



De algos a guardiã: a utilização da fotografia nos aparatos repressivos da Polícia Política Brasileira¹

Maria Teresa Ferreira Bastos²

Aluna de Pós-doutorado e professora da ECO/UFRJ

Resumo

Esta comunicação objetiva desenvolver uma reflexão teórico-crítica tendo a fotografia como fonte e como *corpus* empírico os arquivos fotográficos da Polícia Política brasileira atuante de 1930 – 1983, sob custódia do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Torna-se importante ressaltar a característica híbrida desse material, já que são encontradas, lado a lado, imagens produzidas e apreendidas pela Polícia. No caso das apreensões, as muitas investidas na sede do Partido Comunista Brasileiro permitiram à Polícia constituir um acervo razoável da trajetória do PCB e, ironicamente, tornou-se sua maior guardiã. Destaca-se no arquivo, o trabalho do fotógrafo e cineasta Ruy Santos (1916-1989) que produziu mais de 40 filmes e suas fotografias, encontradas no APERJ, são as únicas remanescentes de seu acervo, destruído pela Polícia Política em 1948, com sua prisão.

Palavras-chave

Fotografia; imagem; polícia política; identidade; retrato.

¹ Trabalho apresentado à Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Bolsista de Pós-doutorado da FAPERJ na ECO/UFRJ onde atualmente ministra o curso “O retrato fotográfico entre documento, biografia e arte” e desenvolve a pesquisa “Fotografia e Comunismo: imagens da Polícia Política no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro”, sob orientação do professor Maurício Lissovsky. Doutora em Letras/Estudos de Literatura pela PUC-Rio é autora da tese de doutorado intitulada *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. (bastos.te@gmail.com)



Na última década, com a virada digital em um mundo globalizado, a fotografia passou por transformações drásticas que estão repercutindo em vários segmentos não só da vida econômica, mas profissional e cultural. Essa mudança se faz presente em relação à substituição de suportes (da película para o cartão digital); dos equipamentos, cada vez mais acessíveis a um grande número de usuários; como ainda ao tratamento que ela recebe de profissionais e amadores.

A pesquisa e os estudos sobre a fotografia também não passam incólumes a essa reviravolta. Se hoje ao pesquisarmos imagens fotográficas ainda dispomos de arquivos com cópias em papel, que podemos manipular com luvas brancas, em breve olharemos a produção de uma época através da tela de um computador.

Há anos, imagem e texto escrito espelham uma rivalidade secular que encontrou na fotografia um local fértil de discussão. As duas linguagens disputam, muitas vezes lado a lado, numa mesma página de um livro, o status de poder e a imagem de certa forma está quase sempre subjugada ao texto escrito. Mesmo no domínio da História onde é considerada como documento, a fotografia não alcança, tradicionalmente, importância relevante. Em matérias jornalísticas, de um modo geral, ocupa posição ilustrativa em relação ao texto. Contemporaneamente ela é possível de ser analisada a partir de vários pontos de vista, inclusive como protagonista e não coadjuvante da cena histórica.

Tomando-a como “monumento” e não como “documento”, a fotografia pode ser estudada em primeiro plano e não necessariamente como anexo. Ela pode ser indicial e remeter sempre a algo, tornando-se testemunha do tempo, mas pode também ser vista como imagem autônoma, encerrando vida própria. Como afirma Barthes, o efeito que a foto produz “não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 1984, p.123). Essa certeza poderia implodir a ilusão fotográfica, mas também estará estilhaçada em sua simulação. Em um mundo de imagens como aferir e se ater estritamente ao valor documental da fotografia, se a própria noção de documento está muitas vezes estetizada, interpretada, adulterada?

No fotojornalismo contemporâneo, por exemplo, basta voltar os olhos para os últimos vencedores do World Press Photo, um dos prêmios mais importantes da categoria, para percebermos como a “boa” imagem fotográfica de imprensa postula uma estética mais que uma informação. Por outro lado, se o poder imaginativo das fotografias é potencial e pode interferir e suggestionar a informação, por outro, as imagens podem não ser o suficiente, vale-se hoje dos discursos em relação à sua



construção para que se forme uma idéia “do ver” e do “como ver”. Para Thomas Mitchel “estamos impregnados de todas as linguagens e o ato de ver não mais as distingue como formas específicas” (MITCHELL, 1986, p.32).

A sua evidência como prova do real também suscita hoje muitas discussões. A apreensão da realidade, incluindo a representação humana, transforma-se de tempos em tempos, sendo considerada ora como projeção da consciência observadora, ora como leitura do significado inscrito no próprio objeto.

O momento contemporâneo, com a multiplicidade de enfoques, a tecnologia gradativamente aperfeiçoada explora cada vez mais as possibilidades de imagem onde se confundem o ideal, o real e a cópia. É a hegemonia do simulacro, que amplia enormemente os usos, sentidos e o valor da fotografia. Para Hal Foster “imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais no mundo, ou, alternativamente, (...) tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos referenciais. (...) a imagem é referencial ou simulacro”. (FOSTER, 2005, p.163)

Para o pesquisador contemporâneo da fotografia torna-se importante trabalhar tendo em mente esses vários pontos de vista a partir dos quais a imagem fotográfica pode ser analisada. Ora como testemunha de um fato, ora como criação de uma cena, o relevante é que a imagem fotográfica contextualiza e constrói um real já acontecido.

A fotografia encerra a característica do instantâneo, do fugaz; do momento irrecuperável que fica registrado ali naquele quadro. Questão amplamente delineada no pensamento de Walter Benjamin e tônica da pesquisa de Maurício Lissovsky: “Já foi dito que, para o “agora” confluem o futuro e o passado. O exame das condições de visibilidade dos acontecimentos, da sua “reconhecibilidade”, impõe-nos dizer que o “agora” só subsiste na confluência da interrupção com a fugacidade. O acontecimento é da ordem da interrupção como o são a fotografia”. (GONDAR, 2006, p.141)

A fotografia traz consigo uma memória compartilhada pelo individual e coletivo e, em função desse entrecruzamento, pode ilustrar situações ou ser ela mesma considerada um documento. Pode ainda ser parte integrante de um conjunto documental, como é o caso da constituição do fundo Polícia Política do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro/APERJ, que será abordado aqui. Nele, a imagem fotográfica caracteriza-se como construtora de um real a partir de momentos históricos.

Através de um acervo fotográfico ainda pouco explorado e constituído em condições sigilosas, surge a possibilidade de refletir sobre questões inerentes à



linguagem fotográfica e seus vários enfoques como também sobre memória e identidade. A decisão de considerá-la como ‘monumento’ já a resgata como condutora de uma pesquisa e a legitima como fonte primária de estudo. Essa atitude coloca ainda o desafio de recuperar uma prática da polícia política em relação à fotografia existente num passado recente do país e ainda pouco abordada por pesquisadores.

O Fundo Polícia Política do APERJ

O Rio de Janeiro foi o centro das decisões políticas da história republicana, até a transferência da capital para Brasília, em 1960. Desta forma, são inegáveis o valor histórico e a riqueza dos acervos das polícias políticas que atuaram neste estado, especialmente em sua capital e estão atualmente sob a custódia do APERJ- Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro desde 1992. O Fundo recebeu em 2007 o selo de Memória do Mundo da UNESCO. Essa menção é o reconhecimento da importância desta documentação que não interessa só ao estado do Rio, mas também ao país e ao mundo³.

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 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 primeiro 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.

³ A UNESCO seleciona acervos de instituições cujos documentos estão em situação de risco e têm valor de patrimônio documental da humanidade.



O Setor “Comunista”

Os comunistas foram considerados ao longo de toda a existência da Polícia Política Brasileira os grandes inimigos do Estado e, portanto, estiveram sob a mira incansável de suspeição desde a criação do Partido, em 1922. A história do partido coincide com a história da Polícia política e dependendo dos passos dados pelos “vermelhos”, como eram frequentemente chamados, a Polícia se aparelhava e alterava sua estrutura para combatê-los.

Em entrevista a pesquisadores do APERJ, em 1998, 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 comenta que “nas décadas de 40 e 50, olhávamos com naturalidade as atividades do Partido de Ademar de Barros, do Partido Trabalhista, mas o Partido Comunista era o terror, era altamente nocivo. Não havia no PCB uma conduta política, havia uma conduta subversiva”, afirma. (Contradita, 2000, pag.37)

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 depoimento do ex-diretor do DOPS, que aos 18 anos entrou para a Polícia Especial criada por Getulio Vargas em 1932, é esclarecedor para se compreender o volume e originalidade da documentação encontrada no “Setor Comunista”. “Eu tinha a chave de porta do comitê central do Partido. Íamos lá, abríamos, fiscalizávamos, fotografávamos, tirávamos tudo. Pegávamos documentos nos fichários e levávamos para o nosso arquivo”. (Contradita, 2000, pag.38)

Os diversos “estouros” nas dependências dos comitês e células do PCB foram um dos responsáveis pela riqueza do acervo do “Setor Comunismo”, constituído por uma documentação abrangente e variada que abriga desde material produzido pelo próprio Partido como jornais, revistas, fotografias, correspondências e fichas de filiação de partidários a pedido de busca, levantamento de dados, relatórios dos mais diversos órgãos e certidões negativas de antecedentes político-ideológicos, solicitados e concedidos. Ironicamente, a Polícia Política passou a ser a maior guardiã da memória do PCB onde se pode acompanhar a trajetória histórica do movimento comunista brasileiro, seus partidos, organizações, associações e entidades a ele vinculadas.



As fotografias

Se a documentação textual dos “Setores”, sobretudo o Comunismo oferece uma imensurável contribuição não só para a história do Rio de Janeiro, mas do Brasil, o material visual como cartazes, panfletos, folhetos e fotografias apreendidos ou produzidos pela Polícia Política legitimam e tornam-se eles mesmos fonte inegável de pesquisa. Eles foram retirados dos dossiês, identificados em Catálogos e instrumentos de pesquisa e acondicionados e arquivados separadamente, ao lado de objetos tridimensionais, no Serviço de Documentação Especial – SDE do APERJ.

O SDE registra ainda documentos sonoros como fitas K-7, rolos de áudio e vinil. Como objetos tridimensionais destacam-se bandeiras, flâmulas, lenços, broches, utensílios domésticos, *bottons*, anéis, caixas de fósforos, carteiras e documentos de identificação pessoal. Mas o acervo fotográfico reserva um tesouro histórico conhecido por poucos.

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. Esse controle expressa-se nas fotografias de identificação policial, manifestações estudantis e artísticas, assembleias sindicais, atividades partidárias, espionagem durante a Segunda Guerra Mundial, luta armada, campanhas por anistia política, movimentos pacifistas e acompanhamento de grupos políticos clandestinos.

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 existentes nos dossiês dos Setores Integralismo e Comunismo, produzidas ou apreendidas pelos órgãos da DESPS e DPS.

No que concerne aos retratos policiais, especificamente, a fotografia era parte inerente da prática policial e existia enquanto produção de retratos dos presos (de frente e de perfil), aos moldes daqueles praticados pela polícia judiciária francesa, desenvolvido por Bertillon no século XIX. A intenção é produzir uma reflexão tendo como base o acervo específico dos *portraits* com o intuito de estabelecer correlações entre os retratos e os retratados para recuperar indícios de uma prática da polícia⁴. A

⁴ Devido às várias legislações existentes de resguardo da intimidade dos indiciados, os retratos serão estudados, mas só serão publicados mediante autorização dos próprios envolvidos ou de seus familiares.



pesquisa nesse acervo é importante devido ao grande número de *portraits* existentes e por representarem parte significativa da produção fotográfica da polícia.

A fotografia, por seu caráter indicial, probatório e documental, atrelado à concepção de real a partir do visível, deixa pouco espaço para a dúvida. Ao olharmos o *portrait* fotográfico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma idéia de quem ela é. Um retrato de alguém é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido. Daí a sua forte ligação com o biográfico.

Olhar um rosto no *portrait* é quase sempre dar-lhe uma identidade. É, na maioria das vezes, deixar que ele nos conduza a determinada personalidade, que viveu em um período histórico definido, pertencente a uma determinada classe social. O *portrait* é “acusador” e não é à toa que revolucionou a polícia judiciária no final do século XIX. Enfim, olhar um *portrait* é, naquele mesmo instante, comungar da função social da fotografia e decodificar a plenitude de seus signos sociais.

O acervo fotográfico do APERJ é constituído por imagens públicas, reconhecidas e históricas e, ao mesmo tempo, por imagens de acesso restrito, resguardadas pela Lei por ofender a moral e a idoneidade pessoal; como também por retratos de anônimos esquecidos em gavetas. São retratos sem glamour, sem poses. Retratos de identidade. Mas que identidade? A identidade que ninguém gostaria de ter, nem de ver. Alguns mortos pela brutalidade cruel da polícia. Outros sobreviventes com seqüelas. Como distinguir? E que diferença faz? A não ser pelo número cravado na lateral da imagem?

Uma enorme quantidade de pessoas foi investigada, algumas torturadas e mortas, outras presas e esquecidas. Na esteira de Luiz Carlos Prestes, Agildo Barata, Carlos Lamarca, Marighella, quantos outros anônimos também não constituíram a história? As imagens dão vida a esses ilustres desconhecidos, fotografados muitas vezes em situação limite de miséria humana, por facínoras legitimados pelo Estado em exercício da brutalidade impiedosa. O *portrait* fotográfico obtido pela Polícia é na verdade uma não identidade: a pior imagem que gostaríamos de ter de nós mesmos, que não orgulharíamos de mostrar a ninguém, um instante fugaz retido pelo pior dos acontecimentos.

As fotos de Ruy Santos

O grande destaque do acervo são retratos e fotos, com autoria reconhecida, mas não de policiais e sim de um comunista: Ruy Santos (1916-1989). As imagens são



esteticamente cuidadas dando a ver que foram produzidas por um autor que dominava a técnica e o olhar profissional de fotógrafo. São as facetas do acervo que armazena no mesmo espaço olhares tão distintos, com objetivos tão díspares. Essa co-existência ilustra a particularidade do acervo fotográfico e do Fundo Polícias Políticas de um modo geral, constituído por documentação produzida e apreendida pela Polícia.

Se na Série fotográfica do Comunismo há uma grande incidência de imagens produzidas pela própria Polícia através de seus vários órgãos, na série DPS que abriga imagens compreendidas entre 1930 e 1960, há um grande quantitativo de fotografias apreendidas do próprio Partido Comunista, bem como de jornais como *Tribuna Popular*, *A Classe Operaria*, entre outros. No caso de Ruy, há fotografias que foram publicadas em jornais e estampam no verso da imagem o carimbo da publicação ou anotações a respeito, como linhas feitas a lápis por possíveis diagramadores.

Carioca, Ruy Santos foi fotógrafo e cineasta, registrou em película muitas personalidades do Partido Comunista, entre elas, Jorge Amado, Luiz Carlos Prestes, Graciliano Ramos, além de momentos importantes da história do comunismo no Brasil, como manifestações públicas pró-constituente em 1946; comícios realizados em várias cidades brasileiras a favor de Prestes, como o de São Januário, no Rio de Janeiro em 23 de maio de 1945; a II Conferência Nacional do Partido, conhecida como a “Conferência da Mantiqueira”, realizada em 27 de agosto de 1943 e a III Conferência do Partido Comunista, realizada na sede da ABI, durante oito dias no Rio de Janeiro em julho de 1946. Consta ainda em sua produção a cobertura às campanhas pela paz organizadas pelo PCB contra uma possível nova guerra mundial, em razão das tensões provocadas pela guerra fria.

Dentre as imagens encontradas no APERJ, destacam-se as coberturas do comício de Prestes no estádio do Pacaembu em 15 de julho de 1945, em São Paulo e as dos comícios realizados em várias cidades brasileiras a favor de Prestes como “Santos a Prestes”, “Sorocaba a Prestes”, “Campinas a Prestes”. Ruy fundou juntamente com Pedro Tinoco de Freitas a Liberdade Filmes, produtora cinematográfica do Partido Comunista e é diretor do primeiro documentário sobre o PCB. Intitulado “24 anos de lutas: como se formou o partido comunista do Brasil”, o filme foi rodado em 1945, para o qual Ruy filmou Prestes ainda na cadeia. O documentário está desaparecido desde 1947, quando foi apresentado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, visando obter licença de exibição, jamais obtida. O que restou dele foi somente o roteiro, arquivado no APERJ, no prontuário de Luiz Carlos Prestes.



Provavelmente as cópias fotográficas encontradas de Ruy no APERJ são as únicas remanescentes de seu acervo, destruído pela Polícia por ocasião de sua prisão em 1948. No total existem comprovadamente 64 imagens de sua autoria e mais 200 “prováveis”, além de outras que podem estar dispersas no acervo. Apesar de extensa cinematografia, Ruy Santos é desconhecido do público e de pesquisadores. Sua obra cinematográfica caiu no ostracismo e suas fotografias até então não tinham sido identificadas.

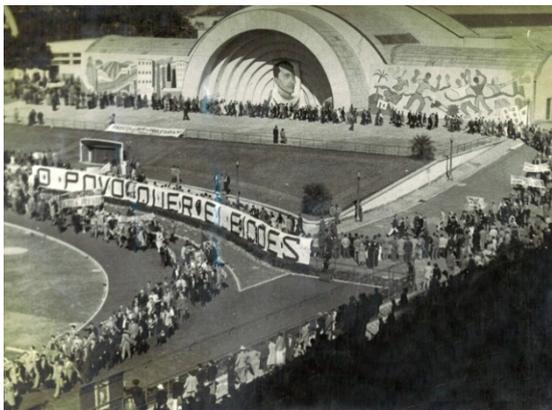
Essas fotografias são valiosas por serem as únicas remanescentes do acervo de um grande profissional, e por serem representativas de um momento particular da história do PCB que, ao longo de seus setenta anos de existência, permaneceu mais tempo na ilegalidade que com plenos direitos políticos. Essas imagens retratam com olhar peculiar de Ruy, um dos momentos de legalidade do Partido marcado pelos paradoxos da defesa pública da União Nacional com Getúlio, dos primeiros meses após a libertação de Prestes, em abril de 1945 e das novas orientações políticas. Elas demonstram ainda a mudança dos ativistas do partido, originariamente composta por militantes profissionais, clandestinos ou semi-clandestinos para um partido de massas, legalizado e reorganizado para a grande multidão. E mais ainda, elas registram o PCB de Luiz Carlos Prestes no exato momento em que desponta para o futuro como o “cavaleiro da esperança”, a grande liderança para o povo.

Dulce Pandolfi, autora do livro *Camaradas e companheiros: história e memória do PCB*, comenta que “apesar de possuir uma identidade muito forte e marcada, podemos afirmar que existem vários partidos comunistas dentro de um mesmo partido comunista. Se, em muitos aspectos, o PCB de Astrogildo Pereira não é o mesmo PCB de Luiz Carlos Prestes, que, por sua vez não é o mesmo de Giocondo Dias, nem o mesmo de Roberto Freire, em outros aspectos, o PCB de Astrogildo Pereira também é o mesmo de Luiz Carlos Prestes, que por sua vez é o mesmo de Giocondo Dias e o mesmo de Roberto Freire” (PANDOLFI, 1995, p.18-19)

Se o PCB carrega consigo uma forte identidade e uma grande marca, perceptíveis pela existência de um projeto sólido e consistente capaz de ser percebido em toda a sua história, por outro lado, compactuando do ponto de vista de Pandolfi, são muitos partidos dentro de um só partido e essas fotografias de Ruy documentam o momento em que o PCB se voltava para a mística de Prestes, quando ele passou a ser uma referência para a multidão que comparecia aos comícios para ouvi-lo.

Entre o realismo socialista e a fotografia moderna

A história que as fotos de Ruy contam destaca Luiz Carlos Prestes como grande personagem em inúmeros *portraits* produzidos em estúdio, com iluminação oscilante entre difusa e fortes contrastes claro-escuro no rosto, transmitindo certo mistério e imponência. Alguns desses retratos foram usados como “santinhos” de propaganda do então secretário-geral do Partido a senador pelo distrito federal. Outros viraram grandes pôsteres, afixados em locais públicos durante os comícios reforçando o ideário dos anos 40 de que o Partido Comunista era o Partido de Prestes.



Na imagem acima de Ruy, do comício do Pacaembu, sobressai ao fundo, colado em tamanho gigante o rosto do líder, emoldurado pela enorme massa de gente que desfila pelo estádio empunhando faixas e cartazes de toda natureza. Essa grande fila organizada e alinhada, tendo ao fundo a grande imagem do líder se assemelha a registros de manifestações russas, da época de Stalin e de Mao, na China. A necessidade da imposição de um líder, “um grande pai”, um dos fundamentos dos regimes totalitários comunistas e uma das estratégias do então realismo socialista inaugurado pelo stalinismo.

Um retrato se destaca entre a grande maioria: o *portrait* feito de Prestes ainda na Penitenciária do Rio de Janeiro, em 1945 onde ele aparece visivelmente triste e abatido (foto abaixo). A imagem foi utilizada na campanha por sua anistia desencadeada no mesmo ano, obtendo sucesso. Prestes deixa a cadeia em abril de 1945 e imediatamente inicia campanha pró-constituente e novas eleições.



Essa imagem é marcante para se observar a nova fase vivida pelo PCB. De profunda melancolia e abatimento, passa-se a registros públicos do líder comunista em suas inúmeras andanças pelo país, ao lado das mais variadas lideranças. Próximo ao poeta chileno Pablo Neruda, convidado ilustre do comício do Pacaembu, autor do poema “Mensagem”, dedicado a Prestes e declamado no dia do comício. Prestes é ladeado em outras imagens por Diógenes Arruda Câmara, fundador do Partido, ou por Carlos Costa, companheiro na Revolta Comunista de 1935.

Se observarmos com acuidade o acervo de Ruy constatamos sua alma de retratista, sua desenvoltura para evidenciar a figura humana na fotografia, característico do gênero *portrait*. Além dos retratos de Prestes, destaca-se o de Cândido Portinari, amigo e camarada, com quem dividiu alguns trabalhos, o qual também assina desenhos para o documentário “24 anos de Lutas” e do muralista Clóvis Graciano. (Fotos abaixo)



As imagens do Comício do Pacaembu

O olhar de retratista é acentuado nas imagens do comício do Pacaembu, mas a veia documental de Ruy ele atribui ao DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Getúlio Vargas, onde passou a trabalhar a partir de 1939. “O DIP foi minha grande escola. Lá fiz muitos documentários e viajei bastante”, comenta Ruy. (VIANY,1980. Transcrição. Fita 2, lado 1, p-13)

Se no DIP Ruy aprendeu e experimentou muito, foi no Partido Comunista que obteve projeção internacional, graças ao documentário “24 anos de lutas”, chegando a representar o Brasil como membro efetivo da diretoria da União Mundial dos Documentaristas, instituição situada em Praga, *Tchecoslováquia*, em 1948. O filme foi exibido no Rio, na ABI, em 1946. Ruy comenta que em São Paulo a fila dobrava quarteirão.

Em cinema, após o filme concluído, o roteiro deixa de ser preponderante, pois o esboço torna-se obra. No caso de “24 anos de lutas”, o que sobrou foi somente o roteiro, que passa a ter então não só o papel que lhe é peculiar, de esboçar o filme, como passou a representar a única prova de que o longa de fato existiu. O texto escrito passa então a funcionar como um guia cego de um filme que só é capaz de existir hoje na reconstrução imagética das imagens e do som.

Mas além do longa “24 anos”, o primeiro filme dirigido por Ruy Santos, ele produziu ainda em 1945 o curta “Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes”, com 9min e 14 seg. de duração. Com tom heróico, bem próprio do realismo socialista, o filme realça o aspecto grandioso, de grande espetáculo político-partidário que o PCB estava interessado em difundir naquele momento. Praticamente a maioria das imagens fotográficas do Comício do Pacaembu encontradas no APERJ são *stills* do filme, mas isso não está evidente na cópia. Somente após vermos o filme tornou-se possível constatar.





Com direção e fotografia de Ruy, o filme foi produzido pela Cinédia, com texto de Alinor Azevedo e Amarílio de Vasconcelos e realização do Comitê Nacional do Partido Comunista. Percebe-se que Ruy se esmera no cuidado visual das imagens, explorando com maestria o controle da luz dura, incidente em algumas cenas. Consegue resultados gráficos ao enquadrar o estádio vazio, (fotos acima) em que luz e sombra traçam linhas visuais, comuns à fotografia moderna. Suas imagens não são de ousadia estética, com exploração de ângulos inusitados, características de um Rodchenko, por exemplo, mas são apuradas e tentam carregar de mais poder o documentário, diante do texto narrado. Na verdade, ao vê-las sem a interferência do som, sem a coerência narrativa do filme, pode-se desfrutar e captar o esforço do fotógrafo em torná-las simbolicamente mais fortes que o texto.

Ruy era comunista, comungava, como muitos artistas e intelectuais da época, dos ideais e da perspectiva do PCB, mas fica evidente em seu trabalho que era mais um artista a favor do partido que um panfletário. Com a entrada do Partido na ilegalidade em 1947, a prisão de Ruy em 1948, sua aventura comunista terminou, mas sua carreira como cineasta estava apenas começando. Fotografou e dirigiu mais de 30 documentários, dos quais alguns foram premiados no Brasil e exterior. De sua estréia ainda jovem como assistente de fotografia do lendário filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto, até sua morte em 1989 foram mais de 47 anos de cinema e fotografia.

Além do resgate da obra de Ruy, o objetivo final é desenvolver uma pesquisa que permita apreender uma prática policial fotográfica e, a partir dela, destacar a força da fotografia nesse período em que, assim como vários setores da sociedade preocupavam-se em se modernizar, a própria polícia fazia o mesmo e o trabalho fotográfico ilustra isso. A fotografia tornou-se uma arma eficaz e efetiva no controle da sociedade.

O projeto trabalha a fotografia transitando na esfera policial, política, investigativa e pessoal. As representações existem em função da necessidade humana de conferir ao mundo uma ordem e de compreender a realidade, ou, pelo menos, de conferir-lhe um sentido. A intenção do projeto é se voltar para a micro-história, para o processo e a realização do dia-a-dia de uma prática e como esse movimento despercebido, totalmente visível em algumas situações, mas sutis em outras, pôde ir paulatinamente constituindo a história através de fotografias. Mesmo sendo um longo e complexo período histórico, repleto de particularidades próprias, o fio condutor da pesquisa é o recorte fotográfico que transita entre os tempos históricos.



Bibliografia

- ACERVO. Rio de Janeiro: Revista do Arquivo Nacional, volume 6, Número 01/02, Jan/Dez - 1993.
- ARBAÏZAR, Philippe (Org.). *Portraits, singulier pluriel 1980 - 1990 – le photographe et son modèle*. Paris: Bibliothèque Nationale de France/ Hazan, 1997.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *DOPS: a lógica da desconfiança*. Rio de Janeiro, 1993.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Os arquivos das polícias políticas: reflexos de nossa história contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 1994.
- 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.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, tradução Julio Castañon Guimarães. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTOS, Maria Teresa F. *Por parte de mãe: reflexões (auto) biográficas*. Dissertação de Mestrado, Puc-Rio, 2003.
- _____. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. Tese de doutorado, Puc-Rio, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*, tradução Sérgio P. Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Petite histoire de la photographie*, tradução comentada de André Gunthert.
- FABRIS, Annateresa. *A identidade virtual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FARGE, Arlette. *Le Goût de l' archive*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge MIT Press, 1996
- FRIZOT, Michel ; JULY, Serge; PHÉLINE, Christian; SAGNE, Jean. *Identités: de Disdéri au Photomaton*. Paris: Centre National de la Photographie, 1985. Exposition au Palais de Tokyo, du 18/12/1985 au 24/02/1986.
- GONDAR, Jô. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.
- HARTEWIG, Karin. *Imagens do inimigo: oposição e dissidência política nas fotografias do Ministério da Segurança de Estado da Republica Democrática da Alemanha*. Tradução: Paulo Knauss. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, n14, p.107-130.
- HUBBERMAN, Georges Didi -. *Devant le temps*. Paris: Le Éditions de Minuit, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- INVENTÁRIO do Fundo Delegacia Especial de Segurança Política e Social, DESPS. 2 Ed. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2002.
- INVENTÁRIO preliminar: Fundo Divisão de Polícia Política e Social, DPS: 1944-1962. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Coordenadoria de Documentação Permanente, 2003.
- LISSOVISKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.
- _____. *Quatro + uma dimensão do Arquivo*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource.
- MACHADO, Hilda. *Algumas perguntas a fotogramas de Ruy Santos*. *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, v. 35, p. 196-207, 2003.
- MENDONÇA, Eliane Rezende Furtado de. *Documentação da Polícia Política do Rio de Janeiro*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 12, n.22, 1998.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *A vida: outro modo de usar. O retorno do real e as artes contemporâneas*. Em Encontro Regional da ABRALIC, USP, 2007.
- MITCHELL, W.J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.



- NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Editions Galilée, 2000.
- PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica Y ficción*. Buenos Aires: Grupo Planeta, 2000.
- POLICZER, Pablo. A polícia e a política de informações no Chile durante o governo Pinochet, em *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 12, n.22, 1998
- POMAR, Pedro Esteban da Rocha. *A democracia intolerante: Dutra, Adhemar e a repressão ao Partido Comunista (1946-1950)*. São Paulo: Arquivo do Estado de SP: Imprensa Oficial, 2002.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- PRESTES, Luis Carlos. *Carta aos comunistas*. Rio de Janeiro : Editora Alfa-Omega, 1984.
- RODCHENKO, Alexander. Against the synthetic portrait, for the snapshot. In : *Photography in the modern era : european documents and critical writings, 1913-1940*. New York : MOMA, 1989.
- ROUILLE, André. *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- RUFF, Thomas. Paris/Arles, Centre national de la photographie/Actes Sud, 1997.
- SANTOS, Ruy. *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes*. Filme. Rio de Janeiro: Estúdio Cinédia, 1945.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Du portrait photographique. In: *Portraits, Singulier Pluriel*. 1980-1990. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: *Revista ALCEU*, v. 1, n. 2, p. 28-41, jan./jun. 2001. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.
- SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes – o Partido Comunista e o cinema. Disponível em www.historia.uff.br/nec/textos/
- VIANY, Alex. Ruy Santos Entrevista. Rio de Janeiro, 30 set 1980. Transcrição. Disponível em www.alexviany.com.br