

# De algoz a guardião: fotografias da Polícia Política no acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

From executioner to guardian: photographs of police policy in the collection of the public file of the state of Rio de Janeiro

TERESA BASTOS

Doutora em Letras pela PUC-Rio, bolsista de pós-doutorado da Faperj e docente na Escola de Comunicação Social da UFRJ  
E-mail: teresabastos@uol.com.br

## **RESUMO**

Arquivos são locais de memória e pressupõem marcas e impressões. Este artigo dirige seu foco para o acervo fotográfico da polícia política brasileira, atuante por mais de sessenta anos no controle e repressão da sociedade. Constituído por imagens produzidas ou apreendidas pela polícia, este conjunto documental reflete o que representava para ela seu maior fantasma, o comunismo ou o “perigo vermelho”. O acervo encontra-se desde 1992 no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, integra o fundo Polícia Política e recebeu recentemente o selo de Memória do Mundo da Unesco.

**Palavras-chave:** Fotografia; Polícia Política; Arquivo

## **ABSTRACT**

Archives are places of memory and required marks and impressions. This article directs your focus to the photographic collection of the Brazilian political police, acting for more than sixty years in the control and repression of society. Consisting of images produced or seized by the police, this set of documents reflects what it meant to its greatest ghost: “red danger”. The collection is since 1992 the Public Archives of the State of Rio de Janeiro, is part of the politic police file and recently received the seal of the Unesco Memory of the World.

**Keywords:** Photography; Politic Police; Archive

A fotografia encerra a característica do instantâneo, do fugaz; do momento irrecuperável que fica registrado na imagem, para o qual confluem futuro e passado, o *agora* benjaminiano. À luz deste conceito, o registro fotográfico torna-se lugar de interrupção, de fugacidade e de *policronia*. Fotografia é memória. Ao contrário do pressuposto defendido por muitos que abordam a questão, ela carrega já no ato de sua realização, a impressão do que está sendo registrado, do que registrou e do que ficará impresso em sua imagem, noção que embaralha a idéia de fixidez do registro e inaugura um terreno movediço de imprecisão e artifício.

Tomando a fotografia a partir do menos provável de um acontecimento do passado e mais como sugestão de uma confluência temporal em que convergem, presente, passado e futuro, fotografia é memória no sentido em que sinaliza uma fissura para várias temporalidades em que estão em jogo o tempo do espectador que vê a imagem, o tempo de produção da mesma, bem como seu referente que é evidenciado por ela. São estas relações tecidas no ato de ver a imagem que, mesmo que seja produzida em tempo distante ao nosso, as torna contemporânea a nós. E o que nos faz contemporâneo de algo [1] não é necessariamente o que é produzido ou aqueles que vivem num mesmo tempo, mas é a maneira como acessamos o passado e o tornamos então nosso companheiro.

Se a memória é vista mais como uma confluência de tempos, acessada voluntária ou involuntariamente e presume um jogo constante entre imaginação, lembranças, esquecimentos; a fotografia, como memória, carrega seus lapsos, sua invenção, seus mistérios e suas marcas. É sob esta noção de memória que este artigo pretende trazer à tona o acervo fotográfico da polícia política brasileira sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro desde 1992. [2]

Um acervo integrado por mais de 100 mil imagens, composto ao longo de sessenta anos, criado por órgãos das ditaduras é, sem dúvida, um lugar de memória que aproxima a fotografia da noção de arquivo. Uma idéia de certa maneira de preservação de lembranças, de culto ao passado para que não se apaguem referências vividas. Uma noção de que os arquivos, em particular, estes da ditadura, são os locais onde nossa pior história pode ser contada; para que

1 – A questão “O que é o contemporâneo?” é bem explicitada por Giorgio Agamben em sua aula inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006 – 2007, junto à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza.

2 – No Brasil, os documentos das polícias políticas começaram a ser conhecidos publicamente no início da década de 1990, depois da extinção das repartições desse tipo em meados da década de 1980. (KNAUSS, Paulo; OLIVEIRA, Camila. “Usos do passado e arquivos da Polícia Política”. Trabalho apresentado na Universidade Federal de Alagoas, em 11 de novembro de 2008.

possamos manter acesa a chama dos que foram sacrificados nos tempos de intolerância e autoritarismo, para que possamos preservar as imagens dos desaparecidos e torturados; para que tenhamos provas que fatos hediondos ocorreram; para que não nos esqueçamos (KOSSOY, 2002: 130).

O que proponho aqui é colocar em jogo, [3] numa postura de retirar deste acervo a aura de imobilidade que o cerca e voltar os olhos não somente às vítimas de uma história recente do país, que não podemos esquecer, mas, recuperar o gesto dos algozes que a constituíram que, ironicamente, se tornaram guardiães dessa memória, dessas fotografias.

Fotografia é memória e memória são processos ativos em que estão em jogo não só o lembrar, mas o esquecer, o que se fixa como interpretação do vivido, recordado, (e porque não) sonhado, inventado. No sentido inverso, memória é fotografia pautada por uma noção de tempo que não só a perpassa e qualifica, mas a determina. “Estar diante de uma imagem, é estar diante do tempo” (HUBBERMAN, 2000: 32). Mas que tempo? O da produção da imagem? O do uso dela? O do seu arquivamento e ainda o daquele que a recupera e a vê? A imagem é o local da multiplicidade temporal e não só elas são anacrônicas, mas o olhar do pesquisador também o é na medida em que ele trabalha na composição de uma arqueologia, em que os tempos não se excluem ou sobressaem, mas se fundem em escavações.

Para Georges Didi-huberman, também leitor contemporâneo de Benjamin:

Diante da imagem – por mais antiga que seja ela – o presente não cessa jamais de se reconfigurar, por mais que a despreensão do olhar não tenha cedido completamente lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que ela seja – o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão através de uma construção da memória e isso não é assim tão assombroso. Diante de uma

**3** – *Como bem demonstra Michel Foucault no texto A vida dos homens infames de não somente rememorar os infames, mas evidenciar o ato que os retiram do anonimato. E, como retoma Agamben, de considerar o autor como gesto.*

imagem, enfim, nós temos que humildemente reconhecer isso: que ela provavelmente sobreviverá a nós, que somos diante dela o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ela é diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais de memória e mais de futuro que o ser que a olha (HUBERMAN, 2000: 10).

É a partir desse anacronismo das imagens que está sendo desenvolvida a pesquisa no acervo, no âmbito da projeto intitulado “Fotografia e comunismo: imagens da polícia política brasileira no acervo fotográfico do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro”. A intenção é construir uma narrativa que perpassa os tempos históricos, pautada pelo que as imagens são capazes de dar a ver e narrar, não exatamente pelo recorte cronológico que as identifica.

Estar diante de um acervo composto por amplo tempo cronológico, é poder lançar um olhar contemporâneo de junção, elo de ligações possíveis entre essas imagens que carregam simbolicamente os traços do tempo em sua materialidade, em sua representação, em seu uso e função. Da mesma maneira que são sobreviventes e compõem esse acervo, são testemunhas históricas e podem ser olhadas e interpretadas prenes desse passado que representam como também podem ser portadoras de um futuro que se estenderá além do momento contemporâneo onde se encontram. A intenção da atual pesquisa está sendo a de estabelecer conexões entre as imagens não somente a partir de seu índice histórico, mas evidenciando a história a partir do anacronismo que elas evocam.

### **O FUNDO POLÍCIA POLÍTICA DO APERJ**

Este acervo é composto de aproximadamente de 100 mil fotos além de 1 milhão e 500 mil fichas remissivas e 750 metros lineares de documentos textuais produzidos pela polícia política, bem como documentos e objetos apreendidos nas diligências desta polícia. A documentação que compõe o fundo Polícias Políticas constitui-se

também um acervo precioso e vasto, pois além dos documentos produzidos no interior das delegacias de polícia, o material apreendido nas diligências policiais constitui-se em rica fonte de pesquisa sobre a repressão aos movimentos políticos de todo o país e o constante estado de vigilância e suspeição que pairava sobre a população.

Abrangendo um longo período da história republicana, esse acervo pode ser agrupado a partir de uma periodização que compreende o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o período conhecido pela historiografia tradicional como de “redemocratização” (1945-1964) e os anos que se seguiram ao golpe militar de 1964 até 1983, ano de extinção do último órgão que exerceu a função de polícia política no Rio de Janeiro, o Departamento de Polícia Política e Social - DPPS, subordinado ao Departamento Geral de Investigações Especiais - DGIE.

O primeiro e o último período citados acima caracterizam-se por se constituírem em regimes políticos autoritários em que o papel da Polícia Política teve grande relevo na estrutura do Estado. Entretanto, o exercício de suas funções não se restringiu a esses dois momentos. Nos anos de vigência democrática, apoiada na Constituição de 1946 que garantia uma ampla gama de direitos individuais e a divisão harmônica e equilibrada dos poderes do Estado, os órgãos de informação, inteligência e repressão da Polícia permaneceram presentes e atuantes no controle da sociedade.

Se o “perigo” do comunismo aparelhou e profissionalizou a polícia, por outro lado, o período democrático vivido entre 1944 e 1960 fez vir à tona todas as forças políticas que atuavam reservadamente ou clandestinamente. Nesse aspecto a polícia trabalhou ainda mais, o que proporcionou uma documentação mais rica e variada.

#### O ACERVO FOTOGRÁFICO

A documentação iconográfica como cartazes, panfletos, folhetos e fotografias apreendidas ou produzidas pela Polícia Política está separada da documentação textual, identificada em instrumentos de pesquisa e acondicionada e arquivada separadamente. Composto por ampliações fotográficas, negativos de vidro e acetato, o acervo reúne

imagens referentes ao controle político e social exercido pelo Estado brasileiro desde a década de 1920 até 1983, com predomínio das décadas de 1930, 1940 e 1950.

São cerca de 100 mil imagens que estão acondicionadas de acordo com as várias Delegacias existentes como DESPS Delegacia Especial de Segurança Pública e Social -DESPS (1905-1945), DPS (1944-1960), DOPS, DOPS-GB (1960-1974), DOPS-RJ, e DGIE (1974 - 1985). O acervo é composto ainda por conjunto de fotografias temáticas produzidas ou apreendidas pelos órgãos da DESPS e DPS e classificadas em séries nomeadas de “Integralismo” e “Comunismo”.

A série iconográfica do setor Integralismo é formada por 663 fotografias produzidas ou apreendidas pela polícia entre 1932 e 1957 que retratam a grande inserção social do movimento junto à população do Rio de Janeiro.

Já as imagens da série “Comunismo” - a qual este artigo se refere - foram apreendidas ou produzidas pela polícia e registra diferentes momentos da vida do partido e das lutas políticas e sociais no Brasil entre 1922 e 1983. Entre alguns temas retratados encontram-se: Revolta Comunista de 1935, imprensa partidária, crimes atribuídos ao PCB, identificação policial, campanhas pela paz no pós-guerra, acompanhamento de funcionários soviéticos em visita ao Rio de Janeiro, campanha pela posse do Presidente João Goulart. Apreensões em gráficas clandestinas do PCB durante o Estado Novo, campanha de anistia a Luiz Carlos Prestes bem como comícios populares, congressos sindicais e movimentos comunitários em bairros e favelas são também assuntos presentes.

#### **AS IMAGENS DA SÉRIE “COMUNISMO”**

Esta série iconográfica foi formada gradualmente ao longo de 50 anos e sem documentos textuais que a expliquem diretamente. São 1.178 itens documentais que foram aleatoriamente sendo arquivadas pela Polícia em 14 pastas sem uma justificativa ou arranjo definido. Cerca de oitenta por cento dos itens documentais são constituídos por fotografias. São cópias em preto e branco, ampliadas, em sua

maioria, em tamanho 13x18 cm, já devidamente acondicionadas, organizadas, descritas e transformadas em instrumento de pesquisa.

Há ainda as imagens de material apreendido como armas, livros, objetos os mais variados possíveis, além das locações surpreendidas pela polícia em batida policial. Muito do material do Partido Comunista apreendido pela Polícia Política é proveniente dos “estouros” que os policiais faziam na sede do partido, bem como na casa de camaradas e células partidárias.

Na série Comunismo as imagens fotográficas reconstroem a memória social e coletiva da história do partido comunista, subordinadas à edição e ao gesto de trazê-las à tona. Elas existem como documento, mas a existência delas no Arquivo lhes garante, sobretudo, uma sobrevivência própria e propiciam um caminho autônomo e peculiar de constituição da história.

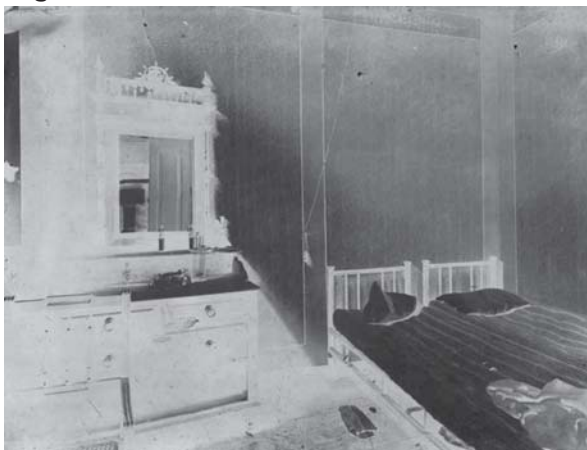
São fragmentos de memória. São acontecimentos isolados que evidenciam o ponto de vista da Polícia, marcado não somente pelos carimbos, pela baixa qualidade das lentes das máquinas refletidas nas imagens capturadas, mas também na ampliação apressada das cópias processadas no laboratório, em que se observa a tonalidade carregada de cinza, bem como esmaecimento de algumas imagens e cheiro de vinagre. Não são somente estes dados técnicos que garantem a autoria da Polícia, mas seus assuntos. A necessidade de registrar os rastros, vestígios, o local do crime, o desmantelamento de uma célula. Reside aí um pedaço da história visual do PCB vista a partir do ponto de vista da Polícia Política brasileira ao longo de quase sessenta anos.

#### **AS DEZ TEMÁTICAS CRIADAS PELA PESQUISA**

Para efeito da atual pesquisa, de relacionar o acervo não a partir de sua cronologia, mas de possíveis sugestões de narrativas e estéticas, no âmbito anacrônico, as fotografias da série Comunismo foram tematicamente divididas em dez assuntos que, de alguma maneira, são recorrentes no acervo.

“Rastros e vestígios” retrata locais onde predominam uma sensação de vazio, onde se percebe na imagem ainda um passado latente,

Figura 1



4 – Todas as fotografias apresentadas neste trabalho integram o Acervo Fotográfico do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

Figura 2



um local que registra ainda em sua atmosfera uma vida que há pouco tempo, antes de ser feita a fotografia, parecia existir. As imagens desse conjunto temático são isentas de elementos humanos. O foco está na ruína.

No quarto onde dormiram Olga Benário e Luiz Carlos Prestes pela última vez, antes de serem presos juntos em 1936, [FIG. 1] observam-se duas camas de solteiro unidas uma à outra. Um dos travesseiros está disforme e há uma peça de roupa largada sobre o colchão, como se tivesse acabado de ser deixada. Um

quarto simples onde se vê ainda um armário e uma cômoda com espelho, tipo de mobiliário que também está presente em outras imagens produzidas pela polícia. [4]

O armário da casa onde morou Oscar Sampaio [FIG. 2] e de onde foi apreendido um mimeógrafo se mantém na imagem com sua memória de função primeira de guarda-roupa, onde se pode observar cabides ocupados com camisas e paletós masculinos. O mesmo não acontece com o armário vazio, [FIG. 3] onde as roupas deram lugar a jornais e panfletos agrupados, material de divulgação do Partido Comunista, material apreendido na residência de Eugênia Haddad, em São Paulo. Nesta imagem os cabides sozinhos se destacam e o armário passa de mobiliário da intimidade para local de encenação criminal.

Camas, que referenciam habitualmente local onde se fica em repouso, reservado, tornam-se moldura e suporte de objetos apreendidos. Se no quarto de Prestes e Olga ela ainda se mostra como alcova, na casa de Clóvis de Oliveira Neto, codinome Pedro de Oliveira, no Alto do Ipiranga, também em São Paulo a cama é encenada. [FIG. 4] Móvel quebrado, o espaço reservado ao colchão deu lugar a jornais,



panfletos e livros de divulgação das idéias comunistas. Este material foi apreendido à época do fechamento do jornal comunista *A Classe Operária* e a imagem é datada de 26 de maio de 1939.

O ‘estouro’ do jornal permitiu a realização de outras imagens que integram a série “Apreensões policiais”, fotografias que a Polícia produzia com os objetos pertencentes aos comunistas, sobretudo com livros, cartilhas e retratos. Percebe-se um certo esmero e apuro na composição dessas imagens. O material apreendido é milimetricamente composto numa produção detalhista, em que os objetos são harmonicamente agrupados. É o que se observa na arrumação da cena do material apreendido na residência também de Eugenia Haddad, onde se pode ver mimeógrafo, matrizes para impressão e impressos com o título “Boletim Interno” agrupados no chão ao lado de uma cama velha e desarrumada. [FIG.5]

Todas estas imagens produzidas pela Polícia constam como autor “desconhecido”, mas em algumas há no verso o carimbo do Laboratório de Polícia Técnica do Estado de São Paulo e assinatura ilegível. Utilizando-se de armários, camas, cômodas mesas peças usualmente presentes nas casas ‘estouradas’ para colocar máquinas de escrever [FIG. 6] fotos, livros, cartazes, que evidenciam a ‘cultura comunista’, marcada por livros de Karl Max, imagens de Lênin, [FIG. 7] de Stalin, a Polícia elabora composições extremamente cuidadas que ficam mais evidenciadas ainda em meio à atmosfera com resquícios de íntimo, com objetos do próprio proprietário provavelmente

Figura 3



Figura 4



Figura 5

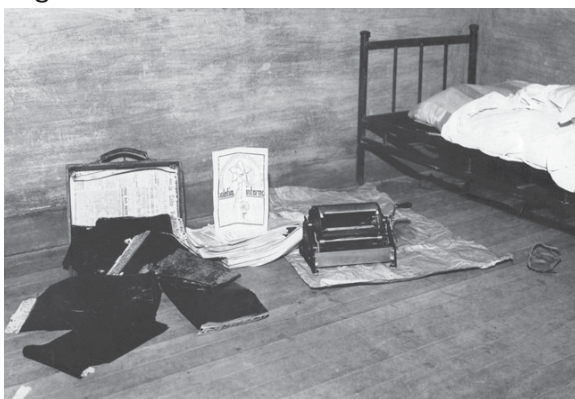


Figura 6



retirado à força ou fugido. [FIG. 8]

Há uma preocupação do fotógrafo em delimitar todo o cenário do ‘crime’. Não só evidenciar, mas enaltecer o trunfo de abater mais um território inimigo. São imagens que demonstram poder, vitória. [FIG. 9]

O vestígio da potência da força é a marca das imagens que, classificadas como “Batidas policiais”, representam a evidência de destruição causada pelos policiais que ar-

Figura 7



ruinavam e depredavam os espaços pertencentes aos comunistas. A sede clandestina do jornal *A Classe Operária*, totalmente depredada e destruída à época de seu fechamento, em 1939 é a pura imagem da desordem e arbitrariedade. [FIG. 10] Cômimo fechado com jornais e revistas queimados.

Das fotos produzidas pela Polícia, as de “Espionagem” surpreendem. Há casos em que o fotógrafo policial se mantém escondido e não é percebido. [FIGs. 11 e 12] Ele fica dentro do carro e acompanha o industrial japonês radicado em São Paulo, Yozizo Yamada na rua, até chegar e abrir a porta de um Fusca. Em uma das imagens é possível ver um Vemaguete, na outra, uma moto passa bem no segundo plano.

Figura 8



Figura 9



Há situações, contudo, em que o fotógrafo/policial se mistura com seus espionados, dando a ver pela imagem os limites tênues que estas relações podem atingir, em que o distanciamento é rompido por uma ilusão de cumplicidade. Este foi o caso do fotógrafo policial que registrou a passagem do navio oceanográfico soviético Mikhail Lomonosov que aportou no Rio de Janeiro no dia 1º de junho de 1959 e zarpou no dia 6.

Durante quase uma semana os passageiros e tripulantes estiveram sob a mira da Polícia, quando foram produzidas 128 fotografias e o que se vê em algumas imagens como resultado é a pose dos ‘vigilados’ deliberada para o fotógrafo. [FIG. 13]

Sobre a prática de espionagem da Polícia Política brasileira, o delegado Cecil Borer que entrou para a DPS em 1932, da qual foi chefe do Setor Trabalhista e de Investigações e acabou como diretor do DOPS entre 1963-65, em entrevista a pesquisadores do APERJ em 1998 comenta que a Polícia Política brasileira utilizou muito o sistema de infiltração. Ele explica

Figura 10



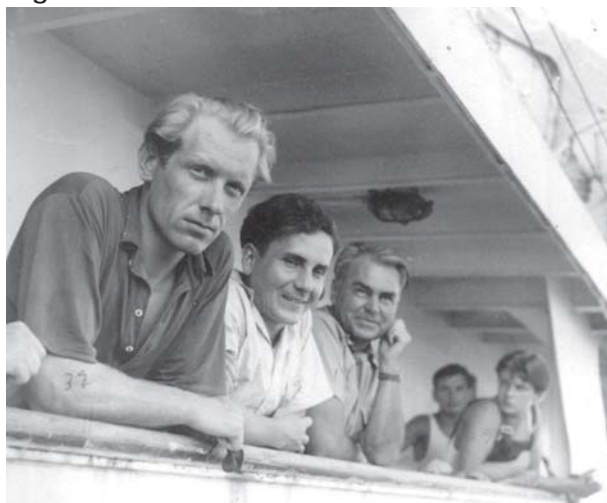
Figura 11



Figura 12



Figura 13



que “na infiltração, ou você procede de acordo com a técnica inglesa ou de acordo com a técnica americana. O inglês produz o agente e eu fiz muito isso” (CONTRADITA, 2000: 25). Nesse sistema, um indivíduo qualquer, sem formação ideológica nenhuma, era cooptado pelos policiais que arumavam emprego para ele onde queriam. Ele se apresentava como esquerdista, começava a frequentar o sindicato e em pouco tempo era absorvido pela entidade e aí começava a produzir informações.

A outra maneira é o sistema americano, que compra o agente. Eu tinha poucos agentes comprados porque havia recursos quase insignificantes. O governo era de ditadura, por conseguinte, baseado em informações, mas não tinha disponibilidade financeira para formar uma rede de inteligência altamente remunerada (Idem: 25).

Figura 14



Dentro da temática de espionagem surgem as imagens de “Casas suspeitas” que ilustram as residências, em sua maioria fechadas, sem vida, locais onde a Polícia fazia guarda e fotografava. Em série, parecem casas fantasmas. Dentre estas casas espionadas, destacam-se duas fachadas que abrigaram o casal Olga Benário e Luiz Carlos Prestes em fases diferentes de suas vidas. Logo na chegada ao Brasil, antes da Revolta Comunista de 1935, eles moravam na rua Barão da Torre, 636, em Ipanema [FIG. 14] e a casa onde ficaram escondidos após o fra-

casso da Revolta. [FIG. 15]

No elenco de vigilância da Polícia destaca-se ainda o Prédio “Casa Rosada” na avenida Nossa Senhora de Copacabana [FIG. 16] onde moraram Leon Jules Vallée, comunista e representante da III Internacional e sua esposa, Alphonsine Vallée.

A partir de informações escritas pela Polícia em duas fotografias da fachada [FIG. 17] e dos fundos de uma casa, [FIG. 18] de propriedade de Maria Margarida, nome fictício para proteção da idoneidade da representada, tornou-se possível tecer uma série de relações que envolvem além das imagens das casas, um retrato de identidade policial e outras fotografias ‘familiares’, que destoam inteiramente do conjunto de fotos onde estavam inseridas.

Para a Polícia, os fundos da casa interessaram na medida em que há um destaque para a janela onde fugiu o amante da proprietária, que aparece em várias imagens, em uma delas, segurando um bebê [FIG. 19] e em outra, como foto de identidade policial. [FIG. 20] Agrupada a ela, nos deparamos com cinco imagens da família do amante, entre elas sua jovem esposa. [FIG. 21] Não se sabe ainda quais foram as relações efetivas dessa trama, mas através do acervo pode-se deduzir que a Polícia acompanhava bem de perto os seus suspeitos.

No que concerne à série “Reconstituição policial” as imagens impressionam pela narratividade e teatralidade. Já o ‘gesto’ é delimitado pela atitude, pela ação. Percebe-se no acervo grande número de imagens em que grupos de pessoas, ou mesmo um só militante ergue os braços com o punho cerrado, símbolo do comunismo.

Um dos líderes da Revolta Comunista no Nordeste, Silo Meireles, [FIG. 22] não se intimida e mesmo ao chegar

Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



escortado ao Tribunal de Segurança Nacional para julgamento, ergue vigorosamente o braço em indicação de luta. O mesmo o fazem Francisco de Leivas Otero e Iguatemi Ramos da Silva [FIG. 23] também participantes da Revolta Comunista de 1935 no Tribunal de Justiça Nacional. Mas o gesto mais potente parte de Luiz Carlos Prestes [FIG. 24] em pose para fotografia de campanha eleitoral, em final de 1946, provavelmente na sede do Partido, no Rio de Janeiro. Talvez mais potente, contraditoriamente, por não ser espontâneo. O líder comunista dá o máximo de si para convencer o público, mas, de acordo com sua filha, Anita Leocádia Prestes, raramente evocava esse gesto.

A partir de Prestes inaugura-se uma nova série, de líderes, da qual ele é o mais representado. Encarnou ao longo de décadas o ‘perigo vermelho’. Inimigo número um da polícia política, que o espionou de todas as maneiras possíveis. É vasta a documentação encontrada sobre ele, como é enorme a quantidade de fotografias que o traduzem, do público ao privado. De comícios a encontros familiares. Ele é flagrado comendo frango despojadamente com a filha Anita em um churrasco beneficente do Partido em São Conrado, em 1936 [FIG. 25] Imagem que não se sabe a procedência, se produzida pela Polícia, ou pelo Partido.

Prestes é mostrado ainda em muitos palanques, discursando. [FIG. 26]. Em um deles, no comício “São Paulo a Luiz Carlos Prestes”, realizado em 15 de julho de 1945, a Polícia escreve o seguinte em seu prontuário [5] de 75 páginas no dia 17 de julho de 1945, dois dias após a realização do comício:

Figura 21



Figura 22



Figura 23



com um sucesso jamais previsto pelos padres, que tudo fizeram no sentido de desviar o público, realizou-se ontem, no estádio do Pacaembu, o comício de São Paulo a Luiz Carlos Prestes. Falaram vários oradores. O discurso de Prestes [FIG. 26] teve início às 17 horas e terminou às 18:40 hs. Foram, fenomenalmente aplaudidos, de todos os oradores, especialmente a professora Luiza Branco.

Prestes está retratado ainda em situações de política, em inúmeros *portraits*, produzidos por Ruy Santos (1916-1989), [6] que ingressa no Partido Comunista - na década de 40 e desempenha a função de fotógrafo e cineasta oficial do Partido onde obteve projeção internacional.

Ruy era comunista, comungava como muitos artistas e intelectuais da época dos ideais e da perspectiva do PCB e durante o período em que esteve atrelado ao partido, vida e obra se entrelaçam. Junto com Oscar Niemeyer constitui a Liberdade Filmes, produtora voltada para o registro e a propaganda cinematográfica das atividades comunistas. Graças ao documentário *24 Anos de Lutas: Como se Formou o Partido Comunista do Brasil* (1947), para o qual filmou Luiz Carlos Prestes ainda na cadeia, Ruy foi convidado a representar o Brasil como membro efetivo da diretoria da União Mundial dos documentaristas, instituição situada em Praga, Tchecoslováquia.

Além do longa *24 Anos de Lutas...*, Ruy realizou *Comício: São*

5 – Prontuário: local onde se podem recuperar rapidamente informações existentes sobre o preso.

6 – Como produto da pesquisa foi exibido de 27 de abril a 13 de junho de 2010 no Centro Cultura Justiça Federal, no Rio de Janeiro a exposição Ruy Santos: imagens apreendidas, com fotografias de Ruy encontradas no acervo do APERJ.

Figura 24



*Paulo a Luiz Carlos Prestes*, que retrata o comício de Luiz Carlos Prestes no estádio do Pacaembu, em 15 de julho de 1945, em São Paulo. O curta, com direção, roteiro e fotografia de Ruy Santos, foi produzido pela Cinédia em 1945, com texto de Alinor Azevedo, narração de Amarílio de Vasconcelos e realização do Comitê Nacional do Partido Comunista.

Com a entrada do partido novamente na ilegalidade em 1947, não apenas as atividades da Produtora cessam como *24 Anos de Lutas...* fica retido pela Censura Federal, onde é perdido. O roteiro encontra-se no APERJ. Durante o período posterior, de forte repressão política, Ruy chega a ser preso pela Polícia Política brasileira, em 27 de abril de 1948 ‘para averiguações’ e, com ele, parte do seu acervo, fica apreendido.

Figura 25



O pequeno acervo de Ruy Santos, guardado no APERJ, ganha vida com o gesto de trazer à tona imagens que resistem não somente às intempéries, mas ao tempo. São imagens que mostram o comício no estádio do Pacaembu, em São Paulo, de maneira bela e estética. A plasticidade das imagens de Ruy é construída com linhas definidas, claro-escuro acentuado e controle da luz dura, numa tentativa de dotar a cena de forte traço geométrico.

Figura 26



[FIG. 27] O grafismo da arquibancada vazia [FIG. 28] se mantém no desfile das delegações empunhando faixas e orquestrando movimentos sinuosos em seu desfile pelo estádio do Pacaembu.

O povo está em evidência nos discursos, nas faixas e como sujeito/objeto das imagens, proporcionando elementos visuais que evidenciam seu grau de importância naquele momento da história. Ruy Santos enquadra a multidão,



ordena as delegações, registra a profusão de faixas: ‘o povo quer eleições’. De abstrato e anônimo, nas imagens de Ruy, o povo tem rosto, come, desfila, espera e lê a *Tribuna Popular*, [FIG. 29] enquanto aguarda o discurso dos líderes.

O comício do Pacaembu foi um marco para a história do Partido Comunista e estas imagens, que sobreviveram à morte de seu autor, agora cumprem um papel de testemunhas e, ao mesmo tempo, de protagonistas da história. Se invertermos a maneira de olhar e colocarmos o arquivo em primeiro plano, interpondo-se sobre o real imaginado do passado, ele pode criar tempos e construir contextos. Desta maneira, as imagens deixam de nos impor uma memória do passado para se tornarem recortes do tempo.

## RETRATOS

Ao lado das imagens do Pacaembu, uma pequena mostra de *portraits* de personalidades da época exhibe também a maestria e olhar de retratista de Ruy. Os pintores Candido Portinari e Clóvis Graciano, [FIG. 30] o escultor Bruno Giorgi, [FIG. 31] o jornalista Samuel Wainer e o escritor Graciliano Ramos são mostrados em *close*, cujos rostos em claro-escuro, nos traduzem uma tentativa do fotógrafo de imprimir

Figura 27

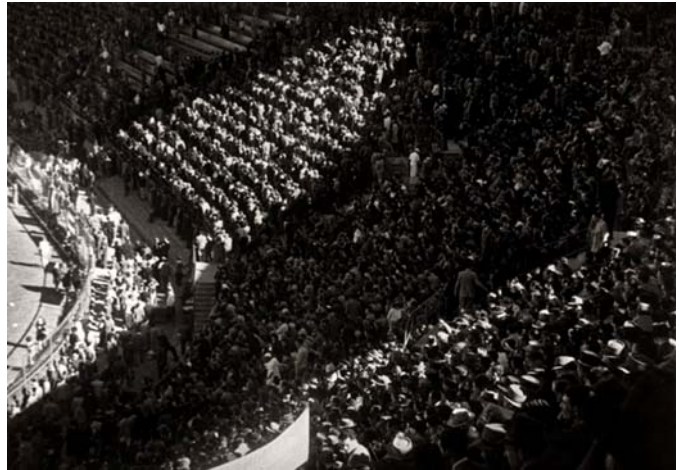


Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



uma marca estética. Além de documentarem uma época, essas fotografias sinalizam a amizade entre modelos e fotógrafo. É recorrente em cada fotografia a existência de dedicatória dos próprios retratados ao fotógrafo, em que se percebe alto grau de estima e cumplicidade.

7 – *Imagens de retratos criminais não exibidas. Restrição de publicação de acordo com leis de acesso a documentos sigilosos baseados em: Artigo 5.º, inciso X, da CRFB/1988 c/ c artigo 22 da Constituição Estadual; artigo 23 da Lei Federal n.º 8.159/91; Decreto n.º 2.134/97; e Leis Estaduais n.º 2.027/92, e n.º 2.331/94.*

#### RETRATOS DE IDENTIDADE CRIMINAL

Dos belos *portraits* de Ruy passamos para a série de “retratos de identidade criminal”, tema que reúne o maior número de imagens do acervo, mais de 20 mil fichas de presos políticos brasileiros detidos entre 1930 e 1983.

Os retratos de identificação policial (de frente e de perfil) [7] representam, especificamente, parte significativa da produção fotográfica da polícia. São retratos sem glamour, sem poses. Retratos de identidade. Mas que identidade? A identidade que ninguém gostaria de ter, nem de ver. Alguns mortos nas mãos da polícia. Outros sobreviventes com sequelas. Uma enorme quantidade de pessoas foi investigada, algumas torturadas e mortas, outras presas e esquecidas.

As imagens dão vida a esses ‘infames’. O retrato fotográfico obtido pela Polícia é, na verdade, uma não-identidade, a pior imagem que gostaríamos de ter de nós mesmos, que não nos orgulharíamos de mostrar a ninguém, um instante fugaz retido pelo pior dos acontecimentos.

A fotografia aprisionou esse instante e tornou essas pessoas índices, números, integrantes de uma rede sistêmica de controle e vigilância. Uma corrida de olhos nesses retratos permite perceber ainda os paradoxos e as contradições que permearam a constituição desse acervo, bem como distinguir o público-alvo dos suspeitos nas décadas de 40 e 50, que eram trabalhadores e operários. Isso muda por completo depois do golpe militar de 64, quando os retratados são em sua maioria estudantes, jovens de classe média. O formato das imagens também é diferenciado de uma época para outra, assim como o local onde as fotos eram produzidas. Os retratos de identificação policial ocupavam uma grande parte do tempo dos policiais. Hoje, os retratados, de suspeitos, passam a testemunhas.

Desde 1992 os registros produzidos pelos órgãos que exerceram a função de Polícia Política transformaram-se em uma fonte preciosa para a formação de processos probatórios que permitem, hoje, às vítimas de repressão política ou a seus familiares a recuperação de direitos, além da reparação de danos e indenização pelo Estado.

Agregada à função de *habeas data*, [8] o acervo constituído pela Polícia Política é consultado também por pesquisadores. Com o debate atual acerca da abertura dos arquivos da ditadura ‘os usos do passado’ desconstroem lugares fixos de produção de memória e expandem para a fotografia de arquivo também esta noção. De criminosas, espiãs ou apreendidas, estas imagens tornam-se testemunhas.

8 – O preceito constitucional de *habeas data* está vigorando desde a Constituição de 1988.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Qu’Est-ce que le Contemporain?” (versão em inglês em: *What*

*is an apparatus?* Stanford: Stanford University Press, 2009)

A CONTRADITA: *Polícia Política e Comunismo no Brasil: 1945-1964: entrevistas com Cecil Borer, Hércules Corrêa dos Reis, José de Moraes e Nilson Venâncio*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

BASTOS, Maria Teresa F. “Uma investigação na intimidade do *portrait* fotográfico”. Tese de doutorado, PUC-Rio, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames”. In: *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

KNAUSS, Paulo; OLIVEIRA, Camila. “Usos do passado e arquivos da Polícia Política”. Trabalho apresentado em conferência realizada na Universidade Federal de Alagoas, em 11 de novembro de 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.