

# Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira<sup>1</sup>

*Searching for a method: in between the aesthetic and the history of domestic images during Brazil's military dictatorship*

*A la búsqueda de un método: entre la estética y la historia de imágenes domésticas del período de la dictadura militar brasileña.*

DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-5844202029>

**Thais Continentino Blank<sup>1</sup>**

<http://orcid.org/0000-0002-1470-9999>

**Patricia Furtado Mendes Machado<sup>2</sup>**

<http://orcid.org/0000-0003-2377-3789>

<sup>1</sup>(Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro – RJ, Brasil).

<sup>2</sup>(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Departamento de Comunicação. Rio de Janeiro – RJ, Brasil).

## Resumo

O artigo propõe apresentar o processo de construção de um método de análise de imagens de arquivo retomadas pelo cinema contemporâneo. Nosso intuito é apresentar o desenvolvimento desse campo de pesquisa, o modo como analisamos os arquivos nos seus caminhos da tomada à retomada, o cruzamento dos documentos, os desafios encontrados, a particularidade da situação arquivística brasileira. Para demonstrar o método em ação, analisamos imagens domésticas dos tempos da ditadura militar brasileira retomadas em “Que bom te ver viva” (Lúcia Murat, 1989).

**Palavras-chave:** Imagens de arquivo. Método de análise. Ditadura militar. Cinema Brasileiro. Filme doméstico.

## Abstract

This paper intends to present the process of construction of an analytical method used to study archive images when used in contemporary films. Our purpose is to show the development of this

---

1 Nesse artigo apresentamos os primeiros resultados de uma pesquisa ainda em andamento realizada com o apoio de bolsa PIBIC/CNPq (2017-2019). Uma versão desse trabalho foi apresentada como comunicação na Compós 2017.

particular research field, the way we analyze these archives from the moment they were made to their reutilization years later, the links between the documents, the challenges we faced along the way and the particularities of Brazil's archival situation. To establish the practical use of this method we chose to analyze the domestic images that were shot during Brazil's military dictatorship and the way they are used in the film "Que bom te ver viva" (Lúcia Murat, 1989).

**Keywords:** Archive Image. Analysis method. Military dictatorship. Brazilian cinema. Home movie.

## Resumen

El artículo propone iluminar el proceso de construcción de un método de análisis de imágenes de archivo revisitadas por el cine contemporáneo. Nuestra meta es presentar el desarrollo de este campo investigativo, el modo como analizamos los archivos en sus trayectos de la tomada a la re-tomada, el cruce de documentos, los desafíos encontrados, la particularidad de la situación archivística brasileña. Para demostrar el método en acción, analizamos imágenes domésticas de los tiempos de la dictadura militar brasileña retomadas en "Que bom te ver viva" (Lúcia Murat, 1989).

**Palabras clave:** Imágenes de archivo. Método de análisis. Dictadura Militar. Cine brasileño. Cine doméstico.

## Introdução

Se a retomada e manipulação de imagens alheias se tornaram mais frequentes na produção do cinema documental brasileiro nas últimas duas décadas (LINS; MESQUITA, 2008), o interesse acadêmico na análise de distintos modos de incorporação dessas imagens pré-existentes só começou a chamar atenção de pesquisadores brasileiros nos últimos dez anos. Esse interesse se traduz sobretudo em publicações de artigos e apresentações em grupos de trabalho como o ST da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) "Subjetividade, Ensaio, Apropriação e Encenação"<sup>2</sup>. Em meio a essa crescente produção teórica que se debruça sobre os diferentes processos de retomada e ressignificação das imagens do passado em obras contemporâneas, propomos neste artigo explorar o processo de conformação de um método de análise que surgiu a partir da descoberta do trabalho realizado pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg.

As pesquisas desenvolvidas por Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) ao longo da última década se dedicam a investigar as condições de produção e a circulação de imagens da Segunda Guerra Mundial retomadas em produções de caráter cinematográfico e jornalístico. O método desenvolvido pela historiadora – que exploraremos com detalhes no artigo – parte da noção de que uma abordagem complexa das imagens e das estratégias de sua retomada se dá no encontro do olhar historiográfico com a análise estética.

Nos últimos sete anos, temos investido nas propostas de Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) como um caminho que nos permite resgatar o contexto de produção de imagens

---

<sup>2</sup> O ST, criado por Andrea França, Consuelo Lins e Henri Gervaiseau, funcionou de 2012 a 2014 e tinha como um dos motes a pesquisa de filmes que retomam imagens de arquivo.

que se, por um lado, são retomadas em filmes contemporâneos, por outro, possuem uma história desconhecida e cujos traços e a própria materialidade está muitas vezes em vias de desaparecer. Ao longo do presente artigo desejamos demonstrar como, nos inspirando em Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013), desenvolvemos um método próprio de pesquisa gestado em meio ao contexto específico dos arquivos e das imagens do Brasil. Foi a busca por esse método que nos levou, também, a iniciar em 2017 o projeto “*Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob a ditadura militar brasileira*”, que busca mapear imagens familiares realizadas entre 1964 e 1985 para reconstituir seus contextos de produção e traçar seus caminhos migratórios: da tomada à retomada.

Para demonstrar o funcionamento do método, nos deteremos sobre a análise de um registro produzido em Super-8 no ano de 1976 no presídio Talavera Bruce, no Rio de Janeiro. O pequeno filme caseiro mostra a militante política Jessie Jane convivendo com seu bebê na prisão. Esse material foi retomado pela cineasta Lucia Murat em “*Que bom te ver viva*” (1989), filme de fundamental importância<sup>3</sup> ao ser o primeiro no país a apresentar, nas telas, testemunhos de militantes políticas presas e torturadas durante a ditadura militar. No longa-metragem, os depoimentos das militantes, cedidos à diretora, são montados com encenações da atriz Irene Ravache, personagem alter ego de Lúcia Murat, também ex-presas política. Reiteramos que, nesse artigo, a análise estética e histórica das imagens nos servirá como estudo de caso com o objetivo primordial de demonstrar o funcionamento e alguns resultados alcançados pelo método que aqui discutiremos.

## A busca da origem e a trajetória da imagem

Em 1989, a cineasta Lúcia Murat realizou o primeiro filme com testemunhos de mulheres sobre a experiência das perseguições, prisões e torturas que sofreram no período da ditadura militar brasileira. Entre elas, está Jessie Jane, presa em 1970, aos 21 anos, por conta do sequestro frustrado de um avião que seguia do Rio de Janeiro para Buenos Aires. A intenção da militante política, e de mais três companheiros, era sair do país, além de exigir a libertação de presos políticos<sup>4</sup>. Mas a ação acabou frustrada, a aeronave foi cercada pela Aeronáutica, um dos sequestradores foi assassinado e os outros detidos. Jessie Jane viveu nove anos na prisão, grande parte desse tempo no Presídio Talavera Bruce, em Bangu. Foi torturada nos primeiros meses de encarceramento ainda no aeroporto Galeão, chegou a viver um ano sozinha em uma cela e, ao longo dos anos, foi conquistando direitos, como o de receber a visita íntima do companheiro Colombo, que também participou do sequestro do

3 O filme participou de diversos Festivais Internacionais. No Festival de Cinema de Brasília, ganhou os prêmios de Melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, entre outros. Sua consagração se deu no Festival de Brasília, ocorrido às vésperas das eleições do primeiro presidente da República escolhido por voto direto, após o término da ditadura.

4 Todas essas informações foram fornecidas por Jessie Jane a Clóvis Molinari, no programa “Super-8: Tamanho também é documento”. Nessa primeira etapa da pesquisa, recuperamos entrevistas concedidas por Jessie Jane sobre a própria história e privilegiamos realizar entrevistas que ainda não tinham sido feitas. Em uma segunda etapa, nossa intenção é entrevista-la para ampliar e aprofundar as nossas análises em outros artigos.

avião e cumpria pena no presídio Lemos de Brito, no mesmo bairro. Em uma dessas visitas, Jessie engravidou.

No filme de Lúcia Murat, vemos Jessie Jane se emocionar ao rever o breve registro caseiro filmado em Super-8, onde aparece amamentando a filha Leta, que passou os primeiros meses de vida ao seu lado na prisão. Na década de 1980, o cinema brasileiro parece sentir a necessidade de produzir narrativas associadas a noção de atestação como provas do que havia acontecido (MARTINS; MACHADO, 2014) ao dever de revelar a memória traumática que havia sido sufocada no pós-ditadura<sup>5</sup>. O filme de Murat partilha dessa mesma premissa, o objetivo principal do documentário é dar a palavra às mulheres que sobreviveram à tortura e registrar para a História os testemunhos dessa experiência. Nesse contexto, a estratégia de retomada desse raro registro rodado em Super-8 dentro da prisão se limita a um uso ilustrativo da imagem. Os planos do filme caseiro entram no documentário como imagens de cobertura para o depoimento de Jessie. Murat não se interessa por interrogar as especificidades desse documento, como foi possível filmar dentro da prisão, quem segurou a câmera e como essas imagens sobreviveram são questões que passam ao largo de “*Que bom te ver viva*”.

Essas são perguntas fundamentais que atravessam a metodologia de Sylvie Lindeperg. Filiada à corrente da Nova História que, a partir dos anos 1970, com os trabalhos do historiador Marc Ferro e do sociólogo Pierre Sorlin, trata o cinema como fonte documental e incorpora o uso das imagens em movimento na escrita de narrativas históricas<sup>6</sup>, Lindeperg (2013, p. 11) propõe que os fragmentos de filmes sejam compreendidos como abertura de um “caminho à história dos olhares e do sensível inscrita o mais próximo dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, sendo os atores, testemunhas ou as vítimas”. De um modo pioneiro, e muito instigante, sua proposta é pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre *gestos, hesitações, escolhas* de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento que foram produzidas.

A historiadora inicia quase todos os seus livros constatando a maneira pela qual se constroem as representações da Segunda Guerra Mundial no cinema. Em suas análises, Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) nos mostra como a história pode se reconfigurar a partir da percepção do espectador em contato com as obras. Usa como exemplos filmes de ficção e documentários contemporâneos que retomam imagens de arquivo do período com intuito de ilustrar a realidade, cobrir lacunas e vazios, recriando o real à sua medida. Identifica, assim, uma tendência à uniformização das formas de escritura da história no cinema (LINDEPERG, 2013) e uma pretensão dos filmes em narrar, de uma vez por todas, a verdade do acontecimento.

---

5 Filmes como “*Jânio a 24 Quadros*” (1982, Luiz Alberto Pereira), “*Jango*” (1984, Silvio Tendler), “*Cabra Marcado pra Morrer*” (1984, Eduardo Coutinho), “*Céu Aberto*” (1985, João Batista de Andrade) e “*Terra para Rose*” (Tetê Moraes, 1987) se enquadram nessa categoria.

6 Desde 1898, o cinegrafista que trabalhava para os irmãos Lumière, Boleslas Matuszewski, chamou a atenção para a importância da constituição de arquivos e do uso das imagens em movimento como fonte indispensável para a história. Contudo, como afirma Morettin (2003, p. 12), é só nos anos 1970 que “o cinema, elevado à categoria de “novo objeto”, é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova”.

Na direção contrária, o movimento que interessa a Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) é explorar os arquivos filmados analisando suas origens, os olhares que são portados sobre eles ao longo dos anos e as transformações a que estão sujeitos esses olhares. A dimensão historiográfica está presente desde o primeiro livro, “*Les Écrans de l’ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*”. Nessa obra, Lindeperg (1997) trata dos usos cinematográficos da Segunda Guerra Mundial pelos filmes “históricos” produzidos na França entre 1944 e 1969 e investiga de que forma o período conhecido pelos franceses como *années noires* foi constantemente reconfigurado pelo cinema em função da lógica do tempo presente.

Nesse primeiro livro, Lindeperg (1997) não trata ainda do cinema de arquivo, tema que se tornará central em sua obra, principalmente a partir de “*Nuit et bruillard: un film dans l’histoire*” (2007). Neste último, a autora realiza uma investigação minuciosa sobre as imagens apropriadas pelo diretor Alain Renais no filme “*Noite e neblina*” (1955), recuperando, também, a história da realização e da trajetória do documentário. Mas é apenas em seu último livro, “*La voie des images – quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*”, publicado em 2013, que suas análises vão se concentrar sobre o momento breve e singular da tomada. Atenta ao olhar e ao gesto de quem filma, a proposta é saber quem filmou para, a partir daí entrar na espessura do plano, na profundidade das imagens e portar uma atenção especial aos detalhes, aos personagens secundários, aos planos de fundo. A exploração do que chama de potência do detalhe vai constituir um dos princípios fundamentais do método de Sylvie Lindeperg. Inspirado no historiador Carlo Ginzburg e nas análises da pintura do historiador da arte Daniel Arasse, o método consiste em uma longa observação da imagem, em vários retornos a ela e na espera que o detalhe possa aparecer e tornar visível o invisível.

Por conta do interesse em historicizar o momento do registro, sem negligenciar a espessura temporal da imagem, o primeiro critério adotado na análise das imagens é o reconhecimento dos autores, daqueles que empunharam a câmera para filmar. É assim que Lindeperg (2013) identifica quando imagens nos campos de concentração foram realizadas com ou sem a cumplicidade entre quem filma e é filmado<sup>7</sup>. A partir da busca pelo contexto da tomada, é possível, então, analisar o engajamento e as escolhas políticas e estéticas daquele que enquadra a imagem, adentrar no que Lindeperg (1997) chama de “caixa preta”<sup>8</sup> do cinema.

7 Um dos exemplos mais emblemáticos fornecidos por Lindeperg vem de uma análise minuciosa de imagens realizadas no campo de concentração de Terezin. O filme, produzido para ser exibido pela Cruz Vermelha, inventava a farsa de uma vida contente nos campos interpretada pelos próprios detentos, que eram obrigados a participar. Mas, no canto de um plano, a historiadora identifica uma mulher que esconde o rosto como gesto de resistência.

8 A expressão “caixa preta” é utilizada por Lindeperg (1997) pela primeira vez em “*Les Écrans de l’ombre*” para definir seu método de trabalho e possui clara inspiração no pensamento do filósofo Bruno Latour. No livro “*Ciência em ação*”, Latour (2000) utiliza a imagem da “caixa preta” para abordar uma metodologia de pesquisa onde o investigador não se contenta em estudar o produto final e busca compreender a complexidade dos fatos de sua fabricação, se deslocando no interior daquilo que o filósofo chama de “caixa-preta”. Latour (2000) acredita que o que vemos hoje como um produto pronto, acabado, é, na verdade, uma rede processual onde estão implicados diferentes fatores, atores e mediadores, e é essa rede que lhe interessa desvendar.

Foi a partir dessa prerrogativa que iniciamos a investigação das imagens em Super-8 apropriadas em “*Que bom te ver viva*”. Lúcia Murat retoma no documentário apenas poucos segundos desse material. A pesquisa que realizamos nos levou ao registro bruto, depositado hoje no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Filmado nos meses seguintes ao nascimento de Leta, os sete minutos rodados em Super-8, quando assistidos na íntegra, desestabilizam o espectador. Sobrevive nas imagens guardadas no arquivo uma tensão que intriga e aponta para questões que a montagem de Lúcia Murat não coloca. Como foi possível produzir esse registro? Quem foi o cinegrafista responsável pelas imagens? Quais eram seus objetivos? Que caminhos elas percorreram até serem incorporadas em um arquivo público?

Movidas por essas perguntas, partimos em busca da história da fabricação desse registro. Contudo, já no primeiro momento, nos foram colocados desafios diferentes daqueles que as pesquisas de Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) costumam enfrentar. Ao contrário dos acervos europeus que constituem os objetos de pesquisa de Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013), nos quais é possível encontrar informações precisas sobre as imagens arquivadas, não possuíamos nenhum dado sobre o material além das próprias imagens brutas encontradas no Arquivo Nacional.

É importante frisar que essa é uma realidade com a qual nos deparamos com frequência. Em nossas pesquisas, encontramos imensos desafios para trabalhar em parceria com as instituições de guarda de acervo. Falta de verba, de políticas públicas e até mesmo de pessoal, transformam as investigações que se desenrolam dentro de cinematecas e arquivos públicos no Brasil em verdadeiras odisséias. Bases de dados defasadas, ou até mesmo inexistentes, fazem com que o contato direto com os conservadores e técnicos da instituição seja absolutamente indispensável. A partir dessa experiência, incluímos em nossa metodologia uma prática da qual Lindeperg (1997, 2000, 2007, 2013) não faz uso: a entrevista de pessoas que participaram não só da produção, mas também da própria conservação das imagens.

Para refazer a trajetória das imagens de Jessie Jane, começamos entrevistando Clóvis Molinari, que, quando já atuava como estagiário do Arquivo, havia sido colega de redação de Jane na revista *Cadernos do Terceiro Mundo*. Foi nessa ocasião que Jane entregou a Clóvis os originais da filmagem para serem depositados no Arquivo Nacional, o qual, possuía então, um pequeno fundo clandestino de filmes Super-8.

Na entrevista, Molinari narrou que o acervo de filmes em Super-8 foi criado sem autorização da direção da instituição. Envolvido com o movimento super-oitista do Rio de Janeiro, ele via no Arquivo Nacional a possibilidade de assegurar a conservação e sobrevivência dessa e outras produções da época. No entanto, ao consultar a direção sobre a possibilidade da criação do acervo, ouviu um sonoro “não”. Para os representantes da instituição, não havia sentido depositar no Arquivo Nacional registros que não poderiam ser considerados documentos relevantes para a História.

Mesmo assim, Molinari decidiu criar por conta própria uma prateleira de filmes em pequeno formato que entraram no Arquivo sem qualquer registro. Esse foi o caso do Super-8

entregue por Jessie Jane, que permaneceu clandestino até os anos 2000, quando Molinari passou a ocupar o cargo de coordenador do setor audiovisual do Arquivo. Do fundo de filmes Super-8 criado por ele, a película rodada no presídio Talavera Bruce é, até o momento, a única legalizada. Segundo o pesquisador, o imbróglio gerado pelo processo de legalização do filme levou à sua exoneração do cargo de coordenação e condenou o restante do acervo Super-8 à clandestinidade. Os rolos permanecem silenciosamente pousados sobre as prateleiras.

O processo de legalização do filme no Arquivo e suas consequências para o pesquisador, levaram Clóvis Molinari a realizar um episódio da série televisiva *Super-8 – tamanho também é documento*, integralmente dedicado a esse registro. Exibida no Canal Brasil em 2010, a série é composta de 13 episódios que narram diferentes aspectos da história do Brasil e da cultura Super-8 nos anos 1970 e 1980.

No capítulo dedicado à Jessie Jane, o realizador reproduz o dispositivo adotado por Lucia Murat em “*Que bom te ver viva*” e exhibe o registro para Jessie Jane. A diferença é que, dessa vez, o diretor pede para a personagem reagir às imagens e tecer comentários sobre o que assiste com o objetivo de reavivar a memória daquele tempo. Lançando mão de uma trilha sonora digna de melodrama, Molinari explora toda a potencia dramática das imagens, arrancando lágrimas da entrevistada e dos espectadores. Ao contrário de Lúcia Murat, Clóvis Molinari nutre um interesse arquivístico pelo registro, além de explorar a integralidade do material, busca, como nós, revelar parte do seu contexto de produção.

Foi por meio da série produzida por Molinari que chegamos à uma personagem central dessa história, a cinegrafista responsável pelas imagens. Clóvis Molinari teve a oportunidade de entrevistar Nelie Sá Pereira, que, na década de 1970, era estudante de cinema em Paris e é irmã de Norma Sá Pereira, presa política e companheira de Jessie Jane na prisão. Em entrevista, Nelie conta que a ideia da filmagem surgiu em uma das visitas à Norma. O objetivo era que o registro de Jessie com a bebê dentro da prisão fosse enviado para a mãe da militante, que estava exilada na Suécia e desejava realizar uma campanha pela reabertura dos processos judiciais da filha com a ajuda da Anistia Internacional. O depoimento de Nelie ao programa resolve parte do mistério que envolve essas imagens. Como foi possível filmar tais cenas na prisão? Em fevereiro de 1977, Nelie foi visitar Norma acompanhada de seu pai, o advogado Jessé Sá Pereira, que, por ser respeitado e conhecido no presídio, era dispensado da revista. A câmera de Super-8 entrou no bolso do seu paletó.

Dentro do presídio, com a câmera em punho, a, então, jovem estudante de cinema colocou em prática o que havia aprendido sobre a gramática cinematográfica. Reside aí uma questão central que atravessa essas imagens e que se revela apenas quando entendemos seu contexto de produção. Apesar de retratar cenas de caráter doméstico, esse não é um filme de família. Ao contrário dos filmes de família, feitos por cinegrafistas amadores que não dominam a linguagem do cinema e filmam ao acaso seguindo a lógica do jogo e da interação familiar, há nessa filmagem uma clara intenção de se produzir uma determinada narrativa para servir a certos objetivos: denunciar a situação de Jessie Jane e comover os envolvidos no seu julgamento.

Foi movida por essas intenções que Nelie Sá Pereira fez entrar a câmera dentro do presídio e se posicionou diante de cada ação filmada, intenções que se revelam nas próprias imagens, mas só quando as olhamos mais detalhadamente. Analisando, por exemplo, a sequência em que Jessie amamenta Leta, talvez a mais forte de todo o registro, percebemos uma cuidadosa construção cênica que não pode ter se dado ao acaso.

Para realizar os enquadramentos que compõem a cena, a cinegrafista teve que se dirigir ao pátio do presídio, enquanto Jessie e a filha permaneceram no interior. Uma vez do lado de fora, Nelie filmou o pequeno círculo familiar formado por Colombo, Nora e Jessie amamentando Leta, optando sempre por deixar em primeiro plano as grades de ferro que separavam o pátio onde ela estava do corredor onde a família se reunia. A opção por focar as barras de ferro fazem parte da estratégia da cinegrafista para criar uma imagem-síntese capaz de condensar em único plano todos os elementos que constituem o drama da situação apresentada. Nelie parece querer traduzir nas suas imagens uma assincronia entre os gestos e ações das personagens e o local onde eles se desenrolam. Jessie, Colombo, Leta e Nora aparecem sempre sorridentes e afetuosos para a câmera, mas, se a tragédia não pode ser reconhecida em seus corpos, ela está evidente na paisagem que os cerca.

**Figura 1** – Fotograma do material em Super-8



Fonte: Arquivo Nacional.

O impacto gerado pelas imagens produzidas por Nelie Sá Pereira no presídio Tavalera Bruce se dá, em grande medida, pelo fato de conciliarem dois regimes de visibilidade distintos. São, por um lado, imagens militantes, feitas com o propósito de denunciar a situação vivida por Jessie na cadeia e ajudar nas reaberturas do processo. Foram pensadas, desde a origem, como imagens públicas. Por outro, são também filmes feitos para serem assistidos pela própria família de Jane, enviado para seus pais no exílio, o material carrega em sua construção cênica a potencia afetiva das correspondências visuais. A *mis-en-scene* na qual estão envolvidos Jessie, Colombo e Leta nos remete aos nossos próprios filmes de família, são cenas de afeto e intimidade que compõem, também, o nosso imaginário doméstico. Ao

ver essas imagens, é quase impossível não se identificar com Jessie, não se imaginar em seu lugar. Mas esse efeito de identificação não é gerado pelo acaso, ele é produzido pelas escolhas da cinegrafista, pelos enquadramentos e pela construção de uma narrativa que tem como estratégia revelar o doméstico no político.

No entanto, a dimensão da construção fílmica do registro só aparece quando sabemos quais foram as intenções que guiaram o olhar de quem o produziu. Que Neline fosse estudante de cinema, que seu objetivo fosse denunciar a situação de Jessie e enviar as imagens para Estocolmo, que no momento da filmagem ela pensava que suas imagens poderiam ser utilizadas em julgamento, são informações fundamentais que nos ajudam a nos aproximar e não *fetichizar* imagens que em um primeiro momento nos paralisam diante de sua força e estranheza.

## O cruzamento dos arquivos

Quando nos deparamos com as imagens brutas de Jessie Jane na prisão, entendemos que era preciso escavar aquele material para tornar visível o que ainda permanecia latente do passado e ainda afeta o presente. Apesar do filme de Lúcia Murat trazer o testemunho e contar parte da história da militante política, faltavam elementos que dessem conta da perturbação que aquele registro na prisão provocava. Prosseguimos a partir de uma segunda proposta do método de análise historiográfica de Sylvie Lindeperg, o cruzamento dos documentos, que nos traz a possibilidade de estabelecer um rico diálogo entre as fontes audiovisuais e os documentos textuais.

Partimos da constatação de que a imagem aparece como matéria sensível da história e que a dificuldade para o historiador é a de conciliar o rigor da pesquisa com as tensões onde as ligações do visível e do dizível não param de ser modificadas. Lindeperg (2013) defende que a imagem cinematográfica pode portar a marca dessas transformações, mesmo que de maneira breve ou ínfima, no fragmento de um plano ou na passagem entre duas imagens.

Cruzando fontes audiovisuais e textuais, legitima-se a importância da imagem em movimento reiterando sua importância na escritura da história. No entanto, para que essa imagem se torne documento, o historiador deve *fazê-la falar* e construir para ela um significado, como sugerem os franceses Comolli e Rancière (1997) no livro “*Arret sur l’histoire*”. Nesse caso, é imprescindível que as questões sejam colocadas a partir do presente.

A proposta desse método é pensar, de um lado, no papel do cinema em lançar luz sobre quem filma e quem é filmado e, de outro, na função do pesquisador em buscar os rastros que eles deixaram. Segue-se, assim, o princípio do método de análise da micro-história de usar o nome como *fio condutor* da pesquisa. No artigo “*La micro-histoire*”, publicado em 1981, os historiadores italianos Carlo Ginzburg e Carlo Poni descrevem o método quase artesanal de explorar os trajetos de vidas inscritos na grande massa de documentos produzida e arquivada sobre uma determinada sociedade. Seguindo os nomes dos sujeitos investigados, registros rotineiros e burocráticos levariam a uma série de outros documentos e, nesse longo caminho

traçado a partir de pequenas escalas, seria possível tornar visível uma “reconstituição do vivido inacessível a outras explorações historiográficas” (GINZBURG; PONI, 1981, p. 4).

Ao longo dos livros em que coloca a micro-história em prática, como “*Os fios e os rastros*”, de 2006 (lançado no Brasil em 2007), Ginzburg (2007, p. 40) parte do princípio de que “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e ruínas”. Em seus textos, demonstra como lidar com essas ruínas: buscar os indícios, os sinais, os traços que restaram desse passado para descrevê-los, constituindo a narrativa historiográfica. Para tanto, é preciso estar atento aos *detalhes*, às visões distintas portadas sobre o mesmo objeto e, principalmente, ao que há de opaco nos relatos realizados sobre eles. Inspirado na leitura da história a contrapelo de Walter Benjamin, Ginzburg (2007 p. 11) chama atenção para a importância de estar atento aos elementos incontrolados dos textos, ao que escapou das “intenções de quem os produziu”.

A historiadora Lindeperg (2007) coloca a micro-história em movimento. O procedimento fica muito claro no já citado “*Nuit e Brouillard- un film dans l’histoire*”, de 2007, livro em que propõe observar demoradamente o filme de Alain Resnais sobre os campos de concentração nazistas para, em seguida, deslocá-lo “no tempo e no espaço” (LINDEPERG, 2007, p. 10). Esse processo se dá a partir da busca das origens das imagens de arquivo retomadas e do interesse pela maneira como o filme foi recebido: pelos debates, entrevistas, pareceres da censura, críticas, além dos documentos da produção, roteiros de filmagem, as cartas trocadas durante o processo de realização. O interesse que vai conjugar os componentes visuais e sonoros com os vestígios encontrados nessa documentação textual consiste, segundo Lindeperg (2007, p. 10), em uma troca de escala que implica a micro-história, uma atenção aos pormenores que “produz efeitos de conhecimento ao mesmo tempo que levanta questões e problemas inéditos”. Desse modo, a historiadora legitima a imagem em movimento como objeto e a insere na escritura da história que narra.

Partindo do princípio sugerido por Ginzburg (LINDEPERG, 2015, p. 206) de que, assim como no texto, há sempre na imagem algo que “escapa à vontade de mostrar e ao desejo de ver e compreender”, a historiadora propõe uma pesquisa sobre a sua genealogia, sobre o momento da produção, além do diálogo entre arquivos visuais e fontes escritas. Nesse processo, seria preciso estar atento aos murmúrios da imagem, aos signos que nela estão depositados. Devemos analisar os seus detalhes, interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas e compreender que ela não oferece mais do que uma forma e um enquadramento do real.

Seguindo o caminho apontado por Lindeperg (2007), buscamos documentos produzidos na órbita do filme rodado no Talavera Bruce em 1976. No entanto, mais uma vez, esse processo foi marcado por um duplo movimento: quanto mais nos aproximamos e nos apropriamos do método de Lindeperg, mais somos impelidas a encontrar outras saídas e reinventar o objeto da nossa inspiração. Há uma irremediável distância que nos separa de Lindeperg (2007) que não é colocada apenas pela realidade dos arquivos brasileiros, mas, principalmente, pela própria natureza das imagens com que trabalhamos. Enquanto a

autora se interessa por imagens que fazem parte de um sistema de grande circulação e de hipervisibilidade, como é o caso dos registros da Segunda Guerra Mundial e do filme “*Noite e neblina*”, nós nos dedicamos a objetos que, por muito tempo, estiveram à margem dos estudos cinematográficos e das iniciativas de conservação.

Como já mencionamos anteriormente, raramente os registros com que trabalhamos são incorporados nos acervos acompanhados de processos de documentação. Nossa experiência nas diferentes instituições brasileiras, onde encontramos fundos de filmes domésticos, nos permite afirmar que, na maior parte dos casos, as imagens entram nos arquivos carregando apenas o nome de família. Informações sobre o contexto de produção e sobre os produtores dos filmes devem ser produzidas pelo pesquisador interessado.

Há, ainda, um último desafio que é inerente ao modo de produção desses registros. Para recuperar a história da fabricação de “*Noite e neblina*”, Lindeperg (2007) se debruçou sobre as inúmeras versões do roteiro e da decupagem do filme, sobre as atas de reunião da equipe, sobre os avisos de censura, dentre outros documentos oficiais. Já os filmes de família estão submetidos não só à precariedade da memória audiovisual brasileira, mas aos segredos, aos não ditos e aos esquecimentos que são parte constitutiva de imagens feitas com o propósito de lembrar. Esses filmes não possuem roteiro, orçamento, críticas no jornal ou relatórios de censura.

Quais são, então, os documentos que podem nos ajudar a ler essas imagens? Por um lado, são aqueles gerados pela própria pesquisa, como as entrevistas mencionadas anteriormente com os envolvidos na realização do registro visual e até mesmo na sua conservação. Por outro, são os documentos que se relacionam com as imagens, mas que não foram produzidos diretamente a partir delas. Nesse caso, é imprescindível que o pesquisador situe sua investigação sobre uma mesa. Para nós, a montagem é mais do que uma operação de pesquisa, é “uma ética do olhar” (ROLLET, 2011) que, ao colocar em relação peças, fragmentos e corpos que não possuem uma correspondência intrínseca, devolve as imagens à História (BLANK, 2015).

No caso da investigação sobre o registro no Talavera Bruce, partimos das imagens para buscar reportagens publicadas nos jornais da época; documentos da polícia política; entrevistas e depoimentos concedidos posteriormente por Jessie Jane e, por fim, cartas e fotografias pertencentes ao acervo privado da família e documentos. Na pesquisa que realizamos até agora, conseguimos reunir um número significativo de documentos oficiais iconográficos e textuais que se referem ao sequestro do avião, à prisão, mas neles não existe relatos sobre o nascimento de Leta no presídio<sup>9</sup> e muito menos sobre as imagens privadas produzidas ali. Como exemplo, citamos um levantamento que fizemos no Jornal do Brasil. Seguindo o método da micro-história, buscamos o nome Jessie Jane no sistema digital do

9 Na entrevista que concedeu a Clovis Molinari, Jessie Jane conta o terror que foi o pós-parto. Como os hospitais militares se recusaram a recebê-la, o parto foi realizado em uma clínica particular, com dinheiro conseguido por uma “vaquinha” entre as presas. Representantes de linha de extrema-direita do exército teriam invadido a clínica e a levado de volta para Bangu no dia seguinte à cesariana, ainda com os pontos na barriga. O bebê recém-nascido não foi levado com ela e só retirado da clínica à noite pela cunhada e uma amiga.

Jornal, que dá acesso a todo o acervo. Das 12 reportagens localizadas, apenas uma aponta para a presença do bebê na cadeia. Trata-se de uma fotografia, de dezembro de 1976, quando Jessie Jane recebeu a visita do Cardeal Dom Eugênio Salles na prisão. É parte fundamental do nosso processo de pesquisa interrogar esses silêncios e, através da montagem, preencher algumas lacunas.

**Figura 2** – “Na penitenciária de Bangu, Jessie Jane e seu filho receberam a visita do Cardeal Dom Eugênio Salles”



Fonte: Acervo Jornal do Brasil (1976).

Nesse sentido, um precioso documento é o depoimento de Jessie Jane em 2014 à Comissão Nacional da Verdade<sup>10</sup>. Em sua fala, Jessie Jane relata os desafios enfrentados nos anos de cadeia e faz o que chama de uma crônica da história dos presídios que, segundo ela, é uma história de pequenas lutas: luta por uma melhor condição de estadia na cela, pela conquista de objetos, por um colchão decente, pelo banho de sol e luz: “foram anos para conseguir uma janela”, diz. As imagens realizadas por Nelie na prisão trazem a dimensão afetiva construída nesse espaço precário.

A câmera passeia pelos livros dispostos em prateleiras improvisadas, pelos objetos de higiene pessoal, pela luminária portada ao lado do colchão estendido no chão e pelos cartazes e fotografias pendurados na parede. Uma imagem chama atenção e ganha destaque no enquadramento da cinegrafista: nela aparecem Jessie Jane e o marido Colombo trocando sorrisos e cruzando olhares. É preciso parar o filme, olhar com atenção para o detalhe da

<sup>10</sup> Vídeo com o depoimento de Jessie Jane para a Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MapYsV2xrbE>. Acesso em: fev. 2018.

imagem, para perceber que os dois estão algemados. Trata-se da fotografia do casamento do casal, autorizado pela Justiça em 1971.

Cinco anos depois de mais luta para ter direito a conquistas como essa, Jessie Jane ganha a permissão de passar a receber o companheiro na sua cela de tempos em tempos. O direito à visita íntima foi regulamentado no Brasil apenas em 1984, pela Lei de Exceção Penal, mas esse tipo de acordo era feito no país através de autorizações das direções dos presídios conquistadas, muitas vezes, através de negociações diretas entre presos e autoridades. Apesar de permitido pelo Diretor Geral da Desipe (Departamento do Sistema Penal), um documento confidencial que localizamos na APERJ (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro) e emitido pelo Departamento Geral de Investigações Especiais em janeiro de 1978, solicita confirmar se é verídico que Colombo visita a esposa. O documento revela que a perseguição ao casal continuava a ser realizada na surdina, através da troca de informes hoje guardadas nos arquivos secretos de circulação restrita da polícia política.

Em uma dessas visitas, Jessie Jane engravidou. Manter condições mínimas para a sobrevivência de uma criança recém-nascida em um ambiente hostil como uma cadeia a motivou ainda mais a lutar por pequenos direitos no dia-a-dia. Nas fotografias de família, que pertencem ao acervo privado de Jessie Jane, podemos perceber como a rede de afetos trançada por amigos e parentes tornou a rotina de mãe e filha mais suportável. Nos registros, eles aparecem dentro da cela, no pátio do presídio, compartilhando breves momentos de felicidade por estarem juntos. Nessas fotografias, as grades da prisão deixam de ser protagonistas, papel que lhes foi atribuído no filme em Super-8. As imagens preservam, como toda fotografia doméstica, os gestos dos encontros, dos afagos, da intimidade que só se tornaram possíveis por conta dos embates com a direção do presídio e das pequenas conquistas diárias.

No entanto, cada conquista estava sempre a um fio de ser perdida. Reportagens dos jornais da época mostram que, após Leta sair da prisão, Jessie Jane fez uma greve de fome que durou semanas. Ela protestava contra os maus tratos que as mulheres sofriam na prisão, pedia a transferência do Talavera Bruce e a volta das visitas íntimas interrompidas pela nova direção.

## Conclusão

Em *“Nuit et Bruillard: un film dans l’histoire”*, Lindeperg (2007) afirma tratar seus objetos de pesquisa como “filmes palimpsestos”. Para a autora, os filmes de arquivo podem ser comparados aos antigos pergaminhos que, ao serem reutilizados, preservavam em camadas não visíveis as inscrições anteriores (LINDEPERG, 2007). No método que expomos ao longo desse artigo, buscamos, como Lindeperg (2007), escavar a superfície da imagem para encontrar as sucessivas camadas de escritura que a compõem. Pelas mãos do método, corremos também o risco de sermos conduzidas para longe das imagens que nos interpelam: o registro em Super-8 filmado por Nelie Sá Pereira em 1976 no presídio Talavera Bruce.

Em meio às dezenas de documentos que encontramos sobre Jessie Jane, assombradas pela trajetória dessa militante e fascinadas pela materialidade da documentação, nos colocamos a tarefa primordial de voltar sempre às imagens em movimento filmadas naquele dia.

Nesse processo, entendemos que o grande desafio colocado por qualquer pesquisa que busca revelar o contexto de produção das imagens é justamente o risco de se afastar demasiadamente do seu ponto de partida. Ao afirmarmos a necessidade de construirmos um método que se dá entre a história e a estética, estamos reiterando o papel primordial da análise das imagens a partir das especificidades que constituem a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, podemos afirmar que nossas pesquisas se dão em um movimento em espiral, pois, apesar dos diferentes caminhos que traçamos ao longo da investigação, da busca de materiais heterogêneos, da descoberta de textos e falas, voltamos sempre às mesmas imagens, portando sobre elas um olhar diferente. É a imagem o detonador, o ponto de partida, mas também o de chegada para a elaboração de memórias de períodos nebulosos e narração de histórias que carregam potência, luta e dores em seus vestígios e detalhes.

## Referências

- BLANK, T. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- COMOLLI, J. ; RANCIÈRE, J. **Arrêt sur histoire**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.
- GINZBURG, C. ; PONI, C. La microhistoire. **Le Débat**. Paris: Gallimard, n. 17, 1981.
- GINZBURG, C. **O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso e fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LINDEPERG, S. **Les Écrans de l'ombre**. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969). Paris CNRS ditions, 1997.
- LINDEPERG, S. **Nuit et Brouillard: un film dan l'histoire**. Odile Jacob, Janvier 2007.
- LINDEPERG, S. **La voie des imagens: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944**. Paris: Editions Verdier, 2013.
- LINDEPERG, S. Des lieux de mémoire portatifs. Entretien réalisé par Dork Zabunyan. **Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères**. Paris: Les Éditions de Minuit, Mars 2015.
- LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.
- MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.
- MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 38, n.38, p. 11-42, 2003.
- RELATÓRIO da Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- ROLLET, S. **Une ethique du regard: le cinema face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh**. Paris: Hermann Editions, 2011.

### **Thais Continentino Blank**

Professora Dra. do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. É Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Histoire Culturelle et Sociale de l' Art pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Autora do livro *Cinema Doméstico Brasileiro (1920 – 1965)* (Appris, 2020) e co-organizadora do e-book *Arquivos em Movimento* (ed. FGV, 2017). Desde 2013 co-coordena o GT Outros Filmes no âmbito do congresso da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento de Portugal. Seus interesses de pesquisa se concentram sobre o cinema amador e as relações entre história e cinema. Possui artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. E-mail: thaisblank@gmail.com.

### **Patricia Furtado Mendes Machado**

Professora Dra. do Curso de Comunicação Social – Cinema da PUC-Rio. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizou Doutorado-Sanduiche na Universidade Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2014/2015). Co-organizadora do livro *Imagens em disputa* (ed.7 Letras, 2018) e do e-book *Arquivos em Movimento* (ed.FGV, 2017). Participa, desde 2009, de grupos de pesquisa financiados pelo CNPQ que tratam das questões do arquivo, da montagem, da tomada, da retomada, da história e da memória. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com.

Recebido em: 08.11.2018

Aprovado em: 30.01.2020

