

## Uma outra escrita da história

(as imagens da repressão perante a montagem)

ANITA LEANDRO<sup>1</sup>

O combate à esquerda armada no Brasil foi uma política de governo metodicamente documentada pela polícia durante a ditadura, por meio de fotografias, documentos textuais e filmes. A imagem servia, indistintamente, à alimentação dos dados cadastrais da repressão e à declinação do crime de tortura em sua vertente psicológica. Além dos retratos de identificação policial, já conhecidos, há até mesmo uma menção à utilização de um *snuff movie*<sup>2</sup> em interrogatórios, como forma de pressão psicológica. Segundo relato de um militante torturado continuamente, até entrar em estado de coma, os militares teriam filmado a morte, sob tortura, do professor Lincoln Bicalho Roque, da UFRJ, para se servir dessa imagem extrema em novos interrogatórios, como forma de persuasão à confissão (MIRANDA & TIBÚRCIO, 1999, p. 202-203). Embora desconheça-se, até agora, o paradeiro desse filme, a crueldade dos métodos adotados no extermínio das esquerdas no Brasil não permite descartar a possibilidade de sua existência. Vários relatos de prisioneiros evocam a presença de imagens nas sessões de tortura. Fotografias de militantes tiradas por agentes policiais durante investigações, às escondidas, eram mostradas à pessoa fotografada, quando presa, desde o primeiro interrogatório, para lhe fazer crer que a polícia já sabia tudo sobre ela.<sup>3</sup> E quando, em troca da promessa de suspensão da tortura, um preso concordava em ir para a televisão declarar-se arrependido, a polícia colocava um televisor dentro das celas, na expectativa de que os demais prisioneiros, assistindo à emissão, procedessem ao justiciamento do companheiro quando ele voltasse, o que jamais aconteceu.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> UFRJ, PPG-Com, doutora em Cinema e Audiovisual (Paris 3), pesquisa financiada por CNPq, Capes, Faperj e Comissão de Anistia do Ministério da Justiça (Projeto Marcas da Memória).

<sup>2</sup> *Snuff movie*, ou *snuff film*, do termo inglês *to snuff out*, “morrer”, filme em que uma ou mais pessoas são verdadeiramente torturadas ou mortas.

<sup>3</sup> Relato de Antônio Roberto Espinosa, personagem de *Retratos de identificação*. Isso aconteceu com Maria Auxiliadora Lara Barcellos, presa com ele.

<sup>4</sup> Relato de ex-prisioneiros entrevistados no âmbito dessa pesquisa.

As fotografias de polícia do período expõem o abjeto como um troféu de guerra, sem temer a acusação de crime de guerra ou de lesa humanidade. Numa sofisticada *mise en scène* da humilhação, esses registros ostentam a empáfia de um regime que tinha plenos poderes sobre a vida e sobre a morte. Os prisioneiros são fotografados nus, em plano aproximado e de corpo inteiro, de frente e de perfil, ensanguentados, feridos, algemados, com o rosto inchado, corda apertada no pescoço, curativos na cabeça, marcas de espancamento e queimaduras pelo corpo. Os retratos eram tirados em meio a sessões de tortura, na presença de datilógrafos, secretárias, médicos, porteiros, faxineiras e outros servidores públicos que assinavam como testemunhas nos relatórios da polícia. Muitas dessas fotos foram tiradas pouco antes da pessoa ser morta, como é o caso de Chael Schreier, um dos personagens de *Retratos de identificação*.

Feitas para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, essas fotos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que as produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece em torno delas. Não só as fotografias, mas também os carimbos, assinaturas, números de registros, transcrições de confissões extirpadas, relatórios, enfim, tudo aquilo que foi produzido para cobrir de infâmia o preso político, é o que hoje permite, paradoxalmente, retirar a resistência do longo silêncio imposto por 21 anos de ditadura e pelo conservadorismo que se seguiu. Esses documentos funcionam, agora, como *conectores* entre o passado e o presente, que é como o historiador Paul Ricœur nomeia os arquivos (1985, p. 181). Organizados, restaurados e associados, na montagem, a outros documentos e falas, os acervos da repressão saem dos arquivos para entrar novamente na história. Grande parte desse material – os documentos textuais, principalmente – já vem sendo estudada pelos historiadores há cerca de três décadas, desde a abertura dos primeiros acervos do DOPS, e a partir de 2012, uma nova lei facilitou o acesso a esses arquivos<sup>5</sup>. Num esforço historiográfico, o cinema pode, agora, revezar com os historiadores no restabelecimento de uma continuidade narrativa mínima para essa documentação dispersa, sem a qual a memória coletiva não é possível.

---

<sup>5</sup> Para um histórico da evolução da política de acesso aos arquivos da ditadura, remetemos ao artigo de Rodrigo Patto Sá Motta (2013) e à conferência proferida pelo historiador em 09/09/2014 no Seminário Internacional *A pesquisa em arquivos*, intitulada “O historiador e as agências de repressão: desafios e perspectivas”. <https://www.youtube.com/watch?v=i2uMckhpxU>

## **História residual**

O recorte feito nos arquivos para o filme *Retratos de identificação* permitiu reconstituir acontecimentos históricos ocorridos entre 1969 e 1976, narrados por três testemunhas, cujas falas são confrontadas a documentos da época. O resgate da história é feito, inicialmente, a partir de seis fotografias (6x12 cm) encontradas no setor de documentação iconográfica do APERJ, referentes à prisão conjunta de três pessoas: Antônio Roberto Espinosa, estudante de filosofia da USP, militante do movimento operário de Osasco e comandante nacional da VAR-Palmares; Maria Auxiliadora Lara Barcellos, estudante de medicina da UFMG e membro do grupo de manutenção da VAR; e Chael Schreier, estudante de medicina da Santa Casa de São Paulo e militante daquela mesma organização. O cruzamento de informações contidas nas fotos com outras informações provenientes de documentos escritos, fontes orais e arquivos cinematográficos trouxe à tona a história de um assassinato durante interrogatório, ainda sem julgamento, e de um suicídio decorrente de sequelas da tortura e de perseguições ocorridas no exílio. Nos intervalos dessa narrativa central, as testemunhas evocam outras histórias, suscitadas pela descoberta dos documentos.

Nas fotos da prisão coletiva, apenas Espinosa, ferido com uma coronhada na cabeça durante o cerco policial, aparece ensanguentado, uma indicação de que a série de fotografias foi tirada ao chegarem ao DOPS, no início da tortura, pois os outros dois prisioneiros ainda não têm marcas evidentes de espancamento (elas aparecerão em fotos tiradas logo depois). O enquadramento na altura do busto deixa ver o número atribuído a cada prisioneiro, em ordem crescente, impresso num retângulo de cartolina preso a uma corda fina, amarrada rente ao pescoço. Os braços para traz indicam que eles estão algemados, os dois homens com o torso nu. Os três olham para a câmera: Espinosa, com firmeza; Maria Auxiliadora, com expressão de revolta; e Chael, assustado.

Relatórios policiais, localizados em diferentes pastas, informam que o aparelho em que moravam, na zona Norte do Rio de Janeiro, fora cercado em 21 de novembro de 1969. Chael reagiu a tiros, mas teve que se render. Levados para o DOPS, os três foram barbaramente torturados e entregues, na mesma noite, à Polícia do Exército, que os transferiu para a Vila Militar, onde a tortura prosseguiu até o amanhecer, com violência redobrada, praticada por um grupo de oficiais e suboficiais do I Exército. Despídos, os prisioneiros sofreram, durante toda a madrugada, torturas coletivas, de

ordem sexual, além de espancamentos, chutes, golpes de fuzil e de cassetete, choques elétricos secos e com água, suplício que culminou na morte de Chael, na mesma noite. A partir da chegada à PE, onde Maria Auxiliadora e Espinosa permaneceram nus, em solitárias, durante várias semanas de detenção, não há nenhum registro de imagem dos três. Nos arquivos do Superior Tribunal Militar encontra-se uma outra foto de Maria Auxiliadora, aparentemente feita no DOPS, em que ela ainda está vestida com a roupa do momento da prisão, mas já com um curativo na testa e o rosto bastante deformado pelas bofetadas e golpes recebidos na cabeça.

A reconstituição do assassinato de Chael foi possível por meio do cruzamento da documentação textual e fotográfica existente com informações provenientes de uma fonte oral – Espinosa, único sobrevivente do grupo, entrevistado em 2013 para o filme *Retratos de identificação* – e de arquivos orais – entrevistas de Maria Auxiliadora registradas no exílio para dois documentários rodados em Santiago do Chile em 1971: *Brazil: a Report on Torture*, de Saul Landau e Haskell Wexler, e *Não é hora de chorar*, de Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel. Torturados ao lado de Chael, Espinosa e Maria Auxiliadora descrevem, nessas entrevistas, as sevícias e os métodos de interrogatório a que foram submetidos. Espinosa estabelece, inclusive, a lista dos nomes e sobrenomes de cinco torturadores, com suas respectivas patentes, na época.

Aos dois testemunhos orais vem juntar-se, na montagem, uma prova documental do crime, fornecida pelo próprio Hospital Central do Exército, que emitiu o laudo de autópsia de Chael Schreier. A necropsia enumera dez costelas quebradas e diversas hemorragias internas e externas, em todas as partes do corpo. O encarregado do Inquérito Policial Militar da VAR, capitão Celso Lauria, um dos chefes da tortura, chegou a afirmar em seu relatório que Chael teria sofrido “lesões letais” em combate, no momento do cerco policial. Mas esta versão é desmentida pela autópsia do HCE, pelos relatos das testemunhas e pelas fotografias do prisioneiro. Juntamente com as fotos 6x12 cm (close), encontramos também seus negativos, quebradiços, devido ao envelhecimento, mas um pouco maiores (8,7x6,3 cm), mostrando o prisioneiro nu da cintura para cima. O escaneamento em alta definição revela que Chael tem lágrimas nos olhos, mas nenhum ferimento aparente na parte superior do corpo.

Esses negativos são aquilo que a historiografia chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles” (BLOCH, 1953, p. 38). Para reconstituir os acontecimentos foi preciso, antes, reunir esse material, restaurá-lo,

produzir um recorte possível dentro da massa documental existente, registrar testemunhos orais e buscar outros materiais de arquivo na televisão e no cinema da época. Cada um desses procedimentos é uma operação de montagem, com o objetivo de valorizar o caráter testemunhal do arquivo. Não importa que o testemunho dos arquivos seja lacunar. “Se a realidade é opaca, diz Ginzburg, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (2009, p. 177). O paradigma da montagem ajuda a lidar com essa falta ontológica do arquivo e transforma em narrativa histórica a matéria residual ali depositada.

Em cada etapa da realização do filme *Retratos de identificação*, da pesquisa de arquivos à montagem, passando pelas filmagens, o documento foi questionado com o intuito de levá-lo a testemunhar em sua própria incompletude, da mesma forma que a testemunha viva, com suas lembranças lacunares. Maria Auxiliadora, filmada em 1971, dialoga com duas pessoas filmadas em 2014. A montagem religa os diferentes tempos históricos e, ao abordar o arquivo como matéria viva, questionando-o sobre os acontecimentos, estabelece uma solidariedade mínima entre passado e presente.

A morte de Chael, publicada na mesma semana pela revista *Veja* e por jornais estrangeiros, foi a primeira denúncia de tortura no Brasil e salvou a vida de Espinosa e de Maria Auxiliadora. Espinosa ficou preso no Brasil e foi libertado em 1973, por falta de julgamento. Maria Auxiliadora foi incluída na lista dos 70 prisioneiros trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, em janeiro de 1971. Entre os presos trocados estava Reinaldo Guarany, da Ação Libertadora Nacional, com quem Maria Auxiliadora viveria no exílio até o suicídio dela, em 1976. No momento da troca dos presos, um novo conjunto de fotografias de Maria Auxiliadora, vestida e sem roupa, de corpo inteiro e em plano aproximado, foi produzido pela polícia, como era de praxe nos exames de corpo de delito que compunham os processos de banimento de prisioneiros. Desta vez ela não encara mais o fotógrafo com lágrimas nos olhos, como no momento da prisão, mas desvia o olhar da câmera, numa clara resistência ao procedimento de identificação.

### **Onde começa a montagem**

A primeira etapa da pesquisa em arquivos, comum ao documentário e à historiografia, refere-se à busca dos documentos. O rastreamento de dados demanda, às vezes, muito tempo, o que explica, em parte, a escassa referência à documentação

iconográfica da ditadura em filmes brasileiros. Grande parte dos documentos provenientes dos órgãos de repressão ainda está inacessível, escondida, sob o controle dos militares, em arquivos privados, ou mesmo em arquivos públicos, mas em estado avançado de deterioração, como acontece, hoje, com os prontuários do Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro. E mesmo quando devidamente preservada, a documentação do período encontra-se espalhada em diferentes capitais brasileiras, em arquivos estaduais e nacionais. Embora as agências de repressão trocassem, entre si, cópias dos documentos que produziam, nem todas guardaram seus originais ou as reproduções recebidas de outros órgãos. Assim, para reconstituir o itinerário de um prisioneiro, do ato da prisão até a sua soltura ou morte, é preciso, às vezes, consultar diferentes arquivos da polícia e cruzar essas informações com as de outras fontes documentais. A atividade de montagem começa nesse momento da pesquisa.

Além da dispersão do material em diferentes arquivos, o pesquisador deve lidar também com a separação entre documento fotográfico e textual, devido às normas de preservação diferentes de cada suporte. Mesmo quando proveniente de um mesmo acervo, a documentação é desmembrada para armazenamento e compete ao pesquisador reconstituir o dossiê original da polícia. Um procedimento muito próximo da montagem já deve ser feito, então, no próprio arquivo. Isso foi decisivo, por exemplo, para o estabelecimento de ligações entre os diferentes documentos sobre a morte de Chael Schreier. Embora a impostura do relatório do capitão Lauria já tivesse sido denunciada no livro *Dos filhos deste solo* (MIRANDA & TIBURCIO, 1999), as fotos do momento da prisão ainda não eram conhecidas. A montagem torna possível reunir uma massa de documentos e analisá-la. O cineasta Rithy Panh, um dos maiores conhecedores dos arquivos do genocídio cambojano, que aconselhou a justiça a integrar as imagens ao dossiê de acusação dos algozes, fala da importância de reinserir o documento em seu contexto histórico. “O documento não é uma prova em si”, ele diz. “É a história que ele contém que é uma prova, mas essa história não se oferece espontaneamente. É preciso procurá-la.” (PANH, 2011, p. 306). A verdade histórica não espera o presente toda pronta, no arquivo, mas é construída no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste à montagem. Mais do que um lugar seguro que nos abriga e nos protege da ignorância sobre o passado, o arquivo, confluência de diferentes trajetórias possíveis para voltar no tempo, é um meio que atravessamos, sem saber ao certo onde vamos chegar.

### **Entrecruzamento de fontes**

Embora muitos quadros da resistência tenham dado entrevistas para historiadores, jornalistas e cineastas, raramente os documentos da história estiveram presentes no momento do registro das falas. Via de regra, a testemunha é tida como alguém que conta suas lembranças mediante perguntas que lhe são feitas. No trabalho com fontes orais, é raro que os historiadores coloquem documentos nas mãos das testemunhas para serem analisados (FERREIRA & AMADO, 2012). O método predominante ainda é o da entrevista dirigida e da escrita *a posteriori*, na ausência da testemunha, quando as falas são cortadas, selecionadas e, finalmente, associadas aos documentos da história. No documentário histórico, exemplos pontuais desse tipo de abordagem do arquivo, já no momento das filmagens, antecipando a montagem, são encontrados na obra de Susana de Sousa Dias (*48*, Portugal, 2009) e de Rithy Pahn (*S21, a máquina de morte Khmer Vermelho*, França, 2003; e *Duch, o mestre das forjas do inferno*, França, 2011), dois cineastas que procederam, com excelentes resultados, à confrontação direta dos documentos da história às falas de testemunhas.

A mediação do documento põe a singularidade da fala à frente do discurso da história. O face-à-face com o arquivo evita a circunscrição da palavra viva ao terreno da informação, bem como a redução do documento ao papel de ilustração de conteúdo. Ao se deparar, pela primeira vez, com as fotos de sua prisão, Espinosa, que não se lembrava de ter sido fotografado, rememora um fato desconhecido. Com os documentos do DOPS nas mãos, ele compara duas fotos de Chael: uma, da prisão de 1969, e outra, do ano anterior, do cartaz de “procurados”, em que ele aparece com 40 quilos a mais. Espinosa se lembra, então, de um regime alimentar rigoroso ao qual Chael vinha se submetendo para mudar de aparência e manter-se na clandestinidade. Esse fato seria dificilmente evocado num sistema tradicional de entrevista com perguntas dirigidas, uma vez que ninguém, além do próprio entrevistado, dispunha dessa informação. E ela só retorna à lembrança Espinosa quando ele aproxima os documentos que tem nas mãos, num gesto de montagem espontâneo, encorajado pela *mise en scène*.

Na tentativa de fazer falar os arquivos, evitamos formular perguntas às pessoas filmadas. Em vez disso, elas receberam, gradativamente, na ordem cronológica dos acontecimentos, cópias de documentos a elas relacionados, para que os analisassem.

Diante de uma série de fotos tiradas pela polícia no Aeroporto do Galeão no momento da troca dos prisioneiros pelo embaixador suíço, na noite de 13 de janeiro de 1971, Guarany descreve em detalhe os quatro dias passados pelos 70 banidos no aeroporto, algemados de dois em dois. Diante de uma outra série de fotos tiradas pela polícia no aeroporto de Pudahuel, ele evoca a prisão do Galeão, a chegada ao Chile, a queda de Allende, a peregrinação dos exilados brasileiros, com falso passaporte, entre México, Bélgica, França e, por fim, Alemanha, onde Maria Auxiliadora suicidou-se.

Ao mesmo tempo em que reativa a lembrança, a presença do documento assegura à testemunha uma elaboração exteriorizada da memória: ela analisa os documentos e interage com eles, o que lhe permite um certo distanciamento em relação ao trauma vivido e uma organização do discurso fora do sistema de informação. Ela pode, inclusive, calar-se, devido à emoção provocada pela descoberta de uma foto. Na mediação da fala, o arquivo é um álibi, uma válvula de escape. O documento é essa “passagem para fora” de que fala Foucault, a “experiência exterior” graças à qual a linguagem “escapa ao modo de ser do discurso, ou seja, à dinastia da representação” (2001, p. 548). Ao transferir à testemunha da história a competência para questionar o arquivo, o entrevistador transforma o estatuto do testemunho. Há um salto qualitativo em sua elaboração: a rememoração do passado provém, aqui, não mais de uma pergunta do entrevistador, mas de um ato de fala do entrevistado, provocado pelo arquivo.

### **Restauração das ruínas**

O que resta da ditadura? A questão, evocada no título sugestivo de um livro (TELLES & SAFATLE, 2010), se impõe de maneira incontornável quando se trata das imagens desse período. As televisões brasileiras não preservaram quase nada, o cinema foi fortemente censurado e a documentação produzida pelas agências de repressão, além de lacunar e espalhada, guarda as marcas do tempo e do abandono. A tudo isso, vem juntar-se a sonegação de documentos e a queima de arquivos, ainda em prática nos dias atuais.<sup>6</sup> Dos crimes da ditadura, restaram apenas *indícios*, no sentido

---

<sup>6</sup> Recentemente, os assassinatos de dois coronéis do exército, Paulo Malhães, em 2014, no Rio de Janeiro, e Molinas Dias, em 2012, em Porto Alegre, levantaram suspeitas de queima de arquivo. Os crimes foram acompanhados de roubo de computadores e do aparecimento de documentos sobre a passagem do ex-deputado paulista Rubens Paiva pelo DOI-CODI, antes de ser dado como desaparecido.



de Ginzbourg (2009). Mas é dali que o historiador e o documentarista devem partir. Os negativos deteriorados das fotos de Chael Schreier, por exemplo, última imagem do prisioneiro, ainda vivo, provam que ele chegou ileso à PE. Analisado com atenção pela montagem, o documento, embora residual, vem somar-se a outras provas, já conhecidas. Esse é o paradoxo da montagem de arquivos e do conhecimento histórico proveniente de marcas deixadas pelo passado.

Assim, para resgatar o tempo, a montagem de arquivos deve proceder a uma dupla intervenção no espaço: restauração da superfície da imagem e escavação de suas camadas mais profundas. Essa operação misteriosa da escrita com os arquivos, Ricœur chamou, justamente, de “estiramento do tempo” (1985, p. 225), fórmula que, em termos estéticos, poderia definir um dos efeitos de montagem mais utilizados no tratamento dos arquivos – o *slow motion* – e que, em termos políticos, resume o essencial da abordagem das imagens da história pelo cinema, sobretudo quando elas são raras e deterioradas<sup>7</sup>.

A montagem de arquivos cria as condições de visibilidade e de audibilidade para algo que foi deliberadamente esquecido, ignorado. A estética da montagem pressupõe, assim, uma tática (embate com a matéria) e uma estratégia (escolha de um ponto de vista). As forças em jogo na arqueologia da história, como bem disse Foucault, “não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial”, mas obedecem ao “acaso da luta” (1971, p. 161). Para restaurar o tecido documental de uma época, o montador, da mesma forma que o historiador, percorre o arquivo numa determinada direção. É em termos espaciais que se deve falar de um “sentido da história”. A partir das considerações nietzschianas, Foucault dirá que a história efetiva, a “wirkliche Historie”, em oposição à história tradicional, efetua sua genealogia na própria “vertical do lugar em que se encontra” (FOUCAULT, 1971, 163). O corte arqueológico se faz em profundidade, verticalmente, e a narrativa proveniente desse método de abordagem nasce da aproximação de enunciados que os próprios documentos, na sua incompletude, trazem à tona.

Embora o princípio da montagem esteja subentendido nas etapas de pesquisa e de filmagem, é na montagem propriamente dita que o cinema historiográfico realiza

---

<sup>7</sup> Todos os documentários de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci, por exemplo, feitos inteiramente à base de filmes encontrados e restaurados por eles, se apoiam na força do *slow motion*, na dilatação do tempo que esse efeito produz em determinadas circunstâncias.

uma experiência arqueológica plena. A restauração do arquivo na montagem é uma longa meditação sobre a falta, em que ética e estética são indissociáveis. Há, por exemplo, nos arquivos da repressão, centenas de fotografias de prisioneiros nus. Como mostrá-las? São, em sua maioria, fotos tiradas durante exames de corpo de delito, procedimento de rotina em processos de banimento, para atestar a integridade física da pessoa, ao sair do país. Os prisioneiros eram fotografados e filmados em plano de conjunto e plano aproximado, de frente, de costas e de perfil, vestidos e sem roupa, sozinhos e acompanhados. Embora exista uma foto de Maria Auxiliadora nua, de corpo inteiro, em *Retratos de identificação* vê-se apenas reenquadramentos dos ombros, costas, pés e mãos da prisioneira, recortes associados às suas entrevistas de 1971, em que ela fala da tortura sexual que sofreu. Embora ela se refira especificamente ao momento da prisão, em novembro de 1969, sua fala autoriza a imagem do processo de banimento. Mesmo que anacrônica, de um ponto de vista histórico, a imagem do corpo nu é atual, de um ponto de vista moral, uma vez que a prisioneira seria, depois, mantida nua por vários meses. A imagem não vem, assim, ilustrar os fatos narrados, mas acolher a fala. A imagem não é espaço acrescentado à fala, ou seja, ilustração de conteúdo, mas o *lugar de memória* de sua inscrição. Ruína do tempo, a imagem testemunha. Aqui, ela diz que a nudez, enquanto dispositivo de controle e humilhação, ainda persiste nesse último contato da polícia com a prisioneira, pouco antes de sua libertação. Solidária da fala, a montagem cria espaços para sua reverberação na superfície dos arquivos. Com os recortes efetuados na foto, a montagem multiplica espaços para abrigar o tempo, ou seja, a fala. Embora registrada em 1971, no exílio, as falas de Maria Auxiliadora são contemporâneas das falas de Reinaldo e de Espinosa, gravadas 42 anos depois, no Brasil. Passado e presente compartilham um mesmo espaço, criado pela montagem.

Os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto, mas suas ruínas. O que faz com que eles testemunhem sobre a presença dos homens no tempo são as coisas ditas e caladas, os enunciados que o documento revela, ao ser atualizado pela montagem. Um plano aproximado busto assinala o desnudamento sem exhibir a nudez, chamando a atenção para o detalhe imperceptível: a crispação dos lábios da prisioneira, sua recusa em olhar para a câmera e uma data fixada na parede de azulejos, atrás dela – 23/12/1970 –, início dos processos de banimento dos presos trocados pelo embaixador suíço. Aspectos insignificantes da imagem se destacam e

ganham forma. A fotografia, aqui, não é mais a prova de que a prisioneira não tinha marcas de tortura no corpo (objetivo das fotos do exame de corpo de delito), mas a prova moral de que ela resistiu ao ato fotográfico. Mostrando o menos possível, a montagem faz ouvir o arquivo.

### Referências

- BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Cahiers des Annales, 3. Paris: Armand Colin, 1953.
- FERREIRA, M. & AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2012 (1996).
- FOUCAULT, M. “La pensée du dehors”. In: *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, M. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: PUF, 1971.
- GINZBURG, C. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MIRANDA, N. & TIBURCIO, C. *Dos filhos deste solo*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- PANH, R. *L'élimination*. Paris: Grasset, 2011.
- MOTTA, R. Patto Sá. “História, Memória e as disputas pela representação do passado recente”. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n.1, p. 56-70, janeiro-junho, 2013.
- RICŒUR, P. *Temps et récit*. Tome 3. Le temps raconté. Paris: Seuil, 1985.
- RICŒUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- TELLES, E. & SAFATLE, V. *O que esta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.