

SOBRE ARQUIVOS E FANTASMAS: MEMÓRIAS DA REPRESSÃO EM PORTUGAL

Lisa Carvalho Vasconcellos*

Resumo

No início dos anos noventa, os antigos arquivos da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), polícia política do regime salazarista, foram, depois de longo tempo, abertos para consulta pública. *Natureza Morta* (2005) da produtora e diretora portuguesa Susana de Sousa Dias é um filme que surgiu como consequência direta do contato com esse material até então interdito. Ele se propõe à delicada tarefa de narrar (e elaborar) de maneira complexa e enviesada a memória da repressão que vigorou no país durante o regime de exceção. A base do trabalho são os *mugshots*, retratos de registro de frente e lado, feitos para cada um dos indivíduos que foi apreendido e fichado pela PIDE. No filme, essas pequenas fotos são contrapostas a outras imagens de arquivo, a saber, aquelas que serviam de propaganda institucional ao próprio governo português. O filme põe em sequência imagens de eventos militares oficiais, festas religiosas, desfiles estudantis – intercaladas sempre por pequenas *mugshots*, nas quais o espectador surpreende, em rostos incrivelmente comuns, toda a repressão e violência dos anos de chumbo portugueses. Para a leitura proposta, conceitos como os de arquivo, fantasmagoria e sobrevivência das imagens – desenvolvidos, principalmente, por Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman – serão as referências fundamentais deste trabalho.

Palavras-chave

Arquivo; Filmografia portuguesa; Imagem; Salazarismo.

Abstract

In the early 90's, the old PIDE (the political police kept by Salazar during his authoritative government) archives were open to public consultation. *Still life* (2005), by the Portuguese director Susana de Sousa Dias, is a film that works directly with this material. The film tries to narrate (and elaborate) in a complex and indirect way facts concerning Portugal's dictatorial system. The work is based on the filming the mugshots that were made for each individual that was apprehended and booked by PIDE. In *Still life*, those little pictures are contrasted with official governmental images used as propaganda by Salazar's regime. The film puts in sequence images of military events, religious festivals, student's parades – always intertwined by the small mugshots where the spectator sees in the prisoner's plain faces, all the violence and repression of Portugal's dictatorial ship. To analyze that film we will use the concepts of archive, phantasmagoria, and survival of images found in the works of Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

Keywords

Archive; Dictatorship; Image; Portuguese Filmography; Salazarism.

* Doutora em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Professora Voluntária da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Email: lisa.vasconcellos@gmail.com

O museu, o arquivo, e a obra de Freud são algumas das instâncias que o filósofo francês Jaques Derrida procura articular no magistral trabalho que recebeu o título de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1998). Baseado em uma conferência pronunciada em Londres, no Museu Freud, por ocasião de um congresso sobre memória e psicanálise, o trabalho se propõe a pensar essa instituição que nos permite organizar os documentos que compõem o saber e o passado humano. Derrida começa com uma reflexão sobre o próprio significado arcaico da palavra:

Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: um princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ontológico – mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 1998, p. 11).

Para Derrida, então, o arquivo é o lugar onde se exercem a lei, o comando, e a ordem social. De fato, os grandes arquivos da humanidade - as bibliotecas, os museus, os cartórios e registros públicos - na medida em que se propõem a organizar documentos, saberes e memórias, se instituem como lugar de autoridade¹. Nenhum arquivo é infinito (isso contrariaria sua própria natureza) e as escolhas e critérios que determinam o que deve ser guardado e como isso deve ser feito implicam necessariamente em atribuição de valor aos diferentes bens do mundo. Os itens que se agrupam dentro do arquivo público, do museu ou da biblioteca formam os conjuntos daquilo que nós, como sociedade, elegemos como importante, canônico ou modelar: são os documentos que registram a nossa história, são as obras de arte que não devem ser deixadas de lado, são os livros que merecem ser lidos e relidos, são aquilo que temos de mais caro e precioso e que precisa, portanto, ser guardado (arquivado) com muito cuidado para que chegue às gerações futuras.

Nesse sentido o museu que se localiza na antiga casa de Freud e que hoje guarda seus bens e documentos pessoais suscita questões interessantes. Por um lado, ele se institui como um lugar de autoridade e saber sobre um assunto, como todo arquivo; por outro a própria matéria que ele tem por objeto – a saber, a psicanálise e sua abordagem do inconsciente humano – vem questionar a integridade das regras e critérios pelos quais guardamos nossos mais queridos documentos, que são as nossas memórias e afetos. Segundo Freud, a maneira pela qual organizamos nossa memória não se pauta pelos critérios claros e lógicos usados nas bibliotecas ou museus, mas, ao contrário, ela é regida pelos desejos, pelos recalques e interditos; pelos traumas que cindem conteúdos e afetos e fazem com que os sujeitos adoçam; pelos fantasmas, para dizer em uma só palavra.

É esse tipo de lógica arquivística que gostaríamos de convocar para analisar o trabalho da produtora e diretora portuguesa Susana de Sousa Dias, que há anos vem trabalhando na reelaboração da ditadura portuguesa por meio de um delicado trabalho com fotos e documentos históricos. Seu *corpus* é formado por documentos de registro da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE)² que desde a década de noventa tem estado disponíveis para consulta pública, fazendo

¹ Se concordamos com Benjamin (1994) quando afirma que quem controla o passado controla também o presente (e o futuro), uma vez que a maneira como lembramos e organizamos nosso passado enforma nosso entendimento do presente e fornece as bases para nossa atuação futura, não podemos ignorar que os arquivos são também grandes veículos de controle e poder social.

² Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) foi uma das instituições responsáveis pelo controle e repressão de dissidentes políticos durante os anos em que perdurou o Estado Novo Português. Criada em 1945, a partir da antiga Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) vigorou até 1974, quando teve seu fim decretado com a Revolução dos Cravos. Ocupava-se, entre outras coisas, da vigilância de fronteiras e da monitoração de emigrantes, mas ficou conhecida principalmente pelos violentos meios que empregou contra a população civil tanto de Portugal quanto das colônias.

parte do Arquivo Nacional, localizado na Torre do Tombo, em Lisboa.

Natureza Morta (2005), o segundo filme da diretora, surge pelo contato direto com esse material e se propõe à complexa tarefa de narrar (e elaborar) por meio dele, a tragédia dos anos de chumbo em Portugal. A obra é de difícil classificação, usa técnicas do documentário, se aproxima do filme de arte e do ensaio, mas não se prende exclusivamente a nenhuma dessas rubricas. A película consiste na filmagem de antigas fotos de arquivo, que ganham movimento e sentido, através de um elaborado trabalho de montagem. O resultado, na tela, é uma sequência de imagens que ora se superpõem, ora se casam, ora se contradizem, e terminam por compor, não uma história coerente e coesa, mas um conjunto de efeitos estéticos com maior ou menor grau de narratividade, conforme quer o expectador.

Como foi dito, o filme busca seu material diretamente nos arquivos na PIDE, mais especificamente em um conjunto gigantesco de fotos de registro, tiradas dos mais diferentes tipos de pessoas no momento da sua prisão. Também conhecidas pelo nome de *mugshots*, esses pequenos retratos de frente e lado são um elemento comum no processo de documentação daqueles que, em algum momento da vida, adentraram o sistema prisional de um país. A esse *corpus* inicial Susana de Souza Dias contrapõe uma pluralidade de outros materiais visuais – fotos, vídeos, trechos de filmes e reportagens – recuperados, por sua vez, da imprensa da época. Segundo Susana de Souza Dias (2011), grande parte desse material tem origem nos arquivos do Departamento de Propaganda do Estado³ e consiste em filmagens inéditas, feitas inicialmente para filmes e propagandas oficiais, que por uma ou outra razão, não chegaram a ser usados.



Natureza morta (2005). Susana de Sousa Dias.

Natureza Morta trabalha, portanto, com dois grupos de imagens distintos. No primeiro, acompanhamos desfiles estudantis, festas camponesas, eventos religiosos, ou simplesmente crianças negras a brincarem de roda em imagens que compõem um quadro feliz de integração racial e orgulho nacional. No segundo, homens e mulheres, negros e brancos, velhos, moços e crianças aparecem em poses de frente e lado segurando uma pequena placa, onde se registra o número

³ Por esse nome ficou conhecido o veículo governamental de difusão ideológica mantido pelo regime fascista ao longo de seus muitos anos.

de sua inscrição na PIDE. As imagens oficiais recuperam em sua apresentação uma estratégia básica de composição cinematográfica – a de criar uma história (e um senso de cronologia) pela simples justaposição de imagens em sequência. Elas se desdobram diante de nossos olhos, portanto, como em um filme, no qual pode ser lido, em traços mais ou menos nítidos, a História do salazarismo português. As *mugshots*, entretanto, são apresentadas de modo bastante diverso: elas simplesmente surgem de tempos em tempos na tela, interrompendo o fluxo narrativo de maneira completamente descontextualizada e dando a ver uma realidade outra, alheia àquela transmitida pelos veículos de propaganda. O embate entre os dois grupos de fotos, que ao longo do filme continuam a ser sempre apresentados lado a lado, é a estratégia central em torno do qual se constrói *Natureza morta*⁴.



Natureza morta (2005). Susana de Sousa Dias.

É possível dizer que, com isso, o filme traz para cena a relação entre dois mecanismos importantes na manutenção de todo regime ditatorial, representados respectivamente pelas imagens oficiais e pelas *mugshots*, que são a propaganda e a repressão. Apesar de serem utilizados em paralelo, essas duas estratégias de controle e dominação têm, por conta de sua própria natureza, graus de visibilidade diametralmente opostos: enquanto um se apresenta como face pública, o outro é a face oculta do regime. Nesse sentido, *Natureza morta*, ao trazer para o primeiro plano os rostos (e a dor) dos prisioneiros, e apresentando-os ao lado das imagens oficiais, propõe uma inversão importante entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta. Entretanto, é importante ressaltar que, se cada grupo de fotos representa uma versão da História portuguesa, essas versões, colocadas em confronto, não procuram se anular ou mesmo se sobrepor uma a outra. Do obstinado enfrentamento que o filme põe em cena não surge um vencedor na forma de uma versão mais correta ou melhor da história. Também não seria o caso de dizer que as duas visões contrárias de mundo se fundem em uma terceira, como seria de esperar de uma a estrutura dialética. O que parece ser buscado por Susana de Sousa Dias, em *Natureza Morta*, não é uma nova unidade, por mais ambígua e complexa que esta possa ser, mas a multiplicidade de sentidos⁵

⁴ Uma palavra precisa ser dita a respeito do tratamento sonoro e visual dado aos dois conjuntos. Todo o acompanhamento sonoro do filme parece ser feito a partir da manipulação digital de sons conhecidos – a saber folhas levadas pelo vento, sapos que coxam, portas que rangem, batidas ritmadas etc. Com exceção da fala de Salazar que ouvimos em um de seus muitos discursos, não há vozes no filme; a sensação geral é de afastamento e desumanização. As imagens também estão sujeitas à mesma desnaturalização, sendo filmadas em closes, em câmera lenta, ou sob planos alternados geram um enorme estranhamento (cf. Chklovski, em “A obra de arte como procedimento”) e obrigam o espectador a lançar um olhar novo sobre um gênero já bem conhecido.

⁵ Evitamos aqui propositadamente a palavra diálogo. Como o próprio nome diz – *diálogos*, no grego, significa passagem, movimento – há na palavra uma ideia de transitividade e deslocamento que não está no filme. Pessoas que dialogam ativamente trocam ideias e mudam (ou podem mudar) seu modo de pensar ou agir. Não é o que acontece aqui. As duas metades em que o filme se divide permanecem completamente estáticas, tanto em si

que surgem a partir da fricção entre duas realidades distintas que se assombrom, atraem e repelem.

A maneira como o filme explora a violência implícita que subjaz às fotos nos dá um bom modelo de como isso acontece. Detendo-nos com mais cuidado sobre as imagens que o filme nos apresenta, percebemos, por exemplo, que as pessoas que aparecem nas fotos de registro da polícia não trazem marcas visíveis de agressão. Estão vestidas, limpas e a pouca pele que mostram não tem qualquer mancha ou hematoma. Mas os traços de medo e sofrimento que ora surpreendemos em suas faces são suficientes para sugerir o mundo de terror e violência que terão de enfrentar como prisioneiros da ditadura. Nesse sentido, as fotos se instituem como um espaço vestibular: elas não nos mostram o sistema carcerário salazarista como um todo, nem acompanham as trajetórias das suas muitas vítimas na íntegra; elas simplesmente flagram o início, a antecâmara, de um percurso que o filme prefere não nos revelar. É a véspera do inferno. Também os prisioneiros, no momento em que as fotos foram tiradas, não sabiam exatamente onde desembocaria o túnel que ora adentravam, ou mesmo se dele haveria um retorno, o que nos coloca a todos, personagens e expectadores, em uma situação bastante parecida em termos de perspectiva. Mas se do túnel que agora miramos só não é possível ver os detalhes, é possível intuir muita coisa – sofrimento, tortura, solidão, injustiça. É como se dele proviessem sombras de horrores e violências não nomeados, afetos sem signo, que, sem encontrar representação adequada, se colam às demais imagens apresentadas por Susana Dias.

O resultado é um efeito de contaminação que se propaga pelo filme como um todo. Os fragmentos de propaganda oficial, que a princípio poderiam até ser olhados com alguma benevolência, vão adquirindo um tom cada vez mais cínico e cruel. É como se a violência que está implícita nas *mugshots* lançasse uma sombra sobre as demais imagens. O espectador passa então a entrever uma certa rigidez militar no andar dos estudantes que desfilam, descobre traços de sofrimento e cansaço no rosto dos camponeses que festejam, ou ainda, entrevê um olhar hipócrita no rosto do sacerdote que celebra a missa, e é assolado, por fim, pelas memórias da escravidão e da opressão colonial ao contemplar o brinquedo inocente das crianças negras. Fantasmas de dores e sofrimentos, espectros de violências ocultas e não nomeadas passam a habitar as imagens, dando a ver de forma distorcida, mas incontornável, o teor de repressão que perpassava todo o regime.

Mas a proximidade com as imagens oficiais também nos obriga a lançar um novo olhar sobre as *mugshots*. Contrapostas às imagens de propaganda, os sujeitos representados nas fotos de registro policial surpreendem, não pela sua diferença ou singularidade, mas pelo comum da sua aparência e expressão. Assim, se o espectador esperava ver nelas jovens de expressões carregadas de ódio ou idealismo, se esperava rostos singulares marcados pela sua diferença em relação ao corpo totalitário do Estado, o que ele encontra é exatamente o oposto. A sensação que a sequência das fotos nos transmite é a de um enorme desfile no qual se sucedem os tipos sociais mais banais: homens em uniformes de trabalho, velhinhas de touca na cabeça, moças de expressão séria que lembram as antigas professoras de escola pública ou senhores de ar venerável em terno e gravata, mães segurando crianças no colo. Um ar de antigo álbum de família paira sobre as imagens em preto e branco, onde vemos as roupas fora de moda e os rostos sérios dos prisioneiros – a sensação que temos é que dentre eles eventualmente iremos identificar um parente ou um velho amigo. O efeito de ironia é patente: se o Estado, por meio das imagens de propaganda, gostaria de dar aos espectadores um retrato da nação nas suas mais variadas formas e modelos, é nas *mugshots*

mesmas, como em relação uma à outra.

que acabamos por, inesperadamente, encontrá-lo.

A crítica de arte e intelectual americana Susan Sontag, em *A fotografia* nos explica que desde as suas origens, a técnica fotográfica foi associada a mecanismos de controle. Por ser entendida como uma forma realista e verdadeira de apreensão do real, a fotografia foi considerada, desde o início, como uma forma de testemunho ou prova irrefutável de dada realidade: “algo de que ouvimos falar, mas duvidamos, é provado quando nos mostram uma fotografia” (SONTAG, 2005, p. 3). Em finais do século XIX, a polícia de Paris já usava fotografias como forma de registrar e testemunhar cenas de crimes; hoje em dia, câmeras de vigilância se espalham pelas cidades em uma tentativa cada vez mais ampla de garantir segurança aos cidadãos por meio do controle de todos os seus atos. É preciso reconhecer também, continua Sontag, que captar os contornos, as formas ou a expressão de alguém é, em certo sentido, se apoderar de uma parte de sua pessoa, e isso nunca se dá sem algum nível de invasão. Não é sem razão que existem leis que protegem o direito de imagem das pessoas comuns; pelo mesmo motivo consideramos mal-educado tirar fotos de um indivíduo sem a sua permissão.

À luz das formulações de Sontag, podemos concluir que as *mugshots* concretizam em si alguns dos mais profundos níveis de violência que pode conter uma fotografia. Fazendo parte de um mecanismo de controle estatal extremo, tinham como objetivo não só capturar a imagem dos fotografados (sem que qualquer autorização lhes fosse pedida) mas também enquadrá-los como criminosos. O posterior arquivamento nos porões da PIDE permitiria, por sua vez, que os prisioneiros fossem reconhecidos e re-apreendidos no futuro, caso fosse necessário. É, então, contra uma dupla instância de poder – que institui o controle sobre pessoas, mas também o sobre a difusão de informações⁶ – que Susana de Sousa Dias se opõe quando elege esse material arquivístico em particular como *corpus* de trabalho. Acreditamos que as deformações impostas às imagens de arquivo em *Natureza morta* são decorrentes então de um conflito mais profundo, a dificuldade em falar das vítimas através dos materiais, das linguagens, das mídias produzidas pelo discurso que as vitimou em primeiro lugar. Pois se Susana de Sousa Dias quer produzir um discurso sobre a repressão, ela vai buscar material em um lugar no mínimo ambíguo, a saber, aquele fabricado pelos repressores com o objetivo de reprimir. Como extrair de uma violência alguma informação não deformada sobre o violentado? Talvez a chave esteja na estrutura e organização do próprio arquivo.

Derrida nos faz ver que o inconsciente tem algo do arquivo, uma vez que é um lugar onde se guardam as memórias e os afetos de um indivíduo organizados por uma lógica outra, não racional, onde regem, não a ordem alfabética ou cronológica, mas os desejos, os recalques e os interditos. Mas *Mal de arquivo* nos ensina que a recíproca também é verdadeira, e que no caos⁷ de todo arquivo há também algo da desordem do inconsciente. E é justamente esse conteúdo que Susana de

⁶ Susana de Sousa Dias nos dá um importante depoimento nesse sentido. Segundo ela, apesar das imagens de prisioneiros serem parte de um registro público, ela mesma teve uma enorme dificuldade em utilizá-las no filme. As autoridades se recusaram a lhe dar acesso às fotografias e a filmá-las para o filme, alegavam que a divulgação e circulação das imagens deveria obedecer às restrições impostas pelos direitos de imagens dos próprios prisioneiros. Conhecendo a legislação portuguesa – que especifica que fatos ou de interesse público, ou que tenham alguma relação com as exigências de justiça, ou que sejam usados para fins didáticos ou culturais devem ser de circulação livre – só é possível concluir que o próprio arquivo não tinha interesse na divulgação das imagens e que distorceu e desvirtuou o uso do direito de imagem como estratégia para dificultar o acesso a um material que deveria ser livre. A única conclusão que se poder tirar desse caso pessoal é que, apesar da relativa abertura das instituições portuguesas com relação ao tema da ditadura, as estratégias de controle ainda estão vigorando no sentido de esconder e ocultar material considerado sensível.

⁷ Em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman (2013, p. 35) nos lembra que o arquivo (archivio) tem uma estrutura não hierárquica. E de fato, a ordem cronológica, alfabética ou temática pelas quais se pautam alguns arquivos só reforça o quão aleatório são os arranjos que utilizamos para ordenar minimamente o seu caos.

Sousa Dias parece buscar. Se o arquivo é um lugar de saber, e sua estruturação reflete isso, só uma mudança da organização poderia ser o suficiente para trazer à tona seus conteúdos recalçados, desfazendo as tramas do poder. *Natureza morta* não propõe um novo arquivo – o filme não nos apresenta novas imagens, sons ou conteúdos – mas uma subversão do arquivo que temos em mãos, disponíveis aos olhos. Para isso simplesmente nos obriga a olhar para as fotos arquivadas de maneira diversa, revelando a violência que habita a publicidade salazarista, e transferindo o comum e o cotidiano que as imagens de propaganda querem flagrar e elevar a *status* de virtude nacional para as fotos dos prisioneiros. O resultado é que se consegue trazer para as imagens com as quais trabalha afetos que elas a princípio se recusam a reconhecer. Manipuladas, as fotos não revelam o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, o que tememos que aconteça – revelam o afeto, o terror e o fantasmas que jazem sob acontecimentos que insistem em ser pouco compreensíveis, mesmo quando explicados.

VASCONCELLOS, L. C. About Archives and Ghosts: Memories of Repression in Portugal. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 71–77, 2014.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

DIAS, S. Corpos estranhos ou (des) igualdades inscritas na película. In: Repositório. UL (acessado em 14 de agosto de 2014).

_____. *Susana de Sousa Dias conversa con Gonzalo de Pedro*. [maio 2011]. Entrevistador: Gonzalo de Pedro. Madrid. Matadero Madrid: Centro de Creación Contemporánea, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXI>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 1983.

Filmografia

NATUREZA morta - visões de uma ditadura. Direção: Susana de Sousa Dias. Portugal-França, 2005. DVD (72 min)

Recebido em 17/dez./2014. Aprovado em 05/fev./2015.