documento de Informação nº 005/PM-2/71¹¹⁷, datado de 7 de janeiro e produzido pela G2 da PM, consta que a Delegacia de Furtos e Roubos realizou a perseguição que culminou em tiroteio e que, além de Milton, os estudantes Newton Moraes e Aldo de Sá – identificado, inicialmente, como Fernando Barcelar – foram conduzidos ao DOPS.

Centralmente, o documento da G2-PM aborda que Aldo foi ferido “durante as escaramuças”, isto é, em confronto, e chegou a ser preso e colocado à disposição da CODI, subordinada à ID-4, vindo a falecer no dia seguinte. Tal informação se contrapõe, de certo modo, às narrativas que foram difundidas noutros documentos internos e nos meios de imprensa, seja a narrativa de queda ao pular do edifício Alvarenga e decorrente fratura da bacia,

¹¹⁵ Agente de Estado vinculado à G2 da Polícia Militar de Minas Gerais.

¹¹⁶ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

¹¹⁷ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

seja a de condução dele ao Pronto Socorro ou ao Hospital Militar, seja, ainda, a de alegação de morte por suicídio no dia 6. Neste documento, a Seção de Informações da PM descreve que:

Dois outros delinquentes foram presos pelos policiais da Delegacia de Furtos e Roubos, tendo um deles ferido durante as escaramuças.
Trata-se do indivíduo FERNANDO ANTÔNIO DE ARAÚJO BARCELAR, (...), que veio a falecer na manhã de hoje, em consequências dos ferimentos.
(...) Todos os presos foram conduzidos para o DOPS e postos à disposição do Nu/CODI/BH, para as apurações decorrentes.

O registro de óbito¹¹⁸, emitido em janeiro de 1971, traz a referência do Hospital Militar como local da morte. Contudo, documentos como o do serviço de inteligência da PM sugerem a ocorrência da prisão e condução de Aldo ao DOPS. Em ofício de 7 de janeiro, o delegado do DOPS Renato Aragão cita que “são indiciados Newton Moraes, Milton Campos Souza e Fernando Antônio de Araújo Bacelar”¹¹⁹, demonstrando que houve a prisão e o próprio indiciamento. Outrossim, em documento¹²⁰ destinado ao juiz auditor Mauro Seixá Telles e datado do mesmo dia, o delegado informa sobre a prisão e a autuação dos três militantes da ALN, além do falecimento às 16h30:

Cabe-me levar ao conhecimento de V. Excla., que às 18:00 horas de ontem, MILTON CAMPOS DE SOUZA, NEWTON MORAES e outro indivíduo ainda não identificado, todos militantes da ALN – Aliança Libertadora Nacional – assaltaram a Agência do Banco Nacional de Minas Gerais S/A, localizada a Rua Tupinambás esquina da Rua Rio Grande do Sul, sendo prêsos e autuados em flagrantes por esta Delegacia.
O terrorista ainda não identificado, no afã de livrar-se da prisão em flagrante, atirou-se do interior de um apartamento situado no terceiro andar do prédio onde se refugiou, vindo a falecer às 16:30 horas de hoje, em consequência dos ferimentos recebidos.

Nos autos do processo deferido pela CEMDP e no Relatório Final da CNV, consta que a avó de Aldo, Mercedes, viajou do Rio de Janeiro a Belo Horizonte em busca de notícias, mas foi impedida de fazer o reconhecimento do neto devido à troca de corpos intencionalmente feita. Posteriormente, houve o reconhecimento por fotos que teriam sido mostradas ao pai de Aldo. À família, foi autorizada somente a abertura momentânea do caixão no cemitério, conforme Mercedes conta em carta ao Grupo Tortura Nunca Mais: “O corpo foi removido para o Rio com ordem expressa das autoridades competentes de que não poderia haver velório. Apenas seria permitido a abertura do caixão no cemitério, o que foi feito para um rápido reconhecimento”¹²¹.

¹¹⁸ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

¹¹⁹ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

¹²⁰ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

¹²¹ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos.

A abordagem deste caso contribui para elucidar que as diversas matérias veiculadas sobre a prisão de Milton e dos demais foram publicadas no âmbito de uma operação dos órgãos de segurança e informação. Nas narrativas orquestradas e amplamente difundidas em jornais de grande circulação, o mineiro de Betim foi, reiteradamente, associado à imagem de um “criminoso” e “terrorista”. O Diário de Pernambuco ¹²², por exemplo, noticiou em 9 de janeiro de 1971:

Milton Campos é considerado um homem perigoso e se encontra envolvido em movimentos terroristas há um ano e meio, sempre integrando o chamado ‘Grupo de Fogo’. (...) Ingressou no terrorismo a convite de amigos e passou dezoito meses se preparando para as grandes ações.

Não obstante, o detalhamento do caso se faz relevante para o tema desta pesquisa à medida que a CNV menciona, em seu Relatório, a ausência de fotografias do corpo de Aldo:

Em concordância com a causa de morte registrada na certidão de óbito, a família apresentou registros de que Aldo fora morto com a utilização do instrumento de tortura chamado “coroa de cristo”, que consiste numa fita de aço que aos poucos comprime o crânio. Embora não haja fotos de seu corpo, a família afirma que, ao ver o corpo, foi possível constatar o afundamento desta região. (BRASIL, 2014b)

Localizadas na mesma pasta em que foram dispostos os retratos de Milton Campos, duas fotografias em formato 10 por 15 vêm ancorar o testemunho dos familiares (Figura 33). Com a anotação de “Laudo Pericial nº 65376”, o corpo de Aldo é visto com um ferimento na cabeça, suas partes íntimas e pernas estão encobertas por um pano branco e seus dedos estão envoltos por um pedaço de pano ou plástico na cor branca, improvisado com um nó.

Num primeiro momento, cogitei fazer uma descrição das fotografias frente à ponderação da necessidade de trazê-las à pesquisa, similarmente à discussão feita no caso das imagens de Nancy Unger. Assumo, então, a premissa ética e política de que a morte – em contextos de opressão, violência e autoritarismo – gera clamores e movimentos por justiça, senão através de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017c). A decisão metodológica de incorporar à montagem as imagens de Aldo cumpre, nesta pesquisa, o papel de trabalhar a posição que as imagens “são suscetíveis de assumir diante da história” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.170), compreendendo que não cabe a mim omiti-las após vê-las, como os perpetradores se empenharam em fazer. Como proposto inicialmente, considero que é possível abrir fendas em imagens produzidas pelo aparato estatal ao elaborar uma objeção de imagens e remontá-las num trabalho voltado a levantar nossos olhos à violência que as produziu.

¹²² Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco.

Fazer do resto assassinado (DIDI-HUBERMAN, 2005) um resto remontado adquire uma relevância maior frente aos esforços deliberados por enterrar as imagens ou resumir o ocorrido a algo inimaginável. Nas sobrevivências e reparações, a despeito de que imagens não transpõem o próprio fato das mortes dos retratados, podem oferecer uma contribuição, mesmo que parcial e contingente, à justiça devida aos mortos. Sob outro enfoque, as imagens trazem à tona que “as sobrevivências só atingem o vivo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 285). Na constatação de que “isto me olha”, as imagens de Aldo inquietam quem as vê e trazem o enfrentamento do desconfortável, “como se a visão permanecesse inconsolável diante da imagem que finalmente se abre e nos leva a perda de (...) nossa tranquilidade moral” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 166).

No poema *Sem*, juntado aos autos do processo na CEMDP, Aldo de Sá escreveu: “Sem vacilar em ceder a vida / Sem desprezar ¹²³ a vida”. O desprezo à vida que foi expresso pelo aparato ditatorial nos casos de Aldo, Onofre, Beto, Carlos Eduardo e tantos outros ausentes, que não vacilaram em ceder a própria vida à luta, poderia ter atingido Milton Campos em definitivo naquele contexto de prisão do grupo da ALN.

Em entrevista concedida à Covemg, Milton complementa a fala do ex-advogado de presos políticos Fahid Tahan Sab ¹²⁴, destacando que muitos participaram da resistência movidos por desejo de justiça. Ainda que o ex-presos político evitasse estar na posição de falar sobre a própria experiência, ele não hesitou em expressar o que tinha uma central importância para a atuação dele e de outros, como Aldo, nas lutas contra a ditadura militar:

FAHID: É inesgotável, é inesgotável, tem muita coisa. Eu comentei para eles outro dia. O Milton, não fosse esse processo da pena da morte, não fosse o Aldo, estava trabalhando no anonimato. Oitenta por cento desses jovens e dessas jovens que participaram da resistência, alguns ideologicamente, outros por emoção, outros pelo sentimento de liberdade.
MILTON: Pela justiça. (SAB; SOUZA, 2015, p.31)

¹²³ Conforme o original.

¹²⁴ Natural de Nanuque (MG), Fahid Tahan Sab atuou na defesa de presos políticos no período de 1969 a 1976. Faleceu em 14 de agosto de 2021, aos 85 anos.

ALDO SA BRITO DE SOUZA NETO
Linha Pericial nº 65.376

7



Figura 33 – Restituições, Prancha nº 29

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

18

MILTON CAMPOS DE SOUZA
ASSALTANTE A BANDA EM B. HTE

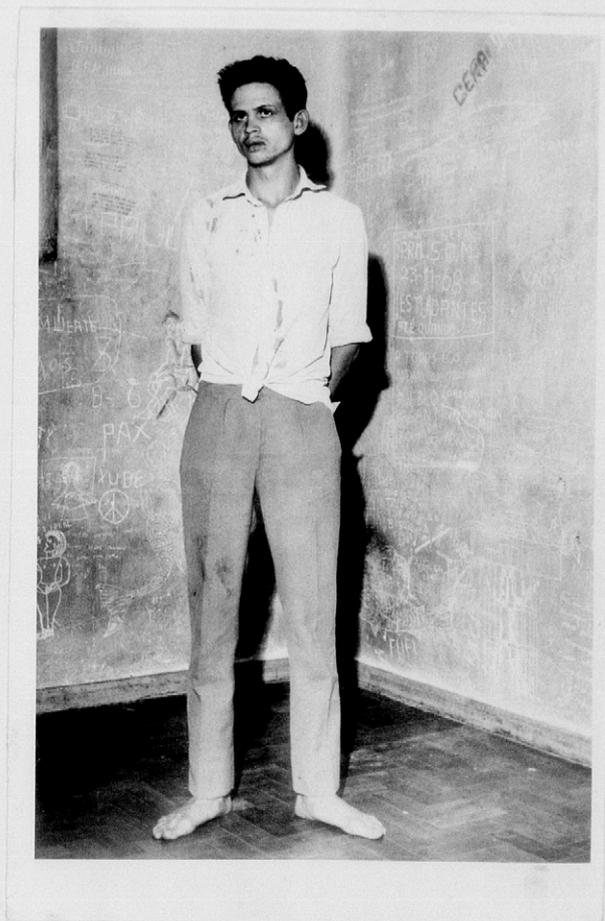


Figura 34 – Restituições, Prancha nº 30

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

NILTON MORAES

SUBVERSIVO

MILITANTE DA ALN e VAR.P

ASSALTANTE DE BANCO EM B. Hte. 1970



Figura 35 – Restituições, Prancha nº 31

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

As imagens de um jovem que encara a câmera e o fora de campo são de alguém que, indubitavelmente, sobreviveu à prisão política e à tortura. E não somente isto. Nas palavras de Célia Maria, ele sempre expressou o orgulho que tinha da militância contra a ditadura militar: “Ele tinha orgulho da história, sabe. Era orgulhoso da história [dele]. Ele falava assim: ‘E eles que não ficassem muito espertos, não, que a gente tomava o poder!’” (SOUZA, C., 2023). Das tristezas que carregava, ele expressava o pesar sentido pela morte do adolescente Marcelo Tavares, baleado no tiroteio durante a perseguição policial: “Não que ele arrependesse da ação ou do que foi feito. Ele nunca, em momento nenhum, em momento nenhum da vida, ele falava que tinha arrependimento. Mas ele tinha um pesar por ter morrido uma criança” (Ibidem).

Na entrevista com Célia, pude conhecer outros aspectos da subjetividade de Milton, que era um assíduo leitor e colecionador de coisas, desde cartões telefônicos a álbuns. Segundo a viúva, ele continuou a gostar de jogar xadrez e interagir com pessoas, tendo o hábito de puxar conversa por onde passava. Ela enfatiza sua notável alegria de viver, com leituras e posturas positivas perante situações adversas: “O Milton ele era muito... Ele tinha uma coisa com a vida, assim, muito legal. Eu observo em companheiros, assim, que participaram disso. Essa alegria, assim, com a vida, sabe. Com as pessoas, de conhecer pessoas, de fazer relações” (Ibidem).

O orgulho de Milton em relação à história dele, como militante da ALN, foi enfatizado no momento em que dialogamos sobre o olhar destemido do retratado. Das três imagens entregues, a entrevista esteve centrada na imagem da Figura 34. Ao ser convidada a olhar as imagens, Célia manteve uma fala marcada por pausas, com uma emoção já incrustada na voz ao longo de toda a entrevista:

Estava muito magro, nossa. Magrinho demais. Assaltante a banco. [lendo a anotação] Descalço. (...) Ele tinha um problema de estômago nesse período, muito sério (...) Depois, ele disse que, quando ele foi para a prisão, foi para o presídio, que o problema de estômago quase resolveu porque era uma tensão [lá no DOPS]. (Ibidem)

Milton foi fotografado numa sala do DOPS, algemado e descalço, com marcas de agressão física no rosto, como um ferimento ou corte visível na região da boca. Na foto, também é possível ver vestígios de sangue na camisa de botões que foi amarrada por um nó. O revestimento de taco sugere a adaptação de uma sala ao uso como cela e as inscrições na parede trazem os vestígios da passagem de muitas pessoas pelo espaço, cada qual com uma história de vida e imaginação política. As inscrições abrangem desde palavras, nomes e datas, como “23-11-68 ESTUDANTES” “ATÉ QUANDO”, “AQUELE ABRAÇO”, “JOSÉ GERALDO”, “MUERTE”, entre outros textos ilegíveis, até caixas desenhadas em sequência, as quais poderiam ser alguma forma de registrar e somar algo, por exemplo, a quantidade de dias de

prisão política. A parede também traz outros desenhos, tais como corpos femininos, construções, uma sereia, um peixe e a figura de uma pessoa em posição similar à escultura O Pensador, de Rodin.

Similarmente, na imagem da Figura 35, vemos o então estudante da Universidade Federal de Ouro Preto, Newton Moraes, descalço e com uma camisa molhada de suor ou por contato com água. Ele faz um gesto com ambas as mãos, sinalizando algo específico e direcionado a quem poderia ver a fotografia. Posicionado olhando para o teto de uma sala no DOPS, como se estivesse clamando por algo, seus pés aparentam estar machucados. Os olhos revirados de Newton nos levam à abertura dessa imagem à posição política de que, se os olhos são capazes de gritar (CHAR apud DIDI-HUBERMAN, 2018b), também têm a capacidade “de resistir, de se levantar, de fazer bifurcar a injustiça intolerável do mundo, mesmo que apenas pela imaginação”, conforme o proposto por Didi-Huberman (2018b, p.169).

Certamente, os gestos de Newton suscitam o movimento de levantar os nossos olhos para as inscrições da violência nessa imagem e naquela de Milton Campos. O elemento central da fotografia de Milton também é o olhar do militante retratado, que expressa destemor e objeção perante a situação de prisão política. E este olhar não poderia ser lido, também, como um olhar de desafio ou uma forma de expressar vitória moral perante os agentes de Estado, como Nancy o fez?

A ficha de identificação¹²⁵ de Milton é datada de 7 de janeiro, então, poderíamos atribuir a mesma data às fotografias dele e de Newton. O ambiente de baixa iluminação motivou o disparo de *flash* que projeta sombra, logo, podemos considerar que a fotografia foi feita no período da madrugada ou noite do dia 7 – assumindo-se a data que consta na ficha individual.

A imagem fotográfica da Figura 34 também fornece vestígios que orientam a tarefa de imaginar o fora de campo e situar em qual espaço do antigo prédio do DOPS Milton foi fotografado. O formato e a altura da janela à esquerda da imagem e a distância horizontal entre a posição da janela e a extremidade da parede, sugerem que ele foi fotografado numa cela situada no subsolo. Tendo em vista as alterações no piso que, atualmente, é concretado, esta fotografia do Outrora é um vestígio do revestimento de taco de madeira existente em 1971, em consonância com o rodapé de madeira remanescente em algumas das celas e um só taco deixado à vista na área de carceragem.

Ao longo da vida após o cárcere, a posição de não falar sobre a tortura no DOPS se manteve predominante para Milton, o que podemos compreender como reflexo de uma gestão

¹²⁵ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

da memória realizada por ele, com poucas possibilidades de comunicação no sentido de elaborar e encontrar marcos narrativos para transmitir o ocorrido aos outros. O silêncio apresenta razões bastante complexas e, certamente, não se resume ao esquecimento (POLLAK, 2006; 2010, JELIN, 2020). Há situações-limite engendradas em contextos de violência sistemática, como as ditaduras militares no Cone Sul, que beiram o limite do possível e, igualmente, o limite daquilo que é dizível, levando a um silêncio deliberado daqueles que foram diretamente afetados (POLLAK, 2006).

Por conseguinte, a posição que ele manteve de abster-se em falar a uma audiência, aos outros – que não foram presos e torturados –, poderia refletir menos a disponibilidade de encontrar escuta ou a “dificuldade de falar de uma experiência traumatizante em si, que a dificuldade de evocar um passado que permanece difícil de comunicar, de fazer compreender, de transmitir a todo estranho ao grupo atingido” (POLLAK, 2010, p.10).

As dificuldades e os bloqueios de Milton em narrar a violência sofrida no período em que esteve no DOPS podem ter resultado não de “vazios na memória ou de esquecimentos, mas sim de uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e transmitir o próprio passado” (POLLAK, 2006, p. 31)¹²⁶. Igualmente, a vontade de manter-se em silêncio poderia estar associada ao processo de reconstrução da intimidade, privacidade e dignidade ou ao gesto de preservação das pessoas próximas a ele, com vista a evitar a transmissão de sofrimentos (JELIN, 2020). Neste sentido, a viúva ressalta a indisponibilidade dele em relatar aos outros a própria experiência e as situações pontuais em que conseguiu partilhar aspectos do período vivenciado na prisão política:

No DOPS, ele foi muito torturado. Mas ele não falava da tortura. Ele falava de companheiros que ele conhecia. (...) Ele não ficava falando da tortura. (...) E a gente [familiares] sabia e os companheiros sabiam. E a gente conversava, a gente tinha encontros frequentes com os companheiros, né? Que eles *tiveram* um DOPS também. Às vezes, eles comentavam uma coisa ou outra, mas em família, comigo e com os meninos, ele não ficava fazendo esse destaque da tortura. Descrição ou o quê que aconteceu. (...) Ele não ficava falando disso. (SOUZA, C., 2023)

Em algumas ocasiões, o Milton “Cabide”, apelido que recebeu de companheiros na prisão política, abria-se para relatar a solidariedade do coletivo, as histórias dos companheiros que conheceu na prisão e outras amenidades que o ajudaram a suportar o período de 1971 a 1974. Célia conta que, no DOPS, ele aprendeu a jogar xadrez com companheiros e o hábito

¹²⁶ (...) vacíos en la memoria o de olvidos, sino de una reflexión sobre la utilidad misma de hablar y transmitir su pasado.

permaneceu após a prisão: “eles jogavam xadrez nesses tacos, aqui” (Ibidem), ela indicou, referindo-se ao piso de taco visível na imagem.

De forma a elaborar o outrora, a entrevistada pontua que o gesto de amarrar a camisa e dobrar as mangas, como observamos na imagem, pode estar relacionado a um traço da personalidade de Milton, que se preocupava em estar bem apessoado e organizado. Naquele contexto, o esforço pela organização poderia representar uma forma silenciosa de resistência e contestação às condições da prisão política, como também, um gesto para tentar manter a dignidade frente à violência estatal. Olhando para a fotografia, Célia presume que:

Ele deve ter dado um jeito, né. Assim, [ele era] extremamente vaidoso. Ele, assim, sabe, [era preocupado] com a imagem. As mangas, também deu um jeito. Que era muito [o jeito] dele. (...) Vaidoso, assim, de vestir, de estar sempre arrumado. Não é numa vaidade com uma roupa melhor. É organizar. [Ele era] extremamente organizado. (Ibidem)

A partir da década de 1980, a característica de organização convergiu com a ocupação profissional, quando ele começou a trabalhar na área de moda e confecção: “Ele trabalhou muito tempo com essa questão de moda, né, de confecção. Então, ele sabia, assim, gostava de uma camisa bem *ajeitado*, um corte bem-feito, uma calça boa” (Ibidem).

Ao final da entrevista, a entrevistada passou a trazer aspectos que sugerem uma percepção de maior confiança e disponibilidade de escuta. Como reflexo da repressão política na ditadura militar, o senso de vigilância do ambiente, como uma medida de segurança, perdurou no cotidiano de Milton. Célia exemplifica que “se a gente tivesse em casa, a gente... Ele só deixava abrir a janela depois que... Com janela aberta, com a luz acesa, a gente não chegava na janela, que ele vinha atrás: ‘Não, não, tem que apagar a luz’” (Ibidem).

Havia períodos de recolhimento, nos quais Milton manifestava um certo distanciamento: “Ele tinha uns períodos, assim, de muita tristeza também. Depois parecia que ele saía, assim, um pouco de um casulo”. Outros sintomas atrelados à experiência traumatizante foram aparecendo mais tarde na vida dele, conforme ela pôde observar. Por volta dos 45 anos, ele passou a ser acompanhado por um médico chamado Jésus, que conheceu na prisão política, em quem Milton confiava a escuta sobre questões pessoais relacionadas àquele período. Célia conta que

Ele só ia nesse companheiro porque guardava um medo de falar disso com outras pessoas. O medo de falar mesmo e de não ser a pessoa certa para falar, né. E até uma coisa bem de não querer compartilhar. (...) E ele pensava que se ele falasse para qualquer médico, ele podia estar falando para alguém que pudesse fazer alguma coisa com a história dele, que ele não confiava de falar. Então, ele ficou com esse médico, com esse amigo, muitos anos. (...) Ele só falava com esse amigo. (Ibidem)

A viúva partilhou, por fim, que sentiu um pouco de medo por não saber o que poderia ver nas imagens. Esta dúvida sobre as imagens antecede o convite à participação na pesquisa. Ela se recorda de que, há uns anos, recebeu a indagação de que existiriam imagens de Milton espancado, suscitando a perspectiva de que poderia chegar a ver imagens dele nessas condições. O medo também estava associado ao não dito, uma vez que Milton evitava falar sobre as circunstâncias da tortura a que foi submetido. Apesar disso, Célia acredita que o ex-preso político que ela acolheu e veio a tornar-se seu companheiro íntimo, aprovaria o gesto de participar da pesquisa e falar sobre a história dele:

E a gente não pode deixar. A gente tem que estar lembrando, sempre. Acho muito importante, até pela memória dele. (...) Ele não falava muito, não, mas eu acho que ele aprovaria, eu estar falando das questões dele. Com certeza, ele aprovaria isso. (Ibidem)

O mês de fevereiro de 2022 passou a demarcar ausências relevantes a este trabalho de montagem. O ex-militante da ALN Milton Campos de Souza (Figura 36) faleceu no dia 14, o que nos levou à entrevista com Célia Maria Moreira de Souza, mas aquele mês também trouxe outra ausência permanente que encontra o intuito de devolver imagens. Em outro gesto de emoção – compreendida como um movimento – e afetividade, Gildásio expôs que desejava contar uma última história: “Mas aí, deixa eu te contar uma história final” (COSENZA, Gildásio, 2023). Encontrando a vontade de escuta, ele relatou que, após o retorno do exílio político, quando estava atuando na reorganização da Ação Popular no Rio Grande do Sul, conheceu a companheira Nilce, também militante de AP.

A propósito de trazer uma última história a este cordão da memória, a imagem fotográfica de Nilce Azevedo Cardoso vem compor o último movimento de uma remontagem que deve terminar, pelo menos, provisoriamente, diante da incompletude imanente às imagens. Entreguei essa imagem a Gildásio após conhecer a história que relatou na primeira entrevista. Para ele, a fotografia (Figura 37) lhe trouxe “lembranças muito boas” (Ibidem). No momento de recebê-la, o ex-preso político expressou: “Nilce... A Regina [codinome]... Um nome que eu não conhecia. Ela era paulista, né. Paulista. Militante do movimento estudantil. Foi para clandestinidade. Aí foi para o Rio Grande do Sul. A gente se conheceu lá. Muito obrigado” (COSENZA, Gildásio, 2023).

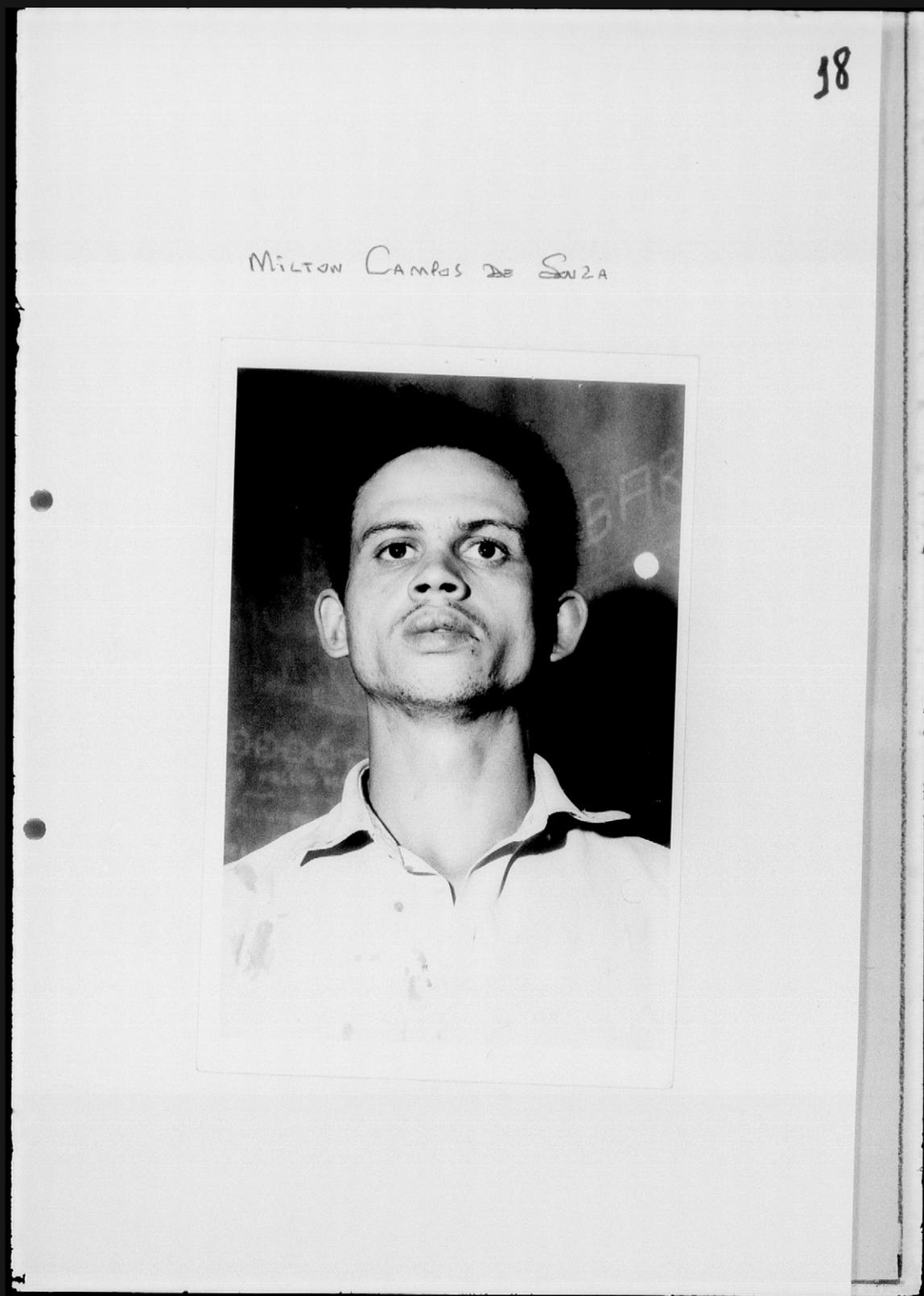
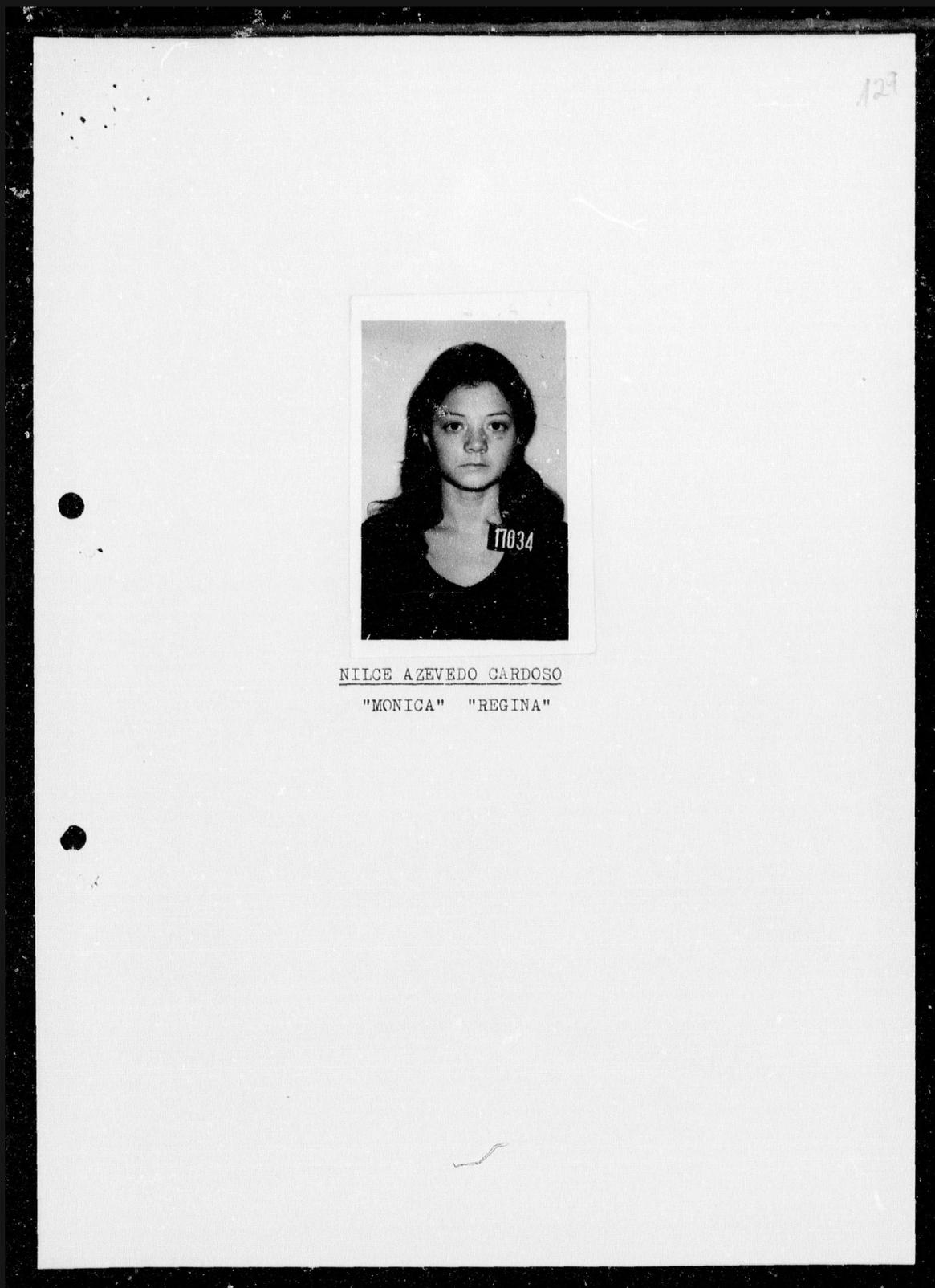


Figura 36 – Restituições, Prancha nº 32

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



NILCE AZEVEDO CARDOSO

"MONICA" "REGINA"

Figura 37 – Restituições, Prancha nº 33

Fonte: Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

Natural de Orlandia (SP), Nilce¹²⁷ graduou-se em Física pela Universidade de São Paulo, no ano de 1967. Sua trajetória de militância política começou nos movimentos estudantil e de Ação Católica, como integrante da Juventude Universitária Católica. Participando da Ação Popular, ela passou a trabalhar como operária e, em 1969, deslocou-se a Porto Alegre, onde também exerceu o magistério como forma de cobertura à situação de clandestinidade. Em 11 de abril de 1972, no contexto de uma grande queda¹²⁸ dos membros de AP no Rio Grande do Sul, ela foi presa e torturada no DOPS daquele estado, chegando a entrar em coma por toda a tortura física e sexual a que foi submetida. Levada à sede do DOI-CODI de São Paulo, sofreu tortura psicológica ao longo de um mês, antes de retornar ao DOPS do Rio Grande do Sul, sendo libertada em julho daquele ano (CARDOSO, 1997). Gildásio conta que: “E os caras [torturadores] acharam que ela... Disseram para ela. Você tem pouco tempo. Falaram para a família dela que calculava [que ela] devia ter uns dois anos de vida. E ter filho, jamais. Tanto que tinha sido a violência” (COSENZA, Gildásio, 2023).

Em depoimento redigido à Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, no ano de 1997, ela narra a própria trajetória a partir do título “Sim, meu pai, também posso dizer: Nossa luta não foi em vão” (CARDOSO, 1997). Para introduzir o gesto de relatar o que lhe aconteceu, ela afirmou que a esperança lhe assaltava, apesar de tudo – e do horror. Na perspectiva de Nilce,

Passados trinta anos, o sentimento que me assalta é de esperança e, ao mesmo tempo, de horror. Esperança de que o que fizemos continue a dar frutos, porque, apesar de tudo o que nos aconteceu, fizemos a história avançar, porém nenhum torturador e, principalmente, seus mandantes, foram julgados ou condenados. Acreditávamos e continuo acreditando na necessidade de construirmos um mundo sem exploradores e explorados, onde o ser humano pudesse e possa viver como ser humano, numa sociedade solidária e cidadã, uma sociedade socialista. Outro sentimento que me assalta é de horror. *Porque* temos que falar disso que nos machucou tanto? Lembro-me de Gorky quando foi perguntado para falar dos horrores que passou na infância. Ele teria dito algo como: enquanto toda a humanidade não souber do que se passa, a história se repete. Assim, proponho-me a falar um pouco do que se passou. (CARDOSO, 1997)

Desde a queda da célula de AP no Rio Grande do Sul, Gildásio não via ou recebia notícias de Nilce. Casada à época, ela chegou a ter uma filha e um filho. Após a anistia, Gildásio também teceu relacionamentos com o passar dos anos, casando-se por três vezes, o que lhe trouxe filhos e netos. Em 2001, foi possível acontecer um primeiro reencontro, quando Gildásio

¹²⁷ Nilce prestou depoimento à Comissão Nacional da Verdade e à Comissão Estadual da Verdade do Rio Grande do Sul, além de participar de diversas palestras em que relatou sua trajetória de vida e militância política. Entre outros aspectos relacionados à ditadura militar, ela ressaltava a importância de identificar, nomear e responsabilizar agentes estatais envolvidos na repressão.

¹²⁸ Gildásio, que residia clandestinamente em Pelotas (RS), conseguiu fugir para o estado de São Paulo.

foi a Porto Alegre para participar do Fórum Social Mundial e, como ele conta, “daqui [Belo Horizonte] eu mobilizei o pessoal lá, que eu queria achá-la, que eu já sabia que ela tinha sobrevivido ¹²⁹” (COSENZA, Gildásio, 2023).

No período posterior à prisão política, uma das sequelas da tortura foi a amnésia que perdurou em Nilce: “Foi recuperando da amnésia muito lentamente. E cheio de buracos e brancos. E aí, quando eu encontrei com ela. (...) Ela não lembrava de mim. Ela fez tanto esforço. (...) Eu a reconheci na hora. Ela não me reconheceu” (Ibidem). Pelo desencontro da memória, um outro companheiro de militância conversou com Nilce sobre como Gildásio e ela se conheceram. A lacuna do trauma só foi transposta pela lembrança afetiva associada a estar num determinado lugar:

E em Porto Alegre tem um negócio que é lindo lá, que é a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes. Que é uma procissão marítima que sai da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes, no rio Guaíba, e desce à noite com os barcos *todo* enfeitados, iluminados etc. E a gente gostava de ir lá. A gente achava lindo. E ela só foi lembrar de mim quando eu levei *ela* na igreja. “Você lembra disso?” E aí ela foi desencavando, devagarzinho. (Ibidem)

Mais recentemente, Gildásio e Nilce, que estava viúva, se reencontraram e passaram a cultivar um relacionamento amoroso. Com a perspectiva de mudança de Nilce para a capital mineira, a fim de morar com ele, casal decidiu reformar um apartamento em 2021:

A gente tinha decidido o seguinte. Que eu ia comprar esse apartamento e que **a gente vinha morar aqui, esse aqui [o local da entrevista]**. Inclusive, ela me ajudou a escolher o apartamento. (...) Aí fizemos essa reforma aqui. Eu mexi só aqui, o resto... E pintei. O resto, eu não mexi em nada. E dizendo que eu ia acabar a reforma e ela ia para Porto Alegre, conversar com a filha dela. E mudar para cá. (Ibidem, grifo nosso)

Naquele momento, o tempo era um fator central. Ambos sabiam que uma das sequelas da tortura, que afetou o pulmão de Nilce, poderia se agravar. Gildásio aborda que, em consulta ao médico, “ele avisou *pra* gente. Oh, a situação dela *tá*... Quer dizer. Que eles não mataram em 70, mas as consequências de lá... Então, o que eu pensava era o seguinte. Ela vai mudar para cá, vai viver um tempinho” (Ibidem).

O processo de reforma a dois, que envolveu até um projeto arquitetônico, foi concluído em janeiro de 2022. Terminando a mudança para o apartamento, no qual foram realizadas as entrevistas com Gildásio, ele avisou à Nilce que estava tudo pronto. Contudo, a

¹²⁹ Para pensar a condição de sobrevivente Seligmann-Silva, resgata que a noção de superstes “não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também [abrangem] ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir muito mais além desse acontecimento’; de ter sido, portanto, ‘testemunha’ de tal fato” (BENVENISTE apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 4)

situação de saúde dela trouxe a perspectiva de que o tempo estava demasiadamente escasso para a continuidade do relacionamento:

Liguei para ela. Oh, pode vir! “Não, só vou acertar tal e... mas a saúde tá *fiando*. Eu acho que eu vou furar contigo.” (...) Ainda brincamos, conversamos muito. Você vem e tal. Então, eu acabei de mudar para cá [no] dia 12 de fevereiro. (COSENZA, Gildásio, 2023)

Aos 77 anos, Nilce veio a falecer no dia 21 de fevereiro de 2022, em Porto Alegre. Um último diálogo com Gildásio ocorreu por telefone, em que eles despediram da forma possível. “Quatro dias antes de ela morrer, ela falou: ‘Oh, *tô* muito ruim, pedi minha filha para me internar’. E aí despedimos. (...) Ela... Tinha consciência de que tinha acabado” (Ibidem). Ele se recorda de que Nilce abordou ao companheiro de militância que: “Oh, em setenta e pouco disseram que eu tinha dois anos [de vida], vivi cinquenta anos. Disseram que não ia ter filho, tive dois. A gente se reencontrou, então, *tamo* aqui. Como você disse, somos *vaso ruim*. Dois anos viraram cinquenta!” (Ibidem).

Decorrido um ano desde o falecimento de Nilce Azevedo, pude conhecer um recorte dessa história de sobrevivência, afeto e despedida que se vincula à constelação de imagens, palavras e gestos remontados até aqui. Vinculando o Outrora ao Agora, diante de um passado reminescente que encontra o presente dos nossos gestos (DIDI-HUBERMAN, 2005), podemos aproximar as palavras de Nilce a uma carta escrita por Gildásio, em 12 de junho de 1976. No presídio do Hipódromo, em São Paulo, ele afirmou: “através da violência, da selvageria, das torturas e assassinatos, os agentes do obscurantismo têm a tola ilusão de que são capazes de parar a roda da História. Entretanto, e apesar de tudo, o povo brasileiro, sem dúvida, derrotará este regime fascista”.

Considero que um olhar atento pode dar a ver, neste ponto da montagem, “lampejos [de sobrevivência] em que esperança e memória se enviam mutuamente seus sinais”. No bloco do cordão encarnado, as imagens e histórias remontadas de Nilce e Gildásio aproximam-se de uma importante objeção apresentada por Didi-Huberman à noção fatalista e desprovida de imaginação que tenta impor a nós o suposto desaparecimento dos vaga-lumes – e o faz, também, pelo argumento do inimaginável e irrepresentável.

Se concebemos que Nilce e Gildásio podem nos oportunizar ver que “a destruição nunca é absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.84), igualmente, podem nos fazer alcançar uma ponta do princípio esperança que opera “através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro” (Ibidem, p.60). Por todas as imagens trabalhadas na montagem, consideremos

sustentável a adoção do argumento da indestrutibilidade da experiência, “mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos” (Ibidem, p.148) de esperança que, entre outras formas, são emitidos por restos e reparações da imagem.

Os vaga-lumes, certamente, emitem sinais de que não se pode declarar a morte das sobrevivências, ainda que por luz fraca e intermitente. Mesmo que seja “preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela” (Ibidem, p.52), isto não implica o desaparecimento, mas um convite a prestar atenção em suas reparações e deslocamentos.

Ainda que saibamos, sem prejuízo dos movimentos realizados até aqui, que essas imagens interpostas por intervalos permanecerão suscetíveis às reconfigurações do olhar e da imaginação política, a montagem “terminada” com Nilce e Gildásio oferece um ponto provisório, mas necessário, de conclusão.

Percorrendo os bairros da experiência, os subúrbios da saudade e os confins da esperança, esta montagem foi movida por aproximações e disparidades que começaram e encerraram-se pela perda que atravessa as imagens, a emoção e os gestos partilhados. Numa pequena obra visual de perda, pudemos constatar que alguma coisa ainda resta pelas imagens sobreviventes que olhamos e nos olha. Benjamin nos ensina, permanentemente, que “não existe um único olhar que não espere uma resposta do ser ao qual se dirige” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.267).

Diante das imagens trabalhadas na montagem, estivemos diante de um tempo que não é cronológico. No jogo rítmico da montagem e na contradança das cronologias, estivemos diante da memória, a qual Didi-Huberman (2015) considera como a construção que torna a imagem pensável e, portanto, legível. É a memória que “decanta o passado de sua exatidão”, “humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (Ibidem, p.41) dos restos em que sobrevive o Outrora.

Os restos de imagens, então restituídos e convocados a participar de um gesto, nos impelem ao movimento por uma intermitente contribuição às lutas contra a consciência infeliz, como Gildásio e os demais integrantes do coletivo de presos políticos, em dezembro de 1975, se referiram aos amigos do cordão encarnado. Esta remontagem destinou-se, pois, a nos sublevar e fazer desejar diante das perdas envoltas do exercício de ver (Figuras 38 e 39), o que, por vezes, consiste em ver através das lágrimas (Figura 40 e 41).

No instante de um perigo do presente reminescente, devemos continuar a organizar o pessimismo e a imaginar apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2011; 2020), prestando atenção aos lampejos de esperança das pequenas sobrevivências (Figuras 42 a 45).

GILDÁSIO: E você reencontrando com as pessoas. Mas também tem uma coisa, se você não reencontrou até agora... De vez em quando você tem notícia aí que fulano morreu, morreu cicrano. Se você olhar pela média aí, eu já sou sobrevivente, né, 75 anos. Boa parte dos companheiros e companheiras da época já foi. [rindo] (...) Espero... Se depender de mim, eu estou te... Estou te convidando para o meu aniversário de cem anos.

ENTREVISTADORA: Sim, com certeza. Eu vou anotar.

GILDÁSIO: É o meu ex-companheiro de prisão, o Geraldinho Azevedo, eu fiz essa brincadeira. Ele fala, “você me chama, que eu vou de bengala lá e vou tocar e cantar”.

ENTREVISTADORA: Tem muito ainda pela frente, para fazer.

GILDÁSIO: É... Mas *tá*... Qualquer coisa, a gente *tá* aí. (COSENZA, Gildásio, 2023)

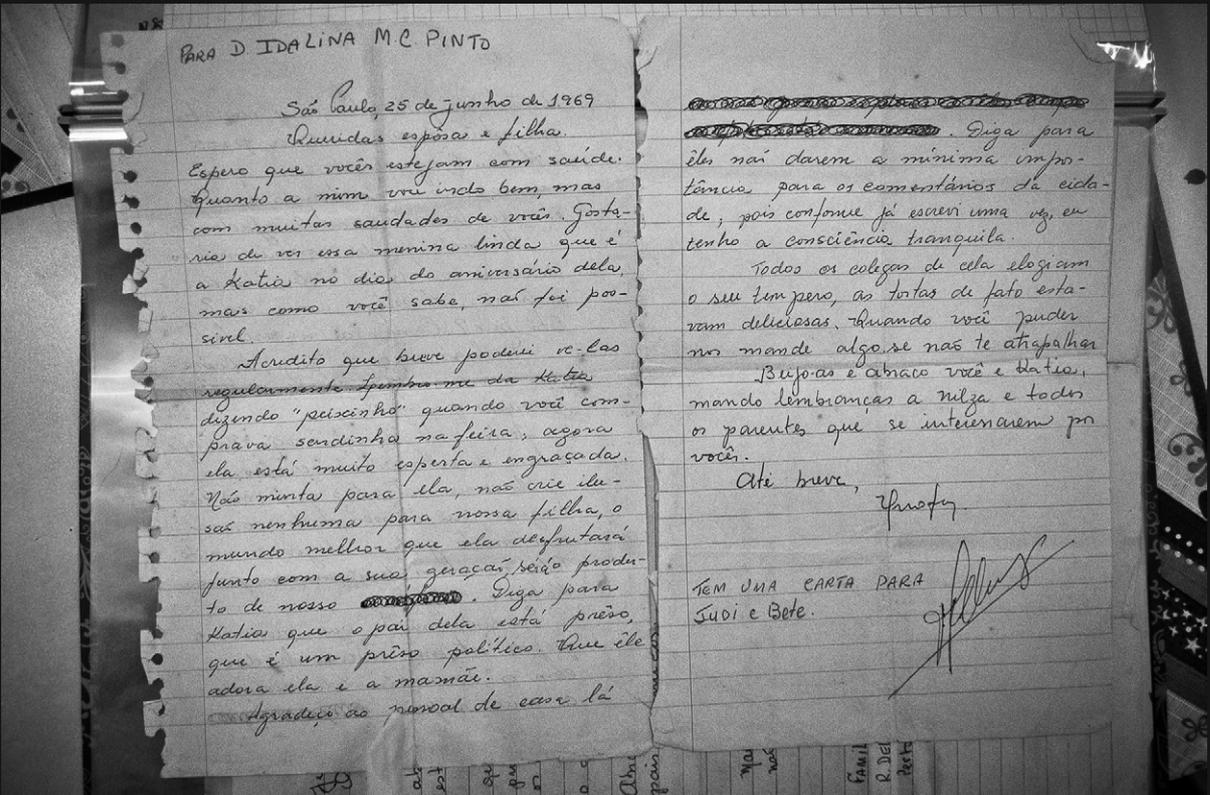


Figura 38 – Partilhas, Prancha nº 2

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em São Paulo (SP), 25/2/2023.

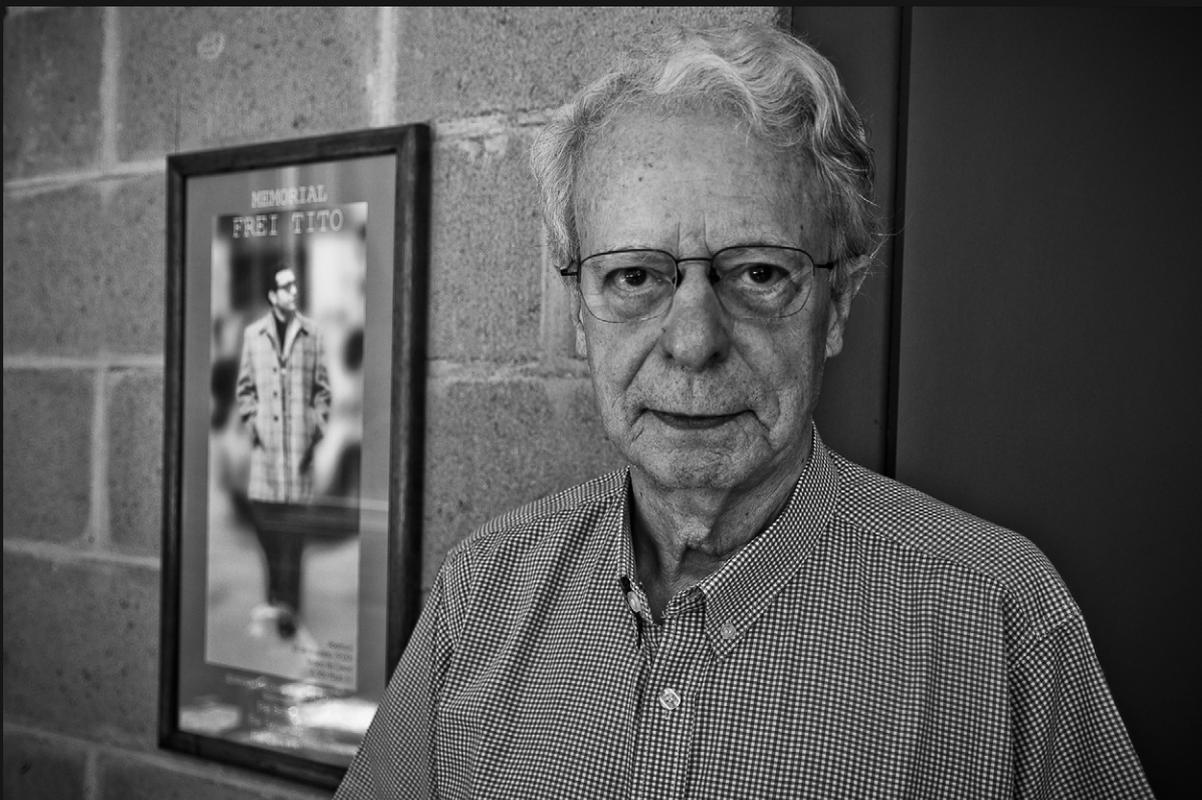


Figura 39 – Partilhas, Prancha nº 3

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em São Paulo (SP), 24/2/2023.



Figura 40 – Partilhas, Prancha nº 4

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em São Paulo (SP), 25/2/2023.



Figura 41 – Partilhas, Prancha nº 5

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em São Paulo (SP), 24/2/2023.

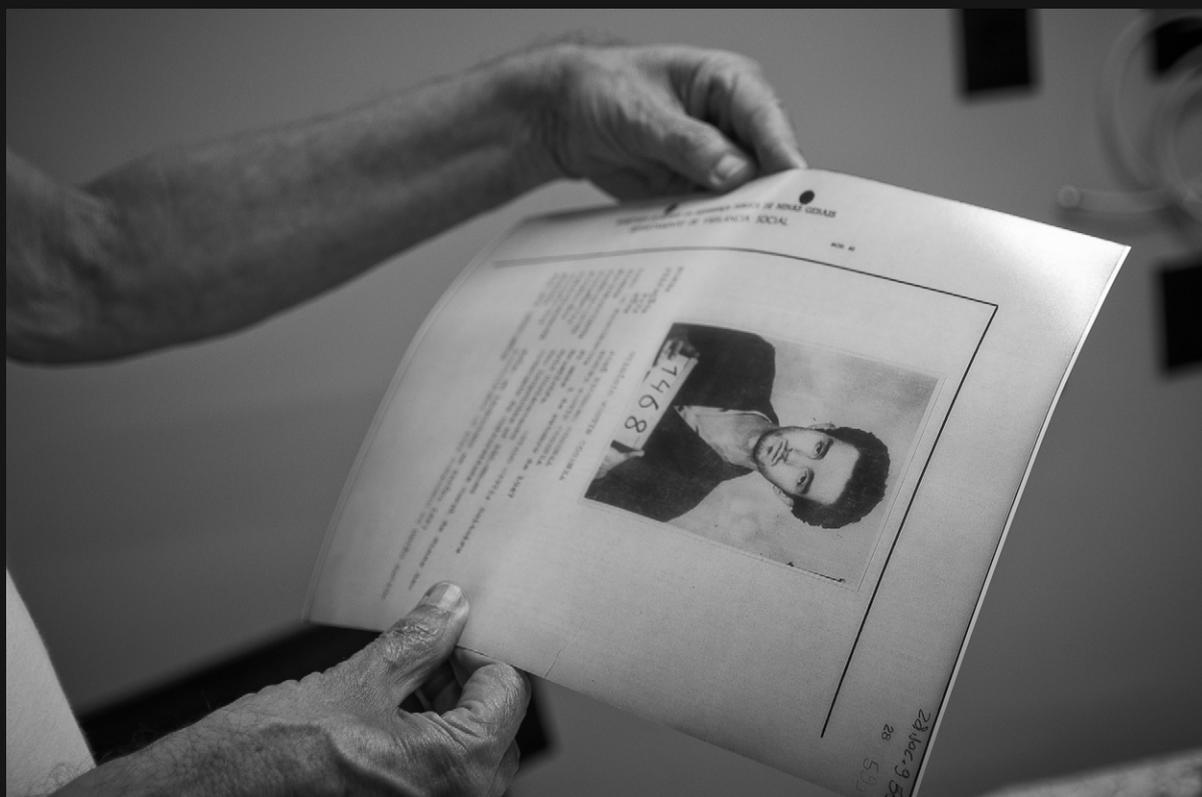


Figura 42 – Partilhas, Prancha nº 6

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em Belo Horizonte (MG), 13/2/2023.



Figura 43 – Partilhas, Prancha nº 7

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em Belo Horizonte (MG), 13/2/2023.



Figura 44 – Partilhas, Prancha nº 8: Obra do cartunista Henfil

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em Belo Horizonte (MG), 13/2/2023.

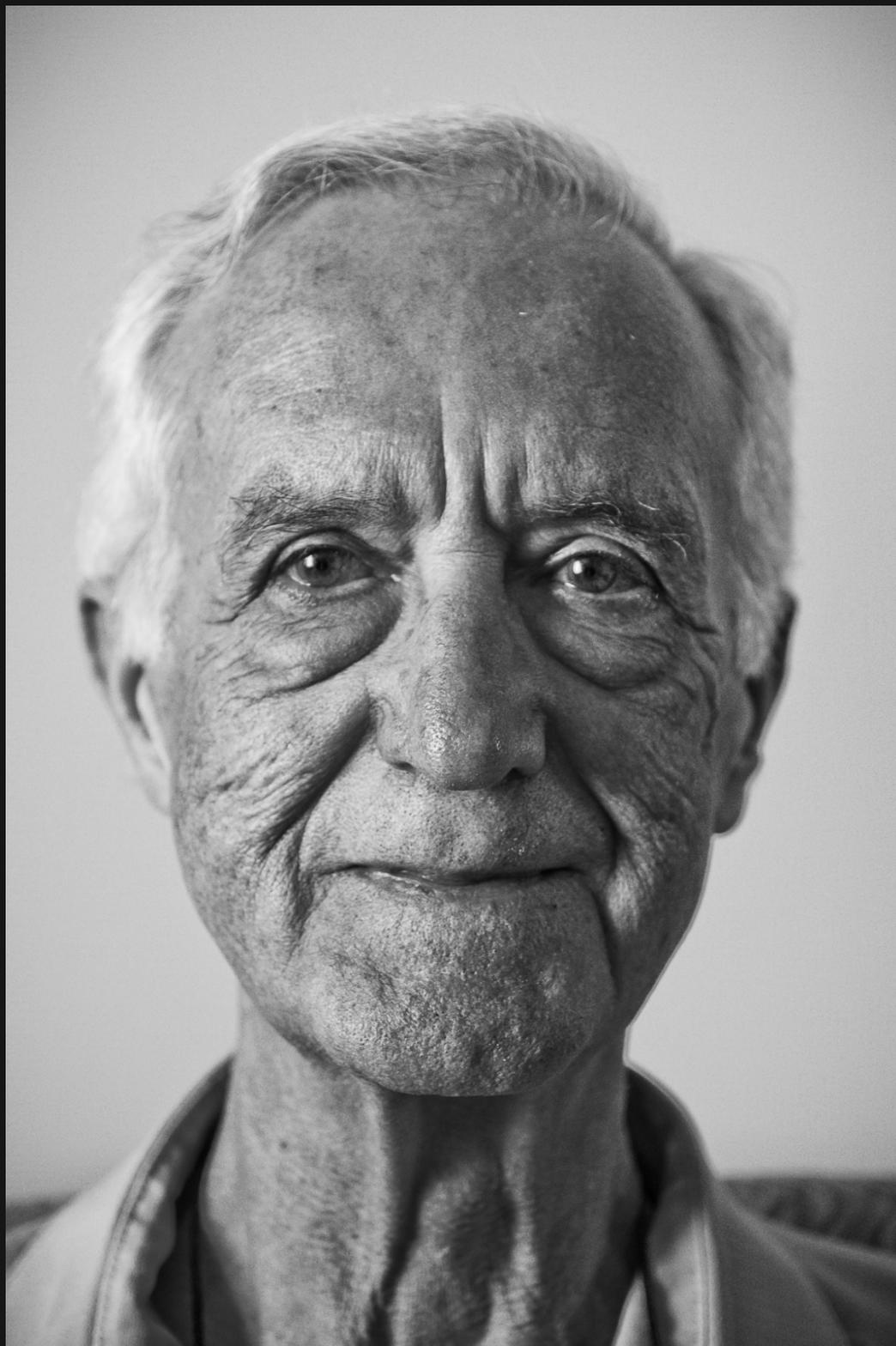


Figura 45 – Partilhas, Prancha nº 9

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em Belo Horizonte (MG), 20/4/2023.

2.2 Atlas de sobrevivências

Nesta remontagem do tempo sofrido, construída com pessoas que vivenciaram a prisão política e foram fotografadas pelo aparato repressivo ou, na ausência destas, com seus familiares e companheiros de militância, as imagens arrancadas dos arquivos foram remontadas e dispostas em intervalos visuais que nos propiciam o movimento do olhar e, ao mesmo tempo, possibilitam que passemos a lidar com a dificuldade de “olhar o que permanece (visível) convocando o que desapareceu” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.65). Os intervalos foram constituídos tanto pelo movimento que fazemos de folhear e deslocar o olhar, indo e vindo entre os restos de imagens, quanto pelo próprio distanciamento das imagens interpostas, em razão de suas relações de disparidade e singularidade ou pelas posições que cada uma delas veio a ocupar ao longo da montagem.

A impossibilidade de manter um movimento contínuo para ver, a um só instante, a constelação de imagens associa-se à própria noção de imagens intermitentes e ao propósito de dedicar atenção¹³⁰ – e, logo, tempo – às imagens sobreviventes. Neste sentido, olhar atentamente requer de nós o intervalo na montagem e o compromisso de praticar o olhar como duração, atrelado a uma “escuta flutuante” (DIDI-HUBERMAN, 2015) diante de imagens e das contribuições que cada pessoa entrevistada, generosamente, veio a dar ao intuito de construir legibilidade para as imagens e cindir o arquivo.

Outro aspecto relevante à compreensão do uso metodológico do intervalo, então experienciado por quem se dispôs a ver e ler este trabalho, reside na noção de perda que Didi-Huberman apresenta ao afirmar que “ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (2005, p.34) e “o que uma imagem fotográfica nos ‘dá’ aqui, ela toma e nos subtrai em outro lugar, ainda que seja em seu fora de campo” (2018c, p.218). Nem que seja a perda de uma tranquilidade ou algum teor de certeza que dá lugar à inquietude e aos movimentos de aproximação e distanciamento do ato de dar a ver. E, igualmente, a perda em relação a uma imagem que nos deixa mudos de indignação ou a uma imagem que nos desmonta ou dilacera, o que é intencionalmente elaborado pelo autor em direção a si mesmo: “uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão” (DIDI-HUBERMAN, p.131).

Nas remontagens do tempo sofrido que Didi-Huberman nos propõe a partir da imaginação política, o tempo é “recindido, despedaçado, tornado visível no intervalo e na contiguidade de seus fragmentos cuja simples sucessão – quando uma imagem substitui a precedente e a faz desaparecer – nos teria feito esquecer” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.156). O intervalo contribui, então, para a constituição desta proposta ao propiciar que prestemos atenção às aparições da imagem, concedendo-lhes tempo, e venhamos a operacionalizar a perda, assim como a inevitável constatação de que algo nos

¹³⁰ Dar atenção não se resume a conceder uma parte de nosso tempo à imagem, esta é “uma atenção que exige trabalho do pensamento, relocalizações contínuas, problematização sempre renovada” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p.239).

escapa quando nos propomos a abrir o ver. Fundamentalmente, o intervalo anda de mãos dadas com a imaginação à medida em que demonstra a nós que a “ordem é apenas flutuação acima do abismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.135) e favorece o movimento que nos conduz a transpor o que é tido como evidente, estabelecendo “‘relações íntimas e secretas’, novas ‘correspondências e analogias’” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p.18), entre aproximações e disparidades das imagens.

Estas lições do intervalo, que Georges Didi-Huberman assimila à proposta de remontagem, advêm do atlas de imagens warburgiano que o autor singelamente define como “um grande poema visual capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de imagens, sem que isso as empobrecesse” (Ibidem, p.91). Não poderíamos deixar de concordar com esta perspectiva e considerar o atlas *Mnemosyne* como um poema visual que nos inspira a pôr as imagens numa mesa de montagem de movimentos incessáveis e a trabalhar o “saber trágico” ou o “saber em sofrimento” que proporciona uma necessária releitura do despedaçamento do mundo (Ibidem).

Em conformidade ao introduzido na Primeira Parte, Aby Warburg é um dos autores “mortos” que, inegavelmente, são uma grande referência para o pensamento que Didi-Huberman desenvolve sobre imagens. Quando encontramos em seus textos a proposta de releitura do mundo e dos tempos por imagens e, propriamente, a proposta de atlas de imagens, bem como as noções de disparidades, singularidades, entrever, intervalo e deslocamento, estamos, na verdade, nos aproximando de compreender a atualidade da grande obra de Warburg.

Admiravelmente interpretado e trabalhado por Didi-Huberman, o complexo e inacabado projeto de Warburg, *Mnemosyne*, “foi, portanto, a oficina de um pensamento sempre potencial – inesgotável, tão potente quanto inacabado – sobre as imagens e seus destinos” (Ibidem, p.91). Para Didi-Huberman, também foi uma aposta na possibilidade ou recurso inesgotável que a montagem de imagens nos oferece para reler o mundo, ou seja, “ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo” (Ibidem, p.27). A preocupação de Warburg poderia ser formulada, então, da seguinte forma: “como apresentar um argumento tendo por elementos, não palavras ou proposições, mas imagens eventualmente distantes no espaço e no tempo?” (Ibidem, p. 266)

Como “forma visual do saber ou forma sábia do ver”, o atlas “introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” e “contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem” (Ibidem, p. 18). É, pois, uma aposta na imaginação realizada na mesa de montagem para “entrever o trabalho do tempo na obra do mundo visível” (Ibidem, p.70).

Distinguindo-se do arquivo, o atlas é um instrumento de trabalho visual para lidar com histórias de fantasmas para gente grande, os quais retornam no modelo fantasmal das reparações e sobrevivências, como um aparelho de princípios moventes e provisórios “para sustentar, portar ou dispor conjuntamente todo um saber em sofrimento” (Ibidem, p.117). Portanto, quando assumo no título deste

capítulo uma proposta de movimento do arquivo ao atlas, estou me embasando nesta e noutras distinções, a saber:

O atlas nos propõe mesas de orientação enquanto o arquivo nos obriga primeiro a nos perder em meio a suas caixas. O atlas nos mostra os trajetos da sobrevivência no intervalo das imagens, enquanto o arquivo ainda não constituiu tais intervalos na espessura de seus volumes, pilhas ou maços de papel. Não haveria certamente atlas possível sem o arquivo que o precede: o atlas ofereceria, nesse sentido, o “devir-ver” e o “devir-saber” do arquivo. (...) O arquivo nos pede, claro, para enfrentar a questão do inesgotável assim como a do insondável. Mas o atlas, por suas próprias escolhas – ou mais exatamente por suas montagens –, torna visíveis tanto o inesgotável quanto o insondável. (Ibidem, p.298-299)

A noção de mesa de montagem que permeou as entrevistas realizadas associa-se ao lugar em que recolhemos e apresentamos a fragmentação ou despedaçamento do mundo do atlas warburgiano, com a inesgotável possibilidade de redistribuição das imagens e reconfiguração das relações identificadas. Como suporte de um trabalho visual que é destinado às retomadas, modificações e reconfigurações, cada mesa foi uma “superfície de encontros e de disposições passageiras” (Ibidem, p.24) a partir da encruzilhada do sensível e do inteligível que caracteriza a imaginação. Por conseguinte, cada mesa de montagem consistiu na partilha que constitui a dimensão comunicacional do convite a ver e dispor imagens numa superfície de trabalho conjunto ou, conforme Louis Quéré conceitua o cerne da comunicação, numa “atividade conjunta de construção de uma perspectiva comum, de um ponto de vista compartilhado, como base de inferência e de ação” (QUÉRÉ, 1991, p.7).

Ao dissociarmos e redistribuirmos os restos na mesa, exercemos a vocação das imagens para a montagem e operacionalizamos o intervalo que sustenta, em *Mnemosyne*, o trabalho dos tempos heterogêneos – o Outrora e o Agora – a partir de figuras díspares. As disparidades e o próprio intervalo que as conforma refletem senão a identificação de uma teoria warburgiana da memória, então compreendida como

um imenso campo de conflitos onde se sucedem ambivalências e “crises decisivas”, latências psíquicas e explosões sintomais, silêncios do corpo e eloquências gestuais, imagens de sonho e passagens ao ato políticas. O que o atlas revela no grande corpo do arquivo cultural é nada menos do que essa “psicomaquia” que nos fará ver cada momento, cada monumento como o sintoma de um conflito em curso, tanto no plano psíquico quanto nas tormentas da história política. (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p.299)

Embora o próprio Warburg tenha nos ensinado que não é possível alcançar a forma definitiva de um atlas, o projeto de atlas de imagens ou *Mnemosyne* nos oferece a possibilidade de compreender e acolher a importância de dispor as imagens em pranchas “que consultamos com um fim preciso, ou, antes, que folheamos com vagar, deixando divagar nossa ‘vontade de saber’ de imagem em imagem e de prancha em prancha” (Ibidem, p.17). Nesta “compilação visual de uma memória inquieta transformada em saber” (Ibidem, p.302), somente é possível percorrer suas bifurcações, perscrutar o intervalo e entrever, estabelecendo relações íntimas e secretas, se não renegarmos a imaginação. Longe

de ser uma mera fantasia, esta faculdade possibilita “extrair o inteligível a partir do sensível” (Ibidem, p. 33) e construir, assim, um conhecimento – ou saber trágico – que relê o mundo através de imagens.

Em suma, a proposta de remontagem do tempo sofrido encontra no atlas warburgiano o que Didi-Huberman propõe como elevar a cólera diante de imagens à altura de um trabalho para tentarmos incessantemente, por necessidade de organizar o pessimismo, “compreender o laço entre essas imagens e a violência do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.144). Como uma contribuição à proposta de remontagem elaborada por este autor, tenho a apresentar um atlas de imagens sobreviventes ou atlas de sobrevivências cuja montagem se deu no antigo prédio do DOPS de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Destinado às retomadas e reconfigurações, este é um pequeno atlas formado por uma prancha fotográfica das Restituições (Figura 46) e uma prancha fotográfica das Partilhas (Figura 47). Portanto, considero que este é um ponto conclusivo dos movimentos e gestos partilhados em torno de:

Reaprender sempre. Nunca acreditar que se pode tomar – ainda menos possuir – aquilo que mostramos. Sempre remontar tudo tomando pela mão, depois soltando a mão do espectador, para emancipar seu olhar. Mas nunca esquecer a cólera da qual procede todo esse trabalho. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.144)



Figura 46 – Atlas de Sobrevivências, Prancha Fotográfica das Restituições

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em Belo Horizonte (MG), 3/7/2023.



Figura 47 – Atlas de Sobrevivências, Prancha Fotográfica das Partilhas

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em Belo Horizonte (MG), 3/7/2023.

2.3 Uma breve nota visual de fim

Inspirado na lição benjaminiana de que podemos despertar no passado as centelhas de esperança porque, se o inimigo vencer – e não tem cessado de vencer –, nem mesmo os mortos estarão em segurança, Didi-Huberman (2018a, p. 98) argumenta que “as imagens, por mais terrível que seja a violência que as instrumentaliza, não estão todas do lado inimigo”. Decerto, o referido inimigo reside nas construções autoritárias e totalitárias que, segundo o autor, podem ser transpostas pela imagem em seus deslocamentos.

A abordagem deste argumento está relacionada ao propósito de sustentar uma relevância da crítica da violência constituída através de uma crítica da imagem, concebendo-se a potência política da imagem como um conceito operador de protesto e crítica ou de sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2011; 2018a). O deslocamento da imagem “em direção a uma zona de possibilidades abertas, uma zona franca, onde podem florescer formas e atos até então impensados” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.144) consistiria, então, em movimentos de ruptura e emancipação da imagem por meio de uma remontagem.

Como procurei demonstrar até aqui, considero que a proposta de Didi-Huberman pode ser operacionalizada e encontrar bifurcações a partir de restos encontrados em arquivos vinculados a contextos de violência e opressão. Então, a propósito de uma breve nota visual de fim, venho a remontar e trabalhar imagens feitas dentro das antigas sedes do DOPS e da Secretaria Estadual de Segurança Pública de Minas Gerais¹³¹, em 1979. Nessas fotografias localizadas no fundo COSEG, do Arquivo Público Mineiro, agentes do DOPS são vistos interrogando estudantes detidos e segurando faixas apreendidas numa manifestação do movimento pró-anistia, com os dizeres: “PELAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS”, “PELA ANISTIA AMPLA E IRRESTRITA”, “PELO FIM DAS TORTURAS” e “LIBERTEM NOSSOS PRESOS”¹³².

Entre a sequência de imagens das faixas seguradas por agentes estatais, encontrei duas fotografias (Figura 48) em que o estudante Ricardo Ferreira Ribeiro é visto gesticulando com as mãos, numa posição defensiva ou argumentativa, perante o escrivão Ramon Eustáquio da Silva, enquanto ocorriam os interrogatórios conduzidos pelo então delegado Sérgio Francisco de Freitas, inclinado ao fundo da sala. Aos 20 anos de idade, em 5 de janeiro de 1979, Ricardo

¹³¹ A antiga sede da Secretaria Estadual de Segurança Pública situava-se na Praça da Liberdade, nº 450, em Belo Horizonte (MG).

¹³² Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

e outros cinco estudantes foram detidos pela equipe do DOPS na praça Sete, entre as ruas Rio de Janeiro e Tamoios, em Belo Horizonte. Após um golpe de gravata, ele foi arrastado por um policial até o camburão. Naquele momento, o grupo participava de uma pequena manifestação organizada por integrantes locais do Comitê Brasileiro de Anistia e do Movimento Feminino pela Anistia. O ofício do delegado do DOPS David Hazan, datado de 10 de janeiro daquele ano, informa à COSEG que foram feitas “fotografias dos seis detidos na noite de 05 do fluente, juntamente com as fotos das faixas e um alto-falante, marca Sedan, 15 watss, 16 Homs, que era, na ocasião, portado por RICARDO FERREIRA RIBEIRO”¹³³.

Para devolver e construir legibilidade a essas imagens, entrevistei Ricardo que, atualmente, é professor aposentado e reside em Belo Horizonte. Natural da cidade do Rio de Janeiro, o pesquisador ingressou no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Minas Gerais em 1976, quando também iniciou a graduação não concluída em Comunicação Social, pela Universidade Católica. Conhecendo o movimento estudantil na Universidade, ele passou a participar de passeatas, assembleias e manifestações. Ricardo descreve que fez parte de uma juventude que, após tantos anos de repressão política e em meio à anunciada abertura política:

Tinha pressa. E tinha disposição e coragem, né. Porque não era fácil. Ao mesmo tempo, você não sabia. Abertura lenta e gradual e segura podia terminar na fechadura, né? Não era uma coisa, assim, que *tava*... A gente acreditava que era certo, queria. (...) Naquela época, não tinha nenhuma garantia de que a coisa ia acontecer como aconteceu. Poderia[m] acontecer retrocessos, existiam situações de retrocesso (...) E muitas manifestações foram violentas, além do que você... da própria ideia de que você fica marcado, né, politicamente, você pode ser uma pessoa perseguida pro resto da vida, né. (RIBEIRO, 2023, grifo nosso)

O engajamento de Ricardo no movimento estudantil também ocorreu a partir da arte, ao integrar o teatro Resistência e frequentar o cine clube, ambas as iniciativas organizadas pelos estudantes. Ele enfatiza que o teatro era um instrumento de ação política, abrangendo peças como “PP: O Político Promessa”, “Doutor Censor e Mister Artista” e outras que eram permeadas pela contestação e crítica ao contexto de repressão e censura vigente na ditadura militar.

O teatro Resistência fez-se presente em assembleias e reuniões estudantis na antiga Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, situada, à época, na rua Carangola, como também chegou a ambientes populares, como escolas, espaços operários e vias públicas. Diante do risco de prisão, o teatro de rua acontecia no formato

¹³³ Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

relâmpago, em quaisquer palanques improvisados, tais como caixas de engraxate. Ricardo se recorda de que “fazia essa encenação rápida e a gente sabia que não podia esticar a conversa, né, então era coisa muito relâmpago” (RIBEIRO, 2023).

De 15 de dezembro de 1978 a 7 de janeiro de 1979, o grupo estudantil apresentou a peça *Luz nas Trevas*, de Bertolt Brecht, em cartaz no centro cultural do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais, então localizado na rua Gonçalves Dias. Dentre os papéis de Ricardo Ribeiro na peça, estava o de um general, que seria citado de forma genérica, como “militar”, por diretrizes de censura prévia. O compromisso com a peça a ser encenada na noite do dia 5 de janeiro, gerou a situação inusitada de constar uma referência a Brecht no depoimento prestado ao DOPS. Ricardo Ribeiro (2023) recorda-se que o delegado Sérgio Francisco chegou a soletrar B-R-E-C-H-T ao escrivão para fazer constar, corretamente, o nome do dramaturgo e poeta alemão no depoimento datilografado¹³⁴. Numa outra parte do depoimento, constam questionamentos que refletem o contexto político daquele ano:

Perguntado se é a favor da anistia ampla e irrestrita, respondeu que é, acrescentando mais ao lhe ser perguntado o que considera como sendo anistia ampla e irrestrita, que é o perdão, conforme o MDB está colocando em sua propaganda. Ao ser perguntado se considera não haver liberdades democráticas no Brasil, conforme está sendo propalado nas faixas apreendidas hoje quando da sua detenção, respondeu ser difícil falar a respeito, que o que está acontecendo é uma abertura. (...) Perguntado se concorda com os dizeres das faixas que lhe foram exibidas, respondeu que já havia respondido anteriormente. Perguntado quais são os presos que se reclamam sejam libertados nas faixas, respondeu que deve ser os presos políticos.¹³⁵

Refletindo o gesto com as mãos e a expressão facial na imagem, o entrevistado assinalou que “era um momento de abertura política, mas estar no DOPS sempre é um momento de apreensão. Era um momento de apreensão, né, sabia o quê que que podia rolar a partir daí” (RIBEIRO, 2023). Liberado pelo DOPS à noite e atrasado para a apresentação da peça, o estudante se apressou para chegar a tempo da apresentação que integrava a campanha local pela popularização do teatro. Como forma de protesto ao ocorrido naquele dia, o teatro Resistência manteve o texto original de Brecht. A frase “eu sou um general”, foi, então, dita pelo estudante Ricardo Ferreira. Nas imagens da Figura 55, vemos uma fotografia do momento em que Ricardo estava se preparando para fazer um dos personagens da peça *Luz nas Trevas*.

Certamente, “uma crítica das imagens não poderia vir desacompanhada do uso, de uma prática, uma produção de imagens críticas” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.98). O encontro do Outrora com o Agora libera lampejos inusitados, como esta releitura do gesto de

¹³⁴ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

¹³⁵ Arquivo Nacional, Memórias Reveladas, Fundo Serviço Nacional de Informações.

levantar e fotografar faixas contra a ditadura militar pelo próprio aparato repressivo. Numa ruptura em relação ao propósito originário das fotografias, como os agentes do DOPS poderiam cogitar, à época, que essas imagens viriam a compor um trabalho de remontagem como este?

Consideremos como impensável para os agentes estatais, à época, que essas imagens poderiam participar de um gesto final de restituição e memória ou que eles próprios, por um incidente de enquadramento, participariam de uma montagem voltada à cisão da violência que produziu as imagens dispostas ao longo deste trabalho. Neste sentido, essas imagens são remontadas numa breve nota visual de fim (Figuras 48 a 56) para que possamos reiterar a vocação das imagens para o deslocamento, ressaltar o lugar das artes em lançar luz nas trevas do autoritarismo e resgatar, por derradeiro, que “o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias” (DIDI-HUBERMAN, 2021b, p.118).

A luta também se faz por e com imagens que podem ser remontadas por uma perspectiva de crítica à violência. Oportunamente, a propósito desta remontagem, o poema *Nossos Inimigos Dizem*, de Bertolt Brecht, pode nos guiar no exercício de ver as imagens e concluir.

Nossos Inimigos Dizem

Nossos inimigos dizem: A luta terminou.
Mas nós dizemos: Ela apenas começou.

Nossos inimigos dizem: A verdade está liquidada.
Mas nós dizemos: Nós a sabemos ainda.

Nossos inimigos dizem: Mesmo que ainda se conheça a verdade
Ela não pode mais ser divulgada.
Mas nós a divulgamos.

É a véspera da batalha.
É a preparação de nossos quadros.
É o estudo do plano de luta.
É o dia antes da queda
De nossos inimigos. (BRECHT, 2012, p.106)



Figura 48 – Nota visual de fim, Prancha nº 1

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 49 – Nota visual de fim, Prancha nº 2

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 50 – Nota visual de fim, Prancha nº 3

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 51 – Nota visual de fim, Prancha nº 4

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.

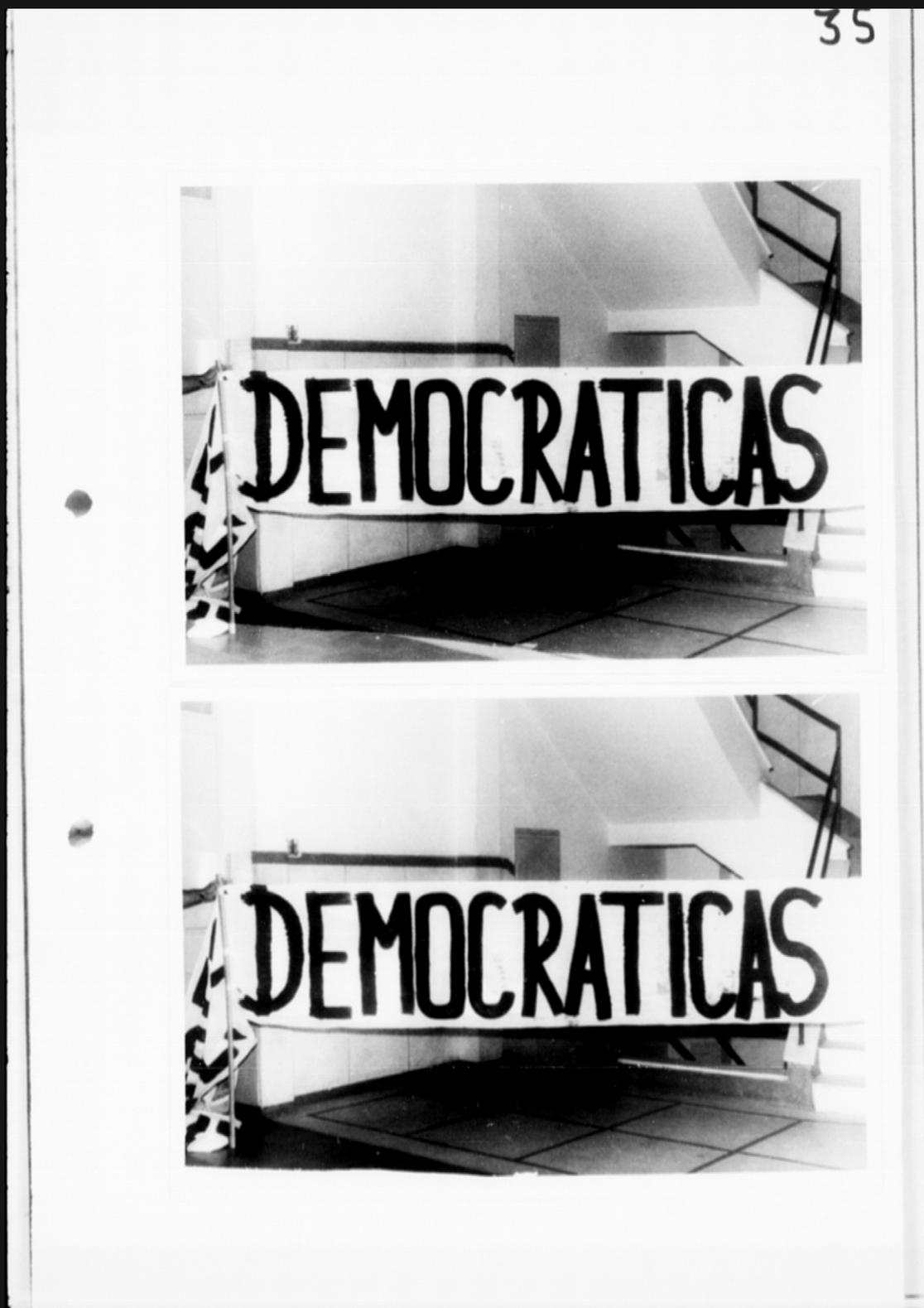


Figura 52 – Nota visual de fim, Prancha nº 5

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 53 – Nota visual de fim, Prancha nº 6

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 54 – Nota visual de fim, Prancha nº 7

Fonte: Arquivo Público Mineiro, Fundo COSEG.



Figura 55 – Nota visual de fim, Prancha nº 8: Luz nas Trevas

Fonte: Acervo da autora – Fotografias feitas em Belo Horizonte (MG), 3/5/2023.



Figura 56 – Nota visual de fim, Prancha nº 9: Fendas de Luz, antigo prédio do DOPS

Fonte: Acervo da autora – Fotografia feita em Belo Horizonte (MG), 7/7/2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propósito de restituir restos de imagens a quem de direito, a nós ou ao lugar do comum, este trabalho de montagem foi pensado como uma forma de transpor o estado de coisas em relação às perdas no campo das lutas por memória, verdade e justiça. Nos últimos anos, ao recolher restos de imagens em arquivos, fotografar a antiga sede do DOPS de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e fazer pequenos gestos de restituição, pude observar que as imagens são operadoras temporais de sobrevivências e a esperança dessas pequenas sobrevivências é fundamental para nos colocar em movimento.

Em conformidade ao argumentado por Georges Didi-Huberman (2011, 2018a), podemos organizar o pessimismo e nos sublevar por imagens e contra a violência inscrita nas imagens. Neste sentido, devolver a alguém o que lhe foi tomado – nem que seja uma fotografia –, pôr-se à escuta do inaudível, remontar as imagens, trabalhá-las pela dignidade dos retratados e, por justiça aos ausentes, cindir o arquivo dos perpetradores, são gestos de sublevação relevantes ao espaço de lutas políticas (JELIN, 2020) que compõem a memória. Certamente, o campo da memória é um espaço de lutas e imaginação política, cabendo a nós tomar posição.

A obra de Didi-Huberman, autor que fundamentou este trabalho, pode ser vista de forma integrada, como partes de um “grande” livro cujo terreno ensaísta (de palavras e imagens) é fecundo e movido pela montagem, do ir e vir desenclausurado. Como um passeio a ser percorrido por trapeiros, montadores e outros que não renegam a imaginação, a obra dele também é um prazeroso encontro de afinidades para quem preza por dar atenção a restos de imagens ou precisa fazê-lo num ato de coragem. Em suma, o que ele escreve se destina a pessoas que se dispõem a conceber a potencialidade daquilo que é pequeno, modesto, precário ou frágil, como também, àqueles que se dispõem à coragem de entrever a violência inscrita nas imagens. Não se trata de quaisquer imagens, mas imagens atreladas às lutas políticas, ao sofrimento humano e à violência na história. Como montador por excelência, o autor não costuma meramente repetir o que já foi disposto; em vez disso, trabalha e dialetiza o pensamento em movimento, fazendo seus próprios jogos de polaridade (aproximações e disparidades) e suas bifurcações analíticas de algo anteriormente disposto na mesa.

Uma lição fundamental do pensamento dele é, justamente, a abordagem da sobrevivência a partir da imaginação como forma de conhecimento. Considero que ele nos convoca a uma tomada de posição ética e política, da qual as imagens sobreviventes estão à espera de participarem. Na colisão dos tempos, cabe a nós aguçar o olhar, colocando-nos na

encruzilhada do sensível e do inteligível em que reside a imaginação política para não ficarmos sob paralisia frente à violência no mundo e às expressões de autoritarismo que continuam a assolar os povos. Este não é um trabalho fácil, como Didi-Huberman reiteradamente nos adverte. Trabalhar a opressão, a violência, o sofrimento, a perda, afeta quem o faz – como ele próprio já admitiu que chegara a escrever sob lágrimas.

O trabalho de remontagem e construção de legibilidade dos restos recolhidos foi realizado com a generosa participação daqueles e daquelas que compõem o bloco do cordão encarnado e seus amigos. Considero que as contribuições dadas pelas pessoas entrevistadas fizeram deste trabalho de montagem uma feitura coletiva, então expressa nas pranchas fotográficas pensadas conforme a escuta flutuante de histórias de vida. Centralmente, as entrevistas baseadas nos pressupostos da História Oral trouxeram à pesquisa inestimáveis partilhas de sentidos, de objetos de recordação e de gestos a partir de um convite a ver, receber e pensar as imagens sobreviventes, evidenciando-se, dessa forma, a dimensão comunicacional do propósito de restituição de restos de imagens.

Portanto, encontramos uma bifurcação do problema inicial de investigação que foi esboçado em torno de compreender o papel da imagem no processo de violência de Estado e de sua participação em gestos de memória, tendo em vista o contexto da ditadura militar brasileira. Propriamente, o gesto de devolver as imagens trouxe não somente a análise de como as imagens configuraram atos de violência, como também evidenciaram a relevância de devolver aquilo que foi tomado pelo aparato estatal, no caso, os retratos cujas reproduções foram impressas em papel fotográfico e entregues nas entrevistas.

Podemos afirmar, então, que as restituições envolvem, pelo menos, dois sentidos colocados em relação nesta pesquisa: o gesto de localizar e devolver as imagens às pessoas retratadas ou aos familiares destas; e a restituição suscitada por Didi-Huberman no sentido de recolher os restos de imagens sobreviventes, utilizá-los na montagem e restituí-los, então, ao lugar do comum, às coletividades ou ao âmbito público, a partir de uma tomada de posição ética e política que esteja comprometida com uma construção de legibilidade da imagem atrelada tanto à dignidade e história das vítimas quanto à cisão da violência que as produziu. Este caminho mais amplo de restituição também é trazido ao longo da montagem por imagens que não foram, literalmente, entregues, mas vistas e pensadas com as pessoas entrevistadas. Entre outras formas possíveis, a própria dissertação resultante da pesquisa acadêmica converte-se numa forma de trabalhar e trazer imagens ao âmbito público.

Neste contexto, chegamos à montagem de pranchas fotográficas dispostas em intervalo ao longo do trabalho e, finalmente, a duas pranchas fotográficas, das Restituições e

das Partilhas, dispostas e fotografadas no antigo prédio do DOPS de Minas Gerais. A montagem das pranchas fotográficas neste local foi pensada com vista a trazer um outro ponto de cisão: quando imagens produzidas ou manuseadas naquele espaço de repressão à época da ditadura militar, juntam-se a outros restos de imagens para compor um trabalho contra a violência que as produziu.

A partir da perspectiva warburgiana de atlas de imagens, sob uma releitura de Didi-Huberman, as pranchas de fundo escuro constituem uma obra visual de perda, que vem a suportar e a trabalhar o conhecimento produzido ao longo dos capítulos. Este é um convite em aberto para olhar as imagens em conjunto, estabelecer relações, reconhecer suas singularidades e disparidades e colocá-las em movimento, a partir da imaginação, a cada retomada do ato de dar a ver. A montagem nos ensina que as imagens não devem ser tratadas como “iguais” nem como objetos simples que podem ser reduzidos à condição de mera representação ou ilustração. Se cada uma dessas imagens pode nos dizer ou oferecer algo, é certo que também podem ser diferenciadas entre si e trabalhadas a partir de suas singularidades postas em relação à constelação de imagens.

Assim, a prancha das Restituições abrange as imagens e narrativas trabalhadas nas pranchas dispostas ao longo da seção anterior, seguindo uma montagem guiada por aquilo que foi partilhado a partir da palavra e dos gestos das pessoas entrevistadas. Por meio das narrativas de ex-presos políticos ou familiares destes, compreendemos que a violência experienciada no período da ditadura militar tem um lugar fundacional nas identidades individuais e coletivas (RICOEUR, 1999) trabalhadas na montagem, sendo um fator que atravessa as subjetividades e relaciona-se ao presente reminiscente. A militância política também configura um aspecto indissociável da subjetividade dessas pessoas, refletindo-se no desejo de reafirmar, nas entrevistas, a convicção moral e política que permeava o engajamento nas lutas contra a ditadura militar e de tecer análises conclusivas de que “valeu a pena”, como o fizeram Gildásio Cosenza (2023) e Apolo Heringer (2023), ou de que não se arrepende das decisões tomadas e dos caminhos percorridos ao longo da trajetória de vida. Da entrevista com Eva Teresa Skazufka (2023), por exemplo, cabe destacar uma narrativa sobre si e os companheiros de militância que conjuga estes aspectos:

Então, você vê cada pessoa como batalhou. Como essa pessoa viveu, como essa pessoa lutou, né. A tortura que as pessoas levaram, né. Você... você fica diferente. Tanto que a grande maioria... A grande maioria continua na luta, a gente continua na luta, faz o que consegue, né. Eu não vou mais em passeata porque não dá para fugir da polícia. (...) Mas que todo mundo sofreu, não dá para medir o sofrimento. E cada um tem aquele sofrimento de maneira diferente também. Não só sofreu aquelas coisas, como lida de maneira

diferente com isso, né. Então, não dá para... Para igualar, para comparar, não dá. Eu vou te falar uma coisa que me surpreende. (...) Eu não considero tudo o que eu fiz, sofrimento. Foi a minha vida, eu não me arrependo de nada. Sofria, mas era uma coisa (...) Aquilo ia acontecer. (...) Eu tenho que seguir minha vida. Eu não me arrependo de nada. E não só eu, algumas pessoas com que eu me relaciono, não se arrepende, né. (SKAZUFKA, 2023)

A prancha das Partilhas vincula-se aos gestos de restituições e ao intuito complementar de corroborar o argumento da mesa de montagem como um suporte de encontros (DIDI-HUBERMAN, 2018c), tecer um agradecimento visual à generosidade das pessoas entrevistadas e evidenciar o trabalho dos tempos heterogêneos, o encontro do Outrora com o Agora, na construção da memória. Em última instância, esta prancha fotográfica cumpre o papel de reafirmar a relevância de prestarmos atenção e observarmos os vaga-lumes que vagueiam perto de nós. Diante de uma imagem, temos que reconhecer, então, que “provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16) e das sobrevivências que ensejam o princípio esperança (BLOCH apud DIDI-HUBERMAN, 2011).

A prancha das Partilhas também reflete as interações realizadas nas entrevistas, a dimensão do sensível que atravessa o processo comunicacional. Frequentemente, os participantes dedicaram um pouco de seu tempo para separar ou elencar algo a ser mostrado durante a entrevista, entre fotografias, cartas, livros, cartazes e obras de artesanato. Finalizando a entrevista, alguns dos participantes deram-me objetos de “recordação”, como livros entregues por Takao e Frei Betto, um cartaz da peça Luz nas Trevas, o qual recebi de Ricardo, e um artesanato produzido por Gildásio à época da prisão política. Além do gesto de narrar e partilhar a trajetória de vida, que por si só representa uma entrega e um gesto de confiança, considero que a entrega destes objetos, após as entrevistas, pode ser compreendida como um gesto de gentileza, afeto ou de agradecimento pela escuta ou pelas imagens devolvidas.

De forma complementar à análise acerca da vontade de mostrar ou entregar algo que estivera, até então, guardado, presumo que o escopo desta pesquisa, ao envolver o gesto de localizar e devolver imagens a alguém e, para tanto, a possibilidade de ir até o local de residência dos participantes, gerou a perspectiva de que estaria fazendo algo pela ou para a pessoa entrevistada, isto é, fazendo algo com algum grau de importância direta para quem receberia as imagens. Outro aspecto relevante reside no fato de as imagens terem sido impressas em papel fotográfico e entregues, tal como uma fotografia, o que pode ter reforçado a perspectiva de estar, literalmente, entregando algo que foi localizado e produzido para a pessoa a ser entrevistada, com um teor afetivo de fundo que é inerente às fotografias em papel.

Neste itinerário de restituições e entrevistas, tornou-se notório que, embora haja um conjunto de reflexões teóricas de Didi-Huberman sobre “devolver imagens” ao lugar do comum, os pedidos que recebi dos participantes para que pudessem ficar com as imagens sugerem a nós que as restituições a quem de direito também perpassam o gesto de devolver as imagens – e documentos – às pessoas retratadas ou familiares. Haja vista que os participantes interpretaram a proposta de Didi-Huberman no sentido literal da devolução, pude compreender que há um desejo por retomadas e devoluções daquilo que foi tomado pelo aparato repressivo e que diz respeito à identidade, à dimensão da intimidade e dos afetos dessas pessoas.

Uma parte considerável das restituições consistiu em entregar algo que o participante não encontraria ou não encontrou por vários fatores, entre os quais podemos elencar aqueles de ordem geracional ou relacionados à rotina pessoal, a indisponibilidade do acesso aos arquivos em períodos anteriores à atualidade e a ausência de conhecimentos específicos para viabilizar ou facilitar a pesquisa em arquivos remanescentes da ditadura militar. Obviamente, o intuito de restituição perpassa as condições de disponibilização dos arquivos à ampla consulta pública e esbarramos em questões que constituem barreiras à localização e obtenção de imagens e de documentos que possivelmente estejam nos arquivos. Tais aspectos se sobressaíram nas entrevistas com Takao Amano, Apolo Heringer e Kátia Pinto. Enquanto Apolo fez um pedido relacionado a localizar determinados documentos significativos para ele, Kátia solicitou orientações sobre como poderia fazer pesquisas em arquivos disponibilizados em meio virtual.

Por fim, na prancha das Partilhas foram dispostas as imagens feitas daquilo que foi separado e mostrado pelos participantes entrevistados – cartas, fotografias de acervo de família, obras de artesanato e outros objetos de recordação – e os retratos que fiz das pessoas entrevistadas, quando aceito o convite para ser retratado. O gesto de fazer retratos de Gildásio, Gilseone, Jessie Jane, Eva Teresa, Takao, Frei Betto e Apolo ocorreu após as entrevistas, refletindo uma abertura e aproximação necessária para que o olhar não se convertesse em algo tomado, mas partilhado, conforme a disponibilidade e a vontade expressa por cada um.

Decerto, este é um trabalho a ser retomado, bifurcado e aprofundado do ponto de vista teórico, a partir de autores que trabalham temas relacionados aos arquivos e às imagens de perpetradores, memória e História Oral, e de continuidade das restituições a quem de direito. No corte da massa arquivística, pude observar que são muitas as imagens que restam em arquivos e estão à espera de participarem de gestos de restituição e construção da memória. O recolhimento e a restituição de restos, a montagem e os movimentos do atlas de imagens constituem uma tarefa a ser continuada diante do presente reminiscente.

Uma releitura do mundo a partir da remontagem dessas imagens abrange a partilha das coisas que constituem nossas subjetividades e da emoção compreendida como movimento. A partir da imaginação política aplicada ao trabalho, podemos considerar que imagens sobreviventes participaram de um gesto no qual foi exercida a vocação da imagem para a montagem e o deslocamento, conforme o preconizado por Didi-Huberman. O cerne desta remontagem do tempo sofrido reside, pois, em ver o trabalho de construção da memória que opera nas palavras, imagens e gestos partilhados.

Considero que o princípio esperança elaborado por Ernst Bloch (1885-1977) e resgatado por Didi-Huberman (2011), pode ser exercido, entre outras formas, pela coragem de ver e remontar imagens que sobrevivem para nos convocar a uma tomada de posição. Recorrendo a uma expressão fundamental à proposta de Didi-Huberman (2020), apesar de tudo, precisamos imaginar para que continuemos a tecer gestos triviais de sublevação que colocam em movimento as sobrevivências deste imenso cordão encarnado – e seus amigos.

Ditadura nunca mais.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **El Espacio Biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação - Formas e Transformações da Memória Cultural**. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ABRÃO, Paulo. A Lei de Anistia no Brasil: as alternativas para a verdade e a justiça. In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Direitos Humanos. **Tortura**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BETTO, Frei. **Batismo de Sangue: Os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1987.

BETTO, Frei. **Cartas da Prisão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Laudo Pericial Indireto Produzido em Decorrência da Morte de Vladimir Herzog**. Brasília: CNV, 2014a.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório – Mortos e Desaparecidos Políticos. v.3. Brasília: CNV, 2014b.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2012.

CARDOSO, Nilce Azevedo. Sim, meu pai, também posso dizer: Nossa luta não foi em vão. In: RIO GRANDE DO SUL. Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. **Relatório Azul**. 1997. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/Download/CCDH/RelAzul/relatorioazul-97.pdf> Acesso em: Maio 2023.

DE STUTZ E ALMEIDA, Eneá. O Processo Constitucional da Transição Brasileira. In: DE STUTZ E ALMEIDA, Eneá. (Org.) **Justiça de Transição e Democracia**. Salvador: Soffia 10, 2021.

DIAS, Margarita. Efectos psicologicos de la tortura sexual en mujeres: Una reflexion de nuestra experiencia terapeutica a treinta anos del golpe militar. In: GUTIERREZ, Paulina. (Ed.) **Memorias de Ocupacion: Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura**. Santiago: Fundación Instituto De La Mujer, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Revista Vacarme**, n. 37, outono de 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas - Como levar o mundo nas costas? **Sopro 41**, dezembro de 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n41.pdf> Acesso em: Fevereiro 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. 1.], 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: Novembro 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição: O olho da história, I**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **The Surviving Image: phantoms of time and time of phantoms - Aby Warburg's history of art**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos en lágrimas, pueblos en armas: El ojo de la historia, 6**. Asociación Shangrila Textos Aparte, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido: O olho da história, II**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. **Revista Ícone**, Recife, v.16, n.2, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: O olho da história, III**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Dispersas: Viaje hacia los papeles del gueto de Varsovia**. Asociación Shangrila Textos Aparte, 2021a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Tornar Sensível. In: LAGE, Leandro R. (Org.) **Imagens da Resistência: dimensões estéticas e políticas**. Salvador: EDUFBA, 2021b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2021c.

FILHO, Almeida Hamilton. **A Sangue Quente: A morte do jornalista Vladimir Herzog**. São Paulo: AlfaOmega, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

JELIN, Elizabeth. Las múltiples temporalidades del testimonio: El pasado vivido y sus legados presentes. **Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria**, n. 1, março, 2014.

JELIN, Elizabeth. **Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020.

KOLKER, Tania. Tortura e Impunidade – Danos Psicológicos e Efeitos de Subjetivação. In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Direitos Humanos. **Tortura**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

KEHL, Maria Rita. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.) **O Que Resta Da Ditadura: A exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

LEANDRO, Anita Matilde Silva. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **LOGOS** 45, v.23, n.02, 2º semestre, 2016.

LIRA, Elizabeth; FIGUEROA, Dominga. **Familia y contexto sociopolítico en Chile: Abordaje terapéutico desde una perspectiva sistémica**. Documento de Trabajo. Santiago: 1989.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa de Minas Gerais. **Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para, no prazo de 90 dias, apurar a destinação dos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) – Notas Taquigráficas**. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1998.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa de Minas Gerais. **Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para, no prazo de 90 dias, apurar a destinação dos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) - Relatório Final**. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2013.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Os olhos do regime militar brasileiro nos campi. As assessorias de segurança e informações das universidades. **TOPOI**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, janeiro/junho, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126, 2004.

PERNAMBUCO. Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara. **Relatório Final - Volume 1**. Recife: CEPE, 2017.

PIRES, Thiago Vieira Pires; VIOLA, Solon Eduardo Annes. Memórias da ditadura e o atual cenário de ascenso conservador no Brasil: Uma análise sobre continuidades e rupturas. In: GUYER, Mariana González; MARTINS, Paulo Henrique; WEISZ, Clara Betty Kohn. (Coords.) **Imaginarios sociales y memorias: Itinerarios de América Latina**. Teseo, 2019.

POLLAK, Michael. **A gestão do indizível**. WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v.2, n.1, 2010.

POLLAK, Michael. **Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite**. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.

QUÉRÉ, Louis. **De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico**. Tradução de Vera Lúcia Westin e Lúcia Lamounier (Mimeografado). Do original: D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique. In: Réseaux, n. 46/47. Paris: Tekhné, 1991.

RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - Arrecife Producciones, 1999.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método. In: AQUAR, Carolina Amaral de et al. (Orgs.) **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Local do Testemunho. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.2, n.1, 2010.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: Notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VITAL BRASIL, Vera. Dano e reparação: Construindo caminhos para enfrentar a tortura. In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Direitos Humanos. **Tortura**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

Fontes

Arquivo Público Mineiro

Fundo COSEG – Pasta: AB.018.1; AB 021.27; AB.021.28; 1209 D-358.

Fundo DOPS – Pasta: 3614; 3989.

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Fundo DEOPS/SP – BR SPAPESP DEOPSSPOSFICONSNG000404; BR SPAPESP DEOPSSPOSFTEXSNB001712; BR SPAPESP DEOPSSPOSFTEXSNS006384.

Arquivo Nacional

Fundo Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos – BR DFANBSB – AT0 0 0 0019; AT0 0 0 0158; AT0 0 0 681.

Fundo Conselho de Segurança Nacional – BR DFANBSB N8 – 0 PRO CSS 0225; 0 PRO CSS 1569.

Fundo Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco – BR PEAPEJE DPE – PRT FUN 0 03911; PRT FUN 0 09462; PRT FUN 0 09624; PRT IND 0 18805; PRT IND 0 19075.

Fundo Delegacia de Polícia Federal em Juiz de Fora – BR DFANBSB HE – 0 IVT 0060.

Fundo Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais – BR MGAPM DMG – 0 0 695; 0 0 808.

Fundo Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal – BR DFANBSB ZD – 0 0 0010C 0009; 0 0 0023C 0011.

Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça – BR RJANRIO TT – 0 MCP PRO 0156; 0 MCP AVU 0071.

Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores – BR DFANBSB Z4 – AGR OFU 0013.

Fundo Mário Lago – BR RJANRIO ML – 0 PIN TXT 0036.

Fundo Serviço Nacional de Informações – BR DFANBSB V8 – MIC GNC AAA 68068266; MIC GNC AAA 69021519; MIC GNC AAA 70031705; MIC GNC AAA 71025662; MIC GNC AAA 71034017; MIC GNC EEE 81009727; MIC GNC GGG 85011423; MIC GNC OOO 80002515; MIC GNC OOO 82007182; TXT AGR DNF 0172.

Brasil: Nunca Mais Digital

BNM 684, Ação Penal 934/74, Apelação 40.617.

Acervo Pessoal de Gildásio Westin Cosenza

Cópia de autos de processo – Comissão de Anistia, Requerimento nº 52.188 – Carta de 12 de junho de 1976, endereçada à Ordem dos Advogados do Brasil.

Cópia de autos de processo – Comissão de Anistia, Requerimento nº 52.188 – Carta de 28 de agosto de 1977, endereçada ao general Rodrigo Otávio Jordão.

Cópia de autos de processo – Comissão de Anistia, Requerimento nº 52.188 – Carta de 2 janeiro de 1977, destinada à família, advogados e a todos que lutam pelo respeito aos Direitos Humanos.

Cópia de autos de processo – Comissão de Anistia, Requerimento nº 52.188 – Carta de 5 de março de 1978, endereçada ao almirante Hélio Ramos de Azevedo Leite.

Fontes Orais

AMANO, Takao. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 25 de fevereiro de 2023. 196min.

BETTO, Frei. [Carlos Alberto Libânio Christo] Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 24 de fevereiro de 2023. 29min.

COSENZA, Gilse Maria Westin. Entrevistadores: Fernando Garcia de Faria e Felipe Spadari da Silva. Belo Horizonte, MG. Brasil. 22 de outubro de 2012. 160min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VAsVSNBKHew>

COSENZA, Gildásio Westin. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. Belo Horizonte, MG. Brasil. 13 de fevereiro de 2023; 16 de março de 2023; 20 de abril de 2023. 497min.

COSENZA, Gilseone Westin. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 24 de fevereiro de 2023. 117min.

LISBOA, Apolo Heringer. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. Belo Horizonte, MG. Brasil. 27 de março de 2023. 202min.

PINTO, Kátia Elisa. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 25 de fevereiro de 2023. 115min.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. Belo Horizonte, MG. Brasil. 3 de maio de 2023. 134min.

SAB, Fahid Tahan; SOUZA, Milton Campos de. Transcrição de Entrevista. Entrevistadores: Helena Maria Penna Amorim Pereira e Augusto Rodrigues Borges. Belo Horizonte, MG. Brasil. 2 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/handle/123456789/2765>

SKAZUFKA, Eva Teresa. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 24 de fevereiro de 2023. 179min.

SOUZA, Jessie Jane Vieira de. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. São Paulo, SP. Brasil. 25 de fevereiro de 2023. 111min.

SOUZA, Célia Maria Moreira de. Entrevistadora: Caroline Cunha Rodrigues. Contagem, MG. Brasil. 5 de abril de 2023. 106min.

Fontes Filmicas

BRAZIL: A Report On Torture. Direção: Haskell Wexler e Saul Landau. Estados Unidos, 1971. 60min.

ON VOUS Parle du Brésil: Tortures. Direção: Chris Marker. França, 1969. 22min.