
Retratos de Identificação: Aprendizagens e afetações a partir de testemunhos do trauma no cinema¹

Adriana Helena de Almeida Freitas²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG

Resumo

O presente busca compreender o filme *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, como uma obra que provoca afetações das quais emergem múltiplas aprendizagens, a saber: Aprendizagens sobre a militância, sobre os afetos, sobre a tortura e sobre a morte. Partindo de uma perspectiva metodológica indiciária Ginzburg (1991), propomos uma análise ancorada nas contribuições de autores como Seligmann-Silva (2008), Brenez (2006), Leandro (2015) e Muniz (2017), Bondía (2002) e Dewey (1980) concluímo que o filme nos conduz por uma argumentação cuidadosamente articulada pela montagem que, ao construir essa amálgama entre fala e documento, nos provoca múltiplas aprendizagens enquanto coloca em xeque os discursos também cuidadosamente elaborados pelas forças opressoras.

Palavras-chave

Trauma, testemunho, experiência estética, aprendizagens, ditadura militar.

Introdução

O presente artigo se debruça sobre o filme *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, na tentativa de compreendê-lo como uma obra que provoca afetações das quais emergem múltiplas aprendizagens. Durante seus 71 minutos somos conduzidos, a partir de uma série de fotografias e documentos recuperados dos arquivos militares, às narrativas de vida de Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), Chael Schreier, Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany que, em contextos de militância e luta armada, tiveram suas trajetórias atravessadas e interrompidas pela tortura. Anita Leandro (2015) argumenta que tais registros, produzidos oficialmente, com a presença e assinatura de policiais, médicos, datilógrafos etc. possuíam caráter de espólio de um período conflituoso de um regime que deliberadamente decidia quem poderia ou não viver. Contudo, aparecem hoje como ferramenta que nos permite ampliar as concepções dos acontecimentos passados e reforçar os testemunhos dos sobreviventes que, além da

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF). E-mail: adriana.almeida@ufjf.br

violência exercida diretamente pelas forças repressoras da época, são revitimizados, cotidianamente, através da descrença em seus relatos.

O filme aborda uma série de acontecimentos entre 1969 e 1976, narrados na voz de três dos quatro protagonistas: Dora, em 1971 no Chile, a partir de trechos dos filmes *Brazil: a Report on Torture* (Saul Landau e Haskel Wexler, 1971) e *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, 1971), Espinosa e Guarany, no contexto de produção do filme. Anita Leandro (2015) explica que, durante as entrevistas com os dois, não foram formuladas muitas perguntas, sendo o relato construído à medida que recebiam, aos poucos e cronologicamente, os documentos para que formulassem suas análises.

Metodologicamente, nos valem da proposta indiciária de Ginzburg (1991) para organizar, acadêmica e didaticamente a multiplicidade de afetações despertadas pelo filme, para que a tessitura da proposta analítica seja viável, pois, se conduzisse a escrita do texto apenas pelo viés das afetações, correríamos o risco de apenas mergulhar em forças emocionais e sermos carregadas por elas. Dessa forma, coletamos, inicialmente, os trechos que provocaram afetações e atravessamentos. Em seguida, a partir de sua relação com o olhar da pesquisadora e a bagagem teórica que orienta a escrita do trabalho, estabelecemos quatro categorias que dizem das aprendizagens advindas de tais deslocamentos, a saber: Aprendizagens sobre a militância, sobre os afetos, sobre a tortura e sobre a morte.

2. Memória, testemunho e trauma no cinema

Em decorrência da brutalidade das violências narradas em *Retratos de Identificação*, as contribuições de Márcio Seligmann-Silva (2008) sobre o gesto de testemunhar em contextos de catástrofes históricas se tornam frutíferas lentes teóricas. Seu argumento tem como base o entendimento do testemunho como atividade indispensável para aquele que sobrevive a situações de trauma.

Narrar a experiência seria construir pontes entre os sobreviventes e os outros que não tiveram suas vidas atravessadas pelo trauma, tendo em vista o sentimento de distanciamento abissal que tenderia a emergir entre os dois, trazendo os sobreviventes de volta ao espaço social: “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.66). Contudo, em experiências marcadas pela violentação de uma população ou um grupo de pessoas, o ato do testemunho e a memória do trauma ganha caráter, compromisso e relevância coletivos.

A partir de Primo Levi, o autor nos convida a compreender o sobrevivente como alguém que possui certo nível de distanciamento do próprio evento traumático. Em suma, entende-se que aqueles que conseguem testemunhar são os que não foram engolidos por completo, mortos ou destituídos de qualquer resistência, gesto esse que caracterizaria as limitações do testemunho. Outra característica abordada pelo autor diz sobre a presentificação do passado nos testemunhos de traumas, compreendendo o próprio trauma enquanto “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). Assim retomado no espaço do presente, ao trauma narrado é conferida uma linearidade, constroem-se metáforas e novos sentidos que permitem que o sobrevivente possa voltar a vida, ainda que o trauma nunca se dissipe por completo.

O testemunho desafia a linguagem e faz dos sobreviventes porta-vozes aos quais a sociedade atribui considerável valor. Enquanto particularidade da memória, o testemunho passa (a partir da virada culturalista das humanidades que privilegia a discussão da memória) a operar como ferramenta de escritura do passado. Uma ameaça para aqueles que buscam desaparecer com os rastros das atrocidades que cometeram, daí a busca intensa pela aniquilação do perseguido, para que não se produzam memórias, nem suas narrativas. Sem essas vozes, sem os registros, sem os espaços, tais iniciativas tendem a ser maravilhosamente bem-sucedidas. Reside aí força do exercício de testemunhar, documentar e rememorar que uma pluralidade de meios pode operar. No contexto do presente artigo essa movimentação se dá pelas lentes, pela montagem e enquadramentos do cinema.

Mas não de qualquer cinema. Em meio a profusão de *blockbusters* promovidos pela indústria cultural, Brenez (2006) nos convida a olhar para um outro tipo de produção cinematográfica que, embora não seja marcada pela familiaridade de um público geral, carrega suma importância artística, histórica e cultural. Ao nos apresentar um vasto histórico do cinema de contestação, contrainformação e intervenção social que emerge, sobretudo a partir do final dos anos 50, Brenez mobiliza reflexões em torno da função do próprio cinema: visionário, dotado de inteligência histórica e capacidade de instigar relações entre verdade e justiça.

Para além de filmes que privilegiem provocar afetações por uma estética do belo, observa-se no cinema de intervenção aquilo que haveria de mais fundamental na cinematografia: uma preocupação e um questionamento aprofundado das imagens, suas interrelações com outras imagens no filme, com seus contextos socioculturais e a

construção da própria história. Ao reescrever a história pelas mãos afastadas do poder governamental, o cinema de intervenção opera como meio possível para as narrativas daqueles que não tatearam o fundo do *Lager* e sobreviveram para testemunhar, retirando das mãos dos algozes a exclusividade desse poder. Por vezes, as condições do contexto permitem essa reescrita quase simultaneamente com o correr dos fatos. Outras vezes, porém, uma janela de mais de 40 anos aparta os atos dos relatos.

Em *Retratos de Identificação*, produzido após mais de quatro décadas dos acontecimentos inicialmente narrados, Anita Leandro (2015) se vale de documentos, sobretudo fotografias, para, na montagem, construir uma narrativa em torno desses arquivos, contraponto tempos, espaços, poéticas enquanto produz uma outra história, que esteve até então submersa para que se privilegiasse a sobrevivência:

Hoje, o cinema de arquivos reveza com a historiografia dos historiadores mais engajados, em suas narrativas, na ressurreição dos mortos e na restauração das ruínas. Na montagem, por meio do intervalo, o documentário histórico extrai das imagens que restaram a vitalidade narrativa de um passado que ainda sobrevive, apesar de tudo (DIDIHUBERMAN, 2003) (LEANDRO, 2015, p.5).

Assim, enquanto costura fala e arquivo, Leandro (2015) viabiliza aquilo que, por vezes, nem o sobrevivente rememorava, permitindo a emergência de outras narrativas. O argumento que busco desenvolver é que, em meio aos fios que Leandro, Espinosa, Guarani, Dora e as fotografias percorrem, o que nos resta, enquanto espectadores é afetação. As violências, as histórias de vida, as sensibilidades da cinegrafista, personagens e arquivo, no contexto do filme, detonam em quem assiste, uma pluralidade de forças emocionais. Em meio ao fluir de tais afetações, observa-se a possibilidade de emergência de aprendizagens advindas dessa experiência. Delineamos, no próximo tópico, o que compreendemos como experiência estética e aprendizagem no fluir da experiência.

3. Experiência estética e aprendizagens: afetações e aparências no cinema

No presente trabalho, as concepções de experiência e estética não se vinculam à compreensão daquilo que possui qualidade de belo e sim ao que potencialmente nos afeta, nos desloca e provoca forças emocionais, a partir das contribuições de Bondía (2002) e Dewey (1980). A partir de nossa experimentação do mundo, em que nos vemos em contato com o outro, com as tecnologias disponíveis, com nosso entorno, desenvolvemos

múltiplos processos de aprendizagem e a discussão sobre tais processos é observada pela ótica desse afetar-se.

Em uma sociedade marcada pelas instituições modernas tais quais o Mercado, o Estado e a Ciência, com facilidade nos vemos inseridos em perspectivas que compreendem os aprendizados e os saberes a partir de um ponto de vista cientificista ou tecnicista, ou ainda, visando uma suposta construção crítica, apoiada na articulação entre teorias e práticas, construída a partir de um viés político. Contudo, conforme aponta Bondía (2002), nos interessa uma terceira alternativa, dedicada a um entendimento da educação a partir da estética e do sentido.

Tendo como ponto de partida o entendimento de experiência enquanto aquilo que “nos passa, nos acontece, nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21), contudo, em meio às acelerações do contemporâneo, não é possível que algo nos aconteça, uma vez que a experiência demanda uma interrupção destes fluxos para que se complete. Dewey (1980) propõe a distinção entre experiência e *uma experiência*, sendo a primeira marcada pelos processos mecânicos acima descritos, em que experienciamos as coisas, mas, distraídos e dispersos, não vivenciamos uma experiência.

Em meio ao cursar de uma experiência, contudo, nos vemos alcançados, derrubados, afetados, agindo e padecendo. Este movimento último nos convoca à reflexão acerca de nós mesmos e do que compreendemos do mundo, processo de reconstrução que, a depender de contextos particulares, se manifesta prazerosa ou dolorosamente. Além do padecimento, a experiência também é marcada por um ímpeto de ação e, ambas as partes em alternância, nos conferem a capacidade de proporcionar sentido à essa experiência.

Compartilhamos do entendimento que o aprendizado advém da experiência estética uma vez que ela nos convoca à transformação da forma como compreendemos o que nos cerca. O saber da experiência é aquele cujo sentido (ou o sem-sentido) é construído no fluir da vida, a partir do que nos acontece, que nos diz de nossa própria existência:

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida (BONDÍA, 2002, p. 27).

A experiência possui, portanto, caráter individual, de tal forma que, aquele que vivencia uma experiência o faz a partir de sua interação com o ambiente que o cerca. Porém, aquilo que nos cerca, aquilo que temos acesso em meio ao cotidiano precisa estar disponível aos sentidos, para que haja a possibilidade de interação. Dito por outras palavras, não podemos nos afetar pelo que não consegue nos rodear: vulnerabilidades e diferenças que não estão em conformidade a um ideal moderno de produtividade, de beleza, de intelectualidade, tendem a ser conduzidas à margem, para longe do espaço público, para que, idealmente sequer saibamos de sua existência. Aquilo que não aparece, não existe e, por consequência, não nos afeta. Reside aí uma das grandezas da produção de obras como *Retratos de Identificação*. Ao nos convidar a acompanhar as trajetórias de Dora, Espinosa, Chael e Guarany, Anita Leandro cria a possibilidade de nos afetarmos e, conseqüentemente, aprendermos. Apresentamos, a seguir, algumas categorias analíticas, delimitadas a partir do esforço indiciário de compreensão de aprendizagens potenciais disparadas pela experiência.

3. Afetações e aprendizagens emergentes em Retratos de Identificação

Retratos de Identificação é uma obra que, do início ao fim, nos provoca múltiplos desarranjos. A construção da narrativa que intercala registros documentais, fotografias e testemunhos transporta o espectador a um outro tempo/espaço, onde nos encontramos com os protagonistas, até então vivos e jovens, em meio a atmosfera violenta que afetava o país e que viria a atravessar diretamente suas vidas.

O filme, após uma introdução do contexto geral da proposta, nos exhibe um percurso de Dora, observada e fotografada pelas ruas do Rio de Janeiro, na data de sua prisão e de seus companheiros. Uma jovem mulher, trajada elegantemente, caminha, toma café em um bar, embarca e desembarca de ônibus e experimenta, pela última vez, um cotidiano ainda não atravessado pelo trauma, que nos é introduzido logo em seguida pelo relato em áudio ruidoso, marcado pela época de seu registro:

Eu fui presa no dia 21 de novembro de 1969. Na noite desse dia a casa em que morávamos foi cercada por cerca de 20 policiais. Houve intenso tiroteio, lançamento de bombas e, mais ou menos às nove horas da noite fomos levados para o Departamento de Ordem Política e Social. Éramos três, eu, meu marido e um outro companheiro que morava conosco (Dora, 1971).

O relato de Dora, presente no filme *Não é hora de chorar* de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz (1971), é registrado dois anos após os horrores presenciados em sua prisão.

Espinosa, o marido mencionado, nos é introduzido em seguida, tendo seu testemunho produzido quatro décadas depois. Inicialmente, o filme intercala a fala dos dois, se dedicando, sobretudo aos acontecimentos próximos ao 21 de novembro de 1969. O espectador mais inocente ou desavisado aguarda o testemunho de Dora na atualidade e, com a virada da narrativa a partir da introdução de Guarany e dos eventos decorrentes do sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1971, essa esperança se esvai, gradativamente.

Um certo alívio é instaurado com o embarque de Dora para o Chile. Ela não terminou como Chael, o companheiro que havia sido preso junto deles e que a morte em decorrência da tortura será abordada de maneira aprofundada adiante no texto, Dora estava viva e em uma terra segura. Nessa segunda metade do filme acompanhamos a narrativa de Guarany sobre o período em que compartilhava o exílio com Dora até que, após 58 minutos de filme, somos novamente atravessados:

Esse vai ser um problema, Anita, de eu falar da morte da Dora. Eu conversando com você, naturalmente, eu sou capaz até de falar, mas ver a foto da Dora [...] até porque, você lidar com o suicídio de alguém tão próximo, é uma coisa terrível (Guarany, 2014).

Finalmente o espectador inocente compreende o destino da mulher que vemos no início do filme, cuja firmeza da fala e do olhar despertam uma multiplicidade de forças emocionais. *Retratos de Identificação* consegue, por meio de tais afetações, transformar as formas como compreendemos a nós mesmos e os contextos que nos circundam. Dessa transformação, observamos a emergência de alguns indícios de aprendizagens a saber: aprendizagens sobre a militância, sobre a tortura, sobre a morte e sobre os afetos. Apresentamos, a seguir os elementos do filme que permitiram a elaboração de cada uma dessas categorias.

Aprendizagens sobre a militância

Durante o filme é possível observar a emergência de discursos em torno do ser militante e da própria militância. Na ocasião da prisão, Espinosa relata que, já na viatura, enquanto ocorria a troca de tiros entre os policiais e os colegas, teve a oportunidade de discursar para os moradores da favela que se aproximavam do local: “Companheiros favelados, amanhã vocês vão ver que eles disseram que prenderam dois terroristas, nós estávamos aqui lutando por vocês, lutando pela igualdade” (Espinosa, 2014).

A associação dos membros de grupos de resistência ao regime à figura do terrorista emerge também em outros momentos da narrativa, como no cartaz de procurado em que Chael e Espinosa aparecem lado a lado (figura 1), ou ainda no alerta emitido pelo governo chileno após a queda de Allende, segundo Guarany: “Você, chileno, que conhece algum estrangeiro, denuncie, porque são terroristas internacionais que vieram aqui para desestabilizar a democracia chilena (Guarany, 2014)”.

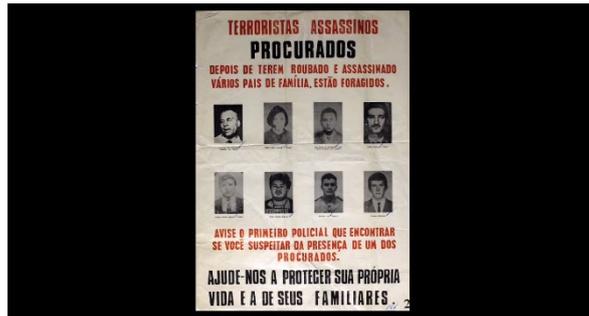


Figura 1. Cartaz de procurados, Espinosa em primeiro na segunda linha e Chael ao seu lado.
Fonte: Retratos de Identificação, 2014.

Em outros momentos, sobressaem os princípios, ideais e estratégias tomados pelos diversos grupos de resistência, como na fala de Dora, aos 10 minutos, que inicialmente descreve os armamentos que possuíam no apartamento em que foram presos e, logo em seguida, ressalta a finalidade deles para a guerrilha urbana. A passagem para o segundo momento do filme, também nos apresenta indícios desses meandros do funcionamento e tomada de decisões das organizações de resistência:

Foi um sequestro muito demorado, ele foi feito em dezembro e demorou 42 dias até a sua finalização, porque a repressão já sabia que as organizações estavam muito combatidas, eles tinham ideia do prejuízo que eles tinham causado à gente. Na realidade, o início do fim, não só de ALN como de VPR, MR8 se dá no momento do sequestro do embaixador americano, que o Marighella foi contra. Ele sabia que nós não tínhamos estrutura para aguentar a repressão que viria (Guarany, 2014).

Ainda sobre as negociações do sequestro que culminaria em sua saída da prisão, nos conta que:

Uma tática que a repressão fez foi negar alguns presos, dizendo que eram presos com crime de sangue, presos que respondiam processo de ação que tinha havido morte. Nisso, o Ottoni Guimarães foi recusado e eles esperaram para ver a reação do pessoal que tava com o embaixador, que no caso era só a VPR. Houve uma reunião no aparelho onde estava o embaixador em que vários companheiros propuseram matar o embaixador, porque a proposta era 70 pelo embaixador e como eles estavam regateando... e foi o Lamarca que falou ‘não, nós vamos

procurar salvar, tirar da cadeia o maior número possível e vamos aceitar’ e mais ou menos fez valer sua liderança em cima do resto do pessoal (Guarany, 2014).

O breve comentário tecido por Guarany sobre as diferentes formas de percepção da “via pacífica para o socialismo” adotada por Allende também contribui para a ampliação das compreensões acerca do ser militante à época. Esse termo, tão esvaziado nos contextos contemporâneos, sobretudo nas plataformas de redes sociais, emerge em *Retratos de Identificação* como um retrato (ironicamente) de grupos diversos, organizados e estruturados estrategicamente em defesa de ideais igualmente diversos, porém com um horizonte comum: a libertação do povo das mãos de um sistema e um governo intensamente repressores. Aprendemos o que é (ou o que era) ser militante porque nos sentimos deslocados pela força das ações do exército e da polícia, ao mesmo tempo que nos chocamos com as estratégias adotadas pela resistência.

Aprendizagens sobre os afetos

Se o primeiro movimento elencado nos confronta com um contexto duro de militância, de tomada de decisões complexas, atravessadas por hierarquias, perdas, lutas, a segunda categoria, pelo contrário nos mostra a construção de laços e afetos entre os personagens do filme. Logo de início, Espinosa narra a relação que estabeleceu com Dora, na realidade, com *Chica*, pois só descobriu seu nome após a prisão: mais do que mero companheirismo, uma aproximação espiritual e física. Em 1970, quando se encontram pela última vez, Espinosa relata a proposta “mirabolante” de Chica, de se casarem. Ainda que o plano não tenha sido executado, em 1971, quando dá a entrevista já no Chile, Dora relata ter sido presa, justamente, com seu marido. Meu intuito não é o de tornar a narrativa do filme em uma história de romance. A trajetória de Dora e Espinosa e, posteriormente Dora e Guarany talvez até pudesse ter sido uma, não fosse a intensidade dos rompimentos que a tortura e o trauma promovem.

Em outro momento, Espinosa relata o intenso processo de perda de peso que Chael se submete durante sua estadia no aparelho, que é ilustrado no filme por uma sobreposição de suas fotografias. Leandro (2015) explica que, até então, não existia registro desse relato e que é a partir da visualização das fotos do companheiro no cartaz de procurado e no momento da prisão que Espinosa se lembra desses detalhes: “Ele comia uma folha de alface por dia e tomava dois copos d’água só. Nesses vinte dias ele deve ter perdido em torno de quarenta quilos. Baixou de 130 [kg] pra 90 [kg]”.



Figura 2. Quadros de sobreposição das fotografias de Chael que ilustram o processo de emagrecimento intenso durante sua estadia no aparelho. Fonte: Retratos de Identificação, 2014

Enquanto argumenta que, para o companheiro, essa perda de peso representaria a recuperação da possibilidade de andar pelas ruas, de militar, Espinosa nos conta que o sorriso e a simpatia de Chael eram parte de sua “estrutura física”. As fotografias nos contextos de prisão, portanto, deformam sua fisionomia, aniquilam o sorriso ao deixarem transparecer, simultaneamente, apenas medo e coragem. Esses trechos nos permitem compreender que ainda que a vida desses jovens tenha sido atravessada irreversível e violentamente a partir de seu comprometimento com a política eles eram também *jovens*, que vivenciavam seus amores, construíram amizades, particularidades nas formas de se relacionar consigo mesmos e com os outros. Aprendemos sobre seus afetos enquanto somos afetados pela narrativa.

Aprendizagens sobre a tortura

Essa categoria e a próxima representam os pontos centrais discutidos na obra: tortura e morte. Talvez o gesto de separação das duas não seja a melhor escolha, tendo em vista que há algo que permanece morto após a experiência da tortura, ainda que dela emergja um sobrevivente, contudo, elas são apresentadas de maneira separada a partir da identificação do aparecimento de dois tipos de aprendizagens diferentes.

Os relatos de tortura têm início na voz de Dora que narra, de maneira direta e explícita a que submeteram o corpo e o espírito dela e de seus companheiros. O filme apresenta uma sequência de 04 minutos, em que são intercalados os relatos de Dora e Espinosa descrevendo minuciosamente as técnicas e as motivações dos torturadores enquanto ainda estavam no DOPS.

Posteriormente o filme narra os acontecimentos que sucederam o encaminhamento dos três, ainda na mesma noite, para a Polícia do Exército, na Vila Militar do Rio de Janeiro. Espinosa e Dora testemunham os atos de tortura coletiva praticados contra eles. Ter consciência dos laços e dos ideais de Dora, Chael e Espinosa intensifica o peso das cenas, provocando novos atravessamentos. As imagens do rosto inchado de Dora, de seu torso nu (tirada em outra ocasião, porém inserida poeticamente

durante o relato) abrem feridas que dizem de atos indescritíveis e que ela, ainda assim, se propõe a dizer.



Figura 3: Retratos de Dora, os primeiros logo após as sessões de tortura e o último em dezembro de 1970, no Centro de Informações da Marinha. Fonte: Retratos de Identificação, 2014.

O testemunho de ambos atua como disparador de forças emocionais que nos transportam para uma memória e uma história que foi, e ainda é, condenada ao campo do esquecimento ou da descrença. Permite que parte da luta a qual dedicaram suas vidas permaneça viva, nos ensinando na pele, na carne, na voz e no olhar os horrores e a necessidade de enfrentamento das forças repressoras.

Aprendizagens sobre a morte

Retomamos a discussão sobre apresentada por Seligmann-Silva (2008), a partir das contribuições de Primo Levi, acerca do testemunho como gesto possível àqueles que não tatearam o fundo do *Lager*. A ausência da voz de Chael reitera essa concepção, uma vez que o jovem teve sua vida interrompida por seus torturadores e assassinos. Mas e Dora? Há quem ouse ponderar sobre a força das violências que recaíram sobre essa mulher? Dora não foi sobrevivente, mas ainda temos seu testemunho.

As mortes discutidas no filme nos são apresentadas em uma cadeia cronológica dos fatos que as precederam. No caso de Chael, temos indícios de que esse seria o possível desfecho, primeiramente, pela ausência de sua fala conforme o avançar do filme e pelo testemunho de Espinosa sobre os diálogos que tiveram enquanto eram encaminhados para a Polícia do Exército, onde ele e Dora notaram o estado do companheiro (já enfraquecido em decorrência da tortura, agravada pela recente perda de peso). Durante a descrição das sessões de tortura coletiva, já na PE, Espinosa e Dora nos fornecem detalhes do sofrimento das últimas horas de vida do companheiro:

Chael, na tortura, se recusa a se ajoelhar na direção da vagina da Maria Auxiliadora. Eu também havia recusado, mas eu estava à esquerda, ela na direita e o Chael no meio, em pé. Aí vem esse cabo Mendonça e dá a coronhada, que eu acredito que foi golpe fatal no Chael. Podia ter sido

comigo, foi com o Chael [...]. O Chael caiu, voltou e quando voltou já voltou com hematoma no peito. Só que ele não morreu na hora (Espinosa, 2014).

Nesse meio tempo, O Chael e o Antônio Roberto foram retirados da sala também, foram molhados no chuveiro pra continuar a receber esse tipo de choque e eles tavam bastante ensanguentados, assim e isso devia ser umas seis horas da manhã, por aí. Aí continuou a tortura, e quando foi sete horas fez um silêncio completo dentro da sala (Maria Auxiliadora, 1971).

Os gritos do Chael cessaram. A voz da Maria Auxiliadora eu não ouvi mais (Espinosa, 2014).

O testemunho dos dois acerca do silêncio da morte do companheiro emudecem também nossas próprias vozes. No filme a tela escurece e o som também se esvai. Em seguida ficamos, em silêncio, com a imagem do laudo da autópsia de Chael até que a voz de Espinosa subitamente retorna, em áudio limpo, como se gravado separadamente em um estúdio, realizando a leitura do laudo de autópsia. Enquanto descreve as feridas e o estado do cadáver de Chael, bem como a causa da morte identificada, aparece, gradativamente, a fotografia do jovem.

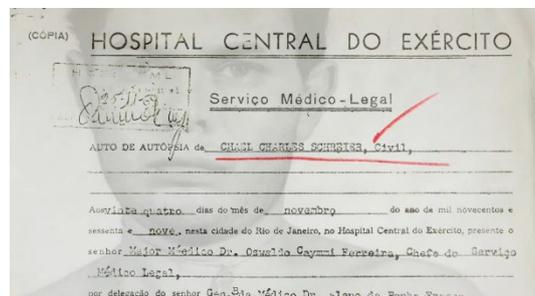


Figura 4: Laudo e fotografia de Chael sobrepostos. Fonte: Retratos de Identificação, 2014.

O segundo relato de morte no filme nos é introduzido em uma breve passagem de Guarany, sobre as negociações envolvendo o sequestro do embaixador suíço. Durante o trecho, nos conta que Aldo Neto havia sido preso em janeiro de 1971, na busca por informações sobre o paradeiro do embaixador. Em seguida, o filme nos apresenta um breve resumo com as informações da morte do jovem, inseridas em uma fotografia do avião que levaria Guarany, Dora e outros companheiros para o exílio:

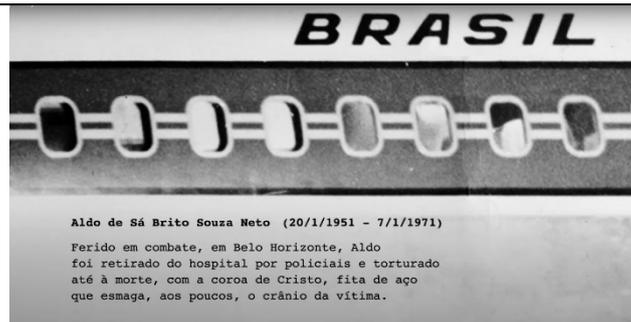


Figura 5: Quadro com informações da morte de Aldo. Fonte: Retratos de Identificação, 2014

Guarany nos conta, em seguida, do rompimento que a morte do companheiro representa em um contexto em que, com o avançar das negociações do sequestro, estava até então eufórico com o horizonte de saída da prisão “uma morte de alguém que é quase sangue do teu sangue”.

Por fim, eventualmente vamos caminhando para a introdução da narrativa de morte de Dora que, assim como a de Chael, se dá pela organização de uma trajetória linear. Acompanhamos um pouco dos caminhos percorridos pelos dois no exílio: do Chile após a queda de Allende, para o México, para a Bélgica, para a França e, por fim para a Alemanha Ocidental, onde, sem documentação, eram identificados como apátridas, proibidos de deixar Berlim.

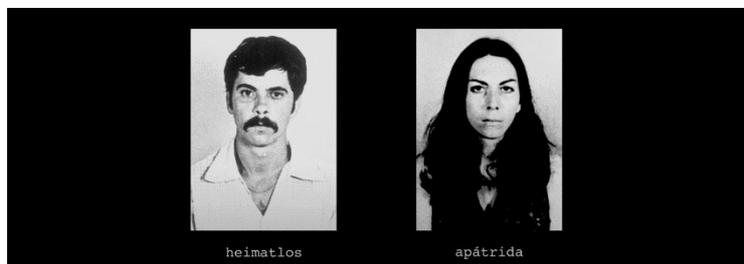


Figura 6: Quadro com os retratos de Dora e Guarany. Abaixo o termo apátrida em alemão e português. Fonte: Retratos de Identificação, 2014.

O testemunho de Guarany relata os surtos enfrentados por Dora no período e elenca alguns motivos que teriam contribuído para o acontecimento “a prisão, formação rígida, o relacionamento comigo e uma ou duas coisinhas lá que ajudaram que não vou revelar. Não tem nada a ver comigo, tem a ver com Dora, seria traição da minha parte”, ele diz. Ela, após passar um período internada em clínica psiquiátrica, continuava sofrendo com pesadelos enquanto fazia terapia e frequentava novamente o curso de medicina. Em certo momento, ao narrar os acontecimentos da véspera da morte da companheira, Guarany parece não suportar o peso do relato, das memórias, dos afetos e se afasta da frente da câmera, que continua gravando.

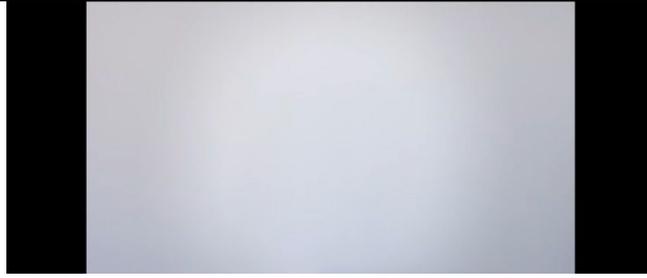


Figura 7: Guarany fora de cena. Fonte: Retratos de Identificação, 2014

Mais uma vez o peso do vazio (dessa vez em branco) e do silêncio da morte invade a cena e nos atravessa, roubando fôlego. Guarany então retorna, não subitamente, como Espinosa, mas gradativamente e pedindo desculpas. Não fica claro, contudo, se o pedido foi pela saída abrupta de cena ou pelo que diz em seguida, de não ter pedido ajuda a alguém na época, acreditando que conseguiria, sozinho, convencê-la desistir do suicídio. Conta, em seguida, dos gestos de despedida de Dora:

Tomamos café juntos, ela saiu. Era no segundo andar, depois ela me chama, eu cheguei na janela e falei “que que é, você quer que eu vá com você até a clínica?” ela “não, não te chamei só pra te dar adeus” “ah então tá, adeus!” Ela foi para a terapia de grupo, no final eles iam almoçar num restaurante e dali ela iria pra universidade. Ela saiu do restaurante e na porta da universidade ela falou “eu esqueci um troço no restaurante”, saiu dali e foi pra estação de metrô e se jogou no primeiro trem.

As narrativas das mortes de Chael, Aldo e Dora deslocam o espectador para uma discussão de impossibilidade de existência. Estando suas mortes hoje, atribuídas oficialmente aos contextos ditatoriais e nominalmente à uma cadeia de agentes da repressão, conseguimos compreender como o estado, o capital, o poder opera até as últimas veias para minar todo aquele que ousar agir diante de suas atrocidades. Nos ensinam, paradoxalmente, sobre as potências e fragilidades de nossos corpos.

Conclusões

Buscamos argumentar que *Retratos de Identificação*, a partir de seu caráter estético, provocado pelo impacto de testemunho e arquivo combinados na montagem, opera como motor para a emergência de uma multiplicidade de aprendizagens. A perspectiva indiciária nos convida a assumir o gesto do olhar do pesquisador na construção do processo reflexivo/analítico e, em consonância à concepção de que a experiência estética possui caráter individual, acontecendo a cada um de nós de maneira

distinta, faz-se importante demarcar que as afetações de outros colegas poderiam indicar para outros processos de aprendizagem.

Contudo, as discussões aqui propostas podem operar i) como ponto de partida para investigações aprofundadas acerca das possibilidades de aprendizado presentes no cinema de intervenção; ii) como reflexões a serem aplicadas a outros cenários que ultrapassam os limites da obra de Anita Leandro.

Enquanto nos atravessa e nos convoca à transformação das formas como compreendemos a nós mesmos e nossos contextos histórico-espaciais, o filme nos conduz por uma argumentação cuidadosamente articulada pela montagem que, ao construir essa amálgama entre fala e documento, coloca em xeque os discursos também cuidadosamente elaborados pelas forças opressoras da história. Conforme Leandro (2015), mais que palavra como informação e documento como ilustração, a mediação exitosa dos dois aproximaria a narrativa do filme de uma “poética do testemunho”.

Referências

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 24, Brasília, 2015. **Anais da COMPÓS**, Brasília, Disponível em <http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf>. Acessado em 01/09/2022

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, p. 65-82, 2008.

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960–2000. **Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**, p. 36-57, 2006.

MUNIZ, Sérgio. Censura, autocensura, autopreservação – 1964-1985. *19o FESTCURTASBH: Festival de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, p.257-260, 2017.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s/l], p. 20-28, 2002.

DEWEY, J. Tendo uma experiência. In: DEWEY, J. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: **VI Congresso Sopcom**. 2009. p. 1-10.