

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Patrícia Furtado Mendes Machado

IMAGENS QUE RESTAM: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira.

RIO DE JANEIRO
2016

Patrícia Furtado Mendes Machado

IMAGENS QUE RESTAM: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins

RIO DE JANEIRO
2016

Patrícia Furtado Mendes Machado

IMAGENS QUE RESTAM: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Aprovada em : _____

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTA: Profa. Dra. Consuelo Lins – orientadora, ECO – UFRJ

MEMBRO: Profa. Dra. Andréa França Martins, PUC-RIO

MEMBRO: Prof. Dr. Maurício Lissovsky, ECO-UFRJ

MEMBRO: Profa. Dra. Angeluccia Habert, PUC-RIO

MEMBRO: Profa. Dra. Ana Mauad, UFF

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada,

À Consuelo Lins, pelas leituras atentas, pela motivação desde o começo do projeto, pelo carinho com que me acolheu como orientanda durante esses quatro anos.

À Andréa França, pelo incentivo desde o mestrado, pela confiança em dividir pensamentos, textos e ideias, pelas leituras e dicas sempre tão importantes.

Aos professores que compõem à banca, por terem contribuído com suas pesquisas, pensamentos e opiniões. Maurício Lissovsky, sempre inspirador, sugeriu na qualificação o caminho a ser seguido. Ana Mauad, cujas análises históricas e estéticas da imagem serviram de inspiração. Angeluccia Habert, uma das primeiras pessoas a apresentar os temas que me encantariam na carreira acadêmica e aquela que, desde o início, me motivou a continuar seguindo esse caminho.

À amiga Thais Blank, que me deu como presente a imagem que deu origem à pesquisa, que colaborou na produção de textos e realização de entrevistas, que esteve comigo durante esses quatro anos com uma fidelidade e carinho imensuráveis.

Aos colegas, funcionários da ECO-UFRJ e professores que trocaram ideias, dúvidas e sugestões ao longo do doutorado. Em especial à Anita Leandro, que me apresentou filmes e pensamentos sobre a ditadura e incentivou essa pesquisa.

Ao professor Jean-Pierre Bertin-Maguit, que me recebeu na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

À CAPES pela bolsa que tornou possível o doutorado e ao CNPQ que garantiu a possibilidade de realizar o doutorado-sanduiche na França.

Ao Igor e Cecília, amores da minha vida, que compreenderam minhas ausências, embarcaram comigo nessa longa jornada e garantiram o suporte emocional para que essa tese fosse concluída.

RESUMO

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes Machado. **Imagens que restam**: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro, 2016. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A pesquisa realizada no âmbito do doutorado tem como objeto imagens cinematográficas produzidas durante o período da ditadura militar brasileira (1964 a 1985) coletadas em acervos públicos e privados no Brasil, no exterior e retomadas pelo cinema documental a partir dos anos 1970. Propomos uma análise histórica e estética a fim de reconstituir as trajetórias desses arquivos visuais, dos cineastas engajados que os produziram, assim como de homens e mulheres que foram filmados por eles. Interrogamos quem eram essas pessoas e como foram afetadas pela ditadura. Inspiramo-nos nos métodos dos historiadores Daniel Arasse, Sylvie Lindeperg e Carlo Ginzburg ao nos deter nos pormenores e analisar as imagens em seus *detalhes* para cruzá-las a documentos produzidos pela repressão, entrevistas e testemunhos de quem viveu o período. O método prático que se constituiu ao longo da pesquisa consistiu em seguir os caminhos das imagens desde a tomada até a retomada, analisar os olhares portados sobre elas, observá-las atentamente na espera que o *detalhe* pudesse aparecer e tornar visível o invisível. O intuito foi compreender de que modo o ato de empunhar a câmera para produzir imagens testemunhais pode colaborar para a elaboração de memórias políticas e coletivas. O objetivo principal foi mostrar como imagens que sobreviveram à perseguições da censura, da polícia, à clandestinidade, às ações do tempo podem ser usadas para trazer à tona histórias de vidas negligenciadas e esquecidas durante e após o regime de suspensão democrática, assim como evidenciar a tarefa política do pesquisador de buscar os rastros que deixaram. Desse modo, mostramos o papel do cinema de iluminar opacidades, além de ressaltar a sua importância na resistência ao autoritarismo.

Palavras-chave: documentário; ditadura militar; tomada; retomada, arquivos.

Sumário

Introdução

1. Apresentação e delimitação do objeto	1
2. A busca dos documentos e o método de pesquisa	6
3. A divisão de capítulos.....	10
1. NOS RASTROS DAS IMAGENS: memórias de camponeses perseguidos, mortos e/ou desaparecidos na ditadura militar.....	15
1.1. Eduardo Coutinho filma um protesto em Sapé	15
1.2. A tomada	22
1.3. O encontro com os <i>cabras</i>	23
1.3.1. O olhar para a câmera: espectadores e testemunhas	23
1.3.2. A imagem que resta: seguindo os rastros de um desaparecido político	31
1.4. O destino das imagens	38
1.5. O documentário nos anos 1980: recuperando a memória visual dos anos de autoritarismo	49
1.5.1. Imagens retomadas	49
1.5.2. Imagens que faltam: a tortura no campo	53
1.6. A censura no pós Anistia	61
1.7. Diante da câmera: as transformações de Elizabeth Teixeira	69
2. CINEASTAS ENGAJADOS E AS manifestações de rua em 1968.....	80
2.1. Eduardo Scorel e o cinema político.....	80
2.2. O mergulho no ato de filmar	92
2.3. No caminho das imagens	104
2.3.1. Imagens perdidas.....	104
2.3.2. Imagens clandestinas.	110
2.3.3. Imagens subversivas em <i>Manhã Cinzenta</i> (1968)	116
2.4. A retomada: da urgência da denúncia ao resgate da memória.....	129
2.4.1. Os índices da derrocada em um <i>noticiário</i> cubano.....	129
2.4.2. A denúncia do terror brasileiro em filmes de Chris Marker	133
2.4.3. <i>O fundo do ar é vermelho</i> (1977): espaço memorial	138
2.5. O retorno das imagens: manifestações de 1968 no documentário contemporâneo.....	141
3. Cinema do exílio: denúncia, memória, testemunhos.....	146
3.1. Luiz Sanz: o exilado que vira cineasta.....	146
3.2. Clandestinidade, prisão e exílio.....	149
3.3. Sanz diante da câmera.....	160
3.4. Retomada, reencenação e testemunho em <i>Não é hora de chorar</i> (1971)	165
3.5. A experiência do exílio e as memórias do Brasil em <i>Quando chegar o momento (Dora)</i> (1978)	171
3.6. O documentário contemporâneo retoma as imagens do exílio	183
3.6.1. As vozes de uma geração em <i>Setenta</i> (2013)	183
3.6.2. O arquivo como testemunho: <i>Retratos de Identificação</i> (2014)	189
Considerações finais	195
Bibliografia	200

INTRODUÇÃO

1) Apresentação e delimitação do objeto

A presente pesquisa nasce de três gestos interligados: o de coletar, reunir e selecionar imagens que se relacionam diretamente com o período da ditadura militar no Brasil, que vai de 1964 a 1985. Durante os anos de repressão, cineastas brasileiros se arriscaram e usaram câmeras portáteis para filmar manifestações de resistência organizadas por trabalhadores do campo e da cidade, artistas e estudantes. Multidões tomavam as ruas pedindo o fim da ditadura, personagens anônimos davam corpo aos protestos realizados em diferentes cidades brasileiras. Há também quem encontrou no exílio a oportunidade de filmar os testemunhos de ex-presos políticos refugiados em países da América Latina e Europa. Produzidas nos anos 1960 e 1970, em um contexto de repressão e censura, essas imagens de origens diversas percorreram trajetórias errantes para conseguir sobreviver: arquivadas em cinematecas ou guardadas debaixo de colchões, muitas delas, em certo momento, entraram para a clandestinidade, tiveram os nomes trocados nas latas que as armazenavam, foram levadas para o exterior. Outras, realizadas no exílio, permaneceram desconhecidas do público brasileiro por quase quarenta anos. São imagens que ganharam sobrevida quando retomadas, reenquadradas, rearticuladas em certos documentários, em diferentes épocas.

A busca e reunião desse material de origens tão diversas criou a possibilidade de um novo objeto de estudo e de uma virada na proposta do projeto inicial do meu doutorado. Quando ingressei na ECO-UFRJ, em 2012, a intenção era investigar o uso de depoimentos e imagens de arquivo na produção audiovisual recente em que os próprios realizadores contavam suas histórias pessoais, atravessadas de maneira profunda pela ditadura, pela história política do país. Filmes como *Diário de uma busca* (2010, Flávia Castro), *Uma longa viagem* (2011, Lucia Murat), *Os dias com ele* (2012, Maria Clara Escobar) nos interessavam porque apostam em memórias afetivas e familiares para tratar de questões coletivas como o exílio, as prisões, as torturas, os sonhos e fracassos de uma geração que entregou a juventude a um ideal. No entanto, apesar dos diferentes procedimentos usados na montagem dos arquivos, esses se resumiam a fotografias, diários e cartas. Eram raríssimas as imagens em movimento retomadas nesses filmes, fossem elas públicas ou privadas. Essa quase-ausência, a raridade desses arquivos cinematográficos, colocava uma pergunta que não nos abandonava: essas imagens não existiam, não foram realizadas ou foram destruídas, perdidas, ignoradas?

Algumas pistas para responder a essa questão surgiram logo nos primeiros meses da pesquisa, quando a colega Thais Blank, que trabalhava como montadora do cineasta Eduardo Scorel, nos apresentou algumas imagens realizadas por ele em março de 1968, no dia do cortejo fúnebre e enterro do estudante Edson Luis, assassinado pela polícia durante um confronto no restaurante da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A morte do jovem se tornou símbolo da repressão da polícia e inaugurou uma série de protestos no Brasil que foram interrompidos no fim daquele ano com a decretação do Ato Institucional Número 5 (AI5). O corpo do estudante, levado para a Assembléia Legislativa do Rio pela própria população, foi velado durante a noite e, no dia seguinte, carregado e acompanhado por cinquenta mil pessoas até o cemitério São João Batista, onde foi enterrado. O conhecimento das imagens documentais dessa que se tornou a primeira grande manifestação pública contra a ditadura militar no Brasil mudou os rumos do projeto.

Além do arrebatamento diante da riqueza desses planos silenciosos, em preto e branco, a história em torno da sobrevivência desse material levantou questões que foram nos apontando novos caminhos e provocando inquietudes. A começar pelo modo como os rolos de película desapareceram e reapareceram quase quatro décadas depois. Em artigo publicado em 2003 na revista *CPDOC 30 anos*, Eduardo Scorel chama atenção para as imagens históricas, produzidas no Brasil nos anos 1960, cujo paradeiro permanecia desconhecido. Entre elas, o registro que realizou, no dia do enterro de Edson Luís. No artigo, Scorel faz uma crítica à falta de uma política de preservação dos arquivos no Brasil, ao sintoma de precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida e às dificuldades enfrentadas por aqueles que desejam recorrer à imagens do passado para, a partir delas, narrar histórias possíveis do país. O que resta nos arquivos, destaca, “são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar” (2003, p.45).

Com o conhecimento desse material, começamos a busca por diferentes vestígios do passado relacionados à ditadura militar, como aqueles mencionados por Scorel, e iniciamos o trabalho de pesquisa e coleta de outras imagens em visitas aos arquivos de cinematecas, de uma longa procura em arquivos virtuais na internet, de inúmeras conversas com cineastas, pesquisadores e historiadores, além da revisão de filmes sobre a ditadura que retomavam esses registros sonoros e/ou visuais da época. Descobrimos imagens esquecidas no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), algumas em grave processo de deterioração, como as filmadas pelo crítico José Carlos Avellar também no dia do

cortejo fúnebre do estudante Edson Luís. A partir da reunião dos fragmentos que restaram, e aos quais conseguimos ter acesso, o recorte para a constituição do *corpus* da pesquisa obedeceu a alguns critérios.

Primeiro, selecionamos imagens que haviam sido retomadas no cinema documental desde os anos 1970. Esse recorte permite delimitar o início e o fim de um procedimento que começa com a análise da tomada, segue os rastros deixados pelas imagens nos caminhos que percorreram até chegar ao momento em que são recuperadas e ganham visibilidade em outros filmes. Para traçar esse percurso, nos inspiramos no método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg de “seguir o caminho das imagens” (2013, p.11) a fim de analisar a transformação dos olhares portados sobre elas ao longo do tempo.

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 históricas¹, Lindeperg 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.” (LINDENPERG, 2013, p.11). 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.

Por conta desse interesse de voltar ao ponto da tomada, o segundo critério adotado para a seleção das imagens analisadas nessa tese foi o reconhecimento dos autores, daqueles que empunharam a câmera para filmar. Desse modo, podemos analisar o engajamento e as escolhas políticas e estéticas daquele que enquadra a imagem. O terceiro critério foi o recorte temporal. Produzido em diferentes épocas, esse material permite que a pesquisa trate de três fases e variados grupos sociais afetados pela ditadura: os camponeses nos prenúncios e logo após o golpe militar em 1964, os estudantes e trabalhadores urbanos a partir de 1968, os militantes envolvidos com a esquerda armada e exilados nos anos 1970. Todos esses períodos, como veremos ao longo da tese, são marcados por histórias de violência cometida pelo Estado, como perseguições, prisões, assassinatos e ocultação de cadáveres. É importante

¹ 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 o historiador Eduardo Morettin, 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” (2003, pg.12).

deixar claro que se trata apenas de um recorte que não delimita a totalidade das imagens existentes mas, pelo contrário, abre a possibilidade de que o trabalho de pesquisa continue para que outras imagens apareçam, acordem de sonos profundos e possam ser analisadas a partir dessa perspectiva.

Diante das raras imagens que restam do período ditatorial, e as quais tivemos acesso, nos perguntamos como partir do presente para confrontar o passado e “articular o que desaparece com o que aparece” (FARGE, 2011, p.9). Trabalhamos com o pressuposto de que, ao se preocupar com o presente, aquele que filma produz imagens que vão conter memória, que serão dotadas de um caráter testemunhal porque mostram o que passa quando a história se desenrola e atribuem “as formas pelas quais o acontecimento se tornará definitivamente visível” (COMOLLI e RANCIÈRE, 1997, p.14). 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 Jean Louis Comolli e Jacques Rancière no livro *Arret sur l’histoire*, de 2007. Nesse caso, é imprescindível que as questões sejam colocadas a partir do presente.

O movimento de olhar essas imagens a partir do presente e ainda historicizar o momento do registro, como propõe Lindeperg (2013), nos chamou atenção para as inscrições contidas nas imagens que fazem parte do *corpus* da pesquisa. Tratam-se dos corpos, falas, expressões e gestos daqueles que atravessaram os caminhos dos cineastas e suas câmeras impressos em imagens que nos instigam a pensar nas singularidades dos sujeitos filmados, nas presenças daqueles homens e mulheres anônimos e/ou esquecidos que ficaram marcadas nos fotogramas. Essas imagens que quase foram destruídas pela ação do tempo, ou pelo desejo da censura de interdita-las e impedir que circulassem, guardam as marcas da empatia e da cólera de pessoas engajadas na luta política assim como os traços dos próprios cineastas que empunhavam a câmera para enquadrar esses personagens. Analisando-as a partir dos *detalhes* que elas contém, nos perguntamos: quem eram esses homens e mulheres? Como foram afetados pela repressão?

Quando escreve sobre o reencontro do cineasta Eduardo Coutinho com os camponeses que foram personagens de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), filmado em 1964 até ser interrompido pelo golpe militar, a pesquisadora Consuelo Lins chama atenção para o fato de que é “a luz do cinema que recupera fragmentos dessas existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer” (2004, p.32). A pergunta que nos colocamos inicialmente diante desse material é se seria possível, e de que maneira, tirar essas existências do esquecimento.

Desse modo, a proposta central dessa tese é pensar, de um lado, no papel do cinema em lançar luz sobre esses personagens anônimos e, de outro, na função do pesquisador em buscar os rastros que eles deixaram. A partir daí, encaramos o desafio de dar continuidade a um compromisso com a história recente do país, levando em conta que a preservação da memória sobre as décadas autoritárias da ditadura militar ainda é uma tarefa atual. Partimos do mesmo pressuposto do historiador da arte Georges Didi-Huberman quando ele sugere que a responsabilidade política do historiador da arte (do filósofo, do artista) é a de recuperar a história, os rostos, os nomes, os destinos e as intenções dos corpos que se colocam diante e atrás das câmeras. Como bem coloca Didi-Huberman, “as imagens reclamam uma descrição, uma construção discursiva, uma restituição de sentido”. (2012, p.18). Para tanto, é preciso “reconhecê-las, criticá-las, tentar conhecê-las tão precisamente quanto possível”. (2012, p. 21).

A partir desse pressuposto, a nossa hipótese é a de que o cinema é capaz de acrescentar outras camadas à disputa de memória desses tempos sombrios ao retomar imagens esquecidas, clandestinas, perdidas e criar com elas novas narrativas através da montagem. Recuperando essas imagens, os filmes também convocam o pesquisador a portar sobre elas um novo olhar. A tarefa política da pesquisa, portanto, seria investigar os *detalhes* desses vestígios do passado, reconhecer os rostos filmados, analisar os traços da tomada e da retomada e buscar os fios que possam cruzá-los a outros documentos para dar visibilidade a histórias de pessoas comuns desaparecidas, assassinadas, perseguidas pela ditadura militar.

É preciso enfatizar que foram os objetos selecionados para a pesquisa que nos colocaram questões sobre a *escrita da história* (CERTEAU, 2011) e a constituição da memória sobre o período da repressão. O pensamento teórico foi usado para dar suporte a investigação desse material, que antes de tudo nos demandou um método prático de análise, construído à medida que nossa pesquisa avançava. Não se tratou aqui de discutir e problematizar conceitos e pensá-los em objetos novos. Os autores que citamos aqui nos inspiraram de outro modo: na formulação de hipóteses, nas nossas intuições em relação aos caminhos a percorrer, no estímulo a seguir em frente em momentos de dificuldade, contribuindo definitivamente para a construção de um método que nos permitiu fugir de narrativas fechadas para buscar na própria materialidade das imagens, sons, vozes e documentos associados a elas o que permanecia opaco, silenciado, o que não estava sedimentado em discursos oficiais. Além de analisar os novos sentidos que essas imagens ganham quando retomadas, a nossa proposta é também selecionar, montar e articular uma massa heterogênea de imagens, áudios e textos para, a partir do cruzamento desse material,

recuperar e descrever histórias de pessoas cujas vidas foram atravessadas pelo cinema e diretamente afetadas pela ditadura militar.

2) A busca dos documentos e o método da pesquisa.

Na época em que começávamos essa pesquisa, havia acabado de ser instaurada a Comissão Nacional da Verdade, CNV, que tinha como objetivo promover a apuração e esclarecimento de graves violações dos direitos humanos praticados no Brasil no período de 1946 a 1988². A Comissão se apoiava, entre outros, nos arquivos da ditadura que se tornaram acessíveis com a Lei de Acesso à Informação, promulgada em 2011. A lei, pela primeira vez, colocou como regra o acesso aos documentos da repressão, dando esse direito a qualquer cidadão. Embora grande parte dos documentos tenha sido destruída, continue inacessível ou ainda escondida em arquivos privados e/ou sob o controle das Forças Armadas, os arquivos do aparato repressivo começaram a ser disponibilizados ao público, tratados, digitalizados. De acordo com o Relatório da CNV, mais de 20 milhões de páginas oficiais sobre a ditadura foram recolhidas para o Arquivo Nacional a partir de 2005. Junto à documentação dos arquivos estaduais da polícia política e de outros setores a eles vinculados, como os institutos médicos legais e órgãos de criminalística, esse material acabou formando um imenso acervo que “não encontra paralelo em nenhum outro país” (2014, p.22).

A fim de reconstituir parte das trajetórias dos cineastas e de alguns homens e mulheres que foram filmados por eles – cujos corpos e/ou falas estão inscritos nas imagens que constituem o *corpus* dessa pesquisa –, fomos buscar nos arquivos das polícias políticas dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Paraíba os rastros deixados pelo aparelho repressivo: prontuários, relatórios, informes, documentos onde eles tivessem sido ao menos citados. Essas cidades foram escolhidas porque são locais onde as imagens foram produzidas e por onde passaram os cineastas que as realizaram. Como um dos procedimentos da época era a troca constante de informações e análises entre os diversos setores e com a polícia política, tivemos acesso a documentos de diversas origens³.

² A CNV foi concluída depois de quatro anos e o relatório final, assim como os testemunhos produzidos ao longo das investigações, podem ser acessados no site <http://www.cnv.gov.br/>. (Acesso em janeiro de 2016).

³ É importante ressaltar que há acervos que ainda não foram liberados pelos militares como o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (Cenimar), o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (Cisa) e os Destacamentos de Operação de Informações – Centros de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi). Os documentos que temos acesso desses acervos são cópias que circularam pela polícia política. Entre o material ainda secreto, podem constar informações importantes que conduzam à localização dos corpos de militantes políticos desaparecidos, como ressalta Lucas Figueiredo (2015).

Também recorreremos aos documentos digitalizados e disponíveis no site do projeto *Brasil: Nunca Mais*⁴. Coordenado pela Arquidiocese de São Paulo e pelo Conselho Mundial de Igrejas, o projeto reuniu ainda durante a ditadura uma farta documentação dos autos criminais dos cartórios da Justiça Militar copiados pelos advogados que lutavam pela anistia e pela defesa dos direitos humanos. Uma das intenções do *Brasil: Nunca Mais* era evitar que esses processos fossem destruídos e parte da memória do período apagada.

Começamos a investigação buscando os nomes de rostos filmados sobre os quais já tínhamos alguma informação oferecida pelos filmes ou pelos cineastas. Seguimos 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”. (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), Carlo Ginzburg parte do princípio de que “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e ruínas”. (2007, p.40). 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 chama atenção para a importância de estar atento aos elementos incontrolados dos textos, ao que escapou das “intenções de quem os produziu”. (2007, p.11).

Nos livros e artigos em que analisa os diferentes tipos de imagens que remetem à Segunda Guerra Mundial, a historiadora Sylvie Lindeperg coloca a *micro-história em movimento*. O procedimento fica muito claro em *Nuit e Brouillard- un film dans l’histoire*, de 2007, livro em que Lindeperg propõe observar demoradamente o filme de Alain Resnais sobre os campos de concentração nazistas para, em seguida, deslocá-lo “no tempo e no espaço”. (2007, p.10). Esse processo se dá a partir da busca das origens das imagens de

⁴ Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/>. (Acesso em janeiro de 2016).

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, 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”. (2007, p.10). Desse modo, a historiadora legitima a imagem em movimento como objeto e a insere na escritura da história que narra.

Em seu último livro, *La voie des images – quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, publicado em 2013, a microanálise quase que se resume ao momento breve e singular da tomada. Analisando o olhar e o gesto de quem filma, a proposta é 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 Ginsburg e nas análises da pintura do historiador da arte Daniel Arasse, o método consiste em uma longa observação da imagem, em vários retornos à ela e na espera que o *detalhe* possa aparecer e tornar visível o invisível.

No livro *On n’y voit rien*, publicado em 2000, Arasse critica um certo modelo iconológico de análise das imagens que aposta na ideia de evidência a partir do que é visto. Para esse pensamento, a análise do quadro não levaria em conta o olhar do espectador e as surpresas que dele podem se depreender. Na contramão da leitura da imagem através do que já foi dito sobre ela, de verdades previa e definitivamente estabelecidas, o historiador da arte propõe uma aventura do olhar, a busca de detalhes que vão emergir da observação e desconstruir certezas absolutas. Trata-se de uma “emoção de saturação lenta”, de um “retorno à obra quando as camadas de sentido aparecem pouco a pouco, revelando a acumulação de dúvidas, de ensaios e de meditação do artista com o qual se encontra a possibilidade de uma intimidade fugaz.” (LINDEPERG, 2013, p.194). O *detalhe* é assim o lugar de uma experiência.

No campo do cinema, essas minuciosas análises levam em conta a textura, a granulação, as cores da imagem, assim como os enquadramentos e o modo como um fragmento é ligado ao outro. Sylvie Lindeperg aponta que o cinema marcou o surgimento de um novo tipo de imagem, a imagem técnica, aquela capaz de oferecer o registro mecânico de uma *porção do real*. Contudo, o forte efeito de presença da imagem teria criado a ilusão de que o passado está contido e pode retornar com esses arquivos visuais, que seriam muitas

vezes entendidos como provas incontestáveis do que passou. Para contrariar essa corrente positivista de pensamento, a historiadora defende que as imagens são expressões de pontos de vista, que elas jogam dúvidas, que “fazem vacilar nossas certezas”. (2015, p.206).

Partindo do princípio sugerido por Ginsburg de que, assim como no texto, há sempre na imagem algo que “escapa à vontade de mostrar e ao desejo de ver e compreender” (2015, p.206), 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.

Como afirma Jean-Louis Comolli (2013), o método de pesquisa de Sylvie Lindeperg opõe à atual velocidade de circulação de imagens a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme. A tarefa do pesquisador que aposta nessa atitude é seguir os caminhos da imagem sem negligenciar o contexto em que foi produzida, assim como os olhares que articula a novas imagens em sua retomada. O desafio é o de desacelerar tanto o filme quanto nosso olhar sobre ele, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar outras vidas das imagens (BLANK e MACHADO, 2015).

O método de Lindeperg nos traz a possibilidade de estabelecer um rico diálogo entre as fontes audiovisuais e os documentos textuais que buscamos ao longo da pesquisa, de partir da materialidade dos objetos para observar lentamente as imagens, seguir rastros que deixaram no Brasil e no exterior, aprender a olhar os documentos dos arquivos da repressão, buscar neles os pormenores que possam ajudar a escrever narrativas sobre as vidas de quem foi perseguido, torturado, exilado e/ou assassinado durante a ditadura. Contudo, uma grande diferença se estabelece entre os acervos com os quais a historiadora francesa trabalhou e os acervos brasileiros com os quais nos deparamos nessa pesquisa. Apesar do duro trabalho de busca de imagens originais, Lindeperg teve acesso a produções cinematográficas concentradas em um determinado local onde também estavam organizados documentos referentes à elas, como por exemplo todas as correspondências, dossiês de produção, roteiros, notas de montagem sobre o filme *Noite e Neblina*.

Nossa pesquisa, ao contrário, se depara com um universo mais caótico constituído por arquivos públicos e privados no Brasil e no exterior, que continham poucas informações sobre as imagens e documentos que se encontram espalhados, esquecidos, desorganizados. No

entanto, o que chegou a ser um grande problema no processo de coleta desse material acabou se apresentando como a condição de possibilidade de sobrevivência de parte desses arquivos. Como ressaltou o pesquisador Maurício Lissovsky na qualificação desse projeto de doutorado, algumas dessas imagens só sobreviveram às buscas da censura por conta da desorganização dos acervos onde estavam guardadas.

Para lidar com algumas dessas lacunas, uma de nossas estratégias – que não é adotada pela historiadora francesa –, é a realização de entrevistas com cineastas, curadores, pesquisadores e pessoas que de alguma maneira pudessem nos oferecer pistas sobre essas imagens. Nesse processo, constatamos que há uma grande falta de informações, de interesse, assim como um enorme tabu para se falar sobre a origem desses arquivos visuais, especialmente por aqueles que os retomaram.

Outro desafio foi o trabalho de pesquisa nos acervos da polícia política. Apesar da lei que facilitou o acesso aos arquivos, a documentação do período se encontra espalhada em diferentes cidades brasileiras, em arquivos estaduais e nacionais. De modo geral, esses documentos são localizados em variadas pastas que se desfazem com a passagem do tempo, com o manuseio incorreto e a conservação inadequada. Foram inúmeros os papéis que solicitamos cujas bordas iam virando pó conforme os manuseávamos nas precárias pastas que os guardavam. Apesar do esforço de digitalização de alguns acervos, não há uma centralização desse material e a pesquisa demanda um longo tempo, muita paciência e um olhar apurado para os pequenos detalhes que possam servir para estabelecer um cruzamento entre eles e as imagens do cinema.

3) A divisão dos capítulos.

Ao longo dos três capítulos dessa tese partiremos da mesma proposta de observar atentamente as imagens para cruzá-las a outros documentos e analisar o que pode emergir desse gesto. Na primeira parte, intitulada **Nos rastros das imagens: memórias de camponeses perseguidos, mortos e/ou desaparecidos na ditadura militar**, nos voltaremos para as imagens do encontro de Eduardo Coutinho com camponeses na Paraíba durante um comício dois anos antes do Golpe Militar e retomadas no filme que finaliza em 1984, *Cabra Marcado para Morrer*. Propomos recuperar o início da carreira do cineasta, o envolvimento com um cinema político e analisar os registros que produziu no único dia em que segurou uma câmera para filmar. Investigaremos nas imagens fragmentárias os traços do olhar testemunhal e da experiência do cineasta. Como o registro se tornou possível? O que foi

mostrado e o que ficou invisível? Quais trajetórias esses arquivos cinematográficos seguiram e como sobreviveram até serem reutilizados 19 anos depois, quando começa a ser montado o documentário?

Durante a ditadura militar, essas imagens tiveram que ser escondidas, camufladas, até serem retomadas. Que novas camadas de sentidos podemos escavar dessas imagens que restam, e de documentos a elas relacionados, para portar sobre esses registros um novo olhar? Se há poucas imagens restantes da ditadura militar, o que fazer com as imagens que faltam? Convocaremos o pensamento de pensadores como Dork Zabunyan e Jaques Rancière para refletir sobre a falta de imagens das torturas praticadas durante a ditadura militar brasileira e as estratégias usadas por *Cabra Marcado para Morrer* para transformar em experiência sensível essa ausência. Exibido no início do processo de redemocratização, o filme entra no campo de disputa da elaboração de memórias da repressão. Vamos mostrar como o processo de abertura política abriu a possibilidade para que o cinema documental dos anos 1980 tratasse de temas obscuros até então, como as torturas, e as maneiras como a censura recebeu esses filmes.

Propomos trazer um olhar renovado para um filme que teve que lidar com a falta de imagens realizadas no passado ao denunciar que houve tortura no Brasil, além de realizar uma análise minuciosa das imagens e falas que remetem à tortura. Para portar um novo olhar aos testemunhos e aos registros que restam da época retomados no filme, fomos em busca de documentos da polícia política que se referem aos personagens que a repressão perseguiu e procurou tornar invisíveis.

Assim como os copiões e negativos que tiveram que ficar na clandestinidade para que pudessem sobreviver à censura, alguns dos camponeses que foram filmados – cujos rostos, corpos e gestos ficaram impressos naquelas imagens – também caíram no esquecimento, foram presos, fugiram, se esconderam para sobreviver. Vamos reconstituir a trajetória que seguiram assim como seguir os vestígios de três deles, todos presentes no comício: João Alfredo Dias, preso, torturado, assassinado logo nos primeiros meses após o golpe militar e um dos nomes que consta hoje na lista dos 362 desaparecidos políticos brasileiros⁵; João Virgínio da Silva, o primeiro camponês a prestar um depoimento sobre a tortura para o cinema brasileiro; Elizabeth Teixeira, mulher do líder rural assassinado que entrou para a clandestinidade com o golpe e só saiu depois que foi redescoberta pela câmera de Coutinho.

⁵ Atualmente, a Comissão desenvolve ações de busca, localização e identificação de restos mortais de mortos e desaparecidos políticos do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Disponível em < <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11> >

No segundo capítulo, **Cineastas engajados e as manifestações de rua em 1968**, nos voltaremos para a análise das imagens dos confrontos, das manifestações de rua que dão a tônica daquele ano. Propomos pensar em um gesto que se repete em vários lugares do mundo: o de cineastas e cinegrafistas anônimos que empunham suas câmeras para filmar os acontecimentos turbulentos que se desenrolam nas ruas das grandes cidades da América Latina, Estados Unidos e Europa. Em maio de 1968, o cineasta Jean Luc Godard torna esse gesto emblemático quando empunha a sua câmera sem película, em meio a uma tumultuada manifestação de estudantes e trabalhadores nas ruas de Paris. A importância de se filmar o acontecimento histórico, de transformar a câmera em uma arma política, se torna fundamental para o chamado cinema militante e/ou engajado, que ganha força na França dos anos 1960/1970. Um cinema que se torna possível por conta dos equipamentos de filmagem e gravação de áudio portáteis e mais leves que já estão disponíveis nesse período.

Seriam gestos engajados os de Eduardo Scorel e José Carlos Avellar, que filmam a partir de um sentido de urgência, de uma intuição sobre a importância de registrar em imagens o que se passava mesmo sem saber que fim teria o que foi filmado? As imagens que produzem já nascem com um forte caráter testemunhal a partir do olhar de quem procura os detalhes do acontecimento que não podem passar despercebidos na escrita da história. Mesmo que usem suas câmeras ainda sem ter ideia se e como serão aproveitados os registros dessas manifestações, de alguma maneira esses cineastas vão dirigir um apelo para o futuro. Filmariam, nesse caso, para um *espectador do futuro*, um *espectador espectral*?

Seguindo o caminho dessas imagens das manifestações, que saem do país de forma clandestina, descobrimos nessa pesquisa que elas foram usadas tanto em um *noticiário cubano* dirigido por Santiago Alvarez quanto pelo cineasta francês Chris Marker, no fim dos anos 1960 e início dos 1970, para denunciar o que se passava no Brasil. Vamos demonstrar como a trajetória seguida por esse material aponta para a existência de uma rede clandestina de imagens – entre Brasil, Cuba e França – que permitiu a esses registros feitos aqui serem enviados ao exterior em plena ditadura militar. Da tomada à retomada em outros filmes, nosso intuito é compreender como essas *imagens perdidas, clandestinas, subversivas* saíram da zona de sombra dos acervos brasileiros onde corriam grande risco.

Analisaremos a retomada tanto nos filmes de Chris Marker quanto em documentários brasileiros contemporâneos que resgatam, recuperam esses arquivos, dando um fim ao processo de desaparecimento e destruição das películas. Como são usados esses documentos audiovisuais na montagem de *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin) e *Cidadão Boilensen* (2009, Chaim Litewski)? A busca desses arquivos levanta questões sobre a raridade das imagens

testemunhais do período da ditadura militar brasileira nos acervos, assim como a maneira como esse material é usado para suscitar, ilustrar ou elaborar memórias que foram apagadas.

Ao longo do capítulo, vamos mostrar como os documentos da polícia política revelam os riscos que corriam os cineastas ao se arriscar a produzir imagens que a ditadura chamava de *subversivas*. Como aparecem nos arquivos da repressão os nomes de Eduardo Escorel, José Carlos Avellar, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Alex Vianny e Olney São Paulo? Mostraremos porque Olney acaba se tornando o único cineasta brasileiro preso e torturado unicamente por causa do filme que realizou, o curta *Manhã Cinzenta* (1968).

Por fim, no terceiro capítulo, trataremos das questões do exílio e do testemunho através das falas e imagens do cinema. Em **Cinema do exílio: denúncia, memória, testemunhos** nos voltaremos para o que contam para as câmeras os militantes que foram vítimas da tortura, alguns dos setenta presos políticos libertados em troca do embaixador suíço Giovani Enrico Bucher, sequestrado por guerrilheiros no Brasil. No Chile, homens e mulheres do grupo descrevem os momentos terríveis vividos nas prisões brasileiras. Os registros dessas falas, desses corpos marcados pela dor, realizados no exterior, se transformam em documentos históricos e são retomados em outros documentários que têm como intuito trazer essas memórias à tona, reivindicar esse passado esquecido.

É no exílio que o militante Luiz Alberto Sanz vai encontrar um espaço e as condições para se tornar um cineasta e realizar filmes que não passariam pela censura do autoritarismo repressor brasileiro. *Não é hora de chorar* (1971) e *Quando chegar o momento (Dora)* (1978), mesmo feitos e exibidos fora do Brasil, se ocupam tanto da realidade do país naquele momento quanto da própria experiência do exílio e da violência que a origina. Sanz produz um cinema de resistência possível, um cinema que procura combater – mesmo que à distância – a ditadura através da denúncia dos horrores que o cineasta viu, experimentou e dos quais ouviu falar.

Propomos recuperar parte da trajetória do cineasta, com a ajuda de entrevistas e dos documentos encontrados na polícia política, para mostrar como o cinema que realiza, um *cinema do exílio*, contribui para conectar as falas, os fragmentos, os restos do que viveram brasileiros banidos do país. Convocamos o pensamento sobre o testemunho elaborado pela historiadora francesa Annette Wieviorka para refletir sobre a necessidade de narrar o sofrimento experimentado e dar forma a essas narrativas. Quais os meios encontrados pelo militante para denunciar os militares pelas barbáries cometidas no Brasil? Qual o olhar que o militante/cineasta porta sobre as pessoas que filma e sobre as imagens selecionadas para a

montagem dos filmes que produz no Chile e na Suécia, lugares onde viveu como refugiado? Quais as diferenças entre os filmes realizados por Sanz, filmados no exílio, e aqueles que retomam as imagens brasileiras analisados nos capítulos anteriores?

Essas questões surgem com força nesse capítulo porque acreditamos que esse cinema produzido no e sobre o exílio já colocam de imediato a importância da reelaboração do trauma e da necessidade de confrontar as narrativas testemunhais com a narrativa histórica que estava sendo contada oficialmente no Brasil. Por conta do raro conteúdo e de um interesse renovado sobre o tema no Brasil, especialmente após a abertura dos arquivos da repressão, esses filmes são recuperados e ganham sobrevida quase quatro décadas depois. Documentários como *Setenta* (Emília Silveira) e *Retratos de Identificação* (2014, Anita Leandro) procuram convocar as memórias do período ditatorial a partir da retomada desses e outros arquivos audiovisuais.

Entendemos que, em períodos diferentes, mas especialmente na última década, o cinema documental brasileiro vem recuperando essas imagens esquecidas dos anos 1960/1970, dando sobrevida a esses arquivos cinematográficos e colocando em jogo um gesto comum: o de interromper o apagamento do passado tornando visíveis imagens pouco vistas, produzidas durante o período da repressão militar brasileira. De modo geral, esses arquivos cinematográficos retomados nos documentários selecionados para essa pesquisa permaneceram algum tempo na obscuridade e emergem em novos contextos para reescrever as histórias e as memórias do período de suspensão democrática.

1. NOS RASTROS DAS IMAGENS: memórias de camponeses perseguidos, mortos, e/ou desaparecidos na ditadura militar.

1.1. Eduardo Coutinho filma um protesto em Sapé

Em abril de 1962, o crítico Alex Viány apontava em seu artigo *Cinema Novo - Ano 1*, publicado na Revista *Senhor*, que aquele era um ano de pioneirismo para o cinema brasileiro. Pela primeira vez, o Brasil estaria presente em todos os festivais internacionais de cinema⁶ e lançaria mais de 40 filmes no mercado. Desde a exibição de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1954, Viány – que era integrante do Partido Comunista –, foi tomado pela euforia de ver surgir no cenário nacional filmes que tratavam da realidade política, econômica e social do país e que se inspiravam no neorrealismo italiano, cujas produções de baixo orçamento haviam trocado os grandes cenários dos estúdios pelas ruas e ruínas das cidades afetadas pela guerra.

Além disso, começava-se a falar em um grupo de jovens intelectuais que trocavam ideias de forma calorosa nas “portas dos cinemas, laboratórios, botequins e esquinas” (VIANY, 1999, p.24), que “devoravam livros de estética e decoravam filmes fotograma por fotograma” (VIANY, 1999, p.25), que invadiam os laboratórios com copiões de seus filmes dispostos a, como proclamava Glauber Rocha – um desses talentos precoces –, “imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução”⁷ (VIANY, 1999, p.26). Tratava-se de um desejo de revolução tanto no conteúdo engajado dos filmes quanto nos modos de se filmar com equipamentos mais leves, que viriam permitir ao cineasta, entre outras estratégias, usar a câmera na mão para transformar em imagens as ideias que carregavam na cabeça. Com o intuito de traçar um breve panorama do que seria o surgimento desse novo cinema, Viány entrevista e apresenta alguns desses novos cineastas cheios de disposição e coragem. Entre eles estava Eduardo Coutinho, que chamou de “um dos espíritos mais lúcidos da geração do Cinema Novo.” (VIANY, 1999, p.28).

O nosso interesse, para começar esse capítulo, é recuperar o contexto histórico e político do início da carreira de cineasta de Eduardo Coutinho para tentar compreender o que

⁶ Em 1962, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, conquistou a Palma de Ouro do Festival de Cannes, *Barravento*, de Glauber Rocha, ganhou o primeiro prêmio do Festival de Karlovy Vary. Viány cita ainda *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Três Cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira e Miguel Torres e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra.

⁷ Como aponta Reinaldo Cardenuto (2008), desde 1953, quando Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio, 40 graus* e comprovou a possibilidade de realizar no país um cinema inquietante com baixo orçamento, foram recorrentes na imprensa as citações sobre as tentativas de seguir um cinema moderno que se contrapunha ao chamado modelo industrial.

o levou a produzir as imagens que vão dar origem ao documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Embora, como lembra o amigo Eduardo Scorel (2013), Coutinho tenha pertencido a uma geração de “talentos precoces, filmografias curtas e vidas breves”⁸, seu reconhecimento e sua identidade autoral só chegou anos mais tarde. Depois do primeiro filme, interrompido pelo golpe militar, e apesar dos vários trabalhos que continuou a fazer no campo do cinema, Coutinho ficou anos sem dirigir novas obras e passou a ser conhecido, segundo Scorel, como o “portador de um estigma”, de uma “ferida aberta”. Só com a retomada de *Cabra Marcado para Morrer* conseguiu renascer, se reinventar e se transformar em um “cineasta consagrado por seus próprios méritos.” (2013, p. 483).

O filme provocou entusiasmo logo quando foi lançado. Nos anos de 1984 e 1985 ganhou 14 prêmios nacionais e internacionais⁹. As críticas no Brasil e no exterior o consideravam como “indispensável a uma visão sociopolítica de 20 anos da vida brasileira”, como obra-prima com “lugar garantido na história do cinema”¹⁰. Com o tempo foi se consolidando como um marco por uma série de inovações no campo da estética e dos modos de se fazer documentário. Seja pela maneira como *desenterra* arquivos perdidos e organiza esses *vestígios* na montagem (BERNARDET, 2003), seja pela aposta de produzir acontecimentos e personagens no momento da filmagem (LINS, 2004) ou ainda pelo modo reflexivo como o diretor comenta as imagens durante a narração em *off*, desvendando o processo de realização do filme.

Apesar da fortuna crítica, das várias análises e livros publicados sobre a obra de Eduardo Coutinho, nenhuma pesquisa até o momento se debruçou sobre o material que deu origem ao filme, proposta que assumimos aqui. O recorte no início da sua carreira nos interessa porque recupera o cineasta dos primeiros tempos, ainda em formação, e coloca em evidência as motivações que o levaram à Paraíba no ano de 1962, lugar e tempo seminais para

⁸ Scorel se refere a cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Glauber Rocha (entre outros) que produziram um grande número de filmes em curto período conhecido e tiveram a carreira interrompida precocemente. Glauber morreu de septicemia em 1981, Leon morreu de AIDS em 1987 e Joaquim de câncer de pulmão em 1988.

⁹ Melhor filme e prêmio do júri católico do festival de cinema do Rio de Janeiro em novembro de 1984, melhor documentário do Festival Nuevo Cine Latinoamericano em Havana, em dezembro de 1984, prêmio da Crítica Internacional, do Júri Evangélico e da Associação Internacional de Cinemas de Arte em Berlin, fevereiro de 1985, Melhor filme do Festival du Réel em Paris, março de 1985, New Directors New Films, abril de 1985 em Nova York, Prêmio Especial do Júri em Salsomaggiore, abril de 1985, International Film Festival em São Francisco, abril de 1985, Melhor filme em Troia, junho de 1985, Festival des Films de Monde em Montréal, agosto de 1985, Images de l'autre Amérique em Québec, setembro de 1985.

¹⁰ O primeiro trecho é de Ely Azeredo em *O Globo*, 2 de dezembro de 1984, o segundo de Mario Augusto Jakobskind, *Un epico del cine brasileño, Montevideo*, 12 maio de 1985. Ambos foram publicados no encarte do DVD do filme lançado pela Videofilmes.

a produção das imagens que investigaremos e, sobretudo, para a realização do filme que marcou definitivamente a trajetória do cineasta.

Depois de dois anos (de 1958 a 1960) estudando cinema no *Institut de Hautes Études Cinematographiques de Paris*, o IDHEC, que considerou uma experiência positiva somente pelo fato de ver filmes, ler e “ver o Brasil de fora” (COUTINHO in AVELLAR, 2013, p.254), Eduardo Coutinho trabalhou em São Paulo como assistente de direção teatral. Em novembro de 1961, a convite do cineasta Leon Hirszman, se mudou para o Rio e passou a colaborar como gerente de produção¹¹ do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, passando a integrar oficialmente o quadro do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O primeiro longa a ser realizado por uma entidade estudantil, que ficou conhecido como o marco do chamado Cinema Novo, tinha baixo orçamento, se propunha a mostrar a vida nas favelas cariocas e, por conta das propostas inovadoras, foi valorizado por grande parte da imprensa da época ainda em sua fase de produção (CARDENUTO, 2014).

Na entrevista a Viany, Coutinho compartilha com o crítico o otimismo em relação às mudanças estéticas, políticas, históricas e econômicas que vivia o cinema brasileiro naquele momento. Confiante na implementação das reformas de base¹² do governo de João Goulart, diz acreditar que seria natural esperar por um cinema estável e de força expressiva no país que vivia as expectativas de um processo de transformações promissoras. Para isso, o fundamental seria tratar criticamente os temas relacionados aos modos de vida e estratégias de sobrevivência do povo, afirma Coutinho: “é importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala” (COUTINHO apud VIANY, 1999, p.29).

Foi esse desejo de se engajar, de mostrar o país a partir de suas micro-realidades, que o levou naquele ano a deixar a produção do último dos cinco curtas que comporiam *Cinco Vezes Favela* para acompanhar a UNE Volante, uma caravana idealizada pela UNE que tinha como objetivo visitar as capitais de vários estados para travar contato com lideranças

¹¹ Anos mais tarde, em entrevista a José Carlos Avellar (2013), Coutinho dizia ter sido um péssimo gerente de produção porque tinha que lidar com dinheiro, coisa que ele não sabia. Sua função era arrumar lanche para os atores, resolver pequenos problemas de produção, como a locomoção da equipe para os locais de filmagem. Apesar de ganhar pouco, era o único cargo remunerado da equipe.

¹² Eram chamadas de reformas de base um conjunto de iniciativas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Sustentava-se ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendia-se medidas nacionalistas prevendo uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. Definição de Marieta de Moraes Ferreira em *As reformas de base*. Acessível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base> Último acesso: 01/12/2015

estudantis, operárias e camponesas. Em cada parada, o grupo encenava peças de teatro, exibia filmes e apresentava shows musicais. Nesse projeto, o papel de Eduardo Coutinho era o de realizar um documentário que ganhara nome antes mesmo de começarem as filmagens: “Isto é Brasil” (COUTINHO apud AVELLAR, 2013, p. 258).

Motivado pela ideia de projetar no cinema o seu olhar sobre o que encontrasse pelo país, Eduardo Coutinho, acompanhado pelo fotógrafo e cinegrafista Acir Mendonça¹³, visitava favelas, comunidades pobres e produzia em imagens uma espécie de cartografia da pobreza no Brasil. A proposta inicial da UNE de filmar os discursos políticos e as peças de teatro apresentadas pelo grupo foi abortada por conta da falta de um equipamento adequado e de conhecimentos técnicos do fotógrafo, que explodiu as lâmpadas que usavam na filmagem do primeiro espetáculo, provocando grande irritação no cineasta.

“A UNE Volante tinha discurso do Aldo Arantes, tinha reunião com governador, tinha assembléia, tinha um monte de coisas políticas, mesmo. Mas, evidentemente, com um fotógrafo desses e sem luz, você não pode filmar nada. Então, eu chegava nos lugares e perguntava: “O que é que tem...? Onde é que tem favela? Onde é que tem miséria?”, e aproveitava duas ou três horas para filmar. Ninguém pode fazer um filme assim, não é?”¹⁴

Mesmo depois desse incidente com o equipamento, e diante da dificuldade de visualizar a possibilidade de concluir um filme com as imagens fragmentadas que iam sendo produzidas, Coutinho não deixou de insistir nos registros do cotidiano precário das comunidades pobres dos locais por onde passava¹⁵. A dupla filmou crianças que capturavam caranguejos nos mangues, mulheres que preparavam alimentos no chão de madeira de palafitas ao lado de porcos e galinhas, os mais diferentes tipos nas feiras populares, a vida ordinária de moradores das periferias de estados como Alagoas, Manaus, Belo Horizonte, Pernambuco.

¹³ Acir Mendonça foi cedido pela Agência Nacional, mas Coutinho se ressentiu dele não ser um bom fotógrafo, comprometido com ideias sociais. (AVELLAR, 2013:258)

¹⁴ Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida, do CPDOC- FGV, disponível em < http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf > Acesso: 01/06/2015.

¹⁵ Algumas dessas imagens são usadas no início de *Cabra Marcado para Morrer*. O material bruto ficou guardado na Cinemateca do MAM, no Rio, até 2002, quando teria sido transferido para a Cinemateca Brasileira em São Paulo, conforme nos informou Hernani Heffner, Diretor de Conservação da Cinemateca do MAM. No entanto, não conseguimos localizar esse material na Cinemateca Brasileira.



Imagens UNE Volante, 1962. Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer* (1964)

Quando chegam à Paraíba, em 14 de abril de 1962, o clima é de tensão. Doze dias antes, o líder dos camponeses rurais do Nordeste e Presidente da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé¹⁶, João Pedro Teixeira, havia sido assassinado em uma emboscada, com três tiros de fuzil, a caminho de casa. Naquele ano, a Liga de Sapé era considerada a maior do país, contava com treze mil sócios¹⁷. As Ligas Camponesas no Nordeste, desde o final dos anos 1950, criaram um canal que tornou possível a comunicação entre os trabalhadores assalariados, arrendatários e pequenos proprietários agrícolas que desejavam pleitear assistência social e jurídica. Desse modo, podiam defender o direito de plantar e colher na terra que arrendavam, de contestar o aumento do aluguel, de reivindicar que ele não fosse pago em dias de trabalho gratuito (cambão), de reclamar de despejos sem indenização e da violência colocada em marcha pelos latifundiários. A reação dos grandes proprietários de terras à organização dos camponeses foi violenta: ameaça de expulsão das propriedades, agressões, espancamentos, repressão às manifestações, assassinatos (NUNES, 2014b).

Os conflitos entre proprietários de terras e trabalhadores rurais intensificaram a vigilância da polícia em cima dos integrantes das Ligas Camponesas no período de sua existência. Embora sejam escassos os documentos anteriores à década de 1980 nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) da Paraíba¹⁸, podemos encontrar fortes indícios dessa vigilância nos arquivos do DOPS do estado vizinho, Pernambuco. Minuciosamente investigados pela pesquisadora Marcília Gama da Silva (2007) em sua tese

¹⁶ A associação recebeu da imprensa o nome de Liga Camponesa para vinculá-la a Liga da Galiléia, em Pernambuco. Seus primeiros associados não foram apenas camponeses, mas profissionais liberais, pequenos comerciantes, operários, pequenos agricultores, estudantes ou qualquer um que desejasse participar da organização que estava se formando. (SOUZA, 1996).

¹⁷ Em *Cabra Marcado para Morrer*, a informação é de que eram 7 mil membros, mas esses números foram atualizados em pesquisas recentes (NUNES, 2014a).

¹⁸ No pesquisa que realizou no acervo do DOPS da Paraíba, a pesquisadora Lúcia de Fátima Guerra Ferreira constatou que “o arquivo é composto por 6.583 fichas cadastrais e 679 processos, em sua maioria tratando de brasileiros e estrangeiros considerados suspeitos ou subversivos, incluindo aqueles referentes às rotinas administrativas da delegacia. Essa documentação está concentrada na década de 1980, embora se tenha documentos esparsos das décadas anteriores. Para as décadas de 1960 e 1970, conta-se com poucos registros, levando-nos a pensar em descartes, ou transferência dessa documentação para lugar não identificado” (2014, p.263)

de doutorado, em que analisou a montagem e o funcionamento da polícia política do estado¹⁹, os documentos revelaram que, entre os anos de 1960 e 1962, “os principais relatórios policia são referentes a ações do Partido Comunista, incêndios de canaviais, greves e as Ligas Camponesas” (2007, p.151). É o caso do relatório reservado de 8 de novembro de 1960, encaminhado ao Secretário de Segurança Pública de Pernambuco. O texto demonstra a preocupação com o avanço das Ligas que estariam “tomando corpo” e já atuavam em vinte e oito municípios do interior do estado.

Entre os relatórios, fichas, informes e prontuários, a pesquisadora encontrou um grande número de informações sobre os trabalhadores rurais que não haviam cometido crimes, mas que estariam ligados aos movimentos no campo. Como parte do procedimento padrão do DOPS-PE, essas informações eram guardadas porque poderiam constituir indícios a ser usados contra os camponeses em futuras investigações. Segundo a pesquisadora, o DOPS-PE “passou a ser o centro de repasses dos informes sobre o movimento camponês para outras delegacias do país e isso foi ficando mais evidente na medida em que a mobilização dos trabalhadores rurais se expandia” (2007, p.156).

Esse olhar vigilante que evidencia a perseguição policial aos camponeses ajuda a explicar a existência de uma pasta que contém um Inventário Preliminar do Fundo do DOPS do Estado da Guanabara, que localizamos no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) durante essa pesquisa. A pasta contém uma seleção de recortes de jornais com reportagens sobre o movimento das Ligas Camponesas Nordestinas, do período de fevereiro de 1962 a agosto de 1963. Entre as notícias selecionadas pela polícia estão as dos desdobramentos da morte de João Pedro Teixeira²⁰.

João Pedro Teixeira foi o segundo líder camponês a ser assassinado no estado da Paraíba²¹. O caso ganhou repercussão nacional e os desenlaces do episódio também ultrapassaram as fronteiras do Nordeste. O camponês se tornou uma espécie de herói popular²² e as notícias relacionadas ao desenrolar do assassinato passaram a ser assunto tanto

¹⁹ Segundo a pesquisa, o DOPS-PE foi criado na década de 1930 e se especializou nos processos de produção, coleta, manuseio, manipulação e processamento da informação para rastrear, entre outros, o avanço do comunismo.

²⁰ A ficha do documento também pode ser acessada pelo site do Projeto Memórias Reveladas. Referência: BR RJAPERJ,XX DGB.0.MEP.186-4

²¹ O primeiro foi Alfredo Nascimento, Líder da Liga Camponesa de Sapé que atuava no Engenho Miriri e foi assassinado em 14 de março de 1961. Segundo o Relatório da Comissão da Verdade, Alfredo já vinha sendo ameaçado de morte em função de sua atuação na organização dos trabalhadores. Junto com uma comissão formada por parlamentares, líderes sindicais e estudantis, tinha ido à residência do então governador da Paraíba, Pedro Gondin, pedir garantias de vida. Obteve a garantia de que nada iria acontecer com ele. Ao retornar à fazenda, foi atingido por um tiro disparado pelo administrador do engenho, também sargento da polícia.

²² No artigo “Violência Imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho”, a

na imprensa local quanto na nacional. As reportagens publicadas em *A Folha de São Paulo* e *O Globo* anunciam, naquele início do mês de abril, as passeatas organizadas pelos trabalhadores rurais e frustradas por conta das ações dos militares, que buscavam armas, invadiam casas e fechavam estradas de cidades da Paraíba, na região onde João Pedro Teixeira foi assassinado²³. São notícias que evidenciam a perseguição e o aumento da repressão policial aos camponeses nos anos que antecederam o golpe militar.



Reportagens publicadas nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Globo* em 12/04/1962.

Apesar do clima de ameaça, os camponeses não recuaram. Um comício-protesto foi marcado em Sapé no dia seguinte à chegada da UNE Volante a João Pessoa. Mesmo com os riscos e tensões do momento, Eduardo Coutinho sentiu a importância de estar presente, de produzir imagens do evento, de registrar as ações e emoções que se desenrolariam do encontro dos trabalhadores que vinham lutando contra a exploração e as injustiças no campo, e que queriam uma resposta e punição para o crime carregado de forte carga emotiva. Afinal, João Pedro Teixeira foi assassinado brutalmente, sem chance de defesa, a caminho de casa, carregando os livros escolares que trazia de presente para o mais velho de seus onze filhos.

Um dia antes do protesto, o cinegrafista da caravana da UNE Volante adoeceu e Coutinho, que até então só orientava as filmagens, ficou sozinho. Apesar de não saber manejar o equipamento, de nunca ter usado uma câmera, de detestar máquinas, “toda espécie de máquinas”²⁴, a intuição sobre a importância do acontecimento fez com que ele se

antropóloga Regina Novaes (1996) aponta que o reconhecimento nacional e internacional da Liga não se deu em função do seu tamanho, mas esteve associado ao assassinato de João Pedro, que se tornou um “caso de política” e mobilizou pessoas e poderes.

²³ *Blitz do exército no nordeste: porte de arma e contrabando*, Folha de São Paulo, 12/04/1962. *O IV Exército nega ter proibido a passeata de protesto em João Pessoa*, O Globo, 12/04/1962.

Na reportagem de *O Globo*, o Exército nega ter impedido passeatas, mas essa e outras reportagens confirmam as operações em busca de armas e contrabandos na região, que impediam as manifestações.

²⁴ Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida, do CPDOC-FGV, disponível em http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf (Acesso em junho 2015)

arriscasse, que seguisse para Sapé levando o equipamento e dois rolos de filmes. Mais de dez anos depois, em entrevista ao crítico José Carlos Avellar, o cineasta destacou a grande probabilidade de que seu gesto não produzisse o resultado esperado:

“Meu drama era o seguinte: eu não sabia carregar a câmera, às vezes carregava e ela não andava, sabe? E eu me lembro de que lá carreguei um rolo (...). Quer dizer, tinha dois rolos, o primeiro carreguei em João Pessoa, o outro lá, e rodou; eu não sabia nada; eu via lá o troço, tinha um fotômetro: 36, eu botava 22 e tentava. E o espantoso – para mim que sou desastrado como ninguém - é que imprimiu. Incrível, porque graças a isso é que eu tenho aquele material, aquele comício que tem uma enorme importância no Cabra.” (2013, p.259).

Como Coutinho anuncia, e nós destacamos aqui, foram as imagens realizadas nesse dia, imagens que se imprimiram na película quase por acaso, as primeiras inscrições para a escrita de uma narrativa histórica a partir do cinema, para a realização de um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro. Em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), o cineasta reorganiza na montagem imagens que restaram do passado (1962 na Paraíba e de 1964 no filme de ficção que começou a realizar em Pernambuco), elabora memórias pessoais e coletivas, narra histórias sufocadas, recupera o filme que entrou na clandestinidade, resgata o material perdido, dá visibilidade para vidas esquecidas e atravessadas diretamente pela ditadura militar, como a de Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês assassinado. Seguiremos os caminhos dessas imagens da tomada à retomada a fim de “prestar atenção aos murmúrios e aos signos” (LINDEPERG, 2013, p.11) que elas portam e que podem ser analisados no presente, com a passagem do tempo: “trata-se de historicizar o momento do seu registro sem negligenciar a densidade temporal que as fez chegar até nós e nos torna outros” (LINDEPERG, 2013, p.12).

1.2. A tomada

Analisar a tomada e o que permanece nas imagens desse gesto e desse olhar testemunhal de quem filma é o que desejamos nesse capítulo. Propomos investigar nas imagens fragmentárias produzidas pelo cineasta que empunha a câmera que mal conseguia carregar, mal sabia manejar, os traços da sua experiência em um lugar onde já se anunciavam os perigos do terror que viriam a se instalar com a ditadura militar. Acreditamos que esse modo de compreender a tomada, e o que dela se inscreve na imagem, nos permite um olhar renovado tanto para o gesto de Eduardo Coutinho, que a realizou, quanto para os lugares,

personagens e gestos enquadrados pela sua câmera. Desejamos pensar no movimento da tomada, em como o registro se tornou possível, no que foi mostrado, no que ficou invisível, no destino que tiveram essas imagens e as pessoas filmadas, nas trajetórias que esses arquivos cinematográficos seguiram e como sobreviveram até serem reutilizados 19 anos depois, quando começa a ser montado o documentário *Cabra Marcado para Morrer*.

Quando nos voltamos para o processo da filmagem nesse dia em Sapé, nos deparamos com as dificuldades que o cineasta encontrou para produzir as imagens no momento em que ele mesmo se torna, além do responsável pela existência desses registros, uma testemunha dos acontecimentos. Afinal, Coutinho estava presente no protesto que reuniu centenas de pessoas em Sapé. Quando filma, coloca em evidência o desejo dos camponeses de não se calar diante das ameaças dos proprietários de terra, de continuar a luta de João Pedro Teixeira naquela região do país. Nesse dia, não apenas observa, mas produz imagens raras que serão inscritas, no futuro, na disputa de memória do período da ditadura militar brasileira.

Vinte e dois anos depois dessas primeiras tomadas na Paraíba, essas imagens serão exibidas no primeiro documentário brasileiro que, após a Anistia Política, tratará dos reflexos diretos da ditadura militar na vida camponesa do interior do Brasil, que vai dar visibilidade a vidas sufocadas ou apagadas pelo autoritarismo, que trará para a cena temas espinhosos como o golpe militar, as prisões arbitrárias, as perseguições, a repressão, a clandestinidade, a tortura. O que nos interessa é continuar o percurso do filme nos voltando para esse material precário em sua própria materialidade, olhando do presente para esses fragmentos do passado, cruzando-os a outros documentos também precários e lacunares, buscando retirar do esquecimento e das sombras as histórias e vidas que o regime autoritário quis apagar.

Essas imagens nos colocam diante da questão central dessa tese, pois trazem as impressões de um passado recente e obscuro que cabe ao pesquisador-historiador investigar, como apontamos na introdução dessa pesquisa e defenderemos ao longo de todos os capítulos. Diante das imagens realizadas por Coutinho em Sapé, nos perguntamos: o que e quem mostram essas sequências? O que conservam esses registros do olhar de quem os enquadrou e de quem foi enquadrado pela câmera?

1.3 – O encontro com os *cabras*.

1.3.1. O olhar para a câmera: espectadores e testemunhas.

No único dia em que segurou uma câmera para filmar, Eduardo Coutinho tinha em mãos uma *Paillard Bolex muda*²⁵, 16 mm, leve o suficiente para permitir que ele usasse o próprio corpo para se aproximar ou se distanciar dos objetos, cenários e pessoas que chamavam a sua atenção. Tinha também dois rolos de filmes. Apesar da dificuldade de colocá-los na câmera e das dúvidas sobre os modos de manejar o equipamento, Coutinho conseguiu registrar algumas cenas do que se desenrolou antes e durante o comício do dia 15 de abril de 1962 em Sapé. Documentou, principalmente, o encontro do seu corpo com os corpos ali presentes, corpos de homens, mulheres e crianças que compartilhavam o mesmo espaço com a máquina que carregava.

Para analisar essas imagens, voltaremos o olhar para os modos como, nesse contexto e situação desconhecidos para Coutinho, ele enquadra o mundo e os corpos ao seu redor: o que seleciona, o que deixa de fora, quais movimentos realiza? Além do que capta de intencional, interessa investigar uma questão inspirada na ideia de *inconsciente óptico* de Walter Benjamin que aparece com força no diálogo de Jean-Louis Comolli e Sylvie Lindeperg, publicado no último livro da historiadora (2013) sobre o momento da tomada: a da “não consciência” da imagem cinematográfica, do que foi registrado pela máquina mas escapou ao olhar do operador que “não pode calcular todos os detalhes do seu plano”, assim como das percepções “do sujeito filmado que esquece a câmera” (LINDEPERG, 2013, p. 217).

A partir dos pequenos detalhes desse encontro impressos nas imagens, do que há de voluntário e involuntário nas ações de quem filma e é filmado, buscaremos compreender a maneira pela qual o cinegrafista se relaciona com o que está ao redor no momento da filmagem, o modo como produz o que o crítico de cinema Jean Louis-Comolli chama de *documento cinematográfico*, ou seja, o filme que documenta relações, que “começa a ser documento a partir da sua própria realização” (2012, p.409). Para Comolli, a operação cinematográfica é constituída de uma dualidade: a objetividade do “registro documentário do tempo que passa” e, por outro lado, “a alteração do mundo que implica o fato de filmar, que induz a uma transformação da situação observada em situação filmada, longe de toda objetividade”. (2012, p.399).

É o modo como o mundo vai sendo alterado que nos interessa perceber nesse movimento de Coutinho com a câmera por Sapé. Os planos iniciais registrados naquele dia,

²⁵ É a informação que o próprio Coutinho fornece em entrevista para Jalusa Barcellos (1994). Já Vladimir Carvalho, que estava presente esse dia em Sapé, afirma que a câmera era uma *Bell and Howell 16 mm*. No entanto, não podemos deixar de levar em conta a informação de David Neves de que, nos anos 60, a Bolex 16 mm era uma câmera muito usada pelos cineastas que saíam dos estúdios para realizar seus filmes. <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretoBrasil.htm>. Acesso em 07/08/2015

que mostram a chegada dos camponeses ao lugar onde será realizado o protesto, revelam, em um primeiro momento, a *distância* entre o cinegrafista e os camponeses que filma. Coutinho procura manter essa distância, como se precisasse primeiro reconhecer o ambiente para, aos poucos, se aproximar daquelas pessoas desconhecidas. Com a câmera parada, registra um caminhão com a caçamba lotada de homens que chega ao local em que está posicionado. Imagem que ganha complexidade na medida em que Coutinho enquadra também o espaço ao redor. Nas laterais e no fundo do plano, vemos as ruas de terra batida, quase desabitadas, vazias. A partir desse contraste no mesmo plano entre a cidade livre e espaçosa e a caçamba do caminhão cheia e densa, a imagem aponta para o um elemento perturbador na rotina do lugarejo pacato, para a transformação gradual que aquele lugar vai sofrer com a chegada dos manifestantes. Desses homens anônimos, pelo ângulo a partir do qual são filmados, não é possível identificar detalhes de rostos e olhares. De modo geral, os chapéus que portam escondem suas fisionomias e expressões.

Nos breves registros que mostram os momentos que antecedem o comício, Coutinho mantém esse distanciamento para observar, cautelosamente, o que se desenrola diante dos seus olhos. Em frente à casa que abriga a sede da Liga Camponesa, recuado, enquadra um grupo de homens reunidos, todos vestidos com roupas claras, que repetem modos semelhantes de se locomover, de parar na roda de conversa, de cruzar os braços para trás. Embora a câmera permaneça na mesma posição e não arrisque movimentos mais bruscos, a imagem treme levemente, inscrição que anuncia a presença e o ritmo do corpo de Coutinho, da respiração ofegante de quem não tem intimidade suficiente com a máquina que segura no ombro²⁶. Atento, e aparentemente ignorado, registra os tempos mortos, uma certa calma, a espera do grande acontecimento.

Entre os homens que conversam e aguardam, nenhum olha para a câmera, que continua distante, precavida. O camponês agachado, o menino de calças curtas, uma mulher com um pano branco na cabeça, todos a ignoram. Observando os detalhes dos fotogramas, percebemos que a maioria daqueles que são filmados se posiciona de costas para a máquina, ignorando a sua presença. Os poucos que estão de frente, olham para o lado ou para baixo,

²⁶ Coutinho conta o susto daquele momento e sua tentativa de controlar a respiração para não interferir na imagem: “Como é que se filma? Tentava guardar um pouco de respiração e às vezes acompanhava e tal. É o que está no filme” (2012, p. 11). Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida, do CPDOC- FGV, disponível em http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf (Acesso em junho 2015)

nunca para a direção da lente. Distantes e invisíveis, é como se a câmera e o cinegrafista não estivessem ali.



A câmera ignorada pelos camponeses. Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer* (1984) registrados em 1962.

É porque Coutinho conseguiu filmar, e decidiu retomar esses planos em quase toda sua integralidade no seu filme de 1984, que podemos hoje observar como o desenrolar do acontecimento produziu transformações também no comportamento de quem filma e de quem é filmado. Se nos primeiros planos a câmera invisível, distanciada, dava conta de enquadrar aqueles que estavam presentes, com o desenrolar do evento e a ocupação das ruas antes vazias, os corpos que se movimentam transbordam do quadro, entram e saem de cena sem modificar o ritmo da caminhada. Na medida em que se aproximam da câmera, que impõem sua presença, Coutinho muda discretamente sua estratégia e chega mais perto dos camponeses experimentando um novo modo de filmar, abrindo espaço para novos tipos de inscrições na imagem, para a liberação de gestos diferentes, alguns sutis e inesperados. Aos poucos, Coutinho e sua câmera se fazem presentes.

Quando filma o comício, evento aguardado por todos, o clima é mais agitado e a tensão é captada pelas imagens. Percebemos essa inquietação nos olhares e movimentos dos homens e também das mulheres e crianças, até então ausentes da imagem, que se aglomeram na praça de Sapé carregando faixas e cartazes. Juntos, ocupam o quadro e encarnam o seu papel contestador, se tornam atores do protesto, reverberam (em cartazes e gestos animados) palavras de justiça, o grito que pede que os assassinos sejam punidos e que a liberdade de contestação seja um direito. Para colocar em perspectiva a emoção do momento, para captar aquele acontecimento pontual, Coutinho se locomove com mais ousadia, escolhe novos ângulos, novos olhares. Em vez do enquadramento tradicional usado até então, com o equipamento na altura de seus olhos, ele escala objetos, filma de cima pra baixo e procura um modo de dar conta do registro da multidão.

Apesar das dificuldades que encontrava em manipular o equipamento, Coutinho consegue, com a profundidade de campo, incluir na mesma cena, – a da multidão reunida em volta do coreto da praça central –, elementos contraditórios como o claro e o escuro, o cheio e o vazio. Se no primeiro plano, os corpos mais próximos se aglomeram, se tocam, disputam o mesmo espaço, podemos buscar no plano de fundo, nos detalhes a princípio despercebidos, uma rua quase vazia por onde vão circular pessoas. É desse modo que conseguimos ver o que parece ser uma família – pai, mãe e duas crianças – que apressa o passo e corre na direção contrária a do coreto para onde estão voltados todos os olhares. Esses corpos soltos, leves, correndo na contramão do evento, sugerem uma certa liberdade e aliviam a tensão captada nesses breves segundos.

O que surge da escolha desse enquadramento, do olhar de Coutinho quando se dirige à essa aglomeração de pessoas em Sapé? Levantamos a questão a partir da comparação desse trecho com uma fotografia realizada no mesmo dia, a partir da mesma perspectiva: o registro da multidão atenta, que carrega cartazes, reunida para o comício. A foto escolhida para estampar a primeira página do *Correio da Paraíba*, que chegou a ser usada na montagem final da segunda versão de *Cabra Marcado para Morrer*, coloca em perspectiva um outro olhar sobre o evento, o que nos permite avaliar em que elas convergem e como se opõem.



Multidão filmada por Coutinho e multidão fotografada para o *Correio da Paraíba*. Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer* (1982).

Ao contrário da imagem realizada por Coutinho, o fotógrafo do jornal opta por procurar o ponto mais alto para enquadrar a multidão de cima para baixo e eliminar do quadro qualquer espaço vazio. Comparando os dois enquadramentos, a impressão é de que o olhar portado pelo fotógrafo transmite com ênfase a ideia de algo em ebulição, de uma Sapé tomada por uma massa disforme, sem nome, sem rosto, sem identidade. Por outro lado, nas imagens cinematográficas realizadas por Eduardo Coutinho, além do movimento e do passar do tempo,

identificamos uma recusa ao fascínio pelo registro da massa em prol de um desejo de ficar mais perto daquelas pessoas, de se aproximar o suficiente daqueles corpos para enquadrar, além de rostos e olhares, a paisagem no fundo do quadro – o cume de casas, postes, árvores. A quantidade de elementos em cena, os corpos que vazam pelas bordas do quadro, de todo modo, sugerem que a rua está tomada. Esse modo de enquadrar a multidão é colocado em prática pelo cineasta quando procura chegar mais perto de homens, mulheres e crianças para atribuir, na medida do possível, um rosto e uma memória para esses personagens sem nome.

Podemos identificar nesse material a origem de algumas características de um pensamento expresso nas várias entrevistas concedidas ao longo da carreira do cineasta, e que vão repercutir em toda sua obra. Em suas falas e filmes, Coutinho aponta para a importância de captar uma imagem a partir do “sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado”, assim como para a importância de filmar de perto o personagem, valorizando a dimensão temporal do encontro: “O encontro é com pessoas, o encontro nunca é com multidões, o encontro é com pessoas”, ele diz em 2002 a José Carlos Avellar (2013, p.274).

Essa ideia de encontro, e de escuta da alteridade, o cineasta vai desenvolver nos modos de filmar às longas entrevistas tão características dos documentários que veremos a partir de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984: “não filmo nunca cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em close, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro.” (2013, p.24). Podemos perceber que já nas imagens de 1962, mesmo com equipamentos que não permitiam a gravação de som e nem de durações longas sem interrupções, mesmo tendo que economizar no tempo de registro de imagens por conta da reduzida quantidade de rolos de filmes que havia com ele, mesmo sem saber usar a câmera que segurava, Coutinho filma uma aglomeração de pessoas com a qual se depara de modo peculiar, a partir desse olhar muito específico.

Em Sapé, diante da multidão, quando aproxima a câmera e fecha o enquadramento, Coutinho captura ao acaso, no mesmo plano, os rostos de uma jovem e de uma camponesa, ambos iluminados pelo sol, que por um breve segundo desviam o olhar para a sua direção. Logo em seguida, para registrar os discursos, o cineasta sobe ainda mais alto, tem acesso a um espaço privilegiado dentro do palanque e a um campo de visão que só ele explora naquele momento. Como um intruso, se aproxima de quem espera ao lado do alto falante, fica mais perto da viúva Elizabeth Teixeira, que ignora a sua presença. Contudo, o gesto de aproximar a câmera permite que o espectador perceba, nas bordas da tela, um detalhe que escapou ao

próprio Coutinho: o olhar de um menino que vira o pescoço e denuncia sua presença quando se volta pra cima e encara o equipamento.



Olhares para a câmera. Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer*.

Esses três personagens desconhecidos, uma jovem, uma camponesa e um menino, quando flagram a câmera, não apenas evidenciam a presença da máquina e do cineasta, mas também convocam o espectador a observá-los. A câmera, antes invisível, ganha corpo, presença. A proximidade entre quem filma e quem é filmado é mais evidente. Mais tarde, no encontro com a camponesa Elizabeth Teixeira e sua família, essa proximidade será radicalizada, como veremos adiante. A partir desse olhar direcionado ao equipamento, esses três espectadores do comício implicam o espectador do filme que um dia irá olhar essas imagens (COMOLLI, 2012). Não sabemos o que eles pensam, o que está na consciência de quem vive aquele momento de tensão, o que sentem no protesto contra a morte de um camponês assassinado, mas sabemos o que se passará dois anos mais tarde – o golpe militar –, e entendemos que há algo de *indecifrável* nesses olhares que serve como uma espécie de anúncio. O termo evoca a proposta do crítico e teórico de cinema Jean-Louis Comolli de pensar o indecifrável como “o que produz de mais profundo a operação cinematográfica” (2013, p.207).

Comolli analisa as imagens do embarque de um grupo de deportados para o campo de concentração de Auschwitz, em 1944, e aponta para três instâncias de saber: a de quem é filmado, a de quem filma e a do espectador dessas imagens. Os espectadores dessas imagens podem olhar para elas já com o conhecimento da história, já sabendo que aquelas pessoas filmadas foram levadas dali diretamente para as câmeras de gás, para a morte. Contudo, esses espectadores não podem saber o que era consciente para essas pessoas enquanto elas eram filmadas. O que estava no *fora de campo* (são suas últimas horas de vida) talvez não fosse claro para elas. A partir dessa perspectiva, é possível ver em cada gesto, no abrir e fechar do

vagão, na espera pela partida, no desenrolar do tempo, uma possibilidade de que o trem não partisse ou não chegasse ao seu destino. Para Comolli, esses registros mostram que naquele momento da tomada ainda havia outros possíveis, naquele exato momento ainda era possível reverter a catástrofe, por exemplo. Aos espectadores do futuro, aqueles espectadores que conhecem os destinos daquelas pessoas, resta a possibilidade de ler nos traços das imagens o que já se anunciava ali, de refletir sobre a opacidade do que foi enquadrado, do que escapou da percepção de quem filma e que com elas partilhava o mesmo espaço e tempo. Por mais que aquele que filma soubesse dos destinos traçados para aqueles que partiam nos trens, esse destino ainda não tinha sido concretizado no momento da filmagem, momento no qual a possibilidade de não concretização do terror é registrada nos corpos, olhares, expressões de quem era filmado. Comolli aposta na premissa de que “nós podemos filmar sem saber. Pode acontecer da câmera se encontrar face à realidades ainda não conhecidas, ainda não decifradas.” (2013, p.209).

Se o que foi filmado não é sempre compreensível no momento do registro, podemos nos perguntar, enquanto espectadores, o que vemos quando nos deparamos com os olhares desses três personagens que encaram breve e curiosamente a câmera de Coutinho. Décadas depois do dia da filmagem, sabemos que eles estavam presentes no protesto contra uma morte que apontava para o início de um tempo obscuro: o do fim das Ligas Camponesas, das inúmeras prisões e assassinato de trabalhadores rurais, das violações aos direitos humanos, do terror implantado pela ditadura militar.

Após a morte de João Pedro Teixeira, os proprietários de terra nordestinos encontrariam no regime autoritário um forte aliado contra “os subversivos comunistas”, como costumavam chamar os líderes rurais²⁷. O golpe militar tornaria ainda mais dramática a vida não só em Sapé, como em todo o país. Os olhos que encaram a câmera talvez não saibam, mas testemunham sua própria existência e a de outras pessoas que estavam presentes ali e que seriam afetadas, torturadas e até assassinadas nos anos que se seguiriam. Nos olhares intencionais da jovem, da camponesa e do menino para o equipamento de Coutinho se inscrevem um desejo de memória, o testemunho mesmo que inconsciente de que estavam vivos, de que existiram, assim como aqueles que estavam naquele mesmo dia compartilhando com eles o mesmo espaço. Vamos então seguir os vestígios de um desses camponeses presentes no comício, que foi preso, torturado e assassinado logo nos primeiros meses após o

²⁷ Como bem ressalta o Relatório da Comissão da Verdade da Paraíba. Disponível em: www.cev.pb.gov.br/

golpe militar. A partir da imagem realizada por Coutinho, fomos buscar nos documentos da polícia política elementos que possam colaborar para retirar essa história de parte da obscuridade a que foi submetida.

1.3.2- A imagem que resta: seguindo os rastros de um desaparecido político.



João Alfredo Dias. Foto acervo pessoal.

João Alfredo Dias, o Nego Fuba, foi filmado por Eduardo Coutinho no único dia em que o cineasta segurou uma câmera para realizar imagens em movimento: no protesto contra a morte de João Pedro Teixeira, em Sapé. Em 1995, o nome do sapateiro, lavrador, vereador do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e líder rural foi incluído na lista dos 136 mortos e desaparecidos por razões políticas entre 1961 e 1979, cujas mortes foram reconhecidas oficialmente como responsabilidade do Estado brasileiro²⁸. A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), criada desde então, deu prosseguimento às investigações com o intuito de incluir novos nomes, ouvir testemunhos de familiares, reunir documentos, localizar corpos e emitir pareceres sobre os processos de indenização determinados pela Lei 9.140. Outros 226 casos foram reconhecidos desde então e, atualmente, 362 nomes constam nessa lista²⁹.

Em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) criou um grupo de trabalho sobre camponeses e indígenas que tinha como objetivo identificar e tornar públicas graves violações aos direitos humanos, como torturas, mortes, desaparecimentos forçados, ocultação de cadáveres de quem vivia no campo na época da ditadura militar. Entre os casos que chamaram a atenção dos integrantes da CNV estava o de João Alfredo Dias. Durante quatro anos, até a publicação do relatório final, foram reunidos documentos da polícia política e testemunhos

²⁸ Essa informação consta no Relatório da Comissão Nacional da Verdade, que foi concluído em dezembro de 2014. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em 15 de outubro 2015.

²⁹ Atualmente, a Comissão desenvolve ações de busca, localização e identificação de restos mortais de mortos e desaparecidos políticos do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Disponível em < <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11> >

que ajudaram a retrair a trajetória do líder rural que atuou ao lado de João Pedro Teixeira na Liga Camponesa de Sapé. O relatório aponta que, mesmo antes do início da ditadura militar, João Alfredo Dias havia sido detido algumas vezes por conta da sua militância e descreve pontos importantes dos Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) instaurados ainda em 1964, onde o camponês é descrito como “um agitador violento”, um orador que “incitava a subversão”, “um comunista atuante”³⁰ que defendia a Reforma Agrária radical. Preso nos dias que se seguiram ao golpe, ele foi liberado do Quartel do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa em 31 de agosto de 1964, dia a partir do qual não foi mais visto.

Com o intuito de trazer mais elementos para essa história sombria e cheia de lacunas, fomos buscar em outros arquivos da polícia política detalhes dessas informações, outros rastros que pudessem nos guiar e ajudar a compreender melhor a origem e o destino do líder rural. Entre os documentos disponibilizados pelo *Projeto Brasil: Nunca Mais*³¹, encontramos a cópia de um dos IPMs citados pela Comissão da Verdade, o de número 709. Trata-se de um relatório secreto, o segundo nível mais importante de sigilo no código dos militares³², enviado no dia 7 de agosto de 1964 pelo Comandante do 1º Grupamento da Guarnição de João Pessoa para o Ministério da Guerra. Nele, há uma longa e minuciosa descrição das investigações em torno do funcionamento de entidades de esquerda na Paraíba, como o Partido Comunista e as Ligas Camponesas, e a explicação sobre o modo como elas foram criadas, como cooptavam novos integrantes, como se organizavam e o perigo que ofereciam. No caso das Ligas, o relator considera que a “massa associada às organizações” seria incapaz de entender a participação no movimento subversivo e o perigo estaria, de fato, na “capacidade de liderança” e no “poder de persuasão dos mentores esclarecidos e exaltados”.

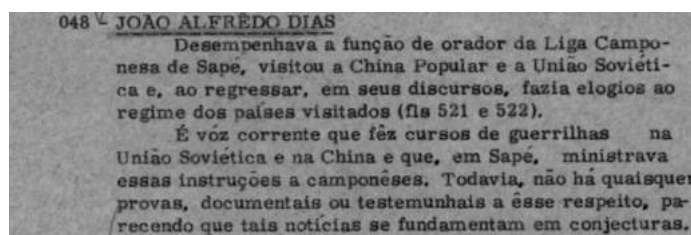
Na lista de nomes que deveriam ser então indiciados, estavam estudantes, operários e camponeses que assumiam a posição de líderes. Entre eles, João Alfredo Dias, o número 48. O inquérito aponta para rumores de que o orador da Liga Camponesa de Sapé estaria ministrando cursos de guerrilha aos trabalhadores a partir de técnicas que aprendera em viagem à China e União Soviética, mas o relator admite: “não há quaisquer provas documentais ou testemunhais” contra o acusado. Apesar da falta de provas, o militar aponta o

³⁰ Informações constam no Relatório da Comissão da Verdade na Paraíba. <http://www.cev.pb.gov.br/>

³¹ O Brasil: nunca mais, sob a coordenação da Arquidiocese de São Paulo, é considerado a maior iniciativa da sociedade brasileira na denúncia das graves violações de direitos humanos praticadas durante a ditadura militar e se tornou obra de referência quando se debate o papel das organizações não governamentais na agenda da Justiça de Transição. O projeto tornou-se possível na medida em que advogados conseguiram retirar os autos dos processos criminais dos cartórios da Justiça Militar, para fins de apresentação da petição de anistia, aproveitando-se disso para extrair cópia de toda essa documentação que hoje está disponível na internet: < <http://bnmdigital.mpf.mp.br> > Acesso em novembro 2015.

³² Os graus de sigilo dos documentos pela ordem crescente são: reservado, confidencial, secreto e ultrassecreto.

motivo da decisão pela prisão dos nomes listados: “Eles seriam considerados perigosos pela sua capacidade de liderança, porque movimentavam a massa” e, por conta disso, deveriam ser retirados de circulação. Mantê-los presos era como um aviso, um modo de assustar os camponeses e abafar as atividades que “contribuíram para o clima de agitação” que precedeu o golpe militar.



IPM número 709, DOPS Paraíba. Investigação sobre entidades de esquerda em 1964. Fonte: Brasil Nunca Mais.

De acordo com o historiador Carlos Fico, esses inquéritos demonstram o poder dos oficiais superiores que os conduziam, os chamados “coronéis dos IPMs”, e dão a dimensão do rigor da ditadura com seus inimigos ao oferecerem indícios de que foram realizadas “muitas prisões arbitrárias e tortura no Nordeste, por exemplo, logo após o golpe” (2012, p.182). Vinte e dois dias após a conclusão desse inquérito, e do indiciamento de João Alfredo Dias, que já estava preso, ele foi liberado do Quartel do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa. Depois disso, nunca mais foi visto. O companheiro de cela e de militância Pedro Fazendeiro, solto na calada da noite no dia sete de setembro, também desapareceu.

No Arquivo Nacional, que guarda hoje documentos que restam do Serviço Nacional de Informação (SNI), nos depoimentos da Comissão da Verdade e em reportagens publicadas na imprensa estão registradas declarações de presos políticos que estiveram detidos com os camponeses e que dão conta tanto dos modos como eram tratados quanto das circunstâncias que antecedem os desaparecimentos. Francisco de Assis Lemos de Souza lembra que as torturas eram frequentes:

“ (...) eles vinham toda noite jogando água na minha cela e me molhando todo para eu não poder dormir. Era terrível, você ficar molhado a noite toda, o chão molhado, e quando você esperava um pouquinho vinha novamente um militar e jogava água. A gente ficava arrasado fisicamente”³³.

³³ Reportagem publicada no Portal Correio.

<http://portalcorreio.uol.com.br/politica/politica/poder/2014/03/31/NWS,237857,7,389,POLITICA,2193-CINQUENTA-ANOS-GOLPE-MILITAR-PAIS-PARAIBANOS-CONTINUAM-DESAPARECIDOS.aspx>. Acesso em novembro, 2015.

Relembra também que no dia 10 de setembro de 1964, alguns dias após as liberações de Pedro Fazendeiro e João Alfredo Dias, dois corpos foram encontrados com marcas de tortura e carbonizados nas imediações de Campina Grande, na Paraíba. A notícia foi publicada no jornal *Correio da Paraíba*, que responsabilizava o Esquadrão da Morte pela execução das vítimas até então desconhecidas³⁴. No entanto, os colegas de prisão, quando viram a fotografia no jornal, reconheceram: “esse aí é o calção de Pedro”³⁵. Em 1996, após o reconhecimento de responsabilidade pelas mortes pelo Estado, a Justiça determinou a exumação dos corpos para a liberação do atestado de óbito. Apesar das duas tentativas de escavações, não foram encontrados os corpos no local onde supostamente foram enterrados em 1964 (ALVES, 2014).

Como quase não restam documentos da época da ditadura no acervo do DOPS da Paraíba³⁶, e levando em conta que era comum a troca de informações entre os Departamentos de Polícia Política e os Serviços Secretos Militares durante os anos da repressão, fomos buscar mais informações sobre João Alfredo Dias no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, na vizinha Pernambuco, o segundo maior acervo da polícia política no país³⁷. Em um envelope com o nome de João Alfredo Dias e o número do seu prontuário, chamam a atenção as datas de início e de fim da documentação arquivada. Nas páginas manchadas da ficha individual, de 06 de janeiro de 1956, o espaço da foto está vazio e constam apenas poucas informações sobre o camponês, como data de nascimento, nomes dos pais, naturalidade e apelido: Valfredo. O curioso é o último documento emitido e arquivado: um mandato de prisão da Auditoria da 7ª região militar, datado de 10 de dezembro de 1965, mais de um ano após o desaparecimento do camponês. A existência desse mandato, que incluía João Alfredo Dias na lista com mais doze nomes, entre eles Pedro Fazendeiro e o líder comunista Gregório Bezerra, mostra as artimanhas do exército para sustentar a versão de que o camponês havia sido libertado, que estaria vivo e que, como subversivo, deveria ser novamente detido.

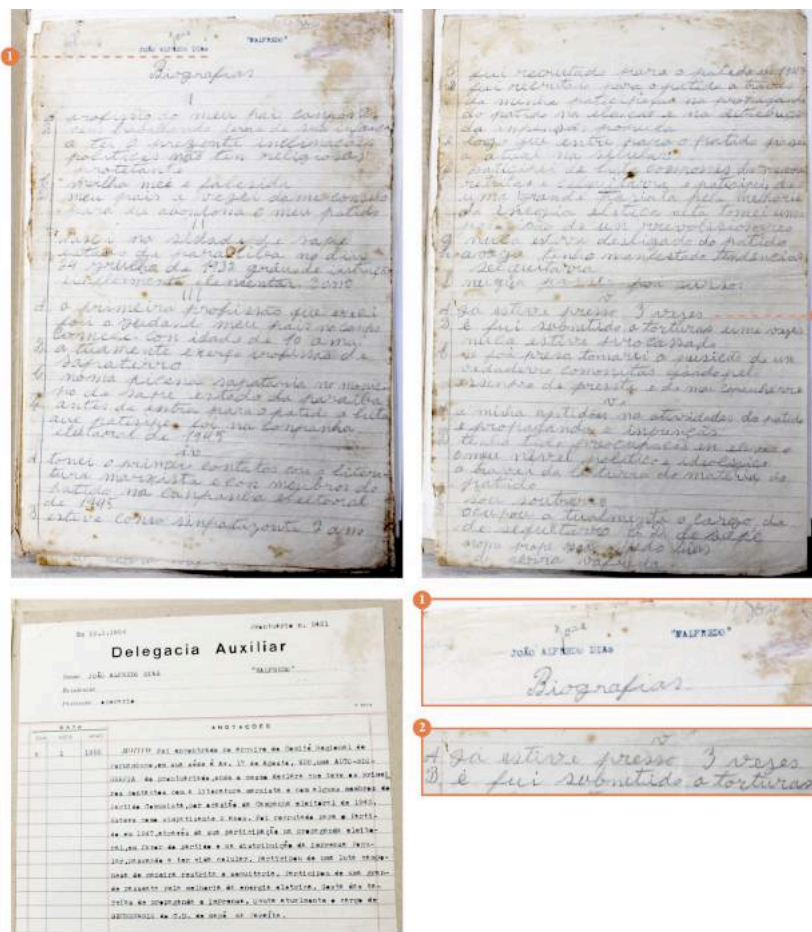
³⁴ A fotografia do jornal é usada por Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984, que relembra o caso e sugere a culpa do exército nos desaparecimentos antes mesmo do reconhecimento oficial do Estado, só em 1995.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Como já citado anteriormente, 90% dos arquivos foram produzidos a partir de 1980.

³⁷ Os documentos do DOPS de Pernambuco foram enviados encaminhados para o Arquivo em 1991. São aproximadamente 145 mil fichas e cerca de 70 mil prontuários disponíveis para consulta desde 2011, por conta da Lei de Acesso à Informação.

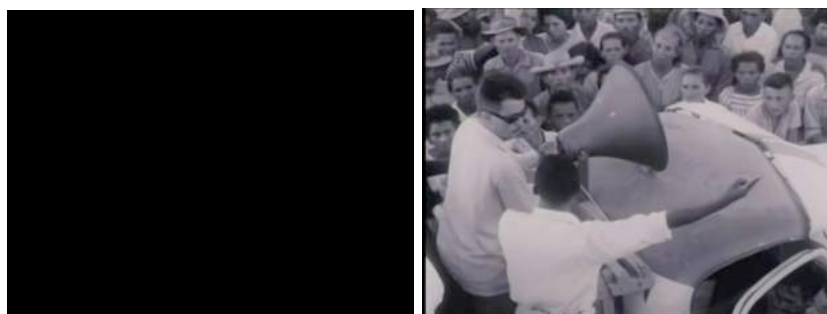
de vida pública e denuncia que foi torturado nas vezes que esteve na prisão: “Estive preso três vezes e fui submetido a torturas, nenhuma vez estive processado”.



Carta manuscrita e ficha criminal de João Alfredo Dias . Fonte: Acervo DOPS -PE

Essa carta que estava escondida dentro de um armário, e que acaba sobrevivendo quando arquivada pela polícia, guarda um testemunho que pode ser analisado no presente a partir da sua relação com outras imagens e textos. Através da sua escrita testemunhal, João Alfredo Dias aponta que as torturas e assassinatos de camponeses e líderes rurais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar e demonstra que tinha consciência de que corria risco de vida. Já os IPMs datilografados pelos policiais indicam a arbitrariedade das prisões, justificadas por conta de um ideal político. Seguir os rastros deixados por esses documentos nos oferece novos elementos para serem incluídos na batalha da memória sobre o período trazendo à tona o desejo dos poderes vigentes de aniquilar quem propunha mudanças, da solidificação de alianças entre o exército e os proprietários de terra, além do assassinato dos presos políticos, o desaparecimento e ocultação de cadáveres, o apagamento de informações sobre o paradeiro daqueles que nas vésperas de morrer estavam sob a custódia do Estado.

Eduardo Coutinho não sabia, mas também estava, através do cinema, produzindo imagens que poderiam (e ainda podem) ser usadas para incluir uma força renovada ao testemunho redigido e deixado por João Alfredo Dias. Como já apontamos, em 1962, no período entre as primeiras torturas sofridas e antes da sua última prisão, o líder rural foi filmado pelo cineasta. No dia do comício em Sapé, ele discursou com euforia, como mostram as imagens em que segura o microfone com uma mão e movimenta intensamente a outra, cerrando os pulsos no gesto comum de protesto da época.



João Alfredo Dias filmado por Eduardo Coutinho. Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer*.

Para melhor filmar os homens que falam ao megafone, Coutinho procura o lugar mais alto de um palanque improvisado na caçamba de um caminhão. Assim, enquadra não apenas os oradores, mas aqueles que são os espectadores do comício. A proximidade é suficiente para atribuir um rosto, uma expressão e uma memória para esses homens e mulheres que observam atentamente os gestos e a fala de João Alfredo Dias. Esses planos são montados no início de *Cabra Marcado para Morrer* e acompanhados pela narração *over* de Coutinho, que explica a sua chegada à Paraíba, a morte de João Pedro Teixeira, o movimento das Ligas Camponesas, o modo como o acontecimento histórico teria inspirado o roteiro do primeiro filme que começou a ser rodado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar.

Sem imaginar, Coutinho estava produzindo aquela que seria a última imagem, a *imagem que resta* de uma vítima do Estado Brasileiro filmada quando realizava o ato que assustou os militares, ato que, na falta de provas suficientes de quaisquer crimes, foi a alegação para a sua prisão: falar em público, agitar as massas, questionar os camponeses e mostrá-los a importância de lutar pelos seus direitos. Sem saber, Coutinho filmou João Alfredo Dias cometendo o “crime” do qual foi acusado.

Essas imagens que restaram desse dia, a imagem feita por Coutinho em 1962, assim como a carta que João Alfredo Dias redigiu antes de morrer resgatada dos arquivos da repressão, são vestígios que nos ajudam a recuperar uma história que se tornaria invisível. Por

isso, defendemos que o gesto do cineasta engajado de empunhar a câmera traduz uma das potências do cinema. Na imagem do líder rural se inscreve a sua militância, a sua presença, a sua coragem de continuar a discursar mesmo após ter sido torturado e sabendo que corria risco de vida, a sua própria existência que, pelo desejo de seus algozes, teria sido apagada da história.

Foi o cinema que também nos motivou a buscar a trajetória de vida desse personagem esquecido, que nos levou aos documentos do seu relato de tortura (até então publicamente esquecidos), à mensagem que denunciava o que passou. Como afirma Jean Louis Comolli, “se o cinema tem um sentido, uma eficácia, é tanto como qualquer coisa, uma parte qualquer de uma vida vivida pelos sujeitos filmados que ali se encontra implicada e misteriosamente inscrita.” (2013, p.221). As imagens realizadas por Coutinho em abril de 1962 inscrevem e confirmam a existência do líder rural cujo corpo ainda hoje está desaparecido, e se tornam um documento da sua fala que mobilizava os camponeses, da sua luta, dos ideais pelos quais foi assassinado. A partir dessa imagem, o cinema oferece a possibilidade de que o invisível ganhe contornos e de que histórias sufocadas possam ser elaboradas com a ajuda do cruzamento de outros documentos, escritos, arquivos, testemunhos, memórias.

É o que começará a ser feito 19 anos depois, com a filmagem e início da montagem de *Cabra Marcado para Morrer*, e com o uso de outras imagens, realizadas em 1964 para o seu filme que seria interrompido pela ditadura militar, como veremos adiante. Antes da análise da retomada dessas imagens de arquivo no documentário, seguiremos o caminho desses registros cinematográficos (de 1962 e 1964) que conseguiram sobreviver às perseguições, censura, à ação do tempo e às consequências da má conservação. São imagens que restaram e que, na sua condição de restos, contribuíram para a elaboração de uma memória de tempos sombrios, os tempos da ditadura militar brasileira.

1.4 – O destino das imagens

Os negativos das imagens realizadas no dia do comício em Sapé, junto com todos os outros produzidos durante a viagem da UNE Volante, foram enviados para o Rio de Janeiro, revelados no Laboratório Líder³⁸, depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna

³⁸ A Líder era o laboratório na rua Álvaro Ramos onde os filmes eram revelados, copiados e montados, inclusive – tinha salas de montagem –, e do outro lado da rua tinha um pé-sujo, assim inacreditável, um bar inacreditável, que era o chamado bar da Líder. Tinha um outro nome, mas... E você podia ir lá qualquer dia a partir de cinco horas da tarde ou cinco e meia da tarde. Até 1964, todo dia, de 1962 a 1964. Às vezes, a qualquer hora do dia

(MAM)³⁹, mas depois de um ano e meio ainda não tinham sido montados. Eram imagens fragmentadas que não tinham encontrado o seu destino. Em entrevistas em que rememora esse período após o retorno da caravana, Coutinho deixa claro que, diante da impossibilidade de realizar um documentário com o que restou das filmagens realizadas pelo Brasil, o que havia permanecido era um desejo de fazer um filme sobre o Nordeste. Em maio de 1962, quando voltou para o Rio de Janeiro, o cineasta foi escolhido pelo então presidente do CPC, Carlos Estevão, para dirigir o próximo longa metragem da entidade. Sua proposta de adaptar para o cinema poemas de João Cabral de Mello Neto, e colocar em destaque a fome e opressão, foi abortada por conta do próprio poeta, que desautorizou a licença que já havia concedido⁴⁰.

Diante da negativa, Coutinho recorreu a uma imagem que havia ficado na sua cabeça, a de Elizabeth Teixeira, toda de negro, filmada por ele no dia do comício em Sapé: “quando veio a ideia de fazer um filme o fato de ter filmado ela ajudou a consolidar a ideia”, contou em 2013 para o Projeto Memória e Documentário, da Fundação Getúlio Vargas (FGV)⁴¹. Foi do resultado desse primeiro encontro com essa mulher de presença tão forte, em 1962, que surgiu a possibilidade de, finalmente, Coutinho dirigir um filme sobre a temática que tanto o mobilizava. Contar no cinema a vida de João Pedro Teixeira baseada em documentos e na sua trajetória, sem atores profissionais, com camponeses interpretando papéis próximos aos de suas próprias realidades, seria o caminho para falar sobre os conflitos entre trabalhadores rurais e proprietários de terra, sobre a fome, a opressão, a miséria e violência no interior do país.

Apesar da dificuldade de filmar, das tentativas de “guardar um pouco de respiração”⁴², foi graças a esse gesto ousado que Coutinho conheceu e registrou em imagens, pela primeira vez, a mulher do camponês assassinado e futura personagem do seu documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Acompanhada de seis de seus onze filhos, todos vestidos de preto, Elizabeth Teixeira se destacava na multidão ao redor não apenas por seus trajes, mas acima de tudo por sua dura expressão que misturava raiva, seriedade e sofrimento.

tinha alguém sentado lá. E à tarde, mais gente. (Eduardo Scorel em entrevista para o Projeto Memória FGV: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-scorel>. Acesso em 08/08/2015)

³⁹ Em entrevista para essa pesquisa, em 2012, o curador da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, informou que esse material bruto filmado em 1962 foi enviado para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. O material tinha o nome CPC. Contudo, o pesquisador da Cinemateca Alexandre Miyazato nos informou em troca de e-mails não ter localizado nenhum material referente ao CPC ou ao nome de Coutinho, com essas características, nos acervos da Cinemateca.

⁴⁰ Em entrevista para a Revista Filme Cultura, em 1984, Coutinho contou que nunca perguntou o motivo da desistência por parte do poeta, mas suspeita que estava receoso, pois já havia sido preso e acusado de comunista nos anos 50. O diplomata, segundo Coutinho, talvez não tenha achado oportuno se envolver com uma produção do CPC da UNE. (COUTINHO, 2008)

⁴¹ Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acesso em 08/08/2015

⁴² Em entrevista CPDOC- FGV, disponível em <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>

Expressão que ganha força pelo enquadramento escolhido por Coutinho. Ao contrário dos planos mais abertos, ou até mesmo daqueles que procuram se aproximar discretamente dos camponeses presentes no comício e que foram descritos no capítulo anterior, Elizabeth é filmada em close, bem de perto, em uma temporalidade mais demorada, sempre encarando a câmera que enquadra o seu rosto. A imagem sugere que o cinegrafista e a camponesa estavam muito próximos, frente a frente. A presença da câmera é, enfim, radicalizada. O olhar se dirige com dureza para a lente, as linhas da pele facial parecem marcadas com ênfase pelo ódio, o silêncio murmura no plano arrastado. Coutinho produz uma espécie de retrato marcado pela ambiguidade daquele rosto: ao mesmo tempo que manifesta uma singularidade, um gesto que se destaca na multidão, ele se multiplica em muitos outros, encarna sentimentos que atravessam os tempos. Afinal, quantas manifestações de raiva pela injustiça, pela pobreza, pelo descaso cabem na gesticulação, nessa espécie de máscara que guarda a imagem dessa mulher em luto pelo assassinato do marido?



Primeiro encontro de Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira. Fotograma de *Cabra Marcado para Morrer*, 1984.

Essa imagem nos conduz ao que escreveu em 1977 o filósofo Michel Foucault. Em *A vida dos homens infames*, Foucault recupera arquivos policiais de prisioneiros dos séculos XVII/ XVIII, pessoas infames – não famosas –, e busca nos textos os rastros de vidas anônimas que, em algum momento, se confrontaram com o poder. O que essa *antologia de existências* é capaz de produzir, segundo Foucault, é “a chance que permite que essas pessoas absolutamente sem glória surjam no meio de tantos mortos, gesticulem ainda, continuem manifestando sua raiva, sua aflição (...)” (2006, p.210). O método arqueológico colocado em prática no trabalho com esses documentos evoca imagens mentais dos gestos, do desespero,

da beleza e do terror que atravessaram as vidas desses “nomes que não dizem nada” (2006, p.206).

Como Foucault, Coutinho retira do arquivo da Cinemateca do MAM essa imagem de Elizabeth que ele mesmo produziu e para a qual não tinha encontrado um fim, uma imagem que existe porque naquele momento em 1962 a anônima camponesa se confrontou com uma câmera, porque o cinema atravessou a sua existência. Coutinho faz dessa imagem, que ficaria esquecida, o ponto de partida para o seu retorno à Galiléia, para o reencontro com essa mulher que interpretaria no cinema a sua própria história, que repetiria os gestos do momento de dor que viveu com a morte do marido para multiplicá-los, para tornar viva a lembrança do que viveu em um momento trágico da própria história. Como questiona Foucault diante desses arquivos que trazem as descrições das reações e comportamentos dos anônimos nos interrogatórios e na prisão em séculos passados, nos perguntamos nessa pesquisa: quantas expressões dolorosas, duras como pedra, de vidas anônimas, de brasileiros infames, estão impressas nesse arquivo-retrato de Elizabeth realizado e recuperado por Coutinho?

Convencido de que era preciso filmar novamente aquele rosto e contar através do cinema a tragédia que abateu aquela família, o cineasta volta ao Nordeste no final de 1962 onde vai esperar, durante um ano e meio, pela liberação da verba do Ministério da Educação para realizar o seu filme. Nesse tempo, conviveu com os camponeses, inclusive com Elizabeth Teixeira, frequentou o Movimento de Cultura Popular em Recife e colaborou na produção do filme *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszmam, em Pernambuco.

O projeto de Leon era realizar um documentário sobre o inovador método de alfabetização para adultos do educador Paulo Freire, colocado em prática pelo Movimento Cultura Popular (MCP) e financiado pelo governador Miguel Arraes. Envolvido com os moradores da região, Coutinho recebeu o amigo, o apresentou a alguns sertanejos que se tornariam personagens do filme e chegou a realizar entrevistas⁴³. Fotografias tiradas durante a viagem o mostram junto à equipe formada por Leon, Arnaldo Jabor, João Carlos Saldanha nos bastidores da filmagem: na kombi alugada para o transporte da equipe e conversando com os camponeses diante de uma casa de sapê.

⁴³ Em entrevista a Reinaldo Cardenuto Filho (2008), Eduardo Coutinho contou que teria apresentado a Leon dois personagens que aparecem em *Maioria Absoluta*: o médico e o homem com problemas na fala.



Eduardo Coutinho em Pernambuco, nas filmagens de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

De volta ao Rio, Coutinho alugou o equipamento de filmagem, discutiu brevemente com a equipe um roteiro rascunhado em um quarto de hotel⁴⁴ e retornou para o Nordeste. Finalmente, em 15 de janeiro de 1964 começariam as filmagens em Sapé. Acompanhado, entre outros, por Cecil Thiré, Marcos Faria e Wladimir Carvalho, sua proposta era realizar um filme de ficção⁴⁵ em que os personagens seriam interpretados pelos próprios camponeses. Elizabeth, que depois da morte do marido tinha ocupado o lugar dele e se tornado líder da Liga Camponesa, interromperia brevemente suas atividades políticas para interpretar no cinema o seu próprio papel. No entanto, o plano de filmar em Sapé foi frustrado por conta de um conflito que acabara de acontecer nas redondezas entre trabalhadores rurais e proprietários de terra. Na chamada Chacina de Mari, 14 pessoas morreram⁴⁶. Os relatos e fotografias dos corpos das vítimas impressionaram Coutinho, que anos depois narrou os horrores do que viu e ouviu: “a chacina de foice é o seguinte, o cara fica com duas bocas. É a cicatriz mais terrível que eu conheço. Você corta aqui e fica uma boca enorme. É um horror. E eu tinha isso guardado, não usei para o filme”⁴⁷. Também em consequência do conflito, o governo do estado mandou instalar um quartel da polícia militar em Sapé, comandado por um homem violento, que ocupou a região. Nessas condições, seria impossível filmar ali.

A solução encontrada foi se transferir para Pernambuco, no Engenho da Galiléia, lugar simbólico na luta camponesa, onde os trabalhadores já haviam conquistado sua autonomia e podiam controlar o horário de trabalho. Eram homens livres, inclusive para atuar no cinema.

⁴⁴ Coutinho contou à Jalusa Barcellos (1994) que o roteiro foi discutido em um quarto de hotel no Flamengo poucos dias antes da viagem, mas que o pessoal da direção estava preocupado com as questões do teatro da UNE e não dava bola para o filme.

⁴⁵ O filme foi produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), do Recife, com recursos do Ministério da Educação e Cultura.

⁴⁶ Entre elas o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mari, dois agricultores, o gerente da Usina São João, dois sargentos responsáveis pela segurança das usinas, três administradores e soldados

⁴⁷ Em Projeto Memória e Documentário, FGV: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acesso em 08/08/2015

Em fevereiro de 1964, a equipe chegou a Galiléia e formou ali o que Coutinho chamou de uma família cinematográfica muito peculiar: “Talvez não fosse um bom filme — se é que essa expressão tem sentido —, mas certamente seria um documento sobre um momento que não volta mais. Seria, por exemplo, o único feito com o movimento organizado da gente do campo.” (2014, p.8).

Depois de 35 dias de gravação, 40% do roteiro e 2 mil metros de material filmados, o inesperado aconteceu: o golpe militar. Naquele 1 de abril de 1964, a equipe, cujos integrantes barbudos, como eram conhecidos nas redondezas, se escondeu na mata temendo o pior. E tinham razão: menos de 24 horas depois de ouvirem a notícia do golpe, o exército chegou a Galiléia. No artigo *Pequena Memória do Cabra*, publicado em 2013 no livro que Milton Ohata organizou sobre Eduardo Coutinho, o então assistente do filme e futuro cineasta Vladimir Carvalho rememora com detalhes o que se passou naquele dia e descreve o medo e terror que viriam a seguir.

Segundo Vladimir, o equipamento mais leve – como câmera, tripé e acessórios –, foi escondido em uma gruta e coberto com a ramagem cortada das árvores⁴⁸. Refugiados na mata, ele, Eduardo Coutinho, Elizabeth Teixeira e outros integrantes da equipe⁴⁹ recebiam notícias de que tanques do exército estavam se aproximando. Acuados, permaneceram escondidos até o raiar do sol. No dia seguinte, dividiram-se em grupos e pegaram a estrada para Recife. O disfarce, como relembra Coutinho, era fundamental para não ser reconhecido e capturado:

“Nós fomos andando pelo mato três, cinco quilômetros, para sair longe de Galiléia e esperar um ônibus e ir para a cidade. E morrendo de medo. Porque (...) lugares todos, esses ônibus eram parados. E cheio de militar, entende? E olha a minha ideia: a primeira coisa que eu fiz, no dia primeiro de abril... Não, no dia primeiro de abril, me avisaram às 10 horas, eu peguei tudo que eu pude em cinco minutos, pasta de dente... sei lá o que foi, e fui embora, junto com as pessoas. E daí, a primeira coisa que eu fiz, na tarde desse dia, quando vi que o golpe estava consumado, ou na manhã seguinte, foi fazer a barba. Fazer a barba era mortal. Isto é, *ter* barba era mortal. Eu uso barba desde 1957, tirando um período de um mês ou outro que eu não usei. Mas eu usava barba; não cavanhaque. Eu usava barba. Não sei como a Globo me aceitava, porque eu era... uma barba com defeito e... Um horror! E eu usava barba desde 1957. E daí, quando eu estava lá, eu estava com uma puta de uma barba lá. E no documento eu estava com barba. Então, a primeira coisa que eu fiz lá foi fazer a barba.”⁵⁰

⁴⁸ Anos depois, na quando Coutinho volta à Pernambuco para realizar a segunda parte de *Cabra*, o camponês que os abrigou mostra a gruta e conta como os soldados do exército recuperaram o equipamento.

⁴⁹ Fernando Duarte, Antonio Carlos da Fontoura, Mário Rocha, Marcos Farias

⁵⁰ Projeto Memória e Documentário- FGV. <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>

A imprensa local criou narrativas de que o trabalho da equipe de cinema estava relacionado com uma suposta atividade política subversiva comandada por cubanos que estariam infiltrados em Pernambuco. No dia 3 de abril, *O Jornal do Comércio* publicava a notícia sobre as filmagens e as prisões no Engenho da Galiléia. A reportagem dizia que a película ensinava como os camponeses deveriam agir “a sangue frio, sem remorso, sem sentimento de culpa quando fosse preciso dizimar por fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados à Galiléia, no interior do Estado”⁵¹. Em 7 de abril de 1964, o *Diário de Pernambuco* mostrou em primeira página uma foto com o material escondido sob as folhagens descoberto pelos soldados e apresentado como material subversivo. Às latas de filmes, câmera, e refletores foram reunidas armas privativas do exército, numa tentativa explícita de relacionar a atividade cinematográfica ao treinamento de guerrilha.



Material usado em Cabra Marcado para Morrer apreendido pelo exército. Foto: Diário de Pernambuco, 7 de abril de 1964.

No dia da invasão, cinco técnicos que não saíram de Galiléia no dia do golpe acabaram sendo presos. As perseguições aos camponeses e a pessoas ligadas às filmagens se intensificaram a partir dali. Eduardo Coutinho lembra que até “um maquinista, funcionário federal, foi processado como subversivo porque, a pedido de Marcos Faria, parou um trem para a equipe encenar a chegada de João Pedro Teixeira à cidade.” (CARDENUTO, 2013). A chegada dos militares ao poder foi o incentivo que a polícia e exército pernambucanos encontraram para caçar e colocar na cadeia velhos inimigos. A filmagem foi o pretexto para começarem as perseguições aos camponeses supostamente vinculados aos “cubanos barbudos” que estariam ali treinando-os para a guerrilha. Na primeira quinzena de abril, foram presos Zezé da Galiléia, solto três meses depois, e Severino Gomes da Silva, o Rosário, preso durante 45 dias. O camponês João Virgínio da Silva, um dos fundadores do engenho da

⁵¹ Trecho usado por Coutinho na montagem de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1964.

Galiléia, ficou seis anos na cadeia, foi torturado, ficou cego de um olho e teve a vida destruída pelo regime autoritário.



Zezé da Galileia e João Virgínio da Silva. Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer*.

Eduardo Coutinho teve mais sorte do que os camponeses. O cineasta chegou a ser detido pelo exército em Pernambuco, mas foi liberado algumas horas depois. Anos mais tarde, ele contou que passou ali as piores horas da sua vida, que o atormentaram durante muito tempo. “O medo da tortura é algo indescritível”, revelou na faixa comentada nos extras do DVD *Cabra Marcado para Morrer* lançado em 2014 pelo Instituto Moreira Salles. Coutinho não foi torturado, mas viveu a angústia dessa possibilidade. Em um dos raros relatos publicados sobre essa condição, vivida nesses dias seguidos ao golpe militar, ele descreve o que sentiu e o que elaborou a partir dali sobre esse terrível ato executado com frequência intensa e progressiva durante os anos mais duros da ditadura.

“Você sabe o que é isso? Eu nunca fui. Agora, só de pensar que alguém me enfia um troço debaixo da unha... Não sei porque, eu imagino só essa. Telefone... é tudo bobagem, mas isso daí (...) não tem quem não entregue (...) E a tortura é terrível justamente porque ela destrói o cara e o cara fala. Não é porque o cara não fala, não. Ou o cara se suicida, como o Frei Tito. E é a destruição do cara, porque, se ele falar, ele é destruído pelos companheiros, também, ou ele mesmo se mata. Então, essa é uma coisa absolutamente insolúvel. E eu sei disso porque eu sei o que é o medo de ser torturado, que eu nunca vi descrito em nenhum livro. E, simplesmente, na hora que eu passei esperando ser torturado e levado para a polícia, eu soube de uma coisa que não vi em nenhum livro e nunca li, nunca vi, de que as mandíbulas perdem o controle e você simplesmente toca castanholas com os dentes. Eu nunca vi um livro que fale nisso. Será que só eu que tenho esse medo? Você sabe o que é perder o controle da gengiva e ficar sem parar, meia hora, uma hora?”⁵²

⁵² Projeto Memória e Documentário FGV: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acesso em 08/08/2014

Os relatos dos tormentos também ficaram registrados na memória de amigos mais próximos, como João Moreira Salles, que lembra dos efeitos do trauma relatados por Coutinho: “A breve prisão em 1964, na época de Cabra, deixara sequelas. Embora tivesse sofrido apenas promessas de violência – ameaças sem agressão física – durante cinco anos teve pesadelos com a tortura” (2013, p.369).

Liberado pelo exército, Coutinho seguiu de Pernambuco para o Rio. Lá, uma surpresa o aguardava. Apesar de parte dos negativos ter desaparecido quando apreendidos por conta do golpe militar, nove latas foram salvas por sorte. Enviado para o laboratório Líder no Rio de Janeiro durante os primeiros dias de filmagem, o conteúdo dessas latas foi revelado no dia 15 de março de 1964. Os copiões chegaram a Pernambuco mas foram apreendidos pela polícia. Os negativos foram guardados até a volta de Coutinho à cidade.

Outras casualidades foram acontecendo e aumentando a expectativa em torno de uma possível montagem do material. Como o reaparecimento da câmera que fora apreendida pelo exército, recuperada no mês seguinte à apreensão por Gerson Tavares, que a tinha alugado para o CPC. Dentro dela, foi encontrado um filme precioso, que foi entregue para Eduardo Coutinho⁵³. Nele estavam as cenas da última noite de filmagem, usadas e repetidas na montagem final de *Cabra*. Na primeira cena, Elizabeth serve café para três camponeses na cozinha de casa. Na segunda, ela espia pela janela. Na terceira, anuncia para o grupo, muito assustada, que “tem gente lá fora”. O alerta foi premonitório: no dia seguinte os soldados chegavam para prender os camponeses e integrantes da equipe de filmagem.

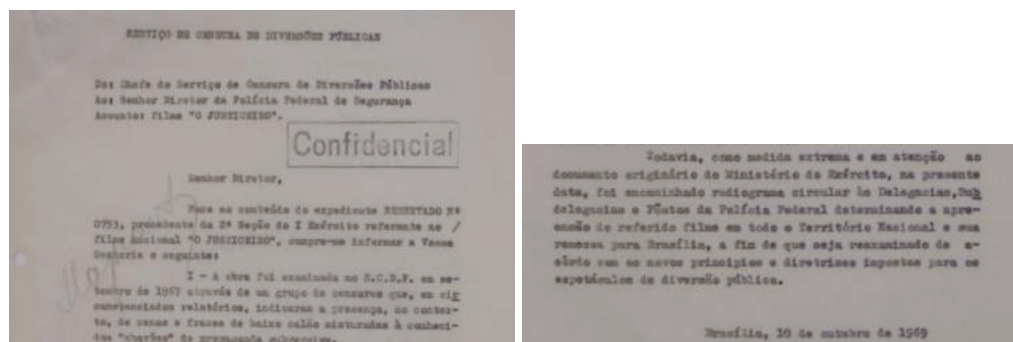
Esse material foi exibido algumas vezes para amigos ligados ao CPC, em uma sala do Laboratório Líder. Foram imagens que causaram um forte impacto, como lembra Walter Lima Júnior: “vi uns copiões que se exibiam clandestinamente na Líder: lembro-me de uma sequência numa casa de farinha com gente trabalhando e da cena da morte de um lavrador. Nunca me esqueci desses planos.” (2013, p.22). Para decidir se as imagens seriam ou não montadas, se havia material suficiente para transformá-las num filme, um grupo se reuniu, entre eles Leon Hirszman e Zelito Vianna. Todos que estavam presentes, principalmente Coutinho, concordaram que o que restou não era suficiente. As imagens eram escassas⁵⁴ e sem qualidade, no seu ponto de vista. O que então fazer com elas? Durante os anos da ditadura militar, era arriscado possuir um material como aquele. Com o aumento da repressão e o medo de buscas dos censores nas cinematecas, produtoras, distribuidoras e laboratórios,

⁵³ É o que Coutinho conta para Jalusa Barcellos (1994).

⁵⁴ Zelito Viana em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/livroscinema/zelitoviana.pdf>

tanto as imagens do comício na Paraíba quanto as rodadas em 1964 em Pernambuco tiveram que ser escondidas e permanecer na clandestinidade.

Entre os documentos da Divisão de Censura que estão no acervo do Arquivo Nacional, não conseguimos encontrar mandados de busca ou apreensão de filmes inacabados ou suspeitos de conteúdo impróprio durante a ditadura militar. No entanto, a análise dos relatórios sobre a censura de certos filmes nos oferece pistas sobre os modos como operavam os censores em relação a filmes considerados inadequados. O ofício confidencial de 10 de outubro de 1969, enviado pelo chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas ao Diretor da Polícia Federal, informava sobre a determinação de que todos as delegacias e postos da Polícia Federal apreendessem cópias do filme *O Justiceiro*⁵⁵ no território nacional, filme considerado subversivo por conta da linguagem que usava.



Documento Divisão de Censura: ordem de apreensão de filme em 10 de outubro de 1969. Fonte: Arquivo Nacional.

Além desses documentos, vários relatos de pessoas ligadas ao cinema dão conta do receio de ter em mãos imagens suspeitas nos anos após o golpe. Alguns casos que justificam essa angústia se tornaram conhecidos, como o do documentário de João Batista de Andrade, *Liberdade de Imprensa*. Produzido pelo movimento universitário, o filme seria lançado no Congresso de Ibiúna, em 1968, mas acabou apreendido pela polícia que invadiu o local e prendeu grande parte dos estudantes (ANDRADE e FONTES, 2008). O longa metragem *Vozes do medo*, de Roberto Santos, motivou a invasão da produtora responsável pelo filme, o grampeamento de telefones e a apreensão dos negativos (SIMOES, 1999). O caso mais grave foi o do cineasta Olney São Paulo, preso e torturado por conta do seu filme *Manhã Cinzenta*, realizado em 1968⁵⁶. Como veremos no terceiro capítulo, duas cópias de *Manhã Cinzenta*

⁵⁵ O ofício não oferece mais informações sobre o filme, apenas o nome.

⁵⁶ Sobre o caso do Olney e o filme *Manhã Cinzenta* nos deteremos no segundo capítulo dessa tese.

foram apreendidas no Laboratório Líder, mesmo local onde foi revelado, copiado e exibidas as imagens da primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*.

Apesar desse clima de terror e apreensão, Coutinho optou por guardar os copidões do que foi filmado em 1962 e 1964 na sua própria casa. Com o aumento das perseguições a cineastas, músicos, atores e jornalistas por conta do endurecimento do regime, manter os filmes guardados com ele passou a ser muito arriscado. A solução encontrada foi levá-los para a casa do amigo, crítico e cineasta David Neves, cujo pai era general. Eram menores os riscos de serem descobertos em lugar tão insuspeito como a casa de um integrante do exército. Em 1975, quando estava em pleno vigor a Divisão de Censura de Divisões Públicas subordinada ao Departamento da Polícia Federal do Ministério da Justiça, que passou a centralizar os pareceres e a funcionar como um filtro da produção cultural do país, o próprio Coutinho levou o material para a Cinemateca do MAM e teve a ideia de camuflá-los em uma lata com o nome de *Rosa dos Ventos*. Com o disfarce, dificilmente seriam descobertas pelos censores em caso de alguma busca inesperada.

Durante 17 anos, Coutinho carregou o estigma de ser o diretor de um filme interrompido. Em entrevista a José Marinho de Oliveira para a série *Depoimentos do Cinema Brasileiro*, em 1976, o cineasta conta o episódio e é categórico ao afirmar: “o filme se tornou impossível, porque vivia de uma realidade que acabou em 31 de março de 1964 ... O filme ficou inteiramente perdido, frustrado. Era impossível fazer, como até hoje é impossível usar esse material.” (2013, p. 185, 186). Apesar do tom apocalíptico que manifestou na época, amigos que conviveram com o cineasta durante esse tempo afirmam que o desejo de retomar essas imagens sempre o acompanhou: “de 1964 a 1979, contrariando as probabilidades, Coutinho preservou a convicção íntima de que conseguiria acabar o primeiro *Cabra*”, conta Eduardo Scorel, montador do documentário, que conclui: “O que não poderia prever é que transformaria o projeto interrompido, cuja existência ia sendo esquecida, num documentário memorável.”⁵⁷.

Em 1984, ano de estreia de *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho confessou essa esperança que permaneceu latente e falou sobre a necessidade que sentia de retomar aquele material, de retrabalhar as películas que estavam apodrecendo, de transformar em filme uma *coisa viva* que ainda existia na sua relação com os seus personagens, de “dar a volta por cima nesse fantasma” (2008, p.25) deixado pelo golpe de 1964. Essa dimensão espectral de um passado que não morre nos ajuda a pensar na condição dessas imagens que ficaram

⁵⁷ *Triunfo e Tormento*, artigo publicado na Revista Piauí. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-82/questoes-cinematograficas/triunfo-e-tormento>

escondidas e que sobreviveram à ditadura. Sobreviveram, primeiro, porque o suporte perecível do material conseguiu vencer a ação do tempo, das condições climáticas e armazenamento inadequados. Segundo, porque não teve que ficar associada ou sob a guarda da União Nacional dos Estudantes. Com o início da ditadura militar, a UNE (e tudo o que ela produziu) ficou sob a mira dos repressores que tinham o comunismo como principal inimigo. É preciso lembrar que, no dia do golpe, grande parte dos documentos da entidade estudantil foram queimados quando um grupo incendiou o prédio da Praia do Flamengo⁵⁸.

O que então guardariam esses registros sobreviventes, esses copiões produzidos em um momento de cisão da história, em que o golpe militar inibe a possibilidade de qualquer movimento contraditório a sua política autoritária? Como encontrar o caminho dessas imagens, “como descobrir os timbres de voz inaudíveis por tanto tempo”, os timbres das vozes dos desaparecidos impressos nessas películas? (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.22). A nossa premissa é a de que Eduardo Coutinho aguarda um longo período convivendo com seus fantasmas, mas com as transformações políticas e o enfraquecimento do autoritarismo encontra um caminho possível. Para demonstrá-la, analisaremos algumas imagens do filme que o cineasta retoma na década de 1980 e as estratégias que usa para dar conta das imagens que faltam para contar essa história no contexto da abertura política, do fim da ditadura militar.

1.5. O documentário nos anos 1980: recuperando a memória visual dos anos de autoritarismo.

1.5.1 – Imagens retomadas

Assim como os copiões e negativos de 1962 e 1964, que tiveram que ser camuflados e esquecidos para que pudessem sobreviver à censura, os camponeses que foram filmados – cujos rostos, corpos e gestos ficaram impressos naquelas imagens – também caíram no esquecimento, alguns presos, outros na clandestinidade. Nos anos que permaneceu sem contato com aqueles que atuaram na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho guardou o desejo de retomar o filme e de prestar contas com o passado. Só

⁵⁸ No dia 2 de abril de 1964, uma reportagem do jornal *O Globo* descreve como as pessoas invadiram o prédio, jogaram pela janela móveis e papéis e depois atearam fogo em tudo. Na perspectiva do jornal, esse gesto incitado pela multidão era “democrático”, de comemoração à tomada do poder pelos militares. <http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=fogo+UNE&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1960&anoSelecionado=1964>

em 1981 concretiza seu projeto, agora com uma nova proposta: resgatar depoimentos e as trajetórias de cada um deles. Coutinho considerava estar em dívida com os camponeses e precisava se livrar dos fantasmas que o atormentavam. O que só foi possível com a mudança do contexto político na virada dos anos 1970 para os 1980.

Foi justamente na década de 1980, depois de longos anos de silêncio e censura ostensiva, que o cinema de ficção e documental começou a recuperar a memória visual e audiovisual daqueles anos de regime autoritário. Se foi só em março de 1985, com as eleições diretas para Presidente e o início da chamada Nova República, que a ditadura chegou oficialmente ao fim, o processo de abertura política já estava em andamento desde o fim dos anos 1970 por conta de, entre outros motivos, uma enorme pressão popular. Entre as reivindicações das entidades civis estavam “o fim das torturas, a libertação dos presos políticos e a volta dos cassados, banidos, exilados e perseguidos (...)” (MEZAROBBA, 2009, p.374).

Em junho de 1979, o Congresso aprovou a Lei da Anistia, que permitiu que aqueles que viviam clandestinamente pudessem recuperar sua identidade legal, inocentou militantes de esquerda acusados de cometer crimes políticos e eleitorais e, em contrapartida, não puniu representantes da ditadura que praticaram as torturas. De acordo com a Lei, a partir dessa política de conciliação, os dois lados estariam perdoados e o passado de crimes contra os direitos humanos deveria ser esquecido. Como ressalta a historiadora Maria Celina D’Araújo, essa espécie de autoanistia revelou um compromisso dos militares em torno de um “pacto de silêncio envolto em um cinturão de segurança jurídica que, paradoxalmente, protegesse a impunidade.” (2012, p.41).

Por outro lado, com a Anistia, alguns cineastas começaram a se sentir encorajados para abordar nas telas e tornar visíveis questões que antes não podiam ser citadas, mostradas ou discutidas publicamente. A partir de propostas estéticas e narrativas variadas, certos filmes exibiram cenas que reproduziam o que os militares quiseram silenciar durante os anos da ditadura: encenações da guerrilha urbana, das perseguições, das prisões arbitrárias, das torturas e assassinatos alimentaram as narrativas cinematográficas ficcionais⁵⁹.

No campo do documentário, as imagens de arquivo, reportagens de jornais impressos, fotografias, imagens públicas e privadas, além de testemunhos, foram usados nessa tentativa de reconstituir a história silenciada, de constituir uma memória pública sobre o período, de atestar o que passou (FRANÇA E MACHADO, 2014). *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de

⁵⁹ Entre eles: *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *O torturador* (1981), de Antonio Calmon, *Memórias do medo* (1981), de Alberto Graça, *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Ao sul do meu corpo* (1983), de Paulo César Saraceni, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.

Eduardo Coutinho, faz parte dessa leva de filmes, que inclui ainda *Jânio a 24 Quadros* (1982), de Luiz Alberto Pereira, *Jango* (1984), de Sílvio Tendler, *Em nome da segurança Nacional* (1984), de Renato Tapajós, *O evangelho segundo Teotônio* (1984), de Vladimir Carvalho, *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade, *Muda Brasil* (1985), de Oswaldo Caldeira, *Terra para Rose* (1987), Tetê Moraes, *Que bom te ver viva*, (1989), de Lúcia Murat.

Foi esse contexto que acendeu em Coutinho uma chama que estava se apagando, que lhe trouxe esperanças de que seu filme, enfim, pudesse ser concluído. Contaminado pelo otimismo do retorno de militantes e líderes políticos ao país, o cineasta estava entre as 50 mil pessoas que assistiram ao comício do Governador de Pernambuco Miguel Arraes, depois de catorze anos no exílio⁶⁰. Arraes deixou Pernambuco depois de ter sido deposto e preso por conta do golpe. Coutinho também teve que deixar o estado depois do episódio da fuga de Galiléia. Como destaca Eduardo Escorel, “o fato de Arraes estar de novo em Pernambuco simbolizava o fechamento de um ciclo. A história completava uma volta e os fios esparsos, deixados soltos em abril de 1964, agora talvez pudessem ser reatados para completar a teia que ficara inacabada”⁶¹.

Se em 1964 não foi possível realizar um filme porque as imagens eram insuficientes, porque faltavam imagens, como dar vida aquelas que restaram agora no novo contexto de abertura política de modo a, dessa vez, concluir o seu filme? Nessa mesma viagem à Pernambuco, Coutinho procurou notícias sobre o filho mais velho de Elizabeth Teixeira. Foi quando começou a sentir que havia possibilidades concretas de retomar *Cabra Marcado para Morrer*. Desde aquele momento, passou a elaborar a maneira pela qual realizaria o documentário. Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme, sugeriu que as imagens de 1964 fossem exibidas para os camponeses que trabalharam no filme (LINS, 2004, p.31). O copião foi então transferido para 16 mm e levado por Coutinho: “(...) as pessoas veem um filme no qual aparecem. Era bom porque estimulava, mas era também de minha parte, como uma prestação de contas. Aliás, nenhum dos camponeses me pediu qualquer prestação de contas.” (COUTINHO, 2014, p.9).

Em 1982, durante um período de dois meses de férias acumuladas na Rede Globo, onde adquiriu experiência como documentarista do Programa Globo Repórter, Coutinho recolheu essas imagens que ficaram escondidas nos últimos anos e seguiu para Galiléia sem roteiro, com uma ideia fixa: reencontrar todos os personagens de seu filme interrompido em

⁶⁰ Como recorda Eduardo Escorel no artigo *Triunfo e Tormenta*, publicado na Revista Piauí. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-82/questoes-cinematograficas/triunfo-e-tormenta>

⁶¹ Idem

1964 pelo golpe militar. O momento não poderia ter sido mais oportuno, como aponta Eduardo Escorel: “as pessoas estavam com algo represado dentro delas. Era o momento certo. Elas tinham o que dizer e queriam falar. A gente imagina que algumas delas não haviam contado tudo aquilo pra ninguém”⁶².

Escorel se refere aos fortes relatos dos camponeses, feitos à câmara de Coutinho, que foram sufocados pelos anos da ditadura, que falam sobre as perseguições, prisões, torturas e assassinatos cometidos contra os trabalhadores rurais; a todas as memórias que, a partir do filme, seriam elaboradas; a todas as histórias, pensamentos e dúvidas que enfim, sairiam do buraco negro onde foram enterradas durante os anos de suspensão democrática. Ao rever suas próprias imagens nos fragmentos que restaram do filme que começava a ser gravado em 1964, levadas por Coutinho e exibidas em um telão na praça de Galiléia, aqueles camponeses, a maioria pelo menos, que atuaram na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer* puderam enfim liberar algo que estava guardado, que por falta de opção teve que ser calado.

Até mesmo o medo inconfessado – e até então permanente – quando não se manifestava nos discursos, produzia tensão e se tornava gritante nas atitudes e expressões de certos personagens, como Abraão, filho mais velho de Elizabeth que leva Coutinho até ela. Temeroso, seus gestos, falas e atitudes produzem um clima de desconforto e nervosismo no primeiro dia de filmagem, quando ele induz a mãe a elogiar o governo que havia promovido a abertura política. Além da desconfiança ainda vigente, os relatos que irrompem das falas dos entrevistados, em alguns momentos, impressionam. Como os ligados às perseguições e torturas sofridas pelos camponeses que encontrarão no cinema um canal de expressão.

1.5.2- Imagens que faltam: a tortura no campo

Vinte anos se passaram para que o filme interrompido pelo golpe militar fosse retomado e, enfim, chegasse às telas de cinema. Foi então que o terror vivido por Coutinho quando foi detido em Pernambuco, quando sofreu a ameaça da tortura, ganhou contornos através das falas e dos gestos de quem foi torturado de fato, assim como dos que se tornaram prisioneiros, clandestinos e sentiram na pele as consequências diretas da ditadura militar. *Cabra marcado para morrer* (1984) foi o primeiro documentário brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês, João Virgínio da Silva, que descreve em pormenores o que passou dentro de um quartel militar.

⁶² *Ibidem*

As diversas estratégias usadas por Coutinho e por outros documentaristas dos anos 1980, que trouxeram em seus filmes os temas ligados à ditadura militar, procuraram preencher um vazio, dar conta da lacuna do que a política institucional deixou à margem da história do país. Contudo, um tema em especial traria desafios maiores para os cineastas que recorreram às imagens de arquivo: a tortura. Apesar da existência das fotografias das fichas policiais que mostram presos políticos com marcas de sangue e espancamentos, não há comprovações de que o ato da tortura tenha sido registrado em imagens⁶³. Se as sessões de tortura que aconteciam nos porões da ditadura foram fotografadas ou filmadas, essas imagens desapareceram, até hoje não foram encontradas. Trata-se de imagens ausentes, *imagens que faltam*.

De que maneira *Cabra Marcado para Morrer* procura dar conta de transformar em experiência sensível essa ausência, essas lacunas? Se o cinema ficcional criou imagens da tortura que acabaram entrando no imaginário coletivo e constituindo uma memória pública da repressão, como o cinema documental dialoga ou entra em disputa com essas imagens? A partir da constatação dessa falta de registros da tortura na ditadura militar brasileira ao olhar da história, e partindo da premissa de que outras memórias podem e devem ser elaboradas a partir do cinema, nos perguntamos: que história nós desejamos? A quem dar a palavra, como a tomar e como a recusar?

Essas são perguntas colocadas pelo pesquisador Dork Zabunyan no prólogo do catálogo do seminário *Les images manquantes*⁶⁴, que aconteceu em 2011, em Paris. A proposta do encontro era discutir se seria legítimo declarar que existem imagens que faltam em uma época de hipervisibilidade, em que é cada vez mais fácil capturá-las e difundi-las com uma velocidade nunca vista. Zabunyan parte do princípio de que mais do que nunca é preciso pensar no que se oculta nesse excesso de imagens, o que nos levaria a refletir sobre as descontinuidades da história. A partir daí, propõe uma tipologia de *imagens que faltam*: as que nunca existiram, as que não estão disponíveis, as que encontraram difíceis obstáculos para serem registradas, aquelas que não foram retidas pela memória coletiva e as que foram proibidas.

⁶³ Anita Leandro (2015) sugere a existência de *snuff movies*, filmes que mostram a pessoa ser torturada, a partir de relatos de ex-militantes presos, mas não há ainda comprovação da existência dessas imagens.

⁶⁴ Participaram do seminário professores de cinema, filosofia, estética e história da arte, como Raymond Bellour e Sylvie Lindeperg. A programação do evento foi publicada no site do *Le Bal*. Disponível em: < <http://www.le-bal.fr/fr/mh/la-fabrique-du-regard/seminaire-automnal-la-fabrique-du-regard-menu-haut/les-images-manquantes/> > Acesso em: 15 agosto 2015.

Pensar sobre as imagens que faltam é importante porque seriam elas que revelariam os índices do que é descontínuo na história, escapando assim das narrativas instituídas pela história oficial. Um dos exemplos usados por Zabunyan para ilustrar essa tentativa de escovar a história à contrapelo, lembrando o método de Walter Benjamin, seria o dos filmes que se voltam para um período histórico sombrio e procuram “esboçar os traços, reconfigurar os contornos e refletir sobre os modos possíveis de representação desse vazio”. (2012, p.5). É aí que entra em jogo o paradoxo, ele afirma: “a falta que se experimenta, se dá a ver, se torna sensível”. (2012, p.6).

A partir dessa constatação, o pesquisador propõe substituir a questão “o que é uma imagem que falta” para outras como: “a quem faltam às imagens? Elas faltam da mesma maneira? A partir de quando experimentamos o sentimento de falta ao nível do que vemos? Como as imagens vem a faltar?” (2012, p.5). Sua hipótese é a de que, ao historiador, é a atenção que falta às imagens. Perceber os seus detalhes seria sua tarefa. Essa proposta da busca pelos detalhes vai ao encontro do método usado por Sylvie Lindeperg que colocamos em prática ao longo da tese. Lindeperg procura se distanciar do pressuposto de que a imagem, por si só, já diz tudo, e do risco de tomá-la de antemão sem analisá-la. É preciso analisar os seus detalhes, interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas, e compreender que ela não oferece mais do que uma *porção do real*, uma forma e um enquadramento.

Trazemos um olhar renovado para um filme que teve que lidar com a falta de imagens realizadas no passado ao denunciar que houve tortura no Brasil. Nos interessamos especialmente pela coragem e o modo pioneiro com o qual Eduardo Coutinho aborda no cinema, no início da década de 1980 e ainda sob a vigência da ditadura, um tema espinhoso, uma prática do Estado Brasileiro que não foi reconhecida nem reparada publicamente⁶⁵.

Apesar de não reconhecidas oficialmente, desde o início do período ditatorial foram realizadas denúncias sobre as práticas de tortura cometidas nos porões dos quartéis e prisões clandestinas brasileiras. Logo após o golpe, o jornalista Márcio Moreira Alves publicou no jornal *Correio da Manhã* uma série de denúncias de torturas cometidas com estudantes no Rio de Janeiro⁶⁶ e com camponeses no estado do Pernambuco. Em 1966, as reportagens foram

⁶⁵ A impunidade aos torturadores, consequente da Lei da Anistia, teria efeitos que ainda prevalecem com força na sociedade, como ressalta a pesquisadora Glenda Mezarobba: “Ainda hoje, três décadas depois daquele evento histórico, não são poucas as vozes que apelam ao “esquecimento”, à “reconciliação” e à paz social toda vez que surge a possibilidade, ainda que tênue, de se remexer no passado. Exemplos desse discurso não faltam. E o raciocínio é feito não apenas por militares ou por aqueles que estiveram explicitamente ligados ao arbítrio, como se poderia imaginar. De modo geral, tal noção está disseminada na sociedade (...). Para todos esses, a Lei da Anistia “colocou uma pedra” sobre os excessos daquele período e nada mais pode ser feito, especialmente em relação às violações dos direitos humanos cometidas pelo aparato repressivo.”(2009, p.373).

⁶⁶ Essas denúncias foram investigadas pela Comissão Nacional da Verdade em 2014.

reunidas e publicadas no livro *Torturas e Torturado*⁶⁷. Os exemplares, no entanto, foram recolhidos pela censura antes que chegassem às livrarias. O livro traz ainda a íntegra dos relatos da Comissão Civil de Investigações, constituída em consequência das denúncias do jornalista que esteve em Pernambuco, visitou presídios, hospitais, manicômios e colheu depoimentos dos presos políticos. Em 5 de outubro de 1964, uma *Denúncia Coletiva dos Presos da Detenção de Recife*, também publicada no livro, foi enviada para o governo do general Castello Branco que investigou mas não confirmou as torturas.

Depois da decretação do Ato Institucional número 5, o AI5, em 1968, e especialmente depois da publicação do decreto-lei 1.077, em 1970⁶⁸ – que instituía a censura prévia à imprensa – as tentativas de tratar publicamente o assunto foram sufocadas: cartas de familiares de presos políticos enviadas à imprensa não foram divulgadas, denúncias de bispos, da CNBB e da Ordem dos Advogados do Brasil não chegavam ao grande público, documentos elaborados pelos presos políticos foram ignorados pelas autoridades⁶⁹, dossiês sobre as violações aos direitos humanos publicados no exterior permaneceram desconhecidos no Brasil.

Em fevereiro de 1979, alguns meses antes de concedida a Anistia, a *Revista Veja* publicou uma reportagem que, apesar de não ter sido a primeira na imprensa brasileira a tratar da tortura, fez um grande apanhado e mostrou em detalhes como funcionava o aparelho repressivo da ditadura militar, revelou como ele “havia sido uma estrutura pensada e desenvolvida de modo sistemático e organizado, de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional (...)” (MAUÉS, 2009, p.110). A revista encerrou o ano com uma edição especial sobre os anos 1980, cujo capítulo intitulado *A tortura* reiterou a denúncia de que “a norma da tortura era não deixar corpos no cárcere”. Ao longo do texto, são claramente apontadas as práticas criminais do regime autoritário: “A tortura, que inscreveu o Brasil, entre 1970 e 1976, no clube mundial das ditaduras antropófagas (...) devorava suas principais testemunhas,

⁶⁷ Os livros editados pela *Editores Idade Nova* não chegaram às livrarias, pois foram recolhidos pela ditadura. Alguns exemplares podem ser encontrados hoje, em sebos, ou ainda na internet. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/marcio_alves_torturas_e_torturados.pdf>. Acesso em: 15 de outubro 2015.

⁶⁸ O decreto-lei instituiu a censura prévia à imprensa e exigia que os textos a serem publicados fossem previamente lidos e aprovados pela censura. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso janeiro 2016.

⁶⁹ Em 1969 surgiu o “Documento de Linhares”, elaborado por presos políticos da penitenciária de Linhares, localizada na cidade de Juiz de Fora (MG), e que denunciava as torturas e suas consequências dentro das prisões. “Este foi o primeiro documento do gênero, elaborado no Brasil e encaminhado às autoridades brasileiras, que ignoraram o seu conteúdo, mas foi amplamente divulgado no exterior”. *Dossiê Ditadura: Mortos e desaparecidos políticos no Brasil*. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/dados/dossiers/dh/br/dossie64/br/dossmdp.pdf>>. Acesso em: 15 de out. 2015

reduzidas a uma lista extensa de desaparecidos dos quais não ficou um processo, um registro, um mandado de prisão, um atestado de óbito”⁷⁰.



A tortura- Revista Veja, dezembro de 1979

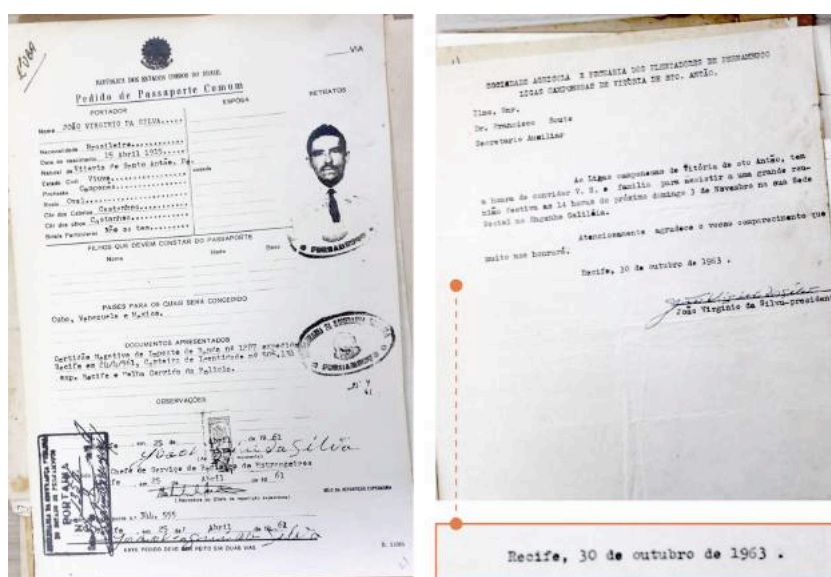
Apesar das reportagens e livros que traziam testemunhos da tortura e que começaram a ser publicados a partir de então⁷¹, faltavam imagens que mostrassem o terror em ato. Como denuncia a reportagem da *Revista Veja*, muitos dos desaparecidos políticos eram assassinados na calada da noite, de forma clandestina, e os corpos desapareciam sem explicação. Mesmo se produzidas, essas imagens dificilmente saíram dos quartéis, já que grande parte dos arquivos da polícia política eram secretos e não acessíveis ao público. Esses arquivos só foram liberados ao público em geral em 2012, com a Lei de Acesso à Informação. Apesar das mudanças recentes e da liberação de parte dos documentos, muitos foram destruídos ou se encontram ainda nos arquivos privados, como já citamos nessa tese. Ainda é desconhecido o paradeiro dos principais acervos da repressão, os dos serviços secretos militares, como demonstra o jornalista Lucas Figueiredo em seu livro *Lugar Nenhum*, publicado em 2015. As Forças Armadas mantém inacessíveis arquivos importantes como os dos Centros de Informação da Marina (CENIMAR), por exemplo (FIGUEIREDO, 2015). Entre os que foram abertos, “sobram papéis com informações irrelevantes (...) e faltam documentos que esclareçam os crimes praticados de forma sistemática por agentes do Estado no período.” (FIGUEIREDO, 2015, p.14).

Assim como os nazistas, que além de não filmar as câmaras de gás em funcionamento as destruíram para negar o holocausto, não há provas de que os militares brasileiros produzissem ou guardassem em imagens as ações durante as sessões de tortura que cometiam frequentemente nas diversas prisões – oficiais e clandestinas – do país. De que modo então *Cabra Marcado para Morrer* toca nessa ferida, usa imagens para denunciar o que não foi

⁷⁰ Acervo *Revista Veja*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>> Acesso em: 20 agosto 2015

⁷¹ Um dos livros pioneiros foi *Tortura: a História da Repressão Política no Brasil*, do jornalista Antonio Carlos Fon, publicado em julho de 1979, resultado nas matérias sobre a tortura publicadas na *Revista Veja*.

Engenho da Galiléia”, em 30 de outubro de 1963. Como revela um relatório de 1961, expedido pelo delegado auxiliar do DOPS, os convites feitos a políticos e integrantes do Partido Comunista e das Ligas Camponesas para reuniões festivas e para visitar o país já chamavam a atenção da polícia política de Pernambuco, que listou os nomes de todos os convidados. Como bem ressalta a pesquisadora Marcília Gama da Silva, desde essa época “a viagem a Cuba tornou-se o tema de maior importância na Delegacia” (2007, p.156) com um número cada vez maior de pedidos de informes referentes ao assunto.



Documentos de João Virgínio apreendidos e arquivados no DOPS de Pernambuco.

Os registros sobre João Virgínio indicam que pelo menos duas prisões preventivas foram decretadas contra o camponês, uma no mês de maio e a outra em dezembro de 1964. Condenado a 10 anos de prisão e confinado na Casa de Detenção do Recife, ele foi solto em 1970, após cumprir seis anos de sua pena. O que os documentos não revelam são as duras experiências que João Virgínio viveu durante o tempo que passou na prisão. Na *Denúncia Coletiva dos Presos da Detenção de Recife*, publicada no livro do jornalista Márcio Moreira Alves citado anteriormente, constam 49 depoimentos de vítimas que foram ouvidas pela Comissão criada para apurar as denúncias de torturas na Casa de Detenção. Entre os nomes, está o de João Virgínio, que revelou ter sido barbaramente torturado, sem oferecer mais informações sobre o que passou. Só em 1984, no encontro com a câmera de Coutinho, surgiu então a chance de transformar a dor em palavras, de contar em detalhes as torturas e humilhações que sofreu:

“O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada, eu perdi o ouvido, outra pancada, eu perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o Exército tomou, a carcaça tá lá detrás da prefeitura de Vitória [de Santo Antônio], lá na delegacia, um jipe, meu. Não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha. Tomar os documentos, tomar tudo. Acabar, ficou com ele. Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era?, do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixar meus filhos tudinho morrendo de fome aqui. E olha, lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas dentro de um tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura, aquele caldo, aquela manipueira, um quarto apertado, e eu passava assim uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra hora ficava assim, passei 24 horas em pé. Só o diabo aguenta, rapaz: um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só Satanás. Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro, e uma noite no meio..”

Esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmado pela equipe de Coutinho. É preciso lembrar que, como mostram as cenas finais de *Cabra Marcado para Morrer*, João Virgínio morreu apenas 10 meses depois da filmagem, de ataque cardíaco. Seu relato minucioso é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar, da tentativa vitoriosa dos militares de calar e mudar os rumos das vidas daqueles camponeses que começavam, naquela época, a traçar um caminho importante nas negociações de trabalho e de melhores condições de vida no campo.

Diante da falta de imagens do passado, João Virgínio faz do próprio corpo e voz o veículo para o seu testemunho. Na cena que dura quatro minutos, a montagem articula um recorte de jornal – o anúncio de que o líder camponês havia se entregado para a polícia – a imagens da câmera subjetiva de Coutinho que sobe os degraus e simula os passos dados por ele no prédio onde funcionou a cadeia onde esteve preso. Planos de João Virgínio, no presente, percorrendo as terras que lhe foram tiradas pelo exército também cobrem a sua voz. Ainda no cenário rural, no plano de fundo, chama atenção um projetor montado em cima de uma mesa, o mesmo usado na cena inicial do filme de 1984, diante do qual o camponês continua o seu relato. Dessa vez, os braços se abrem, apontam para diversas direções, conduzem as palavras. O corpo encena os gestos vividos na prisão. O cinegrafista se afasta,

abre o enquadramento e inclui na cena outros camponeses, os primeiros espectadores daquele testemunho. As palavras engasgam, João Virgínio tosse, cospe no chão, mas não se cala: conclui o relato convocando o espectador do futuro a montar os restos do passado: “ Um dia, o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não”.

Em entrevistas realizadas em abril de 1984, época de lançamento do filme, Coutinho chama atenção para o fato de que não é possível reconstituir integralmente o que se passou, que havia um misto de realidade e fabulação na fala de João Virgínio e era justamente isso que havia de potente nesse momento captado pela câmera: “é uma cena de teatro. E de verdade. Uma cena terrível.” (2014, p.13). Para dar conta de criar a sua própria narrativa, o camponês fabula a partir da experiência vivida, conferindo à imagem de si o sentido que o filósofo Jacques Rancière dá a imagem: “um jogo complexo de relações entre o visível e invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito.” (RANCIÈRE apud ZABUNYAN, 2012). Na interpretação do pesquisador francês Dork Zabunyan (2012), o que Rancière sugere é que toda imagem contém uma sombra. Diante da sua incompletude, seria preciso ficcionalizá-la, construí-la com a ajuda da imaginação⁷³.

Entender a imagem como portadora dessa sombra, sempre atento aos detalhes nela impressos, nos ajuda a lidar com o fato de que, diante da imagem do corpo de João Virgínio, embalados por sua fala, não seria possível experimentar aquele sofrimento. Ao espectador que interessa o relato, a quem faltam imagens e explicações do passado ditatorial, o que restaria seria a possibilidade de ficar atento aos detalhes da cena, do corpo, dos gestos, assim como de imaginar – a partir do que a imagem nos propõe – cada um daqueles segundos que o camponês passou mergulhado em um tanque de excrementos, o sufocamento de ficar em pé durante vinte e quatro horas em um quarto apertado, a dor causada pelo contato com objetos que agressivamente manipulados lhe machucavam a pele, músculos e órgãos.

São detalhes que a partir dessas imagens realizadas por Coutinho passam a ser percebidos e nos oferecem a possibilidade de experimentar o sentimento dessa falta, desse vazio deixado pela história oficial. Foram seis anos de prisão: quanto deixou de ser dito sobre os horrores vividos pelo camponês? Como traduzir o desenrolar do tempo onde incessantemente atormentava o terror? Experimentar as sensações dessa zona de sombra pode ser algo potente na medida em que ela aponta para a necessidade de continuar, de seguir em frente, de ampliar o alcance dessa experiência. É o próprio João Virgínio que abre uma brecha

⁷³ Sobre essa necessidade de imaginar, de ficcionalizar o passado, Zabunyan se refere ainda a outros pensadores que desenvolveram o tema, como Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

para o futuro, para a importância de se lutar pela elaboração de uma memória, para a necessidade de que todos saibam o que foi feito no silêncio. Quando fabula para a câmera, solicita do espectador a percepção da importância de saber, de conhecer o passado, de imaginá-lo em toda sua crueza, de lutar para que ele não se repita. A sua imagem, do seu corpo, é o que resta desse passado, o ponto de partida para a elaboração dessa memória.

De que modo um testemunho tão revelador foi liberado pela censura da época? É preciso lembrar que no final de 1983, quando *Cabra Marcado para Morrer* ficou pronto, estava ainda em vigor a legislação que obrigava todo filme a ser submetido à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, do Ministério da Justiça. Como ressalta a pesquisadora Leonor Souza Pinto, a censura nunca deixou de existir no Brasil mas, a partir de 1970, “assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime.” (2005, p.5). Contudo, com a Lei de Anistia em 1979, um certo cinema aproveitou as brechas das mudanças do momento histórico para tratar de temas que foram proibidos pela censura até então. Brechas porque, como ressalta Pinto, a censura, com sua política de cortes, continuou atuante:

“O maior equívoco de avaliação deste período é a de que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para horários tardios.” (2005, p.14).

1.6. A censura no pós Anistia.

Entre os mais de 14 mil documentos (entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS) de 444 filmes brasileiros disponibilizados virtualmente pelo Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988⁷⁴, podemos verificar que, no início da década de 1980, filmes como *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias e *Jango* (1984), de Silvio Tendler foram censurados por conta da crítica direta que fazem das prisões, torturas e assassinatos cometidos durante a ditadura. Outro filme censurado, mas que não consta dos arquivos do projeto, foi *Em nome da segurança nacional* (1984), de Renato Tapajós, que usa

⁷⁴ A proposta do projeto coordenado por Leonor de Souza Pinto, patrocinado pela Petrobras, é tratar digitalmente e disponibilizar gratuitamente ao público os processos de censura do período militar, relativos aos filmes brasileiros. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/>> Último acesso: 15 de outubro de 2015.

imagens de arquivo da repressão e filma o Tribunal Tiradentes, em 1983 em São Paulo, onde foram discutidas as origens e implicações da Lei de Segurança Nacional. No documentário, são registrados os depoimentos de pessoas que foram presas, torturadas e que tiveram companheiros de militância assassinados pelos militares⁷⁵.

Apesar da forte pressão exercida sobre os filmes que tratavam da temática da ditadura, os relatos dos camponeses sobre as perseguições e torturas sofridas não foram um problema apontado pelos censores que avaliaram *Cabra Mercado para Morrer* nos dias 27 e 29 de fevereiro de 1984⁷⁶. No primeiro parecer, o censor considera que “um público adulto possuirá capacidade suficiente para encarar tal filmagem como relato de fatos históricos acontecidos há vários anos atrás”. No segundo, ressalta que o trabalho de Coutinho foi retomado “graças ao processo de abertura política em curso no Brasil” e considera que o documentário perdeu a força com o passar do tempo: “a obra é tendenciosa e saudosista, politicamente, tendo, contudo, perdido muito da potencialidade politizante, que foi deteriorada pelo tempo, que tudo consome, até mesmo a memória da nação”.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSAS PÚBLICAS

M-1.456/84

PARECER Nº _____ / _____

TÍTULO: Cabra Mercado Para Morrer - LP, documentário, nacional, 35 mm.
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos - livro para exposição.
A ficha técnica está correta.

COMENTÁRIOS

João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, teria sido assassinado em 1962 a mando da latifundiária em conluio com o policial local e demais autoridades da região. Após a morte dele, equipe inicia feitura de filme que o tem como personagem central e tenta, onde quer e forte política das ligas camponesas, é o filme documentário produzido no Norte e no Nordeste do país. As filmagens são interrompidas com o eclipse do movimento militar de 1964 e pessoas das equipes técnicas e artísticas teriam sido alvo da repressão, mas, a partir de 1981, retomou os trabalhos mas a que lhes restou, graças ao processo de abertura política em curso no Brasil.

LINGUAGEM, DIVISÃO DE DESTINAÇÃO

A obra é tendenciosa e saudosista, politicamente, tendo, contudo, perdido muito da potencialidade politizante, que foi deteriorada pelo tempo, que tudo consome, até mesmo a memória da nação. A linguagem é documental, clara e direta, tendo como alvo a grande política.

CONCLUSÃO, RECOMENDAÇÃO E SUGERIR

Talvez contribuição de sua natureza, especialmente no meio da juventude, via de regra influenciada e facilmente influenciável, esta película provavelmente será interdita pelo espectador, que opta pela classificação acima máxime, à vista da orientação supracitada em interesse da sociedade. (Art. 2º do Regulamento nº 328/200, 31/05/2000, Lei nº 13.709/2000, Lei nº 13.709/2000, Lei nº 13.709/2000)

28. Brasília, 28 de Fevereiro de 1984. Censura nº L.C. 456/84

Parecer da censura sobre *Cabra Mercado para Morrer*.

⁷⁵ Um dos depoimentos denuncia as torturas e assassinato da jovem Aurora Nascimento Furtado, amiga de Tapajós que foi filmada por ele em 1966 no curta Universidade em crise (1966). Essas imagens foram retomadas em *Em busca da segurança nacional*. Pretendemos, em pesquisa posterior, dar continuidade à essa pesquisa partindo de pressupostos semelhantes aos que estamos trabalhando nessa tese.

⁷⁶ O parecer da censura sobre o documentário encontra-se no site do projeto citado nesse artigo. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=43&tipo=C>> Acesso em: 15 de outubro 2015.

Os censores exigem a classificação etária máxima, por conta da violência, e liberam o filme sem cortes e sem submetê-lo ao Conselho Superior de Censura. Um dos documentos, no entanto, informa que a liberação foi orientada por um superior. No artigo *Triunfo e tormenta*, publicado em 2013 na Revista Piauí⁷⁷, o montador do filme Eduardo Escorel analisou os documentos e ressaltou que os termos dos pareceres indicam que houve intervenção pessoal para que o filme escapasse dos cortes e até da interdição. No entanto, ressalta que nem Coutinho soube de quem teria partido tal ordem.

De todo modo, interessa analisar os argumentos usados pelos censores para justificar a liberação do filme. Entendemos que os textos que justificam a liberação do documentário apontam para a hipótese de que a memória da fala e dos corpos das vítimas da ditadura era considerada algo inerte, preso no passado, despotencializado. Ao olhar da censura, o modo como a memória é evocada no filme não teria “potência agitadora”. Um engano se levarmos em conta que o documentário é considerado ainda hoje um dos mais marcantes na elaboração de uma memória que, entre tantas outras questões, traz à cena a tortura e as duras experiências vividas pelos camponeses brasileiros durante os anos de autoritarismo.

O filme provocou entusiasmo logo quando foi lançado. Nos anos de 1984 e 1985 ganhou 14 prêmios nacionais e internacionais. Apenas quatro anos depois da primeira exibição – com a Constituição de 1988 –, a censura perdeu o caráter político-ideológico ao substituir a Divisão de Censura Federal pelo Departamento de Classificação Indicativa. A partir dali, os censores passaram apenas a recomendar limite de idade para as salas de cinema (PINTO, 2005).

Como já apontamos aqui, naquele ano de 1984, em que a ditadura militar dava os seus últimos suspiros, em que o país caminhava para o processo democrático e a censura afrouxava suas rédeas, *Cabra Marcado para Morrer*, *Jango* (Silvio Tendler) e *Em nome da Segurança Nacional* (Renato Tapajós) foram documentários que, de modo pioneiro, abordaram o tema da tortura e, a partir de estratégias narrativas diferentes, denunciaram no cinema as arbitrariedades cometidas pelos militares. Como, além do filme de Coutinho, tivemos acesso aos pareceres da censura sobre o filme de Silvio Tendler, propomos uma análise comparativa sobre os modos como a tortura é denunciada em *Jango* e *Cabra Marcado para Morrer* com base na análise das imagens assim como nos documentos da censura.

Se em *Cabra Marcado para Morrer* é o encontro com Eduardo Coutinho e com a câmera de cinema que incita o testemunho de João Virgínio (e a sua própria fabulação em

⁷⁷ Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/triunfo-e-tormento/>. Acesso janeiro 2016.

torno daquela história que o atormentava), em *Jango* Silvio Tendler vai recuperar uma breve imagem de arquivo para usar na montagem do filme e evocar o que viveu o líder do Partido Comunista Gregório Bezerra, preso em Recife no dia seguinte ao golpe de 1964. Então com 64 anos, Gregório Bezerra tinha uma longa e conhecida trajetória de militância política. Foi preso quatro vezes ao longo de duas ditaduras (a do Estado Novo e a militar) – a primeira em 1917 por conta da participação em uma manifestação popular –, anistiado, eleito deputado federal, cassado e viveu anos na clandestinidade. Na época do golpe, organizava um movimento de resistência armada com militantes, camponeses e trabalhadores de engenhos e usinas do interior do Pernambuco. Um dos principais alvos dos militares por conta da militância comunista, ele estava na mira dos proprietários de terras e da polícia da região. Sua prisão e tortura se transformou em um grande espetáculo exibido nas ruas do Recife.

No livro de memórias publicado em 1979 (e reeditado em 2011), Gregório Bezerra conta que foi preso por investigadores da polícia e levado na carroceria de um caminhão com pés e mãos algemados, pernas e pescoço amarrados para a sede do IV Exército. No caminho, recebeu coronhadas e teve os dentes partidos pelas agressões. No pátio do quartel, foi recebido pelo Coronel Villocq que o atacou com canos de ferro e pontapés. Esse foi apenas o princípio da terrível e longa tortura que sofreu e relatou em pormenores, anos depois:

“(…) quando já estava todo machucado na cabeça e no baixo ventre, os dentes todos arrebatados e a roupa encharcada de sangue, despiram-me, deixando-me com um calção exposte. Deitaram-me de barriga. Villocq pisou na minha nuca e mandou seu grupo de bandidos sapatearem sobre meu corpo. A seguir, puseram-me numa cadeira e três sargentos seguraram-me por trás, enquanto Villocq, com um alicate, ia arrancando meus cabelos. Logo depois, puseram-me de pé e obrigaram-me a pisar numa poça com ácido de bateria. Em poucos segundos, estava com a sola dos pés em carne viva. Toda a pele tinha sido destruída. (...) Laçaram-me o pescoço com três cordas e obrigaram-me a passear sobre os pedregulhos britados para, segundo Villocq, “aliviar a dor dos pés”. (2011, p. 534, 535).

Com os pés em carne viva, Gregório Bezerra foi arrastado pelas ruas da cidade. Durante o suplício, Villocq fazia comícios e exibia a vítima, ameaçando enforcá-la em praça pública. A violência assustou a população, que teria começado a protestar contra as agressões: “outros tantos telefonaram, protestando contra semelhante atentado à dignidade humana (...) as emissoras de rádio anunciavam, de instante a instante, que eu estava sendo trucidado.” (BEZERRA, 2011, p.535). Segundo Gregório, ele foi então levado para o quartel onde foi limpo rapidamente para ser filmado e para que a televisão pudesse mostrar que ele continuava vivo (2011, p.535). As imagens do preso algemado, depois da humilhação e tortura sofridas,

foram exibidas nas televisões do país. Uma dessas cenas foi recuperada e usada por Silvio Tendler no plano que dura apenas dez segundos, em que relembra o episódio.



Prisão de Gregório Bezerra. Fotograma *Jango* (Silvio Tendler, 1964)

Para além da duração da imagem em movimento usada no filme, o que nos chama a atenção é a possibilidade de recuperação da sua origem e os novos sentidos que ela ganha quando retomada na montagem. A princípio, trata-se do registro da derrota de um homem que era historicamente símbolo da esquerda, do comunismo, da luta contra o autoritarismo. Um registro que anunciava nas telas das televisões brasileiras o poder dos militares. No dia seguinte ao golpe, o líder da oposição é flagrado pela câmera com o corpo desnudo, empurrado por um soldado para dentro da cadeia sob os olhares dos outros soldados, cabisbaixo sem contudo esconder o olhar que guarda a severidade depois da tortura pública. Vinte anos depois de realizada, quais os sentidos que ganham essa imagem quando retomada em *Jango*?

As origens precisas das imagens de arquivo usadas no filme de Silvio Tendler não são informadas nos créditos do filme. No entanto, uma entrevista realizada pelo pesquisador Gabriel Marinho (2011) com o montador do filme, Francisco Sérgio Moreira, aponta uma pista importante para se pensar no acaso da sobrevivência de certas imagens de arquivo brasileiras. Segundo Moreira, em 1977 (época da montagem do filme *Anos JK, uma trajetória política*, 1980), ele e Tendler recolheram mais de mil rolos de película em bitolas 16 mm e 35 mm do acervo da extinta TV Tupi, depositados no prédio do Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. Depois que a emissora decretou falência, no fim dos anos 1970, uma quantidade enorme de filmes estaria se deteriorando. Abandonado, o material perecível, que poderia se

perder para sempre, estaria sendo negociado por funcionários da segurança do prédio, de modo clandestino:

“Todo esse material, registrado em sua maioria em acetato de celulose, estava acomodado em salas sem o devido condicionamento e exposto a climatização ambiente. A natureza química desse tipo de película é de fácil deterioração, e sofre rapidamente desplastificação, esfarelamento e oxidação. Os investimentos necessários para manter um arquivo de película feitos em acetato de celulose são realmente altos e estariam muito além das possibilidades – e do interesse – de uma empresa em vias de encerrar suas atividades comerciais. Havia inclusive a possibilidade de que a companhia fosse se desfizesse do acervo em uma tentativa de aumentar o espaço físico do prédio que, naquele momento, representava um bem mais valioso para o grupo. Enquanto isso, alguns funcionários ligados a segurança do edifício comercializavam “por fora” pedaços desses rolos de película para terceiros.” (MARINHO, 2011, p.178, 179).

Diante da informação, o cineasta e o montador negociaram com os “vendedores” a entrada no edifício. Como não havia catalogação, o conteúdo das imagens recolhidas foi analisado aos poucos e o trabalho de identificação contou com a colaboração de várias pessoas. Quatro anos depois, Tandler tinha à disposição essa enorme fonte de imagens de arquivo brasileiras para serem usadas em seu novo filme, *Jango*. Se admitirmos a possibilidade de que as imagens de Gregório Bezerra vieram desse acervo, entendemos que a montagem reverte o sentido original de quando as filmagens foram feitas.

Divulgadas pela TV, as cenas da prisão eram exibidas nas telas da classe média, que tinha acesso aos aparelhos naquela época. Depois de horas de violência, o corpo machucado e sujo de sangue foi mostrado limpo nas telas, recomposto aos olhos do espectador. Os pés feridos foram escondidos, as marcas da tortura camufladas. O regime militar que assumia o poder fazia então a própria propaganda: havia prendido o líder comunista que planejava uma rebelião e o matinha vivo, intacto. Afinal, com a prisão daquele que era considerado “o inimigo comunista dos brasileiros”, os militares cumpriam sua missão de tirar de circulação aqueles que provocavam tanto temor à essa classe média que marchava pelas grandes cidades em nome da fé e da família. É preciso lembrar que até mesmo na Paraíba foi realizada a Marcha da família com Deus pela Liberdade⁷⁸, manifestação de apoio ao golpe que se desenrolou em várias cidades brasileiras e se tornou o símbolo do medo do comunismo.

Do dia que foi amarrado e arrastado pelo pescoço pelas ruas do Recife, do “espetáculo de puro nazismo que horrorizou a toda gente” (BEZERRA, 2011,p.535), restou essa breve

⁷⁸ O Filme *A Família de Elizabeth Teixeira*, feito por Coutinho e lançado junto ao DVD de Cabra Marcado para Morrer, em 2014, mostra esses recortes de jornal com as notícias da época.

imagem que Silvio Tendler usa em *Jango*. Ela aparece de forma breve, como uma centelha, e a narração *over* cita mas não descreve a cena do suplício, não se refere detalhadamente à tortura sofrida, não recupera os pormenores dessa história a fim de reconstituir essa memória. No entanto, Gregório Bezerra já era uma figura pública cuja história se tornou conhecida em todo país. Apesar de produzida com o intuito de provar que os militares não haviam matado o líder comunista, a imagem do corpo que acabava de sofrer o suplício traz as marcas da dor da vítima e do autoritarismo do Estado quando relacionada às memórias de quem assistiu ou viveu o episódio. É preciso lembrar que o documentário levou mais de meio milhão de espectadores às salas de cinema que viram com outros olhos a imagem antes divulgada pela televisão: essa imagem que não mostra detalhes do crime dos militares, que foi realizada para forjar a violência, agora é o rastro, a marca da tortura descrita através dos relatos daqueles que assistiram o espetáculo e, anos depois, do testemunho da vítima.

O documentário, contudo, não é exibido sem antes passar pelo crivo da censura. Em parecer de 13 de fevereiro de 1984, o censor considera *Jango* inadequado para a exibição: “no momento político presente, achando-o feito de encomenda para um acirramento de ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro”. Naquele mês, foram feitos vários pedidos de revisão do processo que negou a liberação do filme até março, quando finalmente foi liberado para ser exibido no Festival de Gramado, onde ganhou o prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS S/DPF/RJ		
PARCELER Nº _____	DATA: 13.2.1984	
TÍTULO: "JANGO" _____		
AUTOR: SILVIO TENDLER _____		
GÊNERO: FILME - SONORO - 35 mm _____		
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: V E T A D O _____		
JUSTIFICATIVA DA IMPROPRIEDADE: _____		

Considero a exibição do filme totalmente inadequada no momento político presente, achando-o feito de encomenda para um acirramento de ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro. A figura-título (Jango) é utilizada para propaganda de forças de novo atuantes no cenário nacional, procurando reacender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao caos de 1964.

(Dec. Lei 20.493/46 - Art. 41 - itens d e h)

Sol. Maria Elizabeth Miranda
 Sec. Censura - SCDP/SR/P
 Mat. 022.391

Sol. Elise Maria Costa de Faria
 Sec. Censura - S/DP/SR/RJ
 Mat. 2.46.890

Parecer da censura sobre *Jango*, em 1984.

Os pareceres emitidos antes da liberação sugeriam cortes em determinados trechos da narração e revelam o receio de que reavivar imagens de personagens como o Presidente João Goulart, deposto pelos militares, promovia o risco de “reacender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964”⁷⁹. Um dos textos diz ainda que o cineasta não teve “despojamento” para “narrar os fatos sem distorcê-los”, e que fazia “propaganda de suas ideias”. O que mais incomodava os censores, no entanto, não eram as imagens de arquivo, como a da prisão de Gregório Bezerra, nem a denúncia da tortura, mas a narração over que conduzia a montagem: “sarcástica em certos pontos e exaltantes em outras”, para o censor a narração tinha como desejo “achincalhar os militares e a revolução”. A potência de *Jango*, a partir do ponto de vista da censura, estava no que e como era narrado, e não na maneira como as imagens eram mostradas.

Talvez essa seja a razão pela qual o testemunho em que João Virgínio narra a tortura em *Cabra Marcado para Morrer* não tenha incomodado os censores e não tenha sido cortado do filme. No documentário de Coutinho é a vítima, um camponês esquecido, um homem *infame* que conta o que sofreu. O relato não é feito através da narração em over, de uma *voz do saber* em que o narrador, fora da experiência, fornece o significado do que está sendo dito, uma tradição do cinema documentário dos anos 1960, como apontou o crítico Jean-Claude Bernardet (2003). Para os censores talvez fosse essa narração que pudesse atribuir veracidade ao que estava sendo mostrado. Tudo indica que a potência da fala fabuladora da própria testemunha da tortura não foi levada em conta.

Jango e *Cabra Marcado para Morrer*, avaliados na mesma época, usam imagens de arquivo de pessoas afetadas pela ditadura, se referem aos efeitos do regime militar na vida dessas pessoas e provocaram reações tão diferentes nos censores. De todo modo, ao contrário do que sugeriu a censura, é interessante perceber que a vivacidade da memória em *Cabra* suscita debates calorosos até hoje. Trata-se de um filme feito com personagens anônimos, desconhecidos, sobre a experiência de perda que no período pós anistia passa a unir cineasta e camponês, mostrando claramente a derrota de um projeto de esquerda que envolvia, entre outros, intelectuais e camponeses. Em *Jango* são os movimentos políticos que são unidos em torno de um projeto comum, o projeto de democratização e a anistia aparecem como paradigma do reencontro da nação com seus heróis excluídos pela direita vencedora (FRANÇA e MACHADO, 2014).

⁷⁹ http://www.memoriacinebr.com.br/videos/video_irving.asp

No projeto otimista de *Jango*, temos a recuperação da imagem de um Presidente deposto, exilado, que não teve tempo de voltar ao seu país e continuar o seu projeto político. No projeto mais lúcido de *Cabra*, temos a recuperação de identidades de personagens desconhecidos ou esquecidos de vidas duramente afetadas pela ditadura que até então se mantinham nas sombras. Como bem ressalta Bernardet, o documentário de Coutinho tem como tarefa desenterrar e trabalhar com os vestígios da história, com pedaços de realidade de vidas esquecidas, para a partir desses fragmentos “construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento”. (2003, p.232).

Entre aqueles que foram deixados à margem da história e que reaparecerem sob a luz do cinema de Coutinho, está a camponesa que, por conta do filme, sai da clandestinidade, recupera sua história pessoal e volta à vida pública e política, chegando a se candidatar a uma cadeira na Assembléia Nacional Constituinte. Com o seu retorno a Galiléia em 1981, Coutinho recupera a trajetória de vida da dona de casa que é transformada com o assassinato do marido. Esse começo de 1962 é um momento chave, de virada na vida de Elizabeth Teixeira. E Coutinho estava lá, com uma câmera de filmar, produzindo imagens da camponesa e da sua família, começando a escrever através do cinema uma história de vidas interrompidas e retomadas, de morte e renascimento, de silêncios e respiros, de presenças e ausências, de transformações provocadas pela ditadura no cotidiano dos trabalhadores do campo no Brasil.

1.7. Diante da câmera: as transformações de Elizabeth Teixeira.



Cena filmada em 1964. Fotograma *Cabra Marcado para Morrer*

Sentada sob uma árvore, brincando de jogar pedras ao chão, Elizabeth Teixeira é filmada em 1964 em um breve momento de lazer com as personagens que interpretavam os

papéis de suas filhas em *Cabra Marcado para Morrer*. A cena de 1964, que seria usada no filme de ficção interrompido, é o registro de um momento possível de lirismo vivido naqueles dias que antecipariam o golpe militar. Com o corte abrupto no regime democrático, Elizabeth se tornaria fugitiva, prisioneira, clandestina. Um momento como aquele não se repetiria dali por diante. Para cada um dos seus onze filhos, estaria reservado um destino marcado pela tragédia que começa com a morte do pai e se intensifica com a ditadura: suicídio, atentado, ameaças, perseguições, abandono, assassinato. A violência marcaria para sempre a vida daquela família.

Quando Coutinho convidou Elizabeth para encenar o seu próprio papel na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, a camponesa vivia uma rotina de muito trabalho. Desde 1962, ela havia assumido o lugar do marido na liderança da Liga de Sapé e percorria a região orientando os trabalhadores rurais, visitando fazendas, intermediando negociações com os proprietários de terra. Junto aos camponeses, exigia direitos antes impensáveis, como a cobrança de indenização por represálias dos patrões: lavoura destruída, casa derrubada, cerca arrancada. As novas exigências, além dos comícios e atos públicos dos quais era oradora, provocavam a ira dos fazendeiros. A forte presença e a atuação de Elizabeth Teixeira incomodavam. Por conta disso, foi presa e ameaçada durante todo o tempo de militância.

“A polícia vivia na minha casa, algumas vezes só para fazer, ameaças e, em outras, me levava mesmo! Os policiais tentavam me assustar, atirando nos meus pés. Não acertavam, mas as balas passavam bem perto. Às vezes, eles me obrigavam a passar entre duas filas de policiais: de um lado e do outro e eu tendo que passar no meio deles que gritavam, quase dentro do meu ouvido, as mesmas ameaças e ofensas. Faziam gestos como se fossem me bater, mas não chegaram a tanto. Pegavam os revólveres e faziam a mira, como se fossem atirar. No início, conseguiram me assustar. Depois fui perdendo o medo. Já sabia bem o que iam fazer e o que não iam fazer. Eu suportava tudo isso com muita raiva e revolta. Reagia como podia: Esta é mais uma covardia, ontem vocês atiraram em João Pedro Teixeira e hoje vocês estão atirando nos meus pés. Quando vocês vão atirar e pelas minhas costas? Covardes!” (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p.119).

Duas semanas antes da equipe de cinema chegar à Paraíba, Elizabeth foi filmada em seu último comício, durante a inauguração da Liga de Trabalhadores de São Miguel de Itaipu, cidade próxima a Sapé. Esse precioso arquivo, retomado em *Cabra*, mostra a líder em ação, a maneira como o seu corpo se posicionava, pela qual seus braços se projetavam pra cima e pra baixo em movimentos certos, em que seus gestos sugeriam segurança. Quando filma de perto, o cinegrafista desconhecido enquadra Elizabeth com o dedo em riste. Quando se

posiciona atrás da massa que a assiste, demonstra o modo como sua presença feminina impunha respeito aos homens que a ouviam atentamente.



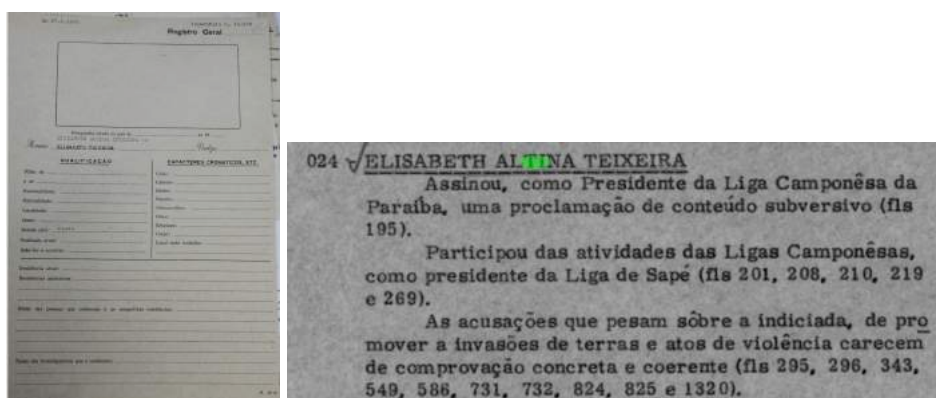
Elizabeth oradora. Fotogramas *Cabra Marcado para Morrer*.

Ao deixar os filhos na Paraíba para acompanhar Coutinho nas filmagens em Galiléia, Elizabeth imaginou que seriam poucos dias de trabalho, que logo estaria de volta à rotina que se dividia no cuidado com a família e a militância política. Em seu livro de memórias, ela conta que chegou a titubear e que só aceitou a missão por acreditar na importância do filme. Encenar o seu próprio papel era mais um desafio que a vida lhe colocava. Para ela, interpretar, repetir várias vezes a mesma cena, não era uma tarefa fácil. Contudo, o mais difícil era reviver os momentos de dor. “Viver novamente o que havia vivido foi uma experiência muito forte. Em alguns momentos foi bom poder recordar, mas, em outros, foi terrível. Viver por duas vezes a mesma coisa, mesmo sabendo que agora era filme, foi meio estranho”. (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p.137).

O que Elizabeth não poderia imaginar é que o pior ainda estava por vir. De Galiléia, ela não voltaria para a casa. Com o golpe militar, passaria a ser ininterruptamente perseguida pela polícia e pelo exército. Foram meses de dúvidas, medo e apreensão. Depois de um dia escondida na mata ao lado de Coutinho e de alguns integrantes da equipe, Elizabeth se refugiou na casa de um companheiro de militância do marido. Ficou dois meses escondida dentro de um quarto, sem poder mostrar o rosto na janela, lendo notícias de jornais para ocupar os pensamentos. Longe dos filhos, do trabalho que a estimulava, do contato com os camponeses, se sentia impotente. E tinha razão para temer.

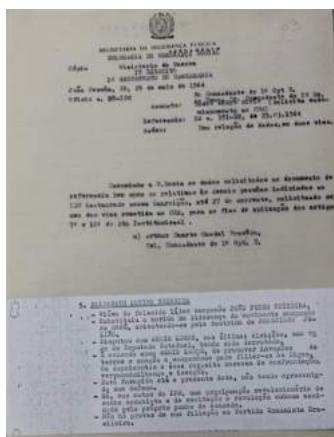
Restam poucas informações sobre Elizabeth Teixeira nos arquivos da ditadura militar. No acervo do DOPS de Pernambuco, encontramos um envelope com o número do seu prontuário (16.269) e mais cinco documentos. Na ficha individual, não há nenhuma fotografia, apenas o seu nome e o seu estado civil, sempre em destaque. Afinal, o fato de ser

viúva de João Pedro Teixeira já era uma das justificativas encontradas pela polícia para perseguir a camponesa. Mas não só. No mesmo IPM do dia 7 de agosto de 1964 ao qual nos referimos anteriormente, no qual encontramos as informações sobre José Alfredo Dias e um grande levantamento sobre os comunistas que atuavam na região, Elizabeth Teixeira consta entre os nomes investigados e indiciados por práticas subversivas. A camponesa, o número 24, é então indiciada por participação nas Ligas Camponesas e por promover atos de violência que, como afirma o próprio documento, “carecem de comprovação concreta e coerente”.



Prontuário Elizabeth Teixeira e IPM IV Exército da Paraíba, de 07/08/1964. Fontes: Acervos DOPS-PE e Brasil: Nunca Mais.

Contudo, um IPM anterior, emitido pouco depois do golpe, no dia 29 de maio de 1964, e assinado pelo Comandante do IV Exército da Paraíba, informava que Elizabeth já havia sido indiciada uma primeira vez e que a polícia estava a sua procura. Entre as acusações de “promover invasões de terras”, de “fazer proclamações revolucionárias de cunho comunista”, o documento anunciava a sua condição de foragida.



IPM do IV Exército da Paraíba de 29/04/1964. Fonte: Acervo Dops-PE

O exército estava à procura de Elizabeth e a intimação foi publicada nos jornais locais. Quando se deparou com o seu nome estampado, decidiu que era a hora de se entregar. Na prisão em Pernambuco, a camponesa ouviu os relatos dos crimes cometidos contra sua família durante o tempo que ficou escondida da polícia. Sua casa foi queimada, os filhos ameaçados com requintes de crueldade. Abraão, o filho mais velho, foi preso e torturado em seu lugar. A informação não consta nos arquivos da polícia política, mas sobreviveu na memória e nos relatos de quem viveu aqueles momentos.

“Desde o momento que fiquei sabendo da prisão do meu filho no meu lugar e do que fizeram com ele, não tive mais sossego. O meu ódio e a minha revolta cresceram ainda mais: fiquei numa agonia danada. Enquanto não olhei e conversei com o Abraão, quase fiquei louca. Felizmente, ele conseguiu me visitar. Confirmou sua prisão e a tortura sem me contar os detalhes, quis me poupar. Contou-me que a nossa casa havia sido invadida por policiais, que trouxeram numa camioneta um tambor cheio de gasolina. O propósito deles era queimar a casa e tudo o que havia nela, inclusive eu e toda a minha família. Eles não contavam com o meu sumiço. Fui caçada dentro e fora da casa. As crianças foram muito ameaçadas, para contarem onde eu estava. Maria José, que na época estava com oito anos, nunca conseguiu esquecer toda aquela violência. Furiosos, os policiais foram me procurar na casa do meu pai. Como não me encontraram, passaram a resolver o destino das crianças: - "queimá-las vivas ou não queimá-las..."Foram colocadas enfileiradas e, na presença delas, discutiam o "dilema:" - Queimá-las vivas ou não queimá-las... Alguém, menos peçonhento, intercedeu em favor das crianças e elas foram poupadas. Colocaram fogo na casa e em tudo que estava dentro. Partiram decepcionados. Devem ter ido e procurar em outras bandas. Foi o que aconteceu, segundo o que o meu filho contou. Quando saí da cadeia ouvi a mesma história narrada por mainha.” (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p.).

Depois de dois meses e vinte e quatro dias presa, Elizabeth ganhou a liberdade. Nenhum dos seus supostos crimes poderiam ser enquadrados na Lei de Segurança Nacional. Apesar da falta de provas contra a camponesa, a ditadura não lhe deu trégua. Quando chegou a casa dos pais na Paraíba, doente e debilitada, a polícia do estado, uma das mais temidas pelos camponeses, já estava a sua procura. Para preservar sua integridade física, Elizabeth desapareceu, mudou de nome, entrou para a clandestinidade e levou com ela apenas o seu filho mais novo, Carlinhos, que cresceu longe dos irmãos e da família. Sua presença não era tolerada pelo avô por conta da sua semelhança física com João Pedro. O pai de Elizabeth, que nunca aceitou o relacionamento da filha com o camponês, colaborou com o plano do assassinato. Por conta das desavenças, ela saiu de casa e afastou-se da família.

O então filme clandestino de Coutinho e as imagens realizadas por ele em 1962 no comício em Sapé guardam as marcas dessas duas pessoas desaparecidas por 17 anos. Mãe e filho que viveram tanto tempo isolados do resto da família, na clandestinidade. Em 1981, Coutinho leva novamente a sua câmera para o reencontro com mãe e filho. Dessa vez, não é ele que filma, mas aparece na imagem como sujeito desse reencontro. Essas imagens tomadas e retomadas na montagem do documentário nos colocam uma importante questão: o que dizem a respeito do que ficou à margem da história no intervalo entre o dia do comício em Sapé e o reencontro dos três?

Na primeira vez que se depara com a camponesa, em 1962, Eduardo Coutinho se aproxima com seu próprio corpo do rosto de Elizabeth não apenas para ver melhor, mas para sentir os efeitos do seu gesto e da sua presença. Como sugere Jean Louis-Comolli sobre essa relação entre quem filma e quem é filmado em documentários engajados, “essa proximidade na sensação se torna também proximidade na causa, no combate, na ação”. (2012, p. 529). É como se Coutinho se aproximasse da camponesa com a câmera para poder melhor experimentar as sensações nela encarnadas. Experimentar pela imagem a dor do trabalhador do campo, do oprimido, do pobre, para transformá-la em algo produtivo: em liberdade, em igualdade, em justiça.

Após se aproximar, em um movimento contrário e complementar ao primeiro, Coutinho afasta a câmera e abre o quadro para a entrada de novos personagens. Primeiro, filma Elizabeth ao lado de seis de seus onze filhos. Vestidos de preto, eles reproduzem o gesto de luto da mãe: braços soltos e pendurados, sobrancelhas serradas, cabeça virada sutilmente para baixo. Juntos, formando um só corpo, posam para a máquina produzindo uma espécie de imagem solene, a imagem do luto de uma família que perdeu o pai.



O gesto de Carlinhos. Fotogramas de *Cabra Marcado para Morrer*.

A pose dura alguns segundos, mas Coutinho não desliga o equipamento e possibilita que algo escape no breve desenrolar do tempo. É Carlinhos, o menor dos filhos, que se impacienta. Ainda de cabeça baixa, mexe as duas pernas, uma de cada vez, levanta os braços e agarra o braço da irmã, oferecendo um novo detalhe para o desenho que se constituiu no quadro. Antes que pudesse um dia prever o seu destino na clandestinidade, Carlinhos é, nas imagens realizadas por Coutinho, aquele que emite o sinal de uma possível liberdade. Com seus gestos infantis e inocentes, o menino produz a diferença, é aquele que descongela a pose e anuncia um sopro de vida naquelas horas de tensão.

Em um terceiro momento, são os trabalhadores rurais que vão participar da filmagem. Suas roupas claras contrastam com os trajes da família enlutada quando eles se amontoam e se portam atrás dela. A princípio, repetem esse gesto, o olhar sério e direcionado para baixo. Nesse momento, parecem se preparar para uma espécie de encenação para a câmera. Família e camponeses, juntos, preparados para a pose, começam a andar ao mesmo tempo a partir do que parece ter sido um comando de fora do quadro. Conforme dão os primeiros passos e a câmera se movimenta, novos camponeses entram em cena de forma desorganizada, embaralhando a formação inicial.

Ao contrário das primeiras imagens que analisamos no início desse capítulo, daqueles registros em que os camponeses ignoram a câmera na chegada a Sapé, agora esses corpos se engajam, em conjunto, e não ficam indiferentes à tensão da filmagem e à presença daquele que filma. O gesto dirigido do cineasta, que possivelmente coordenou a ação, fica evidente na montagem do documentário. Os camponeses obedecem à direção de Coutinho, iniciam a caminhada juntos, no momento certo. A câmera segue em um breve *travelling*, sem cortes. Muitos não mais disfarçam os olhares para ela. Coutinho e o montador Eduardo Escorel não cortam a cena, não pretendem esconder esse comando e nem o caos que se impõe a seguir. Ao contrário, fazem deles um traço evidente da interação do cineasta com aqueles que estão sendo filmados, da sua participação na produção das imagens.





Coutinho dirige os camponeses em sequência de 1962. Fotogramas: *Cabra Marcado para Morrer*.

Quando o filme é montado, Coutinho já conhece o destino trágico de Elizabeth. É do presente que ele vai partir para reatar os fios do passado, montar os fragmentos e desenterrar as memórias soterradas dessas vidas infames com as quais se deparou. E é na montagem, na reunião desses restos, na articulação desse material bruto com 13 horas de duração, que traz à tona esse destino. Esses fragmentos de imagens – o povo na praça, os camponeses reunidos no dia do comício, os filhos de Elizabeth – são repetidos ao longo da narrativa. A repetição das imagens é aqui a possibilidade de produzir o diferente e essa diferença é o que se anuncia para o próprio destino de Elizabeth. A partir desse reencontro da camponesa com a câmera e com Coutinho, desse reencontro com sua própria imagem do passado exibida em um telão, algo novo se produz.



Elizabeth diante das imagens realizadas em 1962. Fotograma *Cabra Marcado para Morrer*

No processo de realização do documentário que reelabora essas memórias, cada um desses encontros produz um novo espaço, uma nova cena para a recriação do passado e reconfiguração da própria Elizabeth. Nas filmagens retomadas em 1981, ela se transforma ao longo da conversa com Coutinho. Diante da câmera, sai da condição de clandestina, retoma sua história, se reinventa, produz seu próprio autorretrato. Nesse movimento, “se libera, tem

expressões, gestos”, como bem analisa Consuelo Lins (2004). Na minuciosa análise do filme no livro *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*, Lins sugere que o cineasta “aposta no processo da filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens” e destaca: “não se trata de uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (2004, p.39).

Se no momento desse reencontro, na tomada do documentário em 1981, Coutinho libera a fala para o que foi esquecido, permite a elaboração de testemunhos, recria realidades; na montagem coloca em prática um outro gesto. O cineasta recorre aos arquivos para organizá-los com as imagens do presente, para produzir uma abertura, uma fresta que permite que os *gestos ilegíveis* do passado apareçam com força para o espectador. Para pensar nesses gestos, propomos um diálogo com Sylvie Lindeperg, que retoma o conceito criado por Jean-Louis Comolli e traz a noção de *duplo encontro* com o intuito de valorizar esses dois momentos, a tomada e a retomada de imagens de arquivo no cinema. O primeiro seria um “encontro circunstancial entre um referente e um processo de registro” e o segundo, não circunstancial, “entre um traço e o olhar que se diz capaz de interpretar” (COMOLLI, 1997, p.39). Só a atenção voltada para esses dois momentos, segundo Lindeperg, seria capaz de esclarecer o deslocamento de sentidos que torna mais rica e potente uma imagem de arquivo.

Em *Cabra Marcado para Morrer* propomos pensar nesse duplo encontro, entre a tomada e retomada, como um duplo gesto. Tanto no movimento da tomada quanto na retomada, o autor Coutinho não encerra sentidos, não procura respostas. A distância temporal entre um gesto e outro é usada em favor dos encontros que liberam os testemunhos do que foi silenciado em um movimento de transformação de quem fala. Nesse contexto, falar do passado, da pobreza, da luta, da clandestinidade, da tortura é algo libertador. É nas falas, nas performances e nos movimentos de corpos alavancados nesses encontros – com os personagens e com as imagens do passado – que o filme aponta para futuros possíveis que desfazem destinos cerrados.

Não é à toa que a partir do filme, Elizabeth retoma seu nome, sai da clandestinidade, reencontra seus filhos e volta a ter uma participação política nas lutas sociais do campo, como aponta Consuelo Lins (2004, p.49). Já em *Cabra Marcado para Morrer*, ela recupera esses gestos que pudemos conferir nas imagens dos seus discursos realizados antes do golpe. É quando fala para a câmera que Elizabeth mostra a potência transformadora do seu modo de se portar, de mover o corpo, de emitir a sua voz. Se na imagem realizada em 1962, as mãos e braços da camponesa enlutada estão enrijecidos, retesados, amarrados ao corpo, em uma das

últimas sequências filmadas em 1981, em que elabora um discurso político antes de se despedir de Coutinho, eles se agitam, se movimentam soltos e livres.



Uma das últimas sequências de *Cabra Marcado para Morrer* (1964). Elizabeth gesticula, os braços antes presos agora se movimentam. O corpo fala.

Recuperando o gesto da tomada, entendemos que os vestígios das imagens realizadas por Eduardo Coutinho no primeiro encontro com Elizabeth trazem a urgência de um momento que, apesar do otimismo, já apresentava as tensões de um período negro que se aproximava: a ditadura militar. O cineasta, quando empunha a câmera presente que era preciso registrar um Brasil que começava a entrar em ebulição, um país cujos camponeses do interior se organizavam politicamente, a manifestação popular contra uma morte provocada pelo afrontamento com o poder local. Mesmo sem saber filmar, com todas as dificuldades colocadas naquele momento, o cineasta arrisca, liga a câmera, percorre o espaço da cidade, escala objetos em busca da imagem mais viva, mais latente, mais verdadeira. A determinação de Coutinho foi uma das marcas deixadas nas imagens que, durante muitos anos, ecoaram e dirigiram ao cineasta um pedido de revisão dos documentos históricos. Revisão que não encerra uma história, mas abre novos fios que ainda hoje precisam ser desatados: fios que levam ao quadro de injustiças sociais e políticas contra os trabalhadores rurais, contra os integrantes da família desagregada e contra aqueles que ainda hoje vivem os efeitos da violência contra os direitos humanos colocada em marcha veloz pelos representantes da ditadura militar no país.

2- CINEASTAS ENGAJADOS E AS MANIFESTAÇÕES DE RUA EM 1968.

2.1. Eduardo Scorel e o cinema político.

No dia 7 de abril de 1968, em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, o escritor e psicanalista Hélio Pellegrino apontava para um novo tempo que teria surgido com uma rachadura na história quando um estudante foi assassinado pela polícia no Rio de Janeiro: “O tempo de Edson Luís, dilacerado e destruído pela bala homicida que o cortou, tornou-se de repente tempo histórico, tempo brasileiro, tempo de cólera e de consciência, tempo de gritar: BASTA”⁸⁰. Essa sensação de que, a partir do crime, algo havia explodido “como um paiol de tempo histórico”, de que clarões surgiram na “noite reacionária que o poder militar fez desabar sobre o país”⁸¹, como descreveu Pellegrino, foi experimentada de modo imediato e coletivo por um grande número de pessoas em 28 de março, uma semana antes da publicação desse texto.

Nesse dia, uma tropa da Polícia Militar entrou em confronto com um grupo de estudantes que reclamavam das péssimas instalações e do aumento dos preços do restaurante Calabouço onde se reuniam jovens universitários, secundaristas e militantes de esquerda. Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, até então um jovem anônimo que frequentava o restaurante desde que se mudou de Belém para o Rio de Janeiro, morreu com um tiro no peito. O corpo, que passou a encarnar e tornar visíveis as marcas da violência do Estado, foi carregado pelos estudantes até a Assembléia Legislativa, no centro da cidade, colocado sobre uma mesa e velado durante toda a noite.

A notícia do velório correu rapidamente e atraiu políticos, artistas que “suspenderam os espetáculos”, jovens que se divertiam “nos bares da moda” (GASPARI, 2002, p.281) e todos aqueles que vinham, de certa forma, procurando um espaço legítimo e seguro para se manifestar, para pedir publicamente o fim da ditadura em vigor desde 1964. O crime foi o estopim para provocar a opinião pública, a imagem do corpo – estampada nos jornais do dia seguinte⁸² –, foi transformada no símbolo do autoritarismo e da repressão, a “senha de que chegara a hora de fazer alguma coisa.” (GASPARI, 2002, p.282)⁸³.

⁸⁰ *Correio da Manhã*, 7 de abril de 1968, 4ª caderno, p.4.

⁸¹ *idem*.

⁸² Um dos jornais que estampou a fotografia dos estudantes em torno do corpo do estudante na capa do dia seguinte ao assassinato foi o próprio *Correio da Manhã*. Disponível no acervo da Biblioteca Nacional. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Edson%20Luis%20Lima%20Souto. Acesso em dezembro 2015.

⁸³ Como lembra Elio Gaspari (2002), cinco anos depois do enterro, por falta de interessados em transferir os restos mortais de Edson Luís para a gaveta, eles foram levados para o ossário.

Presente no velório, o jovem Eduardo Escorel, então com 22 anos, intuiu a importância desse momento que entraria para a história. Impressionado com a grande comoção provocada ali, entendeu que o cortejo fúnebre, que se realizaria no dia seguinte, deveria ser registrado em imagens, embora não pudesse ainda imaginar as dimensões que o evento ganharia. O amigo e cineasta Joaquim Pedro de Andrade o acompanhava, sabia que Escorel tinha em casa uma câmera – que um primo havia deixado sob seus cuidados –, e o incentivou a usá-la. Tratava-se de uma *éclair* 16 mm, leve, silenciosa, com chassi de dez minutos, a “última palavra em matéria de câmera”⁸⁴, como explicou Escorel referindo-se à atualidade do equipamento que tinha à sua disposição. Nos anos 1960 no campo do documentário, era com câmeras desse porte que cinegrafistas e cineastas saíam às ruas filmando, se deslocando com mais facilidade, gravando em som direto, produzindo novas estéticas cinematográficas⁸⁵. Já que tinha uma dessas preciosidades em mãos, Escorel ficou com uma missão: a de “filmar de um dia pro outro”⁸⁶.

Com a câmera e um rolo de filme, naquela manhã, o cineasta saiu sozinho de casa para produzir imagens que se tornariam registros raros do cortejo que reuniu 50 mil pessoas e ficou conhecido como a primeira grande manifestação pública contra a ditadura militar no Brasil. Registros raros não só pelo conteúdo, mas pelo que revelam sobre o olhar de quem filma, o olhar de alguém que compreendia o cinema, naquele momento, como uma *arma política* e o documentarista como aquele capaz de se tornar um *testemunho da história*: “Nessa época parecia ser uma função importante registrar certas coisas que se anunciam e pareciam ser relevantes”⁸⁷, relembra Escorel.

É nos anos 1960 que ganha força na França um cinema que foi chamado de militante, possível por conta da liberdade proporcionada pelo desenvolvimento da tecnologia e da fabricação dessas câmeras mais leves. Marcados pela guerra da Argélia⁸⁸, do Vietnã⁸⁹, pelo

⁸⁴Entrevista para o projeto Memória do cinema documentário, da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-escorel> Acesso dezembro 2015.

⁸⁵Foram os equipamentos mais leves que possibilitaram o cinema-direto e o cinema-verdade, que inauguraram novos modos de se fazer documentário no Canadá, Estados Unidos e França.

⁸⁶Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo nessa tese.

⁸⁷A política como visão do documentário. Entrevista de Eduardo Escorel à Ilana Feldman no Projeto Visões do Documentário, Casa do Saber, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gy5mJhTThEI> Acesso em dezembro 2015.

⁸⁸Um dos precursores desse cinema que é realizado como contra-discurso está o cineasta francês René Vautier que filmou ao lado dos soldados resistentes na Guerra da Argélia e produziu filmes que criticavam as ações do governo francês na então colônia. Vautier cunhou o termo “testemunho pela ação” a partir do seu primeiro filme, *Algérie, en flammes*, de 1954.

⁸⁹O documentário coletivo *Loin du Vietnam*, realizado em 1967, inaugura essa fase do cinema militante ao propor uma reflexão sobre o acontecimento no momento em que ele se desenrolava. Cineastas como Joris Ivens, Chris Marker, William Klein, Agnes Varda e Jean Luc Godard ora filmam ora usam imagens alheias para produzir filmes que denunciam a guerra em curso em 1967.

engajamento de esquerda, e inspirados na ideia de fazer dos filmes um *meio de ação*, um contra-discurso ao discurso oficial, profissionais, amadores e anônimos produziram uma série de imagens e de filmes durante manifestações estudantis, greves operárias e movimentos políticos e sociais⁹⁰. No livro *Caméras en lutte en mai 1968*, o pesquisador francês Sébastien Layerle (2008) divide o período do cinema militante em dois momentos essenciais: o *tempo das tomadas* e o *tempo das montagens*. No primeiro, a câmera em punho é usada na urgência do acontecimento como “arma de combate”. A partir desse “engajamento no presente” são então produzidas as imagens com as quais será montada uma série de filmes que Layerle chama de “um testemunho para a posteridade.” (2008, p.16).

A ideia de “filmar e ser um manifestante filmando” (LAYERLE, 2004, p.70) ganha força. Participar politicamente de uma manifestação, de um momento de crise, era se engajar por uma causa através do cinema⁹¹, era se apoiar, como ressalta Escorel, na “esperança de que o cinema político tivesse uma função”⁹². A partir dessa perspectiva, na primeira manifestação pública contra a ditadura militar no Brasil, Escorel aposta na crença de que filmar era “participar como cineasta”, mesmo que ele não soubesse, a princípio, o que fazer com as imagens: “No dia seguinte fui lá filmar sem nenhuma intenção de fazer um filme, sem nenhum objetivo específico, era mais uma forma de participar do protesto, do evento.”⁹³

Essa fala de Escorel nos remete a imagens produzidas naquele mesmo ano, que ficaram conhecidas como símbolos do maio francês: as do cineasta Jean Luc Godard segurando uma câmera em meio à manifestações em Paris em 1968. Em uma dessas vezes, como afirma François Nemer no livro *Godard, Le cinéma*, a câmera estava sem película. Em outra fotografia, registrada com exclusividade pelo fotógrafo Gérard Leroux da Agência Gamma, Godard é levado pela polícia sem se separar do seu bem mais precioso. Menos do que produzir imagens, o gesto de empunhar uma câmera em meio a um conflito, e dela não se

⁹⁰ Foram diversos os grupos que se engajaram em causas diferentes nessa época: cineastas, operários, estudantes, cinegrafistas anônimos produziram imagens que foram usadas em filmes de coletivos cinematográficos como, por exemplo, os grupos *Dziga Vertov* e *Medvekiné*.

⁹¹ Sobre o engajamento através do cinema, Escorel explica em entrevista concedida em 2012, em anexo na tese: “Eu não diria que tinha engajamento. Eu tinha engajamento no Cinema Novo e tinha um engajamento... Mas eu... no Cinema Novo, tinha tênues relações com o Partido Comunista – tinha alguns colegas que ou eram do Partido ou eram próximos a pessoas do Partido e tinha o pessoal que vinha da UNE, do CPC –, mas eu nunca tive nenhum engajamento explícito, assumido. Eu não cheguei a pegar... Eu peguei o finzinho da UNE e do CPC. E tinha umas reuniões que se fazia – era muito na casa do Alex Viany, que não se sabia bem o que era aquilo, se era uma reunião do Partido ou se era do Cinema Novo. Eu tinha um certo engajamento como pessoa de cinema, como profissional de cinema”.

⁹² idem

⁹³ Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

separar, aponta para o desejo de colocá-la “à serviço das lutas em curso”⁹⁴ (NEMER, 2006, p.63) e se torna simbólico para o entendimento de uma geração marcada pelo engajamento político através do cinema.



Godard empunha a câmera (por Serge Hambourg, arquivo do Hood Museum of Art) e é detido pela polícia (Fonte: Agência Gamma, Gérard Leroux).

Como Escorel enfatizou em 2013 na entrevista para Ilana Feldman no projeto *Visões do documentário*⁹⁵, quando exibiu publicamente as imagens brutas que produziu durante o cortejo, essa crença no cinema como arma política, essa crença no gesto de empunhar uma câmera para participar politicamente de um acontecimento histórico, foi resultado do espírito de uma época. Não à toa, Escorel convoca um debate, realizado em fevereiro de 1968 em Los Angeles, em que um espectador pergunta a Godard se ele preferia fazer um filme ou elaborar um discurso social. Godard responde: “não vejo nenhuma diferença entre os dois” e revela a ambição daquela geração de cineastas dos anos 1960: “nós queremos mudar o mundo”⁹⁶.

Naquele mês de março de 1968, para o jovem Eduardo Escorel, empunhar a câmera era um gesto político de crítica ao autoritarismo, um gesto que surge do desejo de participar, de demonstrar o descontentamento com o desenrolar dos acontecimentos naqueles anos no Brasil. Apesar de ser conhecido como um período mais brando da ditadura, desde 1964 a repressão era intensa: “das cassações à dissolução dos partidos, da programação do próprio mandato à instauração de eleições indiretas para Presidente da República e governadores dos estados, do espancamento de presos à adoção da tortura como política de estado” (REIS,

⁹⁴ Ainda 1968, Godard radicalizaria a ideia de cinema como luta realizando *Un film comme les autres*, um filme em que as imagens do maio francês diziam menos do que a linguagem que estava se experimentando. A proposta para o espectador era de um não filme: “nós não podemos propor conteúdos revolucionários sem colocar em causa no mesmo movimento a linguagem (sons, imagens e textos) que lhes transmite” (NEMER, 2006, p.76)

⁹⁵ A política como visão do documentário. Entrevista de Eduardo Escorel à Ilana Feldman no Projeto Visões do Documentário, Casa do Saber, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gy5mJhTThEI> Acesso em dezembro 2015.

⁹⁶ Disponível em: <http://debordements.fr/spip.php?article106>. Acesso em dezembro de 2015.

2014, p.66), o que se via era a efetivação de um regime repressor, autoritário e cada vez mais violento.

No campo da cultura, especialmente do cinema, o baque com o golpe militar foi imediato. Apesar das margens de negociação com a censura até o Ato Institucional número 5, AI5, no fim de 1968, “ao longo do período da ditadura houve ameaças a cineastas no momento em que tentavam liberar seus filmes censurados; houve prisões, exílios no final dos anos 60, uma coleção de fatos que definem uma repressão que foi além da proibição de filmes”. (XAVIER, 2015, p.215). No momento do golpe, como lembra Ismail Xavier, “os jovens do Cinema Novo formavam um grupo que já assumia certo protagonismo no cinema brasileiro” (2015, p.213), um grupo que foi afetado de diversos modos pelo antagonismo aos propósitos reacionários do regime. A perturbação à ordem estabelecida era provocada pelos filmes, quando tratavam das realidades de um país que a ditadura queria manter na sombra, das escolhas políticas e das trajetórias pessoais dos cineastas.

Como vimos no primeiro capítulo dessa tese, a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer* (1984) foi interrompida de forma brutal, o material do filme apreendido e o cineasta Eduardo Coutinho chegou a ser perseguido e detido na Paraíba. No Rio de Janeiro, o cineasta Leon Hirszman interrompeu a montagem do filme *Minoria Absoluta*, que nunca foi finalizado, se escondeu com a família em um apartamento no bairro de Santa Teresa, onde viveria um tempo na clandestinidade. É clandestino que faz a mixagem de *Maioria Absoluta* (1964), documentário sobre o analfabetismo que foi o primeiro a ser gravado em som direto no Brasil e que só pôde ser exibido 18 anos depois de ter ficado pronto. Em 1965, Leon seguiu para o autoexílio no Chile para “pensar”, “compreender melhor a realidade”, em como foi acontecer “aquele golpe de Estado”. (HIRSZMAN, 1999, p.296).

Poucas semanas depois do golpe, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, selecionado para competir no *Festival de Cannes* no mês seguinte, foi exibido em Copacabana, quando despertou a ira de um dos generais presentes que declarou que, por ele, “queimaríamos imediatamente as cópias do filme” (SCOREL, 2005, p.74)⁹⁷. Em novembro de 1965, Glauber Rocha e os cineastas Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro participavam de um protesto contra o regime militar, em frente ao Hotel Glória, no Rio, quando foram presos, levados para a sede do DOPS na rua Barão de Mesquita e mantidos incomunicáveis por vários dias (SCOREL, 2005, p.75).

⁹⁷ O filme foi liberado por conta da interferência do diretor da Agência Nacional, general Otávio Alves Velho e pode participar do Festival de Cannes em maio de 1964, entrando assim para a história do cinema. (SCOREL, 2005, p.74).

Contudo, no fim dos anos 1960, Escorel confiava nesse projeto de um cinema político, acreditava que ele ainda seria capaz de resistir. Afinal, o cineasta estava cada vez mais envolvido com o meio cinematográfico, consolidava com outros integrantes do grupo as experiências ousadas e inovadoras com as câmeras mais leves e equipamentos de gravação em som direto que chegavam ao Brasil. Essa trajetória começou em 1962 quando Eduardo Escorel, então com 17 anos, teve o primeiro contato com a prática cinematográfica. Ele foi um dos alunos inscritos no curso patrocinado pela UNESCO e ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdoff, no Rio de Janeiro. Aquela foi a primeira oportunidade de aprender as técnicas e manusear equipamentos como a câmera *arriflex*, a mesa de montagem *steenback 35* e os dois aparelhos nagra, que serviam para captar o som direto, procedimento que até então não havia sido colocado em prática nos filmes brasileiros⁹⁹.

Foi justamente como técnico de som que Eduardo Escorel começou a experimentar o que havia aprendido no curso. Ainda em 1962, ele gravou o som ambiente em um jogo no estádio do Maracanã para o documentário *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, um de seus primeiros trabalhos. Joaquim havia voltado de uma temporada de estágio nos Estados Unidos com os irmãos Albert e David Maysles, pioneiros do cinema direto, e sua intenção era produzir no Brasil um documentário nos mesmos moldes. Contudo, os planos deram errado e o depoimento do jogador foi gravado em estúdio. A Escorel coube gravar alguns sons que seriam incluídos no documentário que já estava pronto, como “ruído de vestiário, bola batendo, de torcida”. (SCOREL in GUIMARAES, 2008, p.153).

Em março de 1964, em um breve período de experiência no CPC da UNE, Escorel acompanhou o cineasta Leon Hirszman na gravação do comício realizado pelo então Presidente João Goulart semanas antes do golpe militar, quando anunciava as ações para implementar o polêmico programa das reformas de base. Com um gravador *nagra*, registrou os discursos daquela noite que reuniu 200 mil pessoas no centro do Rio de Janeiro¹⁰⁰. Assim como as imagens do cortejo fúnebre, realizadas por Escorel quatro anos depois, essas imagens e sons também foram produzidos sem uma finalidade imediata, a partir da intuição de que

⁹⁹ A princípio, a ideia era convidar o cineasta militante holandês Joris Ivens para ministrar o curso. Em 1960, Ivens colaborou com o ICAIC, ensinando técnicas de seus documentários para os cubanos. Como ressalta Carolina Amaral, “essa ida dos cineastas europeus militantes a outros países, dentro de uma concepção de filme-escola, não deve ser encarada como uma mera aparelhagem das instituições estrangeiras pelos realizadores mais experientes. O processo de rodagem e de edição dessas produções deve ser analisado como espaço de circulação de ideias, tanto das técnicas cinematográficas como dos projetos políticos que esses documentários se propunham a discutir”. (2013, p.94)

¹⁰⁰ O comício reuniu 200 mil pessoas que ouviram discursos do Presidente Jango e seus aliados, como os governadores Leonel Brizola e Miguel Arraes. O material produzido foi guardado na Cinemateca do MAM mas hoje está desaparecido. Restam apenas alguns fragmentos de imagens que Eduardo Escorel usou no filme que fez sobre Leon, *Deixa que eu falo* (2007).

poderiam ser usados pelo cinema para a elaboração de um testemunho sobre aquele episódio. Uma experiência que pode ter sido importante para que Escorel decidisse filmar, quatro anos depois, o cortejo fúnebre.

Além de técnico de som, Eduardo Escorel passa a exercer diferentes funções no cinema a partir dos anos 1960, durante o período da ditadura: dirige *Bethânia Bem de Perto* (1966), *Visão de Juazeiro* (1969), *O que eu vi, o que nós veremos* (1973), *Lição de Amor* (1975), *O arremate* (1977), *Ato de Violência* (1979). É também montador de *O padre e a moça* (1965, Joaquim Pedro de Andrade), *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968, Glauber Rocha), *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), *Cabeças Cortadas* (1970, Glauber Rocha), *O leão de sete cabeças* (1972, Glauber Rocha), *São Bernardo* (1971, Leon Hirszman), *Os inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), do qual também é roteirista. O impulso fundamental para o seu reconhecimento como montador, como esclarece mais tarde, foi dado quando convidado por Glauber Rocha para montar *Terra em transe*:

“... em 1966, o fato de ter montado *Terra em transe*, pelo fato de ser um filme do Glauber, pelo fato de ser o filme que é, pelo fato da repercussão que o filme teve, eu acho que eu virei um pouco o montador do Cinema Novo. E acho que eu fiquei, na época, satisfeito com isso”¹⁰¹.

Foi nesse ambiente que o cinema foi conquistando espaço definitivo para o jovem Escorel, que se identificou com uma prática, um grupo e um modo de pensar a realidade política e social do país. O cinema, como declara, passou a ser uma razão de viver: “quer dizer, o cinema foi um pouco uma maneira de encontrar um grupo de referência, de estabelecer relações, de encontrar uma razão... até para viver, se vocês quiserem”¹⁰².

Todas essas habilidades desenvolvidas a partir de 1962 foram colocadas em prática no primeiro filme que o cineasta dirige ao lado de Júlio Bressane, ainda 1966. Em *Bethânia bem de perto*, a câmera *éclair* do primo de Escorel foi usada para acompanhar a cantora Maria Bethânia depois do sucesso das apresentações no show Opinião, um espetáculo de contestação política produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do CPC da UNE. O documentário filmado em 16 mm, em preto e branco, de 24 minutos, é marcado pela influência do cinema de observação: “um filme sem narração, sem entrevistas, um filme feito

¹⁰¹ Entrevista para o projeto Memória do cinema documentário, da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-escorel> Acesso dezembro 2015

¹⁰² idem

seguindo a linguagem do cinema direto, acompanhando e observando”¹⁰³. Hoje, esse é um precioso arquivo de uma das grandes artistas brasileiras que mostra a bela performance no palco no início da carreira, a conversa com amigos, o modo que segura um cigarro, que anda pela cidade, toca o violão e canta entre amigos na sala de um apartamento.

Essa breve trajetória de Eduardo Escorel, que procuramos traçar até aqui, aponta para a sua presença e participação em alguns dos acontecimentos políticos e culturais mais marcantes dos anos 1960. Foi nesse contexto de efervescência que a ditadura interferiu e produziu, a cada nova medida autoritária, uma “insatisfação acumulada”. (REIS, 2015, p.69). Como consequência, começaram a ser realizados pequenos protestos estudantis e movimentos populares a partir de 1966, manifestações que passavam a ser “enfrentadas com uma repressão desproporcional”. (REIS, 2015, p.69). Escorel esteve presente em muitas dessas manifestações e, em pelo menos duas delas, experimentou de perto os efeitos da repressão. A primeira foi em 1967, na Praça Tiradentes, no centro do Rio, quando levou uma máquina fotográfica para registrar o confronto entre manifestantes e polícia e terminou sendo tratado como suspeito pelos policiais.

“Eu estava na Praça Tiradentes com uma câmera fotográfica, com a intenção de fotografar, tinha uma mochila pequena a tiracolo, onde estava a câmera, e num determinado momento os policiais acharam que deveria ter granadas dentro da mochila. Eles me cercaram, me revistaram e viram que era uma câmera. Essa imagem foi ao ar no Repórter Esso naquela noite, e eu comecei a receber telefonemas, perguntando o que tinha acontecido. Mas eu não consegui fazer nenhuma foto”¹⁰⁴.

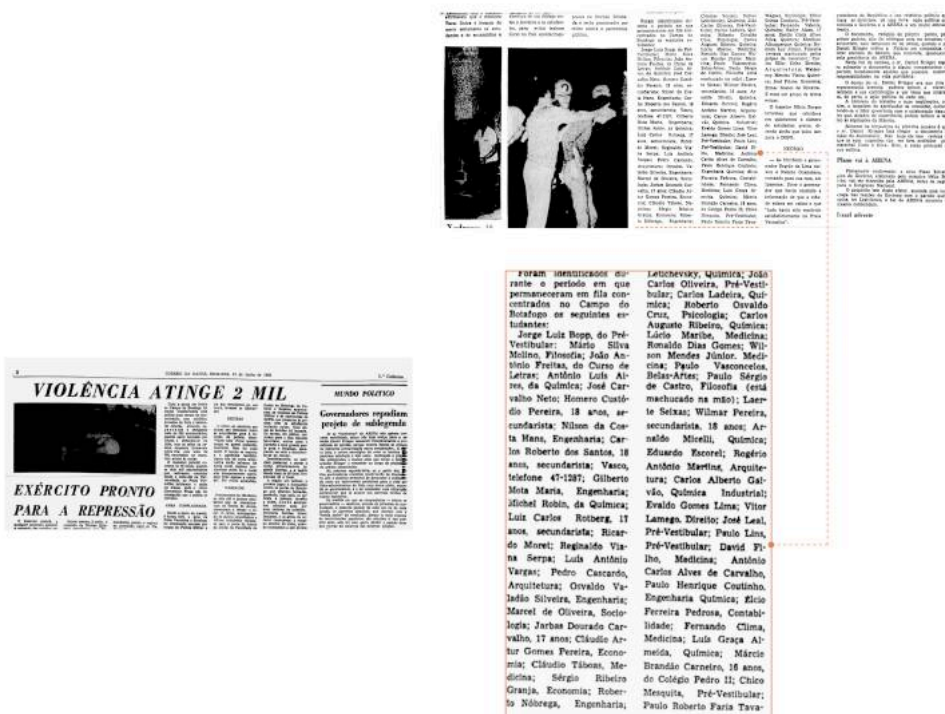
Por acaso, um cinegrafista de televisão filmou o momento em que a polícia cercava e revistava Escorel. Segundo o cineasta, a imagem, em que ele aparece de costas, foi recuperada pelo cineasta Silvio Tendler e usada em séries e filmes sobre 1968¹⁰⁵. O outro episódio foi mais violento. Em 20 de junho de 1968, estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) se reuniram em Assembléia na Praia Vermelha, em uma noite de bastante confusão. Segundo reportagem do jornal *Correio da Manhã* do dia seguinte, a Universidade e seus arredores foram cercados por tropas da Polícia Militar e carros do DOPS, dois mil estudantes ficaram encurralados, policiais armados de fuzis “obrigaram universitários a deitarem no

¹⁰³ A política como visão do documentário. Entrevista de Eduardo Escorel à Ilana Feldman no Projeto Visões do Documentário, Casa do Saber, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gy5mJhTThEI> Acesso em dezembro 2015.

¹⁰⁴ Em entrevista para mim e Thais Blank, 2012. Em anexo.

¹⁰⁵ Segundo Escorel, a imagem apareceria em *Anos Rebeldes*, da Rede Globo, mas não conseguimos ter acesso à versão completa da série. Tentamos inúmeros contatos com o cineasta Silvio Tendler que infelizmente não deu nenhum retorno aos nossos pedidos de uma entrevista para essa pesquisa.

chão” e a “formar filas encostados no muro, com armas nas costas”¹⁰⁶. Na lista dos estudantes detidos, publicada no jornal, consta o nome de Eduardo Escorel.



Correio da Manhã, 21 de junho de 1968.

Escorel tinha voltado para a universidade depois de quatro anos longe da sala de aula. Decidiu cursar sociologia na Pontifícia Universidade Católica, a PUC-Rio, justamente por conta do desejo, despertado pelo cinema e pelos anseios daquela geração, de entrar em contato com a realidade do país para “descobrir o Brasil, transformar o Brasil, afetar de alguma maneira, politicamente, socialmente, culturalmente, o ambiente no qual estava se vivendo”¹⁰⁷. Naquela quinta-feira, na manifestação na Praia Vermelha, levava nas mãos um livro, no qual guardou um panfleto que recebeu de um estudante. Com a confusão, e o gás lacrimogêneo jogado pela polícia, escapou com um grupo de moças e rapazes para dentro do estádio do Botafogo, onde foram cercados e duramente revistados:

“um por um foi sendo revistado. E na maioria dos estudantes não encontraram nada. Mas comigo abriram o livro, encontraram o panfleto. Então imediatamente eu passei a ser um agente perigosíssimo porque

¹⁰⁶ A reportagem pode ser encontrada no acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=93051&pesq=

¹⁰⁷ Entrevista para o projeto Memória do cinema documental, da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-escorel> Acesso dezembro 2015

encontrei o panfleto e fui separado dos outros, fui preso com alguns colegas, a maioria das pessoas foi de ônibus pro DOPS, mas eu fui de camburão. Um colega meu entrou em pânico total e absoluto, ele tinha uma agenda que ele comeu no caminho entre o estádio do Botafogo e o DOPS. Porque não acharam a agenda quando revistaram. Ele falou que tinha que se livrar daquilo, tentou jogar pela fresta de respiração do camburão e não conseguiu, e ele comeu folha por folha. Nós estávamos dentro do camburão, eram uns quatro ou cinco, e ele comeu a agenda inteira. Pra ter uma ideia do pânico que poderia se instaurar”¹⁰⁸.

O amigo que engoliu a agenda chamava-se Farah e é citado, junto com Escorel, em um documento que localizamos durante essa pesquisa nos arquivos do Fundo Polícias Políticas do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), onde são guardados atualmente os documentos produzidos na época pelos órgãos de informação que investigavam os cidadãos considerados suspeitos de crimes políticos, como a subversão. No dia 24 de junho de 1968, três dias depois do episódio no campo do Botafogo, o informe confidencial número 0018/68- ASI, enviado para o CENIMAR – o serviço secreto da Marinha que controlava e identificava elementos envolvidos em atividades de agitação e propaganda –, traz informações de uma testemunha secreta. No documento, a testemunha acusa alguns líderes estudantis da PUC-Rio de “liderar agitações”. Segundo o informante, Farah e Eduardo Escorel, integrantes do Diretório Acadêmico, estavam entre os organizadores de uma manifestação que seria realizada em poucos dias.

COMISSÃO DE MEMBROS MERCANTIS
Alameda de Ildefonso

Informe nº 0018/68-ASI
Data: 24/06/68

Assunto: **AGIÇÃO DA PUC**

Objeto: **Relatório de atividades em**

Destinatário: **SECRETARIA SEGURANÇA DO EST. DA GR. SMT/ARJ-CENIMAR-CIE**

De fonte inteiramente fidedigna, testemunha de preparativos das ações estudantis, recebemos os informes abaixo, possivelmente verídicos:

- Os principais estudantes da PUC que estão liderando a classe para as agitações são:
 - 1.1 - FARAH - 2º ano de economia, já esteve preso;
 - 1.2 - EDUARDO ESCOREL - foi solto por interferência do pai que é diplomata;
 - 1.3 - MARCONI;
 - 1.4 - ALFARO;
 - 1.5 - THIAGO - também, operante por um dos principais líderes, sendo referido por telêgrafos;
 - 1.6 - IZABEL - Presidente do DA;
 - 1.7 - PRUDÊNCIO MENEZES - português de nascimento, em 1º ano de Faculdade de Odontologia, já chegou na PUC sabendo que eram as comissões.

Destinatários: **DSI/MT-SECRETARIA SEGURANÇA DO EST. DA GR. SMT/ARJ-CENIMAR-CIE**

De fonte inteiramente fidedigna, testemunha de preparativos das ações estudantis, recebemos os informes abaixo, possivelmente verídicos:

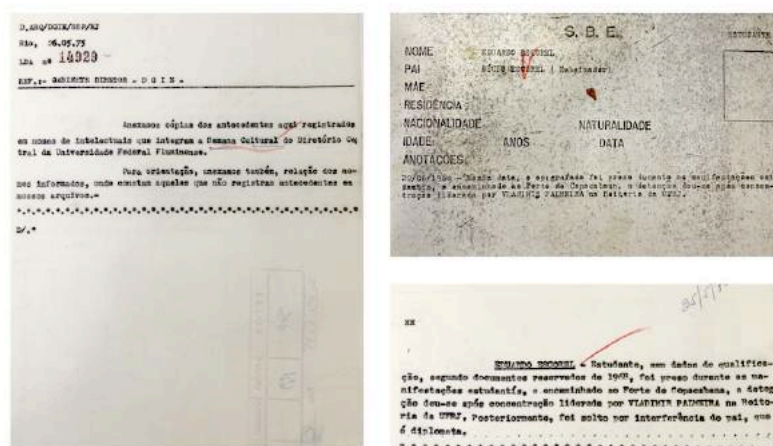
- Os principais estudantes da PUC que estão liderando a classe para as agitações são:
 - 1.1 - FARAH - 2º ano de economia, já esteve preso;
 - 1.2 - EDUARDO ESCOREL - foi solto por interferência do pai que é diplomata;

Informe 0018/68- ASI. DOPS-RJ. Fonte: APERJ

No arquivo da polícia política encontramos também a cópia de uma ficha que seria o registro da detenção de Eduardo Escorel. O papel informa que o então estudante foi preso

¹⁰⁸ Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

durante manifestação na Reitoria da UFRJ e levado para o Forte de Copacabana. Confrontado com o documento, que levamos até ele, o cineasta nos afirmou que certas informações ali contidas são falsas. Além do registro errado no nome do pai, “é Lauro e não Décio”¹⁰⁹, Escorel nos afirmou que, na verdade, ele foi levado para a sede do DOPS, na Rua Barão de Mesquita, no bairro da Tijuca. Apesar da imprecisão do documento, o que estava inscrito ali foi repetido em outros dois documentos do Departamento de Polícia Política Social (DGIE)¹¹⁰, já na década de 1970. Um deles, de 1975, é uma espécie de relatório (número 14929) enviado ao gabinete do diretor do DGIE onde constam os antecedentes criminais de intelectuais que participaram da Semana Cultural do Diretório Central da Universidade Federal Fluminense- UFF. Entre eles, está Eduardo Escorel.



D.ARQ. DGIE/SSP/RJ. Fonte: Aperijs

Acreditamos que essas entrevistas e documentos evidenciam as lacunas e imprecisões de toda fonte histórica e colaboram com uma análise mais profunda dos impulsos e desejos que levaram à produção das imagens realizadas por Eduardo Escorel no dia do cortejo fúnebre e com a proposta, que fazemos na tese, de retratar os tortuosos caminhos percorridos por elas durante o período da ditadura militar brasileira. São essas imagens que vão entrar no campo de disputa pela memória, na criação de narrativas sobre esse passado que tensionam as oficiais, como veremos ao longo desse capítulo. É preciso ressaltar que são imagens que ficaram escondidas no Brasil durante quase quarenta anos, mas cujas cópias clandestinas

¹⁰⁹ Em troca de e-mails, novembro de 2015.

¹¹⁰ Em 1975, o antigo Dops foi reorganizado para se tornar o Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), último nome pelo qual foi conhecido o órgão até 1983, quando suas funções de polícia política foram oficialmente extintas. (Pereira, 2014, p.261)

conseguiram escapar e ultrapassar as barreiras do país. Entendendo os arquivos como lugares políticos constituídos também por objetos políticos, e não como espaços de neutralidade (DERRIDA, 2010), nos propomos a investigar a migração e a trajetória dessas imagens, da tomada até a retomada em filmes produzidos no Brasil e no exterior, filmes que procuram ora denunciar as práticas ilegais dos militares, ora elaborar um testemunho sobre o período.

Compreender esse contexto político no qual o cineasta estava inserido, nos ajudou a compreender melhor o que motivou Escorel a filmar a manifestação e quais os sentidos de se registrar o que acontecia. No entanto, restam outras questões a serem investigadas: o que essas imagens guardam do olhar desse jovem cineasta que acreditava na possibilidade do cinema mudar o mundo? Como se revela esse olhar engajado? Qual o destino dessas imagens? Como foi possível que esses rolos de película fossem dados como desaparecidos por quarenta anos? Que percurso eles traçaram durante essas décadas? Como dialogam com outras imagens produzidas no mesmo dia, por outros cinegrafistas? Essas são questões importantes porque apostamos que essas imagens, e os caminhos percorridos por elas, revelam os embates, as tensões e as zonas de luz e sombra de um tempo histórico, o tempo da ditadura militar brasileira.

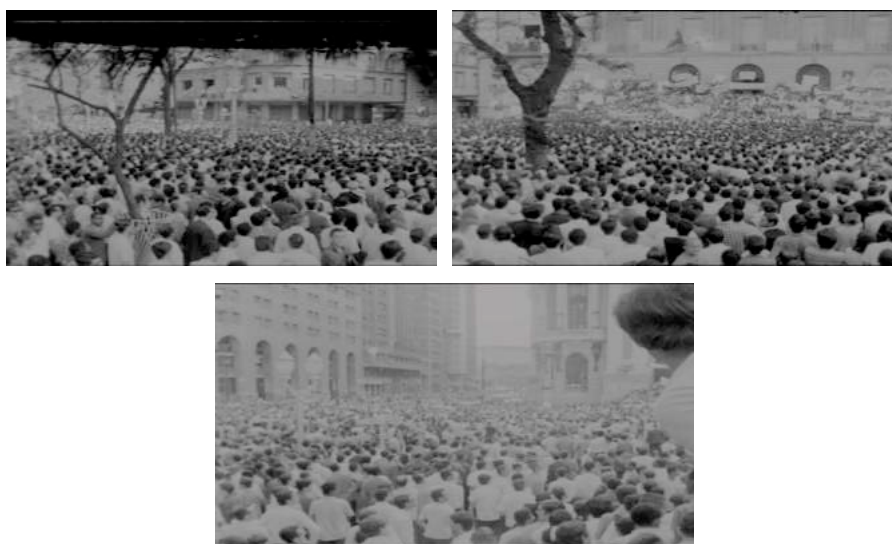
2.2. O mergulho no ato de filmar¹¹¹

Na tarde de 29 de março de 1968, Eduardo Escorel chega atrasado à Praça Marechal Floriano, conhecida atualmente como Cinelândia, no centro do Rio, já tomada por milhares de pessoas que aguardavam o início do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís. O lugar onde se concentravam importantes prédios públicos, como a Assembleia Legislativa (hoje a Câmara Municipal) – onde o corpo era velado desde a noite anterior –, a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal, já era conhecido como palco de reunião, de debates e confrontos políticos. Impressionado com a multidão com a qual se depara ali, em plena ditadura militar, o cineasta sobe as escadas da Biblioteca, procura um ponto mais alto para ampliar o seu campo de visão, para empunhar a câmera e, assim, tentar dar conta da dimensão do evento que tinha se transformado em uma grande manifestação.

Em um só movimento, Escorel escorel a câmera da direita para a esquerda em uma longa panorâmica, tentando filmar o mar de pessoas que se formava ao alcance do seu olhar surpreso: “eu fui com a maior calma do mundo. Acho que eu também não tinha ideia do que

¹¹¹ Essa ideia do mergulho no ato de filmar e parte da análise aqui exposta foi desenvolvida junto com a pesquisadora Thais Blank em trabalho apresentado na Socine 2013 e em diversas conversas e análises que fizemos juntas ao longo do doutorado.

ia acontecer, acho que eu não imaginava (...), não sei se alguém naquele momento estava imaginando a dimensão que aquilo teria”¹¹². Apesar de não esperar que uma manifestação tão espontânea como aquela ganhasse tamanha adesão em uma época de repressão, censura e autoritarismo, apesar de ser pego de surpresa, Escorel desempenha com ímpeto seu papel de cineasta.



Frames do *travelling* realizado no início do cortejo fúnebre Edson Luís por Eduardo Escorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira.

As imagens que realiza não parecem ter sido feitas sem destino, como ele explica em entrevista anos mais tarde¹¹³. São imagens que já nascem com um forte caráter testemunhal, a partir do olhar de quem procura detalhes de um grande acontecimento que não devem ser passados despercebidos na escrita da história. Os longos planos situam o espaço da cidade, localizam os prédios públicos, registram homens e mulheres que ora observam, ora participam mais ativamente da manifestação cerrando os punhos, balançando lenços brancos, carregando faixas e cartazes. Mesmo à distância, Escorel procura com a câmera, por vezes utilizando o recurso do *zoom*, as palavras de ordem impressas nesses suportes que indicam que evento era aquele; marcas textuais que, escritas com ousadia, pedem o fim da ditadura, chamam a polícia de assassina, anunciam que “a morte de um colega marca uma grande luta”.

Apesar da tensão e urgência do momento, a sequência de 13 minutos filmada nesse dia demonstra que Escorel não é um cinegrafista amador que registra ao acaso os acontecimentos que o atropelam. Consciente da linguagem cinematográfica, ele se entrega ao presente da filmagem, ao esforço exigido pelas imagens. Em certos instantes, como quando enfrenta a

¹¹² Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

¹¹³ *idem*

multidão e se aproxima para enquadrar o caixão sendo carregado pelos estudantes escadaria abaixo, a câmera de Escorel treme, mas esse não é o mesmo tremor que marca as filmagens amadoras ou familiares, o tremor do não saber, das mãos descuidadas e apressadas, o tremor de uma câmera que é antes de tudo dispositivo de jogo e de interação (BLANK, 2015).

O tremor de Escorel é aquele da urgência de se filmar um acontecimento espontâneo, intenso e perigoso, um tremor que “remete à gravidade do instante filmado e a uma escolha ética do cinegrafista diante do trágico”. (LEANDRO, 2010, p.103). O trágico da morte do estudante, do Brasil que se anuncia, se revela no tremor das mãos do cineasta, no olhar de espanto quando ele se aproxima daqueles que filma, da multidão que ocupa o plano e que escorre frente à objetiva. A experiência em jogo, transmitida pelas imagens, parece ser a de assombramento.

O olhar de Escorel se depara com os olhares daqueles que são filmados por ele quando a câmera se aproxima. Do alto de um carro que transporta repórteres e cinegrafistas, o cineasta se mantém separado de quem está ao redor por uma espécie de corrente humana formada pelos manifestantes. Por conta dessa pequena distância, consegue enquadrar homens e mulheres que, de mãos dadas, abrem espaço para a passagem do carro e, depois, para as coroas de flores e, finalmente, do caixão.

De sua posição privilegiada, Escorel usa o recurso do *zoom* e capta olhares que o reconhecem como aquele que filma. Não há nesses olhares nenhum pudor, nenhuma tentativa de manter o anonimato, não há o medo da vigilância, nem do reconhecimento posterior pelos investigadores da polícia. Enquadrados pela câmera, esses olhares procuram um outro olhar que os corresponda, procuram alguém que possa lhes responder: o que afinal está acontecendo?





Olhares para a câmera. *Frames* cortejo fúnebre Edson Luís filmado por Eduardo Escorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira.

Apesar dos enquadramentos que registram corpos, trajés, rostos, traços desses personagens anônimos, o que predomina no material filmado é um impulso do cineasta de enquadrar a quantidade, o conjunto, a enormidade do número de pessoas que invadem as ruas. Para isso, ele procura os pontos altos: o topo de uma escadaria, o capô de um carro, a janela de um prédio. Sob o impacto da multidão, que ocupa toda a extensão da Praia do Flamengo, Escorel considera que o melhor seria filmar o cortejo do alto: “Naquele tempo entrei no prédio, subi o elevador até o décimo andar, toquei a campainha e perguntei: posso filmar da sua janela? Hoje em dia só pra entrar no prédio o cortejo já teria acabado”¹¹⁴.

Da janela, Escorel mostra a pista de carros ocupada pelo cortejo de manifestantes. O primeiro ato é abrir a objetiva e criar um quadro onde a imagem seja mais profunda, onde seja possível enquadrar o maior número de pessoas entre as milhares que participam da manifestação. Nesse afã de enquadrar o que é grandioso, são raros os momentos em que ele parece se dar conta da importância de mostrar mais detalhes do que se passa ali. Como quando recorre ao *zoom* para, de longe, filmar o caixão, mas também para identificar punhos cerrados, lenços brancos que balançam, gestos que convidam os espectadores a participar e caminhar junto com a multidão. Quando usa o recurso, a imagem desfoca, treme, perde nitidez. São traços da experiência de assombramento e do sentido de urgência de quem filma, naquele contexto, que são marcados nos fotogramas.



¹¹⁴ Entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Anexo à tese.



Frames cortejo fúnebre Edson Luís filmado por Eduardo Escorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira.

Em especial, uma rápida sequência chama atenção. É quando o cineasta percebe uma faixa, entre tantas presentes, que anuncia: “Cinema Brasil: Assassinato da Liberdade”. A palavra “cinema” atrai o olhar do documentarista para o grupo de atores e cineastas que caminham juntos. O *zoom* é então usado em sua potência máxima para mostrar cada um dos personagens ali presentes. Nesses rápidos segundos, consegue identificar alguns, como Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga e o amigo Joaquim Pedro de Andrade, em quem Escorel procura se deter por mais tempo, seguindo os passos dele até que escapasse do alcance da câmera. É como se, com essa escolha ao filmar, o cineasta buscasse a cumplicidade daqueles que, como ele naquele momento, através de perspectivas diferentes, traziam o cinema para o centro do campo do confronto político.



Atores e cineastas na manifestação. Fotogramas cortejo fúnebre Edson Luís filmado por Eduardo Escorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira.

De modo geral, o material filmado nesse dia é marcado pelo plano *plongée*. Ao assisti-lo, durante entrevista para essa pesquisa, o próprio documentarista faz uma crítica das imagens. “Eu filmei o cortejo lá do alto, mas o material se ressentiu, ao meu ver, de um excesso de tomadas de longe. (...) eu não sei o que que foi, mas depois quando eu vi o material fiquei horrorizado porque tinha filmado só em planos gerais”¹¹⁵. Apesar da autocrítica, entendemos que esses planos gerais, os planos *plongées* de Escorel, não ganham

¹¹⁵ Em entrevista para essa mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

aqui um sentido negativo, já que não são utilizados para diminuir o que está abaixo, para passar a sensação de inferioridade do objeto filmado, como estamos acostumados a entender esses enquadramentos.

Quando *mergulha* com a câmera para filmar o cortejo, Escorel situa o espectador acima da ação para que ele possa dar conta de toda a sua dimensão, um espectador indefinido, que não estava claramente presente no seu projeto de filmagem, mas que poderá, um dia, com a distância temporal do evento, compreender melhor o que foi filmado. Para o possível futuro espectador dessas imagens, estariam assim disponíveis os registros cinematográficos de um olhar para um certo “estado de mundo” realizados por alguém que não precisou, no momento da filmagem, elaborá-lo ou “compreendê-lo”. (COMOLLI, 2013, p.209).

Escorel filma de forma que esse *espectador espectral* pudesse, ao menos, sentir com ele o impacto daquela multidão. Já montador experiente, ele sabe que o plano cinematográfico engana, que com o seu recorte é capaz de criar a sensação de muitos, mesmo quando temos poucos. Como se lutasse contra a própria natureza do cinema, Escorel trepa, sobe, monta, escala tudo aquilo que encontra, como se quisesse provar, deixar registrado: essa multidão não é cenográfica, essa multidão estava lá, não há dúvidas, ninguém pode negar, todo mundo viu.

Já de noite, o caixão de Edson Luís chega ao cemitério São João Batista cercado por centenas de manifestantes eufóricos e agitados. Escorel conta que chegou ao cemitério muito antes de todos e, quando a noite caiu, não tinha certeza se conseguiria filmar. Por sorte do acaso, quando o caixão chegou, alguém ligou um *sungun*, um equipamento que produz luz artificialmente. Como que por milagre, surge uma luz para iluminar as trevas, para permitir o registro urgente desse momento raro. Escorel não sabe de quem era o refletor, não viu a pessoa que o segurava, nunca conseguiu saber. Mas ela está lá, iluminando o caixão de Edson Luís, os rostos das pessoas que cercam o corpo, a multidão que se aglomera e ocupa o quadro por todos os lados.



Fotograma do enterro de Edson Luís filmado por Eduardo Escorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira.

De quem seria esse *sungun*? Quem mais filmava o enterro do estudante naquele dia? Durante os quatro anos dessa pesquisa, buscamos incessantemente informações sobre outras imagens e cinegrafistas que tivessem presentes no cortejo fúnebre. Nos registros realizados por Escorel, verificamos a presença de um homem segurando uma câmera acompanhado de dois ajudantes, um deles portando um bolsa que possivelmente guardava filmes e equipamentos que seriam usados na filmagem. O trio se posicionava na rua, ainda antes da saída do cortejo. Apesar da constatação da presença no evento, não conseguimos descobrir as identidades dos integrantes dessa pequena equipe.



Cinegrafista desconhecido. cortejo fúnebre Edson Luís filmado por Eduardo Escorel

Nos arquivos da Inateca francesa, INA, onde é guardado todo acervo do que foi exibido na televisão na França, localizamos uma pequena reportagem chamada *La revolte étudiante au Brésil*¹¹⁶, exibida em 1978, que faz uma breve retrospectiva do movimento estudantil brasileiro durante a ditadura militar. A reportagem é um extrato do documentário *1968 dans le monde*, produzido e dirigido pelo francês Pierre Cardinal. Exibido na tevê francesa em maio de 1968, o filme traz imagens raras, coloridas e com som que mostram o

¹¹⁶ Disponível no site do INA: <http://www.ina.fr/video/I08082022/la-revolte-etudiante-au-bresil-video.html>. Acesso em novembro 2015.

corpo do estudante sendo velado e jovens que aproveitam a presença da câmera para segurar um cartaz que denuncia: “Aqui está o corpo de um estudante assassinado pela ditadura”. Os créditos do filme, todo montado com imagens de arquivo, não informam a origem das imagens realizadas no Brasil. Nos registros, conferimos as imagens do cinegrafista desconhecido quando acompanha o cortejo e filma de perto os manifestantes que seguem o caixão. No entanto, não existem imagens do momento do enterro¹¹⁷.



Corpo de Edson Luís. Reportagem acervo INA- France

Outro cinegrafista que filmou o cortejo foi o já crítico de cinema José Carlos Avellar, que também não registrou o enterro, pois foi embora antes de anoitecer, como contaremos com mais detalhes adiante. Em busca da origem de imagens de arquivo usadas em filmes brasileiros que tratam da ditadura militar, identificamos mais imagens desse dia. Em *Jango* (1964), de Silvio Tendler, são usados registros realizados naquela noite, no momento em que o caixão do estudante é guardado na gaveta do cemitério. Comparando os fotogramas, nos certificamos de que não são as imagens de Eduardo Escorel. O outro cinegrafista estava posicionado próximo a ele, mas as imagens indicam que há uma diferença no ângulo da câmera, quando voltada para a mesma cena. Comparando dois planos gravados no mesmo momento, no mesmo local — um corredor com menos de dois metros de largura por onde passava o caixão —, podemos perceber que Escorel se posicionava um pouco mais acima e à esquerda do outro cinegrafista.

¹¹⁷ A reportagem foi retirada do filme de Pierre Cardinal, “1968”, que usou imagens de arquivo para tratar das manifestações que se desenrolaram em vários lugares do mundo naquele ano. A origem das imagens do Brasil não são identificadas. <http://www.ina.fr/video/I08082022/la-revolte-etudiante-au-bresil-video.html> e <http://www.ina.fr/video/CPB7805291301>



Frame de registro feito por Escorel no momento do enterro.



Frame de *Jango* (1964, Silvio Tendler) em que outro cinegrafista filma o mesmo momento.

Possivelmente foi esse outro cinegrafista que ligou o *sungun*. Não conseguimos ter acesso a informações sobre a origem dessas imagens usadas em *Jango*¹¹⁸. O mais provável é que tenham vindo de parte do acervo da TV TUPI, que foi recuperado por Silvio Tendler, como explicamos no primeiro capítulo dessa tese. Pela falta de qualidade do material e o excesso de luz em um determinado ponto, acreditamos que sejam de fato trechos com imagens brutas filmadas para a televisão. Neles, predominam a falta de nitidez no rosto dos personagens e as sombras, que encobrem o que está ao redor do caixão solitário.

De todo modo, o *sungun* que prejudica a qualidade da imagem do cinegrafista anônimo é o que permite a produção das ricas imagens cinematográficas de Escorel. Trata-se de imagens nítidas, onde percebemos com clareza o contraste do claro e do escuro, os detalhes que ficam nas sombras na imagem televisiva. Engajado em sua causa, mobilizado pela crença de que o cinema é capaz de mudar o mundo, Escorel se arrisca a filmar com a luz do cinegrafista desconhecido, se equilibra no túmulo disputado pela multidão, procura a melhor imagem, usa os últimos minutos do filme.

¹¹⁸ Não obtivemos resposta do cineasta Silvio Tendler para um pedido de entrevista para falar sobre essas imagens de arquivo.

O cineasta registra de perto o momento em que o caixão é depositado na gaveta do cemitério, de novo em *plongée*. Contudo, nesse instante, a natureza do mergulho é outra em relação às imagens que produziu durante o cortejo. Quando fecha a lente da objetiva, em vez da massa, registra os rostos, as expressões de dor, as mãos desesperadas que tentam segurar o caixão como se ainda pudessem impedi-lo de cumprir o seu destino final. São planos claustrofóbicos, planos-sintoma de um Brasil sem ar. Filmados de cima para baixo, espremidos entre as gavetas do cemitério, os corpos dessa multidão parecem descer aos infernos, um inferno que ainda durará por anos.



O primeiro frame do enterro Edson Luis usado *Jango* (1964, Silvio Tendler). O segundo faz parte das imagens brutas realizadas no mesmo dia por Eduardo Escorel.

O forte apoio popular à manifestação contra ditadura após a morte de Edson Luís encorajou o movimento estudantil, que passou a organizar protestos semelhantes em várias cidades do país, em clima de constante tensão e violência. Já na missa de sétimo dia do estudante, a polícia e as Forças Armadas tomaram as ruas do centro do Rio e os policiais, montados à cavalo, agiram com violência para impedir qualquer forma de protesto. “A Guanabara foi ontem uma cidade sitiada. Canhões, tanques, metralhadoras foram espalhados pelas suas principais ruas”, anunciava o jornal *Correio da Manhã* do dia 5 de abril de 1968. Cinegrafistas das emissoras de televisão da época gravaram imagens desses confrontos e grande parte delas se tornaram ícones do período na medida em que foram usadas e repetidas, anos depois, em séries de tevê e documentários. É o caso desse plano, em que a polícia prende um manifestante de terno e gravata, usado em *Jango* e repetido na *Minissérie Anos Rebeldes* (Gilberto Braga) e nos filmes *Hércules 56* (2007, Silvio Da-Rin) e *Cidadão Boilensen* (Chaim Litewiski, 2009).



Frame usado em *Jango* e retomado em outros documentários sobre a ditadura.

O enfrentamento dos estudantes resultou em mais repressão até a instauração do AI5, quando foram definitivamente proibidas as manifestações populares. Com o novo ato institucional, os movimentos de guerrilha recrudesceram suas ações e ampliou-se o controle da censura e dos órgãos de repressão política, com perseguições, torturas e assassinatos dos opositores da ditadura. Como ressalta o historiador Daniel Araújo Reis, “a luta desigual terminou em massacre” e os guerrilheiros “foram escorraçados da história”. (2014, p.78). Com a intensificação da censura e a dificuldade de denunciar as violações aos direitos humanos no Brasil, as denúncias passaram a ser feitas no exterior.

O cinema foi um dos veículos usados para parte dessas denúncias. Entre o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, cineastas brasileiros no exílio e cineastas estrangeiros em contato com os exilados que chegavam ao exterior, ora usavam imagens de arquivo, ora gravavam testemunhos de vítimas da tortura para mostrar ao mundo o que se passava no Brasil. Em 1969, o *noticiero* cubano 469, dirigido pelo cineasta cubano Santiago Alvarez, mostrava a chegada de “revolucionários brasileiros” em Havana, ex-presos políticos trocados pelo embaixador americano, sequestrado no Rio de Janeiro por militantes de esquerda. Em 1971, os americanos Haskell Wexler e Saul Landau registravam para o filme *Brasil, a report on torture* os testemunhos de um outro grupo de ex-presos políticos que, dessa vez, chegavam ao Chile depois de trocados pelo embaixador suízo¹¹⁹.

No mesmo ano, o chileno Pedro Chaskell e Luiz Alberto Sanz, este último um dos brasileiros exilados, também filmaram alguns testemunhos sobre a tortura para o filme *Não é hora de chorar*. Em 1972-1974, o cineasta Glauber Rocha¹²⁰, exilado em Cuba, trata do tema

¹¹⁹ Sobre esse filme, assim como sobre os filmes de Luiz Alberto Sanz, trataremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

¹²⁰ Em 1968, Glauber Rocha havia filmado uma manifestação – que por conta do trajeto mostrado não foi a Passeata dos Cem Mil, como acredita-se –, mas não chegou a usar esse material. As imagens estão disponíveis no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=B4hfgu3VpLI> Acesso em dezembro 2015.

da repressão da ditadura militar no filme *História do Brasil*¹²¹, que co-dirigiu com Marcos Medeiros. Entre 1969 e 1977, o cineasta francês Chris Marker denuncia as práticas de tortura, os assassinatos e a opressão da ditadura militar brasileira em três filmes: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), *Le fond de l'air est rouge* (1977).

Investigando as imagens de arquivo retomadas nos filmes de Chris Marker, reconhecemos entre elas as realizadas por Eduardo Escorel no dia do cortejo fúnebre, que tinham sido guardadas na Cinemateca do MAM. Entre os planos do dia do cortejo fúnebre, identificamos alguns até então desconhecidos, realizados a partir de ângulos diferentes daqueles escolhidos pelo cineasta. Reconhecendo a existência desses arquivos visuais que saíram do Brasil, seguiremos o caminho desse material para tentar mostrar, a partir daí, a existência de uma rede clandestina de imagens que permitiu a esses registros feitos aqui serem enviados ao exterior em plena ditadura militar.

Analisando os caminhos que seguiram até a retomada em outros filmes, nosso intuito é compreender como essas *imagens perdidas, clandestinas, subversivas* saíram da zona de sombra dos acervos brasileiros onde corriam grande risco. Entendemos que, quando filma no calor dos acontecimentos, Escorel privilegia o “ato de filmar ao filme”, pois intuitivamente entende esse gesto engajado como um “posicionamento histórico” (LAYERLE, 2008, p.84). No entanto, ao contrário da perspectiva do cinema militante, Escorel não tem pressa em montar e exibir esse material. O contexto de perigo em que está inserido não permite que essas imagens ganhem as telas. Ao decorrer daquele ano, essas imagens se tornaram perigosas e entraram na clandestinidade para que pudessem sobreviver. É como imagens clandestinas que elas encontrarão uma rota de fuga e ganharão vida renovada.

Partindo do princípio de que “o documento cinematográfico começa sendo o documento de sua própria realização” (COMOLLI, 2008, p.9), nos voltamos nesse capítulo para a tomada. Antes de seguir os caminhos e a posterior retomada desse material para a elaboração de filmes que denunciam ou testemunham o que se passou durante a ditadura militar, consideramos importante esse olhar para o contexto da produção, que nos apontou as estratégias usadas para que esses registros pudessem ser realizados em plena ditadura militar

¹²¹ Em 1971, quando Glauber chega para o exílio em Cuba, começa a montar *História do Brasil* e usa imagens de 47 filmes brasileiros que estavam no acervo do ICAIC. Identificamos entre as imagens, algumas de manifestações no Brasil. Um frame, o do homem barbudo, foi filmado por Eduardo Escorel. Outros foram registrados pelo próprio Glauber. Há imagens que, no entanto, não conseguimos identificar. Como a de um espantalho durante uma das manifestações. Isso comprova a existência de imagens ainda desconhecidas guardadas nos anos 1970 nos acervos cubanos.

por conta, exatamente, de parcos reflexos de luz, como os do refletor anônimo que ilumina a cena do enterro do estudante para Eduardo Escorel.

2.3. No caminho das imagens.

2.3.1. Imagens perdidas

No artigo *Vestígios do Passado*, escrito em 2003, trinta e cinco anos depois do cortejo fúnebre de Edson Luis, Eduardo Escorel afirmava desconhecer o destino das imagens produzidas naquele dia. Em tom melancólico, ele lamentava o desaparecimento desses e outros registros, o que considerava um sintoma da precariedade com que é tratada a memória audiovisual brasileira: “a água, o ar, a terra e o fogo conspiram contra a preservação dos registros audiovisuais sonoros (...), o que resta são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar”, lamenta Escorel. (2003, p.45).

O cineasta faz uma crítica à política de conservação dos acervos brasileiros e se refere ao desaparecimento, sem explicação, de arquivos de imagens e sons que contam parte da história do país e que ajudou a produzir, como os do dia do comício de Jango na Central do Brasil e os negativos e áudio de *Maranhão 66* (1966, Glauber Rocha). Em dado momento, questiona: “onde estarão essas imagens? Teriam sido enviadas para o exterior do país na tentativa de evitar que fossem apreendidas pela polícia?” (2003, p.45). Na época, o desaparecimento das imagens do cortejo, encontradas só alguns anos depois, angustiava o cineasta. Afinal, como elas teriam desaparecido? Qual a trajetória que seguiram desde que foram registradas?

Assim que desligou a câmera, em março de 1968, Escorel levou apressado os rolos de seu filme para o apartamento onde morava, no bairro de Botafogo. O cineasta chegou a exibi-lo uma ou duas vezes para um grupo seleto de amigos, mas o material se tornou perigoso, especialmente depois da decretação do AI5, em dezembro de 1968, que “instaurou o estado de exceção”, uma “ditadura sem disfarces, escancarada” que reduziu drasticamente “as margens de liberdade e de críticas políticas”. (REIS, 2014, p.74). Guardar em casa imagens de uma manifestação contra a ditadura, principalmente depois da proibição de protestos públicos em território nacional, era arriscado. “Foram anos, entre 1968 e 1974, que havia um sentimento

de insegurança quase permanente. Havia a ideia de que a polícia poderia vir na sua casa, por várias razões objetivas, e aí um filme ou um livro poderiam agravar a situação¹²²”.

É preciso lembrar, como relatamos aqui, que naquele ano de 1968, Escorel chegou a ser detido e fichado pela polícia política. Como se sentir seguro nessas circunstâncias, guardando em casa imagens clandestinas? Com o clima pesado da época, em 1969 o cineasta muda-se para a Europa. Antes disso, leva a lata com as imagens do cortejo para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, o MAM, e a entrega em mãos para o então curador Cosme Alves Neto para que fosse guardada no acervo. Anos mais tarde, de volta ao Brasil, o cineasta busca essas imagens e não as encontra. A partir daquele momento, foram consideradas perdidas.

“As imagens, a partir de um certo momento perguntei por elas, e ele disse que não conseguia encontrar. Depois que ele morreu, outras pessoas passaram a cuidar, eu perguntava, descrevia a lata, o filme. Acho que não tinha uma identificação clara na lata, não me lembro, acho que não fiz nenhum rotulo identificando, não sei se eles fizeram, também não foi dado nenhum termo de depósito, era tudo informal. Eu sei que num certo momento foi dado como perdido, não localizável, e eu desisti disso”¹²³.

Durante a ditadura, a Cinemateca era “um importante espaço de resistência político-cultural”, além de “um ponto de referência e troca com outras instituições de toda a América Latina” (QUENTAL, 2010). Ali eram realizados cursos, debates, encontros e exibições de filmes proibidos no período, como *O Encouraçado Potenkim* (1925, de Sergei Eisenstein). No acervo também ficaram guardadas certas imagens proibidas, como o material de *Cabra Marcado para Morrer* (1964, Eduardo Coutinho) e os registros do cortejo fúnebre de Eduardo Escorel. Em razão dessa dimensão de “lugar de resistência”, a Cinemateca era visada pela polícia política. Por conta da própria história de militância, Cosme Alves Neto conhecia as estratégias dos militares e tinha plena consciência dos riscos que certos filmes e imagens guardados ali estavam correndo.

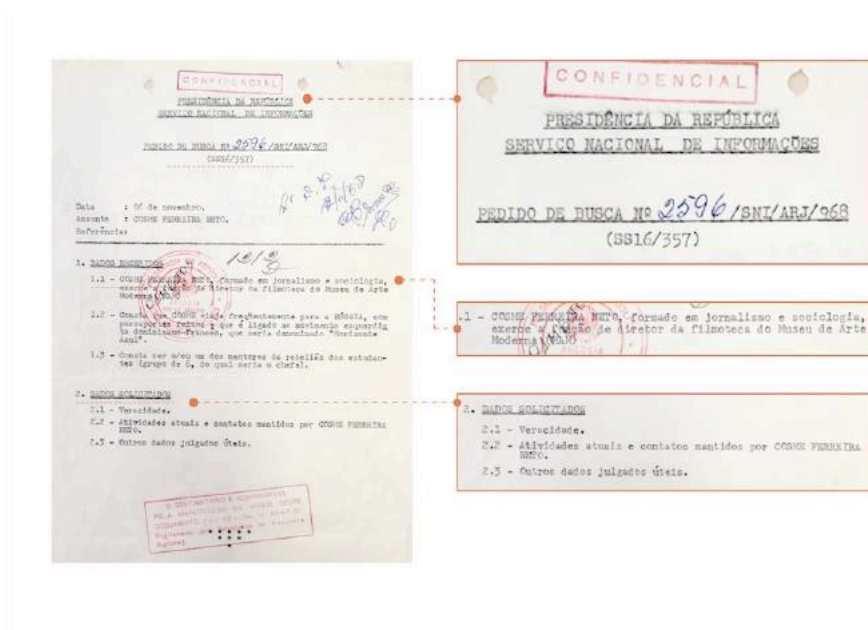
Quando recebeu o convite para dirigir a Cinemateca do MAM, em 1964, Cosme estava preso e só pode assumir o cargo depois de libertado (QUENTAL, 2010). A ficha individual do Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS-RJ, indica que o jovem cineclubista teve a prisão decretada em 29 de julho de 1964. Esse é um entre os vários documentos que localizamos no Fundo das Polícias Políticas do Rio de Janeiro (APERJ), entre eles o prontuário com a fotografia de Cosme, que mostram uma história cheia de lacunas e não trazem informações precisas sobre as prisões que sofreu. De modo geral, os documentos

¹²² Em entrevista para mim e Thais Blank, 2012. Em anexo.

¹²³ idem

uma análise dos depoimentos dos marinheiros indiciados, que constam no processo da Primeira Auditoria da Marinha (número 8.167/64 – Acervo: *Brasil: Nunca Mais*), nos leva a confirmar a hipótese de que o filme intrigava os investigadores. A cada um dos réus implicados no processo, foi perguntado se ele havia assistido o filme. Talvez por desejo de se livrar da prisão, todos negaram e afirmaram desconhecê-lo.

Cosme ficou na prisão até fevereiro de 1965. Mesmo quando liberado, continuou sendo perseguido e vigiado, até ser preso uma segunda vez, quando foi barbaramente torturado, como ressaltam os depoimentos de amigos mais próximos no documentário *Tudo por amor ao cinema* (2013, Aurélio Michiles). Apesar da falta de informações sobre essa segunda prisão, os documentos da polícia política do Rio de Janeiro oferecem pistas importantes sobre a perseguição de Cosme enquanto exercia a função de diretor da Cinemateca do MAM. Como o pedido de busca 2596, um documento confidencial, emitido em novembro de 1968, em que o Serviço Nacional de Informações (SNI) solicita aos investigadores do DOPS a confirmação, veracidade e atualização de certas informações sobre o então “diretor da filмотeca do Museu de Arte Moderna”.

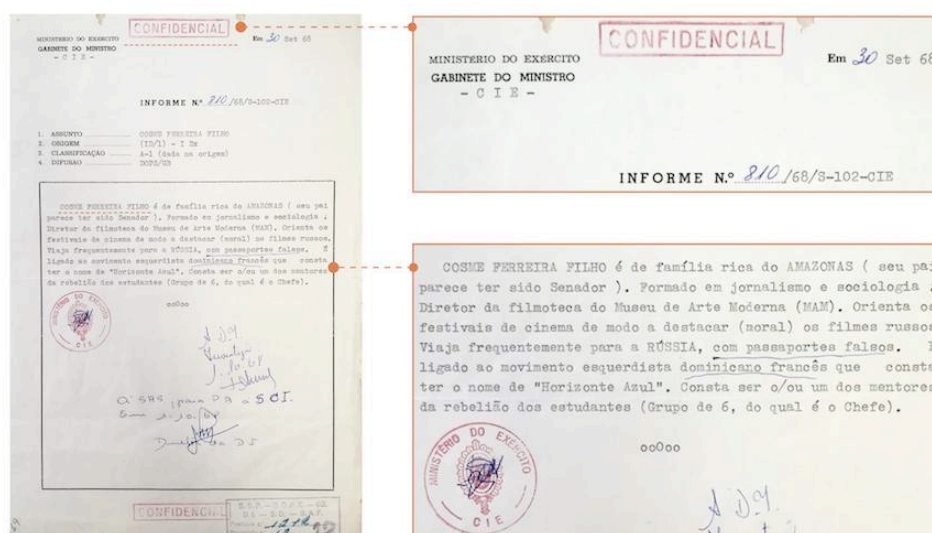


Pedido de busca 2596|SNI/ARJ/968. Fonte: APERJ

Antes desse pedido, as informações coletadas pelo DOPS e pelas instâncias militares vinham sendo arquivadas através de informes expedidos nos meses de setembro e outubro, onde os investigadores se referiam ao diretor da Cinemateca como suspeito de “praticar

do regulamento disciplinar da Marinha. A adesão dos fuzileiros evidenciou a polarização existente no interior das forças armadas em torno do apoio ao Presidente João Goulart alguns dias antes do golpe. [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A revolta dos marinheiros](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A%20revolta%20dos%20marinheiros)

atividades revolucionárias e conspiratórias”. Um desses documentos chamou a nossa atenção: o informe confidencial número 810/68/S-120-CIE, datilografado em papel timbrado do Ministério do Exército e sem assinatura, destaca que Cosme seria o mentor de uma rebelião de estudantes, que viajava com passaportes falsos para a Rússia e que orientava “os festivais de cinema de modo a destacar (moral) os filmes russos”. A maneira como o cinema foi mencionado no documento reitera a crença dos representantes da ditadura, naquele ano de 1968, de que certos filmes eram perigosos, que deveriam ser censurados e até destruídos. Quatro anos depois de preso, entre outros motivos, pela exibição de um filme, Cosme continuava a ser investigado pela polícia política por conta da forte relação que mantinha com o cinema.



Informe do Ministério do Exército.810/68/S-102-CIE. Fonte: APERJ

Esses documentos sugerem que Cosme sabia do risco que corriam os filmes que estavam sob sua responsabilidade no acervo da Cinemateca. Para driblar os investigadores, a censura, e até evitar a destruição das imagens, ele adotou como prática a troca dos nomes das latas de filmes que poderiam ser mais visadas¹²⁶. Foi assim que, com a ajuda de Eduardo Coutinho, a lata com as imagens da primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer* ganhou o nome de *Rosa do Campo* e acabou sobrevivendo à ditadura. E possivelmente foi assim que as imagens realizadas por Escorel durante o cortejo fúnebre do estudante Edson Luís foram

¹²⁶ É o que conta José Carlos Avellar, que trabalhou na Cinemateca durante muitos anos a partir da década de 1960.

parar em uma lata, misturada a outras imagens realizadas também no dia do cortejo, que foi etiquetada com o nome *Avellar*.

Anos depois de perdidas, essas imagens foram encontradas e o mais intrigante é que, durante essa pesquisa, descobrimos que elas – ou melhor, a cópia delas – ganharam sobrevivência enquanto estiveram na clandestinidade ao serem retomadas por filmes montados no exterior. Propomos seguir agora as trajetórias errantes dessas *imagens clandestinas* em busca de algumas pistas que não preencham todas as lacunas sobre a rota de fuga que seguiram, mas ao menos oferecem novas camadas para a escrita de uma história sobre os destinos que alcançaram.

2.3.2. Imagens clandestinas.

Foi em 2007 que as imagens filmadas por Escorel reapareceram: “eu considero que o filme hibernou e que acordou, saiu de um sono profundo”, explica o cineasta. Gilberto Santeiro, que trabalhava na Cinemateca do MAM, já havia montado muitos filmes de Escorel, sabia da existência desses arquivos perdidos e conhecia a descrição dos planos. Por acaso, quando fazia uma pesquisa sobre imagens relativas a 1968, encontrou o que poderiam ser os registros feitos pelo cineasta. Assim que assistiu o material, Escorel o reconheceu. O rolo inteiro, sem nenhum corte, havia sido preservado. Contudo, as imagens não estavam sozinhas, haviam sido reunidas e emendadas com as imagens realizadas no mesmo dia por José Carlos Avellar. A diferença entre elas era perceptível porque a própria granulação e qualidade dos materiais eram bem diferentes, o que comprova que alguém os juntou sem identificar as origens. Quem seria? Por quê?

O atual curador da cinemateca do MAM, Hernani Heffner, lembra quando o filme de Escorel foi redescoberto. Em entrevista para essa pesquisa, Heffner defende a hipótese de que o próprio Cosme tenha juntado as imagens e trocado o nome da lata como forma de garantir a sua integridade. Escorel se recorda de que, antes da morte de Cosme em 1996, chegou a perguntá-lo sobre o paradeiro dos registros. Ele respondeu não lembrar, mas desconfiava ter enviado o rolo clandestinamente para Cuba.

Apesar de guardadas em uma cinemateca, essas imagens correram risco de se deteriorar. Algumas, ainda correm. Como bem ressalta Escorel, a preservação de registros audiovisuais e sonoros enfrenta uma série de problemas, especialmente no Brasil. A própria natureza perecível do material, sujeito em alguns casos a autocombustão, colabora para a sua destruição. Fora a fragilidade da película, “a ação predatória dos elementos se soma a dos

seres humanos: o despreparo de indivíduos e instituições, o descaso da sociedade e a insensibilidade de governos” (ESCOREL, 2003, p.46). Incêndios, alagamentos, temperaturas elevadas e bolor podem destruir os filmes. As próprias imagens feitas por Escorel e Avellar sobreviveram a um incêndio no MAM, na década de 1980. Como muitos filmes eram sujeitos a autocombustão, por causa do nitrato, foi construída uma espécie de isolamento na Cinemateca que, quando o museu pegou fogo, acabou preservando as imagens. Entre as *imagens sobreviventes*, estavam as do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís.

Atualmente, os registros realizados por Eduardo Escorel estão em ótimas condições, guardados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, para onde foram transferidos assim que descobertos. Já o material filmado por José Carlos Avellar está destruído. A película passa pela síndrome do vinagre, odor característico que significa um processo irreversível de deterioração do suporte de acetato. No início dessa pesquisa, por conta própria, fizemos a telecinagem do material, mas nada se salvou. Apesar das péssimas condições do que restou, conseguimos identificar na película alguns traços de certos fotogramas que analisamos minuciosamente na mesa enroladeira. Ao contrário do material realizado por Escorel, o de Avellar não resistiu à ação do tempo, não sabemos se por conta da qualidade do negativo, da revelação ou mesmo pelo acaso.

Foi em um desses fotogramas que identificamos um homem barbudo, que gesticulava freneticamente no meio da multidão, que também havia sido filmado por Eduardo Escorel só que a partir de outro ângulo. Essa imagem foi a confirmação que encontramos para nossa hipótese de que havia sido montada, na década de 1960, uma rede clandestina de imagens cinematográficas entre Brasil, Cuba e França. Analisando os detalhes dos fotogramas, chegamos a conclusão de que o material que vimos na mesa enroladeira foi usado pelo cineasta francês Chris Marker no documentário *O fundo do ar é vermelho*, de 1977.

Em nossa primeira conversa com Eduardo Escorel, ainda em 2012, ele nos contou que o cineasta francês tinha usado arquivos cinematográficos de manifestações de rua no Brasil no documentário que reúne centenas de registros filmados por cineastas militantes e anônimos durante manifestações em vários lugares do mundo, ao longo das décadas de 1950/1960. Entre eles, estavam os do cortejo fúnebre de Edson Luís, no Brasil. Escorel chegou a desconfiar que pudessem ser as imagens que realizou mas, depois de analisá-las, não as reconhecia. Apesar da semelhança, não eram aquelas filmadas por ele. De fato, comparando as imagens usadas no filme de Chris Marker com a sequência de Eduardo Escorel, identificamos a presença do mesmo homem barbudo, mas em posições e gestos diferentes daqueles com os quais aparece no documentário francês. Escorel filma o barbudo de cima pra

baixo e não precisa se movimentar com a câmera para captar o discurso do homem que está parado e é, em dado momento, levantado por anônimos. Em *O fundo do ar é vermelho*, o mesmo homem é filmado por alguém que está próximo a ele e que o acompanha na caminhada.



Fotograma de *O fundo do Ar é Vermelho* e fotograma de *Escorel*.

Durante essa pesquisa, conseguimos acesso a outros dois filmes raros de Chris Marker que falam do Brasil e mostram imagens brasileiras. *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970) são parte de uma série de curtas¹²⁷ que tinha como objetivo, no presente dos acontecimentos, denunciar a violência, perseguições, torturas e assassinatos cometidos pelos representantes do poder em vários países que enfrentavam conflitos, guerras e ditaduras. Em ambos os filmes, identificamos sequências filmadas no dia do cortejo fúnebre. Além dos trechos já conhecidos em *O fundo do ar é vermelho*, são usadas também imagens do momento do enterro do estudante brasileiro. Comparando os fotogramas, concluímos que são exatamente as imagens registradas por Eduardo Escorel. Foi seguindo esse caminho que constatamos a existência dessa rede clandestina, que deu vida renovada a essas imagens recolhidas ao acervo da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, ao permitir que elas chegassem até a França. Mas como teriam alcançado esse destino?

Na entrevista da montadora Valerie Mayoux a Olivier Khon e Hubert Niogret à Revista *Positif*, em março de 1977, ela conta que a ideia do filme surgiu quando contou à Chris Marker sobre a descoberta, no depósito da produtora SLON/ISKRA, de várias latas de películas com imagens realizadas a partir de 1968, “pedaços de todos os tipos que estavam acumulados, cheios de etiquetas, etiquetas paranoicas, clandestinas, disfarçando o conteúdo

¹²⁷ Os episódios da série são: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) , *On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens* (1970) , *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970) , *On vous parle de Prague: le deuxième procès d'Artur London* (1971), *On vous parle du Chili: ce que disait Allende* (1973)

da lata”¹²⁸. Desde que foi criada, em 1967 na Bélgica, até quando foi ampliada em Paris no ano de 1974, a produtora SLON (*Service de Lancement de Oeuvres Nouvelles*), que passou a se chamar ISKRA (*Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle*), se dedicou à produção e distribuição de filmes coletivos e militantes, muitas vezes anônimos, que não encontravam espaço na mídia tradicional.

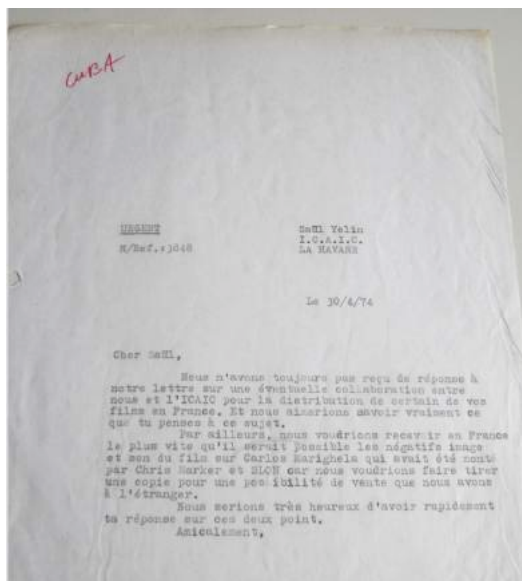
Na produtora, está arquivado um caderno do roteiro que traz informações sobre a origem e a duração das imagens de arquivo usadas em *O fundo do ar é vermelho*, como os registros de manifestações na Universidade *Sorbonne* filmados pelo cineasta americano William Klein. No fotograma intitulado “O enterro de Edson Luís no Brasil”, a única informação disponível é a de que a imagem pertence ao *domínio público*, o que, a princípio, nos levaria a acreditar que as imagens que vieram do Brasil estavam entre as latas com pedaços de filmes dos cinegrafistas anônimos encontradas nos porões do ISKRA.



Caderno com origem das imagens usadas em *O fundo do ar é vermelho*. Fonte: ISKRA

Contudo, um outro documento, também guardado no acervo da produtora, nos oferece uma perspectiva diferente para buscar a origem dessas imagens. Trata-se de uma carta não assinada, enviada em 30 de abril de 1974 para Saul Yelin no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos, o ICAIC, em Cuba. Além de perguntar sobre a possibilidade de uma distribuição de filmes cubanos na França, o autor pede, com urgência, os negativos e o filme sobre Marighela montado por Chris Marker. A carta confirma que as imagens usadas no curta vieram e voltaram para Cuba. De fato, essas imagens brutas não estão atualmente no acervo do ISKRA.

¹²⁸ O texto está disponível no site sobre o cineasta: <http://chrismarker.ch/lesautres/t-moignage-de-val-rie-mayoux.pdf>. Acesso em dezembro 2015.



Carta enviada ao ICAIC. Acervo: ISKRA.

Podemos reiterar essa ligação entre os três países – Brasil, Cuba e França – a partir de outro filme brasileiro que pertence ao acervo do ISKRA. A ficha técnica de *Contestação*, um curta de 13 minutos todo montado com imagens de arquivo de manifestações e da violência policial em diferentes cidades do mundo, informa que o filme foi realizado em 1969, por João Silvério Trevisan. Entramos em contato por e-mail com Trevisan, escritor brasileiro, que nos contou ter montado o filme clandestinamente durante a ditadura com imagens de arquivo da TV Cultura, onde trabalhava um amigo. Em 1969, ele levou uma cópia para um festival em Leipzig, na Alemanha, onde tentou exibí-la sem sucesso. Por conta do perigo de voltar para o Brasil com um filme de tal natureza, decidiu entregá-lo para um cubano que estava presente no festival, se interessou pelo filme e trabalhava no ICAIC, cujo nome não se recorda. Não podemos comprovar como, mas tudo indica que *Contestação* também saiu de Cuba para os arquivos do ISKRA.

Na tese *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a unidade popular desde a França*, defendida em 2013, a pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar aponta para as estreitas ligações entre Chris Marker e o ICAIC desde 1960, quando o cineasta esteve na ilha, gravou cenas nas ruas e realizou o filme *Cuba Si* (1962). Quando montou um segundo filme sobre o país, *La bataille des dix millions* (1969), Marker teria solicitado do ICAIC imagens de arquivo dos *noticieros* cubanos e dos filmes montados pelo cineasta Santiago Alvarez. Foi nesse ano que Marker finalizou os curtas da série *On vous parle*, que tinham como objetivo funcionar como “canal de contrainformação, ao buscar trazer uma verdade oposta aquela

presente na mídia submetida aos limites da censura e o discurso oficial do governo brasileiro”. (AGUIAR, 2013, p.80).

Para a pesquisadora, o envio de materiais de Cuba para a França “condizia com a política de apoio do Estado Cubano à luta armada no Brasil”. (2013, p.80). São raras as cópias dos filmes da série *On vous parle* e, por conta disso, demoramos a ter acesso às imagens para analisar o material. Quando conseguimos, identificamos em um dos episódios as sequências filmadas por Eduardo Scorel no momento do enterro e comprovamos para o cineasta brasileiro que as imagens que produziu acabaram encontrando um destino no filme de um dos cineastas mais admirados por ele. Também verificamos que as imagens do cortejo fúnebre usados em *O fundo do ar é vermelho* foram aquelas filmadas por José Carlos Avellar e que reconhecemos na mesa enroladeira da Cinemateca do MAM.

Foi nos últimos meses dessa pesquisa que tivemos acesso a um entre os 1493 episódios do *noticiero* ICAIC – realizados entre 1960 e 1990 –, que trazem imagens produzidas no Brasil¹²⁹. O cinejornal 469, montado por Santiago Alvarez em 1969, trata da chegada de “revolucionários brasileiros” em Havana usando imagens da chegada deles no México e do encontro com Fidel Castro em Cuba, onde relataram as torturas que sofreram nas prisões brasileiras. Entre as imagens do *noticiero*, reconhecemos aquelas do cortejo fúnebre de Edson Luís usadas por Marker. Entre elas, o mesmo fotograma do homem barbudo filmado por Avellar. Identificamos também a imagem de manifestantes colocando fogo em uma bandeira americana, em frente à sede da UNE, momento que ficou guardado na memória do cinegrafista:

“Eu tinha interesse de filmar o momento não dramático, era o gesto espontâneo, e algumas vezes aparecia um sujeito protestando, não pra câmera. Eu ia atrás dele. São as coincidências. Eu lembro que nós passamos na sede da UNE, na praia do Flamengo, e tinha alguém queimando uma bandeira. É claro que ele queimou pra mim. Mas é uma coisa que não gostei, a imagem ficou fria”¹³⁰

Como o *noticiero* foi montado em 1969, podemos afirmar que as cópias dessas imagens produzidas no ano anterior saíram rapidamente do Brasil, talvez ainda com o intuito de que fossem usadas no exterior para denunciar o acirramento da ditadura militar. Com o reconhecimento da deterioração do material guardado no MAM, essas imagens montadas no *noticiero* cubano acabaram se tornando as *imagens que restam* entre aquelas filmadas por

¹²⁹ O filme faz parte de um material extra relativo ao filme *Hércules 56* e fornecido pela produtora do filme, Joana Nin. Algumas imagens do *noticiero* foram retomadas no filme de Silvio Da Rin.

¹³⁰ Em entrevista para mim e Thais Blank 2012. Em anexo.

Avellar no cortejo fúnebre de Edson Luís. Fragmentos que nos oferecem a oportunidade única de analisar os detalhes e os traços da tomada neles contidos.

Quando filmou, José Carlos Avellar já trabalhava como crítico de cinema no *Jornal do Brasil*, um dos principais veículos brasileiros de comunicação da época. Sua experiência com a prática do cinema se resumia à direção de um curta de quatro minutos em 1965 chamado *Treiler* e à função de fotógrafo no documentário *O novo e o velho* (1967, Maurício Gomes Leite) sobre Otto Maria Carpeaux. Em 1967, a curiosidade em saber como as imagens cinematográficas eram realizadas, quais as dificuldades encontradas pelos cinegrafistas, quais os percursos de um processo de filmagem e o desejo de viver a experiência de produzir imagens em movimento, o levaram a investir em uma câmera da marca suíça *bolex* 16 mm. A *bolex* foi lançada em 1929¹³¹, e estava entre as opções mais baratas do que as câmeras de bitola de 35 mm. Por serem mais acessíveis, dos anos 1920 aos anos 1970, as câmeras de 16 mm podiam ser adquiridas por cineastas independentes e outros interessados que viam a chance de, com os equipamentos, produzir imagens profissionais e caseiras (CUNHA, 2010). Com essa *bolex*, Avellar filmou carnavais e comemorações de jogos de futebol nas ruas do Rio de Janeiro. Também filmou, além do cortejo fúnebre de Edson Luís, outras manifestações contra a ditadura que aconteceram naquele ano de 1968¹³².

Em uma dessas manifestações Avellar filmou uma sequência para o filme *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo. Em uma tarde violenta, enfrentou os riscos de empunhar a câmera e acabou, junto a outros integrantes da equipe, sendo detido pela polícia. Olney São Paulo entrou para a história do cinema brasileiro como o único cineasta preso e torturado no país durante a ditadura militar por conta exclusivamente da realização de um filme. Com base em um parecer da censura, *Manhã Cinzenta* foi acusado pela Procuradoria Geral da Justiça Militar de ser um filme subversivo.

Apesar de se tratar de uma ficção, que mostra cenas ousadas para a época – como a encenação de torturas e o fuzilamento de dois estudantes –, nas 248 páginas do processo de investigação do diretor e seu filme, disponível para consulta no site do projeto *Brasil: Nunca Mais*, o que mais chama a atenção dos investigadores são as imagens documentais, os registros de conflitos e tumultos entre estudantes e policiais nas ruas filmados em 1968. *Imagens subversivas*, segundo a categorização dos censores. Esse olhar da censura aponta para algumas questões importantes para se pensar sobre a questão da crença no poder das

¹³¹ Informação encontrada no site da marca <http://www.bolex.co.uk/>

¹³² Essas imagens estão guardadas no acervo do MAM, mas não sabemos o estado de conservação, se vinagraram ou não.

imagens. Afinal, onde está a força dessas imagens chamadas de subversivas? O que de fato elas subvertem? Que perigos apresentam ou podem apresentar?

2.3.3. Imagens subversivas em *Manhã Cinzenta* (1968).

Avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro, junho de 1968. A câmera registra um grupo de pessoas: algumas aparecem de costas, seguindo em direção ao outro lado da rua; outras, paradas, olham para algo fora do quadro. Apenas um homem, vestido de calça jeans e camisa branca, no canto direito e mais alto da tela, vira o rosto em direção à lente e usa uma das mãos para solicitar a aproximação do equipamento. É como se dissesse: siga-me! Um olhar atento para o fotograma nos ajudou a identificar esse homem: trata-se do cineasta Olney São Paulo flagrado em um momento de pressa e tensão, no momento em que aproveita o desenrolar de uma manifestação contra a ditadura militar para dirigir uma cena importante do filme que acabou levando-o para a prisão e tortura.



Olney São Paulo aparece na imagem. Frame *Manhã Cinzenta* (1969)

Manhã Cinzenta (Olney São Paulo, 1969) tem 21 minutos de duração e mistura cenas de ficção com imagens documentais de várias naturezas: registros de cinejornais da *Herbert Richers*, reportagens da *TV Globo*, recortes de jornais da época e obras de arte que tinham como tema os conflitos entre estudantes e policiais durante manifestações nas ruas do Rio de Janeiro. São as imagens da *Série Flans*, de 1968, do artista plástico Antonio Manoel, criadas a partir de fotografias descartadas pelos jornais, rasuradas e redesenhadas com nanquim. Em 1967, o artista apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio a primeira série de desenhos sobre jornal com o intuito de restaurar essas imagens para atrelar essa intervenção a “uma agenda política urgente” que, antes de tudo, “se relacionava a uma ação direta na

realidade”¹³³, realidade da repressão e do autoritarismo ditatorial.

No procedimento da montagem, Olney retoma a imagem da violência em ato na obra de Antonio Manoel para articulá-la a uma breve sequência de imagens veiculadas pela mídia televisiva. A montagem aproxima esses dois registros de diferentes materialidades, que contém gestos semelhantes e ganham continuidade na passagem de um plano a outro. Desse modo, os policiais que caminham armados de capacetes, escudos e cassetetes – flagrados pela câmera de televisão –, terminam a sequência agredindo um estudante jogado ao chão, na imagem trabalhada por Antonio Manoel e ainda reenquadrada por Olney. Entre um plano e outro, não são as mesmas pessoas que vemos, nem o mesmo momento, mas isso não importa: na aproximação das duas imagens a violência, até então à espreita, é consumada. A partir desse procedimento, o cineasta revela o acontecimento, imprime a vontade de agir e entra no campo da “disputa pela imagem e pela produção de uma narrativa dissonante, na contramão das versões oficiais”¹³⁴.



Frames *Manhã Cinzenta*, 1968.

Além de palco da perseguição da polícia aos estudantes, a cidade do Rio de Janeiro é no filme o cenário de uma história de ficção científica que, indiretamente, se constitui em uma dura crítica ao autoritarismo e à repressão praticada, naquele tempo, pela ditadura militar. No Museu de Arte Moderna e no pátio de um colégio no Jardim Botânico, são encenadas as prisões, torturas e assassinatos de estudantes. Contudo, curiosamente, não são as imagens dessas performances que vão entrar na disputa pela memória do período. O filme acabaria marcado por conta dos registros documentais, como demonstra o jornal *O Globo* de 27 de agosto de 1971, que descreve *Manhã Cinzenta* como “um documentário sobre passeatas nas ruas do Centro”.

¹³³ Em reportagem de Luiz Camillo Osório e Antonio Manoel, Revista Zum, julho de 2014. “50 anos do golpe: Antonio Manoel, a imagem fotográfica e as intervenções na imprensa”. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/a-politica-da-imagem/ Acesso em dezembro 2015.

¹³⁴ Idem.

É nas ruas que Olney São Paulo aposta na ideia de produzir imagens com um alto grau de realismo. Por isso, em 21 de março de 1968, decide gravar a cena no meio de uma manifestação popular que acaba se tornando um dos mais violentos protestos do ano. Naquela sexta-feira, conhecida como Sexta-Sangrenta, 23 pessoas ficam feridas e 4 morrem em confrontos¹³⁵. Ao contrário de outras passeatas, o conflito ganha um dado novo: “a adesão de setores populares se faz presente de forma inusitada”. (VALLE, 2008, p.110). No filme, fortes imagens do conflito dão o tom do que se desenrolou naquele dia. Como esse registro de uma mulher que, solitária, atira pedras em um caminhão do exército em chamas, como se não quisesse desistir de consumir a destruição que já estava em processo.



Frame *Manhã Cinzenta*, 1968.

Em entrevista ao *Diário do Paraná* anos mais tarde, em 1975, Olney São Paulo fala sobre *Manhã Cinzenta* e avalia que o filme não teria sido possível se não fossem esses conflitos que se desenrolavam no Rio. Desde 1966, ele já tinha o roteiro pronto, inspirado em um conto dele mesmo escrito ainda na Bahia, onde morou até 1966. “No Rio, aproveitando a crise estudantil de 1968, eu tinha um bom material de produção para realizar o filme – o filme que jamais eu teria feito, porque não haveria condições de tramar toda aquela movimentação de gente, se não fossem os acontecimentos políticos de 1968”. (OLNEY in JOSE, 1999).

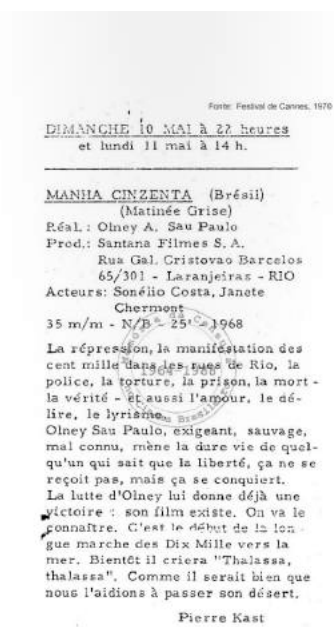
Olney buscava a imagem da multidão reunida, só não contava com o risco que a equipe sofria. No meio da confusão, seguido pela câmera, o ator Sonélio Costa se destacou da multidão, subiu em um carro estacionado e encenou um discurso. A polícia o confundiu com um líder estudantil e o levou preso. Outros integrantes da equipe também foram perseguidos. Os negativos só foram salvos porque a câmera foi desmembrada e os pedaços divididos entre

¹³⁵ As informações são ainda imprecisas. Recorremos aos números oferecidos pelo Arquivo Nacional no projeto Memórias Reveladas. Acesso: http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/multimedia/rotas/arquivo_rotas_100121.swf

eles, como contou em entrevista para essa pesquisa José Carlos Avellar, responsável pelas filmagens. Avellar ficou apenas com o fotômetro, que foi confundido com um gravador pelo policial que o prendeu e que queria, a todo custo, que a gravação daquela conversa fosse apagada pelo equipamento que, na verdade, serve apenas para medir a quantidade e a intensidade de luz a ser captada pela lente.

“Percebi que tinha uns caras vigiando e desmontei a câmera, dei o chassi pra um, o “corpo” pra outro, e eu lembro que eu fiquei com o fotômetro na mão. Fui detido, me encostaram na parede e o policial ficou com muito receio de que o fotômetro fosse um gravador, que eu tivesse gravando o que eles estavam falando comigo. Então ele queria que eu apagasse a fita e eu respondia que não tinha fita. O que mais me deteve nesse dia foi essa situação inteiramente louca, porque ele queria que eu apagasse a fita. O fotômetro tinha aquela coisa do lado que você liga e desliga...foi uma situação cômica”¹³⁶.

Apesar do episódio, *Manhã Cinzenta* foi finalizado e chegou a ser exibido em sessões fechadas para amigos e em festivais de cinema no exterior, inclusive no *Festival de Cannes*, em 1970, onde o crítico da revista *Cahiers du Cinema*, Pierre Kast, ressalta o caráter de engajamento do diretor para que o filme sobrevivesse e fosse visto: “A luta de Olney São Paulo lhe dá desde já uma vitória: seu filme existe”¹³⁷.



Crítica sobre Manhã Cinzenta. Festival de Cannes, 1970.

¹³⁶ José Carlos Avellar em entrevista para essa pesquisa, realizada em 2012, em anexo.

¹³⁷ Em catálogo da Mostra Olney São Paulo do Forum Doc BH de 2015. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/catalogo-forumdoc-bh-2015/>. Acesso: dezembro de 2015.

Contudo, com o clima pesado da época, Olney sabia que o filme não seria exibido comercialmente no Brasil. O que não poderia prever é que ele, o diretor, acabaria preso e torturado por ter realizado *Manhã Cinzenta*. Fomos em busca dos documentos da polícia política para nos ajudar a constituir parte dessa história. Em 8 de outubro de 1969, um avião da Cruzeiro do Sul que partia do Rio em direção à Belém do Pará foi sequestrado e levado para Cuba. O Inquérito Policial Militar (IPM) de março de 1970, expedido pelo Ministério da Aeronáutica e arquivado no acervo do DOPS do Rio de Janeiro (APERJ), traz os nomes de onze indiciados no processo. Entre eles, os cineastas Olney São Paulo e Silvio Tandler. Ambos estavam implicados porque, segundo testemunhas, *Manhã Cinzenta* teria sido exibido durante o voo e elogiado por um dos sequestradores, que se referia ao filme como uma denúncia do que se passava no Brasil naquele momento. Silvio Tandler teria sido o responsável por apresentar o sequestrador ao diretor do filme.

Em entrevista em julho de 2014, Tandler conta que um dos sequestradores era um amigo cineclubista, que a polícia descobriu esse laço de amizade e, por conta disso, teve que se manter dois meses na clandestinidade, com a ajuda da mãe, que chegou a ser presa: “ Foi um episódio muito difícil (...) Minha mãe foi presa, humilhada, foi um negócio terrível (...) Ditadura brava, metralhadora na minha casa, meu irmão com metralhadora na cabeça, minha mãe conduzida de capuz até o DOI-CODI. Foi barra pesada”¹³⁸.

SILVIO TANDLER

(foto)

P R O F I L H A N T E

FILIAÇÃO: Adolpho Tandler
e D Sarah Tandler

DATA DE NASCIMENTO:

NACIONALIDADE: Estado da Guanabara

ESTADO CIVIL: Solteiro

PROFISSÃO: Estudante

ENDEREÇO: Rua de Juncos - Estado da Guanabara
Rua Raimundo Coelho, 27 - apto 201 - Copacabana

OLNEY ALBERTO SÃO PAULO

P R O F I L H A N T E

FILIAÇÃO: Joel São Paulo Rios
e Dª Rosália Oliveira São Paulo

DATA DE NASCIMENTO:

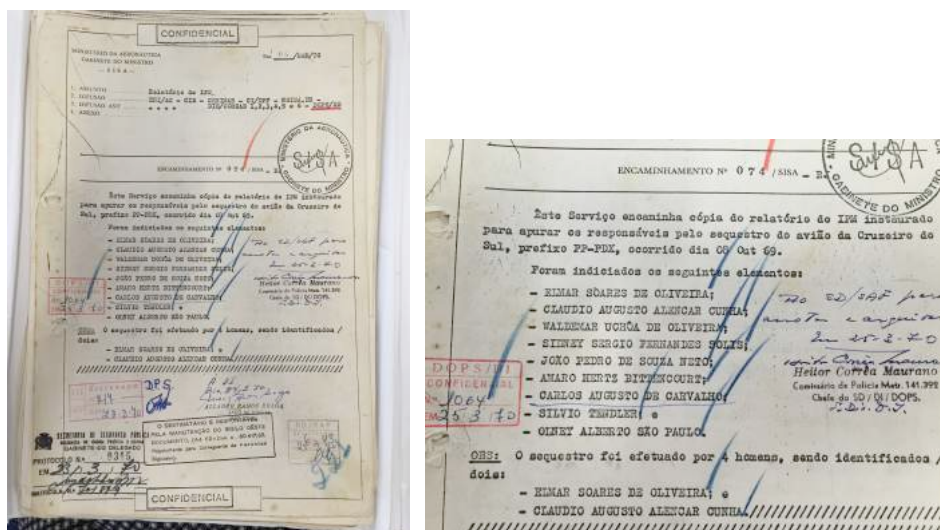
NACIONALIDADE: Rio de Janeiro, Estado da Guanabara

ESTADO CIVIL: Casado

PROFISSÃO: Bancário

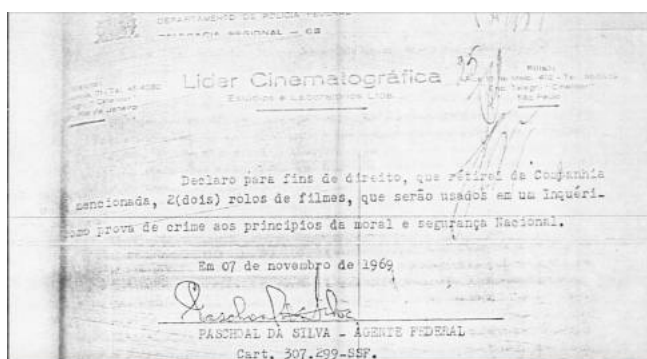
ENDEREÇO: Rua General Cristiano Barcelos, 66 - apto 301 -
Laranjeiras - Rio de Janeiro - Estado da Guanabara

¹³⁸ Disponível em: <http://blogjunho.com.br/entrevista-com-silvio-tandler-politica-e-cultura-de-esquerda-na-obra-de-um-cineasta-engajado/>. Acesso janeiro 2016.



Cópias de prontuários de Olney São Paulo e Silvio Tendler. IPM instaurado para apurar os responsáveis pelo sequestrado que inclui os nomes de ambos. Fonte: APERJ

Começa então a perseguição à *Manhã Cinzenta*. Anexado ao processo aberto em 1970 pela 3ª Auditoria Militar do Exército (número 44/70), cuja cópia encontra-se disponível entre os arquivos do projeto *Brasil: Nunca mais*, está o comprovante de que, no dia 7 de novembro de 1969, agentes da polícia apreenderam dois rolos do filme no laboratório Líder, no Rio de Janeiro, onde havia sido copiado. O material bruto e rolos de outros filmes, roteiros, livros, anotações e as roupas usadas nas gravações foram apreendidos na casa e no trabalho de Olney, como indica o processo. O documento, atualmente, é uma comprovação material da prática da ditadura militar de apreender e destruir filmes e imagens que produzissem uma contrainformação aos discursos oficiais e que não agradassem ao regime.



Declaração de busca pela Polícia Federal na Líder Cinematográfica. Fonte: *Brasil: Nunca Mais*.

Já que não era possível provar a participação do cineasta no sequestro, por conta da sua inocência, a polícia decidiu denunciá-lo em dezembro de 1970 com base na Lei de Segurança Nacional, que considerava crime a “publicação ou divulgação de notícias falsas ou

fatos verdadeiros truncados ou deturpados, que provocassem perturbação da ordem pública”¹³⁹. Quase dois anos depois de finalizar *Manhã Cinzenta*, que não foi exibido comercialmente, Olney é acusado pela Procuradoria Geral da Justiça Militar de realizar um filme que teria como objetivo “indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial os militares”, “documentar os choques de rua numa visão deturpada dos acontecimentos”, “por ser altamente subversivo”¹⁴⁰.

A acusação é baseada no parecer da Censura de Diversões Públicas, de fevereiro de 1970, que considerou o filme perigoso porque contém cenas de tumultos estudantis, choques com a polícia, correrias. Para os censores, tanto o material bruto e documental de *Manhã Cinzenta*, como outros rolos apreendidos junto com ele, eram considerados “pedaços de filmes” potencialmente perigosos, pois “poderiam servir a qualquer finalidade contra o interesse de segurança pública caso fossem enviados para o território nacional ou mesmo outros países”¹⁴¹. O que os censores reconhecem aqui é a possibilidade de que fragmentos de imagens pudessem ser usados como evidências da repressão quando a montagem criasse com eles narrativas que corroborariam essa premissa. Em nenhum momento se coloca em questão a possibilidade da montagem de tensionar esses registros documentais e até mesmo de usar imagens de ficção para produzir um filme de denúncia, que tanto os amedrontava. Para os censores, o perigo estava de fato na crença de que a imagem captada da realidade seria “visível como transparência” (NINEY, 1995, p.44), inquestionável e, portanto, ameaçadora.

Em 21 de setembro de 1971, Olney São Paulo foi absolvido. No entanto, a Procuradoria Geral da Justiça Militar apelou da sentença. Segundo o procurador, Olney deveria ser incriminado, pois tinha enviado sete cópias de seu filme, sem autorização da censura, para o exterior. Os jornais da época publicaram notícias do desenrolar do processo e, em 7 de novembro de 1971, o jornal *O Dia* enumerou os países para onde teriam ido as cópias: Chile (Festival Viña del Mar), França (Cinemateca Francesa), Estados Unidos (para um crítico americano), Itália (para Festival de Pisaro) e Alemanha (para outro crítico). Diante de todas as ameaças, a mais perturbadora, como mostram nas entrelinhas esses documentos, é a de que o filme pudesse ser usado como uma contrapropaganda, um discurso que ameaçasse a imagem do Brasil no exterior e perturbasse o andamento do regime não democrático.

O que a Justiça desconhecía é que, uma das cópias do filme, foi mantida no Brasil, nas

¹³⁹ O texto da Lei de Segurança Nacional de 13 de março de 1967 está disponível para consulta: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

¹⁴⁰ A cópia do processo completo, incluindo o parecer da censura, pode ser acessada no site do projeto *Brasil: Nunca Mais*. <http://bnmdigital.mpf.mp.br/>

¹⁴¹ Idem

barbas da polícia. O professor da PUC-Rio Miguel Pereira nos contou, durante a pesquisa, que era amigo de Olney e guardou uma cópia de *Manhã Cinzenta* em casa durante os anos da ditadura. Um risco talvez incalculado, levando em conta que a conclusão do processo que decorria no período evidencia a percepção da própria polícia de que as imagens são potentes e de que qualquer um pode, através do cinema, tomar a palavra, recusar as narrativas oficiais e construir novas histórias a partir dos arquivos cinematográficos.

Questionar com o próprio corpo, com a própria voz, as regras impostas pela ditadura era considerado crime. Portanto, essas *imagens subversivas* deveriam ser apreendidas, tiradas do circuito, banidas. Reafirmando a ideia que apresentamos a partir da análise desses documentos, a censura parte do pressuposto de que a força das imagens está em seu conteúdo, no que mostra de documental, do que é colado à realidade. Nessa perspectiva, uma crença compartilhada nesse momento pela esquerda e pela direita, as imagens são como “documentos brutos” do passado, “prova factual da história”. Ressaltando mais uma vez, nessa pesquisa apostamos em um outro entendimento das imagens, apostamos no seu caráter de documento que está “em constante devir”. (LINDEPERG, 2015, p.15).

Como propõe a historiadora Sylvie Lindeperg, as imagens “carregam os traços de quem se prepara para o combate, do risco corrido por quem filma, da precariedade das situações, de todas as dimensões aleatórias, todos os perigos”. (2013, p.203). Partindo desse pressuposto defendido ao longo da tese, acreditamos que levar em conta o contexto da produção, entre outros aspectos o olhar de quem enquadrou esses registros das manifestações, pode nos abrir um novo campo de reflexão em relação a eles. Como já explicamos anteriormente, foi José Carlos Avellar quem empunhou a câmera para filmar *Manhã Cinzenta*. Sua experiência como diretor de fotografia não foi tão levada em conta quanto o fato dele ser proprietário da pequena *bolex*, com a qual produzia imagens nas ruas do Rio de Janeiro desde o ano anterior. Com o equipamento leve e de fácil manuseio, Avellar se enfiava no meio de aglomerações de pessoas durante os carnavais de rua, as comemorações de jogos de futebol, as manifestações estudantis. Encantado pela multidão, desejava captar as emoções daqueles que compartilhavam com ele o mesmo espaço da câmera que carregava. Além da Sexta-feira Sangrenta, registrada para *Manhã Cinzenta*, ele filmou o cortejo fúnebre do estudante Edson Luís e a famosa *Passeata dos Cem Mil* que, em 26 de junho de 1968, reuniu 100 mil pessoas – entre estudantes, artistas, operários, padres e freiras–, de forma pacífica no centro do Rio.

Ao contrário das imagens realizadas por Avellar no dia do cortejo, as imagens da *Passeata dos Cem Mil* estão guardadas em uma lata, com o nome de Avellar e, por enquanto,

em bom estado. Fizemos uma telecinagem amadora do material que tem pouco mais de 13 minutos de duração. Nele, encontramos imagens preciosas que mostram a reação espontânea das pessoas que aplaudem a chuva de papéis jogados das janelas da Avenida Rio Branco, o formigueiro de gente que ocupa as marquises, janelas e a rua em frente à Assembléia Legislativa, os registros da presença na passeata de personagens que viriam a se tornar importantes na memória cultural do país, como o cineasta Eduardo Coutinho, no meio dos intelectuais, e do profeta Gentileza, com sua túnica branca, barba longa e mensagens de paz atravessando a multidão.



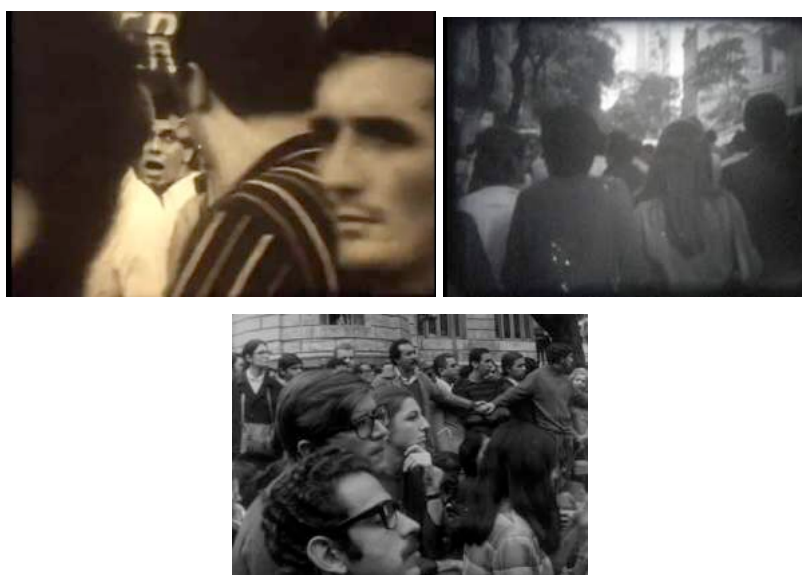
Eduardo Coutinho e o profeta Gentileza. Passeata dos Cem Mil. José Carlos Avellar. Acervo: MAM-RJ.

De modo geral, as imagens realizadas por Avellar guardam as marcas do tremor do corpo que se movimenta com urgência quando segura a câmera. São poucos os planos fixos. Em grande parte do tempo, o equipamento se movimenta de modo brusco e apressado, parece seguir o mesmo ritmo do olhar de alguém curioso que presta atenção em cada detalhe que chame a atenção. Apesar da falta de qualidade da película e da ausência de som sincrônico, a intenção de Avellar é “partilhar o acontecimento no que ele tem de mais espontâneo, inédito e manifesto”. (LAYERLE, 2008, p.65). Na esteira dos cinegrafistas engajados que compreendem a importância do momento histórico, ele se arrisca, e torna-se um ator do acontecimento. No entanto, ao contrário de Eduardo Escorel, que com um olhar profissional mantém uma certa distância e procura o enquadramento perfeito ao filmar a multidão, Avellar

se enfia no olho do furacão, se mistura aos anônimos ao redor, se aproxima ao máximo daqueles corpos, não se separa do objeto filmado. Ao rememorar aquele tempo, em entrevista para essa pesquisa, Avellar aponta como opção estética, mesmo que intuitiva, esse desejo de “filmar de dentro” da multidão:

“O que fica na memória é que o que eu filmava era uma absoluta desordem organizada. As pessoas se mexiam pra todos os lados, era impossível ter a noção de que se filmava o mais quente. Mas sempre, desde que eu comecei a filmar, eu queria filmar de dentro. Me chamava atenção as pessoas, eu queria filmar do meio, queria estar ali no meio das pessoas e de repente pegar um segundo de uma expressão na cara das pessoas (...)”¹⁴²

Nas imagens realizadas por Avellar em diferentes manifestações percebemos em comum esse modo participativo de quem filma na pouca distância entre a câmera e os corpos que compartilham com ele o mesmo espaço. Por vezes, essa proximidade revela detalhes da multiplicidade de rostos, corpos, olhares e gestos daqueles que atravessam o caminho do cinegrafista. No entanto, há momentos em que a proximidade é tanta que desfoca, borra a imagem. Apesar de consciente e implicado no acontecimento, e de se diferir de um simples proprietário de uma câmera amadora, há muito no gesto de Avellar que remete ao que o cineasta francês Alain Bergala classifica como a contingência a que está condenado o amador, aquele cinegrafista que não tem pretensões de fazer das imagens que realiza um filme, uma obra: “ele parte da pesca das sensações do instante” (1994, p.44), sugere Bergala. Com o equipamento em punho, Avellar segue o fluxo das passeatas, experimenta e partilha as sensações ao redor, acompanha os manifestantes, anda lado a lado com eles, senta-se como eles, vira-se para onde os olhares se dirigem.



Frames imagens realizadas por Avellar durante passeatas em 1968.

¹⁴² Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

Avellar é mais um no meio da multidão, é o corpo colado à máquina de filmar que se movimenta no fluxo, ritmo e cadência da massa que grita, empunha cartazes, aplaude discursos. O desejo de *pescar sensações* o leva a repetir os gestos dos manifestantes, como quando, durante a *Passeata dos Cem Mil*, senta-se no chão, como todos ao redor. Em um desses momentos, a câmera que se mantém na altura dos próprios olhos, repentinamente, levanta-se em um gesto brusco, mas não inconsciente: o equipamento ligado registra o movimento do corpo do cineasta e tudo o que está a frente dele, um mar de pessoas que parecem ocupar a infinita linha do horizonte e se voltam para um mesmo ponto. Avellar faz parte dessa maré e dirige a câmera para esse lugar onde se concentram os olhares de quem está ali. É quando flagra o então líder estudantil Vladimir Palmeira em pleno ato contestatório, realizando um dos discursos que se tornaram marcantes na época.



Frames Passeata dos Cem Mil. Por José Carlos Avellar. Fonte: MAM-RJ

Avellar não foi o único a filmar o líder estudantil. Perseguido pela polícia por conta da participação efetiva na organização do movimento dos estudantes e nas manifestações anteriores, depois de um tempo refugiado em casas de amigos Vladimir Palmeira apareceu na passeata que, enfim, foi autorizada pelo governo. No livro *Abaixo a ditadura: o movimento de 1968 contado por seus líderes*, Palmeira fala sobre o receio de que a polícia começasse a tumultuar a manifestação pacífica e revela que, mais tarde na prisão, assistiu imagens dele feitas pela polícia federal naquele dia: “quando eu estava na cadeia os caras passaram um

vídeo mostrando quantos deles havia em torno de mim. Cansei de ver o tal vídeo, mas realmente aquilo não era nenhuma novidade. Durante a passeata eu já sabia que por ali estava cheio de policiais”, (2003, p.142). Esse depoimento é a constatação de que, além de fotografias, a polícia usava câmeras para investigar, perseguir e marcar os rostos de suspeitos. Contudo, imagens dessa natureza ainda não foram localizadas nos arquivos da ditadura, o que nos leva a acreditar que há muito ainda a ser revelado sobre o período. O depoimento aponta também para os riscos que corriam tanto quem era filmado quanto quem segurava a câmera, como indica Avellar:

“ Na verdade, houve um dia que eu fiquei muito preocupado com uma grande passeata na Candelária, em que eu estava filmando muito as pessoas que passavam, e um dos estudantes falou “não filma muito a cara das pessoas não porque isso vai acabar sendo usado como informação pra polícia”. Era aquele estado de medo e paranoia mesmo, tudo era uma perseguição”¹⁴³

Se nessas cenas que descrevemos, percebemos o que surge do olhar intencional de quem enquadra e escolhe o que filmar, tanto o depoimento de Avellar sobre a possibilidade das imagens serem usadas pela polícia para identificar manifestantes quanto outras imagens que ele registrou nos revelam o que permanece de oculto e escapa da intenção de quem filma. Avellar diz que gostava “dessa coisa de surpreender algo, da câmera enquadrar o sujeito e não o sujeito enquadrar a câmera”¹⁴⁴. Contudo, levando em conta que “a imagem, o registro do acontecimento pode preceder a compreensão e ali pode haver elementos não escolhidos que permanecem esperando para que sejam desvelados e interpretados” (LINDEPERG, 2008, p.12), notamos que o que há de mais frequente nos registros de Avellar são, justamente, os olhares anônimos que encaram a câmera, olhares que poderiam ter sido provocados pela empatia entre quem em filma e quem é filmado mas que, na verdade, passam despercebidos pelo cinegrafista, como ele mesmo apontou.



¹⁴³ Em entrevista para essa pesquisa, em 2012. Em anexo.

¹⁴⁴ Idem.



Olhar para a câmera. Frames Passeata dos Cem Mil registrada por José Carlos Avellar. Acervo: MAM-RJ

Na maior parte das imagens de manifestações registradas por Avellar, identificamos esses homens e mulheres que se deparam com ele e não desviam o olhar. Com esse gesto, não apenas evidenciam a presença da máquina e do cineasta, mas também convocam o espectador a observá-los. Como nos olhares para a câmera registrados por Eduardo Coutinho, e analisados no primeiro capítulo da tese, não sabemos o que esses sujeitos filmados pensam, o que está na consciência de quem vive aquele momento, mas sabemos que anos duros e violentos se aproximam, e entendemos que há algo nesses olhares que convoca o espectador a pensar sobre o papel político da escrita da história e da memória. Os registros desses homens anônimos que enquadram a câmera apontam para “a história complexa dos olhares” que se colocaram sobre uma imagem de arquivo, uma imagem-documento: o olhar da câmera, o olhar de quem é filmado, o olhar de quem retoma a imagem e o olhar do espectador, implicado desde o princípio nessa operação de registro da imagem (LINS, REZENDE, FRANÇA, p.63, 2011).

A partir desse olhar mais apurado para essas imagens das manifestações de rua, que tanto assustavam a censura, entendemos que elas não são subversivas pelo seu conteúdo denunciatório, mas pelas suas sutilezas, pelos traços que contém, que passaram à margem da história, e que podem oferecer novas perspectivas sobre o acontecimento. Nesses registros das manifestações que carregam a marca do movimento estudantil, vemos na verdade uma grande multiplicidade de rostos: jovens, velhos, homens, mulheres, trabalhadores.

O que percebemos nos detalhes dessas imagens, levando em conta o gesto de quem filmou e as marcas desse gesto nos fotogramas, é um olhar participante tanto de quem empunha a câmera quanto do homem anônimo, comum, que, mesmo sem perceber, estabelece relações entre quem filma, quem é filmado e o espectador. São olhares que convocam o espectador do futuro a recriar essas imagens, criticá-las, construir discursos e a partir desse

gesto retomar a verdadeira força que elas contém: de serem múltiplas e sempre abertas a novas ligações, a chacoalhar os pensamentos e sentidos já dados.

Apesar do bom estado de conservação, essas imagens continuam sob o risco da deterioração, da destruição, sujeitas ao apagamento. São arquivos visuais que guardam a possibilidade de ser retrabalhados, remontados e, desse modo, contribuir para a elaboração da memória dos movimentos populares nas ruas do Rio mais de quarenta anos depois do fim da ditadura militar. Foi o que aconteceu com as imagens do cortejo fúnebre realizadas tanto por Avellar quanto por Eduardo Escorel quando retomadas pelo documentário brasileiro contemporâneo, como veremos adiante. Antes disso, porém, é preciso ressaltar o primeiro uso desses arquivos cinematográficos, ainda nos anos 1960/1970, quando saem do Brasil e chegam nas mãos de cineastas estrangeiros, como o cubano Santiago Alvarez e o francês Chris Marker.

2.4. A retomada: da urgência da denúncia ao resgate da memória.

2.4.1. Os índices da derrocada em um *noticiero* cubano.



Frame *noticiero* 469. Fonte: ICAIC.

O cortejo segue pela rua e acompanha o caixão coberto de coroas de flores, carregado por homens que se revezam na tarefa. A câmera permanece parada na calçada e, por trás das cabeças de curiosos que assistem o cortejo, flagra um pedaço do caixão. No alto e em destaque, o letreiro do cinema anuncia um filme que não está sendo exibido. O título de *A queima roupa*, dirigido pelo americano John Boorman em 1967, foi escolhido por conta do duplo sentido e porque incorporava no espaço urbano, no dia da manifestação contra ao assassinato do estudante, palavras de denúncia e repúdio à violência da ditadura. Esse plano é

usado no início do *noticiero* cubano 469 dirigido por Santiago Alvarez para o ICAIC. A cena foi filmada por José Carlos Avellar no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís.

Os *noticieros* eram curtas produzidos pelo ICAIC que tinham como objetivo trazer informações locais e internacionais para os cubanos, além de produzir a propaganda do governo. Os créditos do *noticiero* que analisamos aqui, que tinha oito minutos e 21 segundos de duração, informam apenas o ano da produção, 1969. Contudo, investigando a origem de algumas imagens usadas podemos confirmar que ele só pôde ser montado a partir do final do mês de setembro daquele ano. Referimo-nos às imagens da chegada a Cuba dos prisioneiros políticos brasileiros libertados em troca do embaixador americano Charles Elbrick, no Rio de Janeiro, em 4 de setembro. O grupo de 15 pessoas, entre elas apenas uma mulher, chegou à cidade do México na tarde do dia 7, onde uma legião de repórteres aguardava munida de máquinas fotográficas, filmadoras e microfones.

Três semanas depois, 14 dos 15 libertados desembarcaram em Cuba e foram recebidos no aeroporto de Havana por Fidel Castro. A conversa entre o líder cubano e os brasileiros foi filmada, o som gravado e algumas frases soltas foram incluídas posteriormente na montagem. Em uma delas, um dos integrantes do grupo diz que eles não são *hóspedes*, mas *camaradas* dos cubanos. O destaque que Santiago Alvarez dá para essa afirmação sugere que o *noticiero*, que foi exibido nos cinemas de Cuba, tinha como intuito não só contar o que acontecia no Brasil, como reafirmar o apoio da esquerda brasileira ao regime de Fidel.

Como forma de contextualizar as imagens e explicar o motivo da chegada dos exilados em Cuba, o filme começa com registros de uma marcha militar de comemoração ao dia da independência no Brasil. O Presidente Costa e Silva, que aparece nas imagens, tinha saído do governo em 31 de agosto de 1969, quando sofreu uma trombose cerebral. Uma Junta Militar assumiu o comando do país até dia 25 de outubro, quando Emílio Garrastazu Médici tomou posse. No *noticiero*, a narração *over* em tom irônico critica o Presidente Costa e Silva e “qualquer gorila que venha a substituí-lo”, sugerindo que o filme foi produzido justamente nesse meio tempo, antes da escolha do novo Presidente. Procurando estabelecer uma ligação direta entre os dois países, a narração compara o Brasil daquele momento à Cuba pré-revolucionária de 1958.

Para produzir uma tensão com as imagens alinhadas dos soldados que marcham ordenadamente, e com o som fortemente presente da banda militar, elas são intercaladas na montagem com os registros da multidão que não se mantém impassível, uma multidão que toma conta das ruas do Rio de Janeiro durante uma manifestação pública. Antes dessa sequência, uma fotografia do corpo do estudante Edson Luís estampada no jornal brasileiro

anuncia que as imagens que vem à seguir se referem ao assassinato trágico cometido pela polícia: o caixão carregado pelos manifestantes, a bandeira americana em chamas, a cidade ocupada por aqueles que resistem à ditadura são ainda imagens do combate possível em 1968, mas não mais em 1969, quando manifestações do tipo estavam proibidas.

As imagens do então líder estudantil Vladimir Palmeira usadas no *noticiero*, captadas em dois momentos muito próximos, porém formulando sentidos extremamente diferentes, é o símbolo desse sufocamento da resistência que começa a se tornar evidente em tão pouco tempo. No dia do cortejo fúnebre, ele é flagrado pela câmera de José Carlos Avellar ora de cima pra baixo, como costumam ser filmados os grandes heróis do cinema, ora de frente, com o dedo em riste, emplumado, em pleno discurso público. Um pouco mais de um ano depois do registro dessa performance, Vladimir é filmado pela câmera dos cubanos na reunião com Fidel. Dessa vez, a câmera tem que se virar para baixo para captá-lo sentado, abatido e cabisbaixo.



Frames *noticiero* 469. Fonte: ICAIC.

Olhando essas imagens hoje podemos dizer que elas evidenciam o início de um tempo de obscuridade e isolamento tanto de Vladimir como de outros militantes que tiveram que sobreviver no exílio durante os anos da ditadura. Depois de passar três anos em Cuba, o então líder estudantil circulou pelo Chile, México e Bélgica. Foram dez anos de exílio, dez anos sem poder voltar para o Brasil. Mesmo que quisesse retornar na clandestinidade, o rosto dele foi por demais filmado, fotografado, exibido, exposto para que os antigos companheiros de

militância não se sentissem temerosos de trazê-lo novamente para o país e reenquadrá-lo na militância política: “Eu era um peso, um rosto conhecido demais. Só atrapalhava. Sempre que me propunha a retornar o pessoal dizia que sim, vamos ver, mas me botavam no gelo. Era um estorvo”. (2003, p.191).

Descolando-nos da intenção original do *noticiero*, da ideia de enaltecer a guerrilha armada e incentivar a revolução no Brasil, constatamos que as imagens de arquivo que ali estão, quando deslocadas e coladas aos depoimentos de anos posteriores, podem apontar para a derrocada que já estava em curso naquele momento. Como ressalta Daniel Aarão Reis, a captura dos embaixadores dos Estados Unidos, da Suíça e da Alemanha, além do cônsul do Japão, 1969 até 1971, e a organização de grupos armados “alcançaram seus objetivos imediatos, mas o sucesso foi espontâneo”. (2014, p.76). Encurralados pela repressão das Forças Armadas, polícias civil e militar, “os guerrilheiros quase sempre inexperientes, dispondo apenas da vontade e ousadia, foram escorraçados da história”. (2014, p.78).

No dia da filmagem em Cuba, quem estava presente e ao lado de Fidel era Alfredo Guevara, diretor do ICAIC desde 1959, quando o instituto foi criado no primeiro ato do Governo Revolucionário. É importante ressaltar que, em 30 anos, foram produzidos no Instituto filmes de ficção, documentários e *noticieros*. De acordo com o depoimento de José Dirceu, que estava no grupo trocado pelo embaixador e que chegou a Cuba naquele dia de setembro, Alfredo Guevara esteve no Brasil no ano anterior, quando teria sido preso e só liberado para sair do país por causa do passaporte diplomático da ONU e de um acordo que a Unesco teria feito com o governo. Segundo Dirceu, eles se conheceram e conviveram nesses dias de intensa agitação política: “levei-o para ver as barricadas na Maria Antônia¹⁴⁵, fomos a uma reunião na casa de Octavio Ianni, muita gente se mobilizou para dar apoio”. (DIRCEU, 2003, p.183).

Não encontramos informações mais precisas sobre essa suposta detenção de Alfredo Guevara mas, de fato, o diretor do ICAIC esteve no Brasil em 1968 para participar de um Seminário promovido pela Unesco, para “fazer contatos políticos clandestinos” e “encaminhar um esquema organizado que contava com a solidariedade de padres dominicanos franceses e brasileiros para a retirada do país de militantes perseguidos” (VILLAÇA, 2008, p.8). Em carta para o cineasta Glauber Rocha em 11 de setembro de 1969,

¹⁴⁵ Em outubro de 1968, estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, ligados à União Nacional dos Estudantes, entraram em confronto com alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que eram integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. Um estudante secundarista morreu. O episódio ganhou o nome da rua onde foram montadas as barricadas, Maria Antônia.

Guevara dizia estar orgulhoso de ter conhecido o país, de haver “se cercado de sua gente”, de ter feito do Brasil, em pouco mais de uma semana, “uma pátria” a qual ele se “sentia ligado”. (ROCHA, 1997, p.350).

Uma outra correspondência de Guevara enviada em 1970 para um brasileiro chamado Dirceu, possivelmente José Dirceu, como aponta a pesquisadora Carolina Amaral Aguiar (2013), oferece mais indícios dessa rede que se forma em torno do diretor do ICAIC para divulgar imagens que estavam proibidas de circular no Brasil. Guevara escreve sobre um filme do cineasta Chris Marker que acabava de ser finalizado e que havia sido produzido com imagens de arquivo do ICAIC com o intuito de denunciar a tortura no país: “Já está terminado o documentário denunciando a tortura no Brasil, e o regime em geral, e parece que terá chance de ser transmitido pela TV francesa e de circular, ao menos, pelos circuitos paralelos (universidades, cineclubes, grupos de pressão etc.) ”, anunciava Guevara (apud AGUIAR, 2009, p. 214). Essa carta reforça a hipótese defendida nessa tese de que as imagens que chegaram a França saíram do Brasil até 1969, quando é montado o *noticiário* cubano, e aproveitadas rapidamente, ainda naquele ano, por Chris Marker no filme *On vous parle du Brésil: tortures*. De que modos elas são apropriadas pelo cineasta francês? Quais os novos sentidos que ganham a cada nova montagem?

2.4.2. A denúncia do terror brasileiro em filmes de Chris Marker.

Na extensa pesquisa que realizou sobre as relações de Chris Marker com o Chile, a pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar constatou o papel de *mediador* exercido pelo cineasta francês entre a América Latina e a França. Entre os temas que Marker ajudou a dar visibilidade com os filmes que realizou estão os atos repressivos dos representantes das ditaduras latino-americanas, que foram denunciados graças a troca de informações e imagens que circulavam com a cooperação entre SLON e ICAIC. Trocando imagens de arquivo, Marker teria contribuído “para a circulação de ideias e de produtos audiovisuais entre os dois continentes” (2003, p.9), afirma a pesquisadora. Uma das estratégias era usar na montagem de filmes como *La bataille des dix millions* (1970), sobre o Chile, as imagens dos *noticiários* do ICAIC e de filmes dirigidos por Santiago Alvarez, como *Despegue a las 18:00* (1969). É nessa mesma época que são montados os dois episódios da série *On vous parle* sobre o Brasil.

No final dos anos 1960 na França, os curtos episódios de contrainformação, em grande maioria produzidos de modo coletivo, eram um caminho encontrado para “dar voz a pessoas que não teriam espaço na grande mídia” (2003, p.60) e para divulgar as informações proibidas

pela censura e repressão. Como aponta a pesquisadora, os episódios de *On vous parle* fazem parte de uma entre outras séries políticas dirigidas por Chris Marker, como os *cine-tracts*, lançados entre maio e junho de 1968. Os curtas de cerca de três minutos, mudos, em preto e branco, eram compostos somente de fotografias, realizados e exibidos com urgência no calor das manifestações daquele ano na França para incentivar os protestos. Como diria Jean Luc-Godard, os *cine-tracts* eram “uma maneira simples e barata de fazer um cinema político”¹⁴⁶.

Já que no Brasil não era permitido falar publicamente das torturas que, naquela época já tinham se tornado uma prática institucionalizada – porém silenciosa –, o exterior era o único lugar possível para a divulgação dessa denúncia. Se no *noticiero*, de alcance restrito a Cuba, a tortura cometida pela polícia e pelos militares nas prisões brasileiras não entra em pauta, em *On vous parle Brésil- torture* (1969), que usa imagens do *noticiero*, esse será o tema que dará a tônica do filme. Com acesso ao material bruto produzido no Brasil e em Cuba nos anos anteriores, o cineasta monta uma espécie de panfleto de denúncia a partir das falas das próprias vítimas, cumprindo assim a tarefa de tornar as ações repressivas colocadas em prática naquele momento no Brasil.

No filme, seis dos brasileiros que se encontram com Fidel¹⁴⁷, dessa vez reunidos em círculo, descrevem com detalhes a violência que viveram na prisão, nomeiam os tipos de torturas a que foram submetidos, relatam o que sofriam outros prisioneiros que ainda estavam no Brasil. São testemunhos de graves violações dos direitos humanos que, apesar da dureza dos corpos e quase inalterada cadência das falas das vítimas, compõem um material inédito até então sobre as práticas cruéis da ditadura militar brasileira.

A montagem é uma espécie de colagem entre ilustrações, fotografias, jornais franceses e brasileiros, além de imagens cinematográficas documentais que são usadas para situar o espectador estrangeiro sobre o episódio, as consequências da captura do embaixador americano no Brasil e, principalmente, tirar das sombras atos de violência que estavam sendo cometidos com os presos políticos. Nesse processo, são retomados apenas três fragmentos das imagens produzidas no dia do cortejo fúnebre em 1968, alguns usados no *noticiero* cubano mas, dessa vez, montados em ordens e temporalidades diferentes. Como o plano da bandeira em chamas filmado por José Carlos Avellar. Ao contrário de Santiago Alvarez, que mostra um rápido frame do registro, Marker parece desejar estender o tempo e deixa o espectador

¹⁴⁶ Jean-Luc Godard, *Tribune socialiste*, 23 janvier 1969.

¹⁴⁷ São eles: José Ibraim, João Leonardo da Silva Rocha, Ivens Marquetti, Mario Roberto Lanconatto, Onofre Pinto e Maria Augusta Carneiro Ribeiro.

experimental ao máximo aquela imagem que queima tal qual o objeto símbolo do imperialismo americano, que aos poucos vai sendo consumido pelo fogo.



Frame *On vous parle du Brésil: tortures*.

Às imagens da parada militar, dessa vez, é acrescentada a voz *over* que lê um trecho do manifesto que havia sido redigido pelos sequestradores, publicado nos jornais e divulgado na televisão brasileira, em cadeia nacional, condição que foi colocada para que o embaixador americano fosse libertado: “Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração.” (Manifesto, 1969). No filme, o manifesto é lido quase integralmente, com ênfase na última frase: “agora é olho por olho, dente por dente”. Nesse momento, Marker recupera a imagem de um cartaz carregado por um manifestante no dia do cortejo com a seguinte inscrição: “olho por olho”. A imagem foi realizada por Eduardo Scorel no ano anterior. Entre tantos cartazes, o cineasta foca a câmera nesse e, de modo intuitivo, produz a imagem de uma inscrição textual que vai prenunciar a batalha que começaria a se organizar logo depois, com a adesão de muitos militantes à guerrilha urbana no Brasil.



Frame *On vous parle du Brésil: tortures*.

Quando identificamos esse fotograma, que não foi usado no *noticiero* cubano 469, pudemos comprovar que Marker teve, de fato, acesso ao material bruto do cortejo fúnebre de Edson Luís filmado por Escorel. Esse material será retomado no outro documentário que o cineasta francês monta no ano seguinte. *On vous parle du Brésil: Mariguela* (1970) é um dos episódios da série e trata do assassinato do líder comunista brasileiro Carlos Mariguela, que ganhou notoriedade no exterior. Como ressalta o jornalista Elio Gaspari, várias reportagens foram publicadas na mídia francesa sobre o guerrilheiro, além do caso do cineasta Jean-Luc Godard, que destinou para a organização comandada por Mariguela, a Aliança Nacional Libertadora (ALN), parte da renda que conquistou com o filme *Vento do Leste* (1969), no qual Glauber Rocha participa como ator.

O acesso ao material bruto produzido por Escorel, guardado hoje na Cinemateca Brasileira, nos deu a oportunidade de analisar as imagens que foram escolhidas por Chris Marker em relação aquelas que ficaram de fora, assim como as opções na montagem relativas à duração dos planos, dos cortes, da reunião das imagens e dos sons. No documentário de 40 minutos, Marker retoma parte do material usado em *On vous parle du Brésil: torture*, como as imagens dos brasileiros exilados em Cuba. Contudo, a narrativa é guiada pelo depoimento de um brasileiro anônimo, cuja sombra aparece nas imagens e nos reflexos da televisão. É essa voz que traz o testemunho e as informações sobre a situação do Brasil e sobre o assassinato do líder Mariguela, no ano anterior, cuja fotografia surge em vários momentos do filme. No último minuto, a imagem é aproximada e comparada a um registro do rosto do líder Che Guevara, também de perfil, no mesmo canto esquerdo da tela. Como afirma a voz *over*, o intuito desse gesto é transformar a fotografia de Mariguela em “uma bandeira da luta revolucionária latino americana”¹⁴⁸, assim como foi transformada a imagem do líder cubano.



Frame *On vous parle du Brésil: tortures*.

¹⁴⁸ Como aponta a narração *over* do documentário.

Contudo, dentre todas as imagens, as que consideramos mais relevantes para essa pesquisa são os três minutos e quinze segundos, dentre os quarenta minutos de filme, produzidas por Eduardo Escorel. Todos os registros da multidão, dos cartazes que pediam o fim da ditadura e da repressão, do cortejo que lotava a praia do Flamengo no material bruto são dispensadas por Chris Marker. O cineasta francês se detém em um certo momento da filmagem: o do enterro, utilizando três planos em quase toda a sua duração e respeitando a ordem do material original.

Marker privilegia especialmente o momento em que o caixão, coberto com a bandeira do Brasil, é levado para dentro da gaveta. O silêncio mórbido das imagens de Escorel é substituído por uma música raivosa que dá ao material um tom histérico. O primeiro plano mostra as mãos que cercam o caixão mexendo nas flores e na bandeira do Brasil que o cobrem, no plano seguinte o caixão é colocado na gaveta e no terceiro vemos uma multidão que se empurra, se engalfinha, se espreme em uma tensa movimentação. Trata-se de uma imagem que instantaneamente remete a um certo imaginário cristão em que almas pecadoras ardem no inferno e levantam os braços em busca de salvação.

Entre esses corpos espremidos, há um homem que chora. Ao lado do caixão, ele está com a cabeça debruçada sobre os braços quando, de repente, se vira em direção a câmera e faz um discurso. Um plano incomum na história do cinema, onde os discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima, para revelar a grandeza dos homens que falam. Esse é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva que eclode em meio ao choro. Dessa vez, o *plongée* de Escorel cumpre o papel que geralmente lhe cabe, o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste, e que do mundo dos mortos grita para ser ouvido pelos os que estão acima.



Frame *On vous parle du Brésil*: tortures.

Nesse momento, Marker faz um corte preciso e interrompe o plano no exato instante em que o homem se vira e grita para cima. No material bruto esse plano continua, há um véu

preto e depois voltamos a ver o homem empenhado na fala de protesto. O corte de Marker retira o discurso articulado, que ainda que não possa ser escutado, deixa evidente que o homem que chora é uma espécie de líder, alguém que domina a retórica da política. Ao eliminar o discurso, Marker coloca a ênfase no grito espontâneo, na cólera daquele homem, e retira do gesto qualquer artificialidade que ele possa conter.

As tomadas produzidas sem finalidade imediata por Escorel são retomadas por Marker em um espaço de dois anos. Nesse tempo, enquanto as imagens de Edson Luís percorrem o mundo, o Brasil vive o endurecimento da ditadura militar. O caráter premonitório das imagens é substituído pela certeza da dureza dos anos de chumbo. Edson Luís já é, nessa altura, um símbolo da violência praticada no país, um símbolo que atravessou as fronteiras brasileiras para ser reconhecido no exterior. Marker parece reconhecer nas imagens do enterro esse agregado simbólico, onde as tensões de um tempo histórico se cruzam. Não deixa de ser curioso o caminho traçado por essas imagens. Feitas sem a intenção imediata de transformá-las em filme, por conta do perigo de serem exibidas em território nacional, elas lutam contra o próprio enclausuramento, driblam a organização dos arquivos, as censuras, as demarcações das fronteiras e encontram um destino: o de denunciar, ainda no calor dos acontecimentos, as práticas autoritárias da ditadura brasileira.

2.4.3. *O fundo do ar é vermelho: espaço memorial.*

Em *O fundo do ar é vermelho* (1977), um dos mais importantes da obra de Chris Marker, o cineasta usufruiu do que o pesquisador Sylvain Dreyer chama de “tempo de latência” (2013, p.59), o tempo estendido entre o acontecimento e a narrativa que serve para o cineasta refletir com certo distanciamento sobre o que passou e elaborar um testemunho, na contramão de todo um cinema militante que tinha como razão de existir filmar, montar e exibir o filme quase ao mesmo tempo, colocando em marcha um *cinema do presente*. No processo de elaboração, Marker utiliza imagens de arquivo de diferentes origens produzidas entre os anos 1967 e 1977, como explicamos anteriormente. Os registros de diferentes conflitos pelo mundo, realizados por cineastas militantes e anônimos e encontrados no porão da produtora ISKRA, são reunidos a imagens televisivas e a fragmentos de filmes de ficção, como o *Encouraçado Potenkim*, e documentários. Nesse fluxo de imagens tão heterogêneas, entram aquelas filmadas por José Carlos Avellar, já usadas no *noticiário cubano* e no primeiro filme da série *On vous parle* sobre o Brasil.

Outros pesquisadores no Brasil, como Carolina Amaral de Aguiar (2013) e Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010) já analisaram minuciosamente *O fundo do ar é vermelho*. De modo geral, as análises privilegiam a montagem para pensar na associação dos planos e apresentar “semelhanças plásticas na luta pelo socialismo nos mais diversos países” (2013, p.303), ou ainda pelo modo de corroborar o “aspecto coletivo da história” (LEONEL in AGUIAR, 2013, p.303). Nosso intuito é seguir outro caminho e nos deter especificamente na retomada das imagens brasileiras no filme, levando em conta a origem de produção para pensar no modo como foram ressignificadas. É preciso ressaltar que tal tarefa talvez só seja possível agora por conta da descoberta da origem desse material, o que não tinha sido feito até então.

Apesar de não desconsiderar a importância da análise da montagem e dessa tentativa de reunir as imagens produzidas em diferentes lugares do mundo para tratar da falência das grandes utopias de uma época, como sugere Aguiar, acreditamos que trazer para o campo da análise das imagens o momento da tomada nos oferece a oportunidade de pensar sobre as escolhas éticas e políticas ao decidir por determinados enquadramentos¹⁴⁹, nos desejos que levaram o cinegrafista a empunhar a câmera e, especialmente, na transformação dos sentidos dessas imagens quando são retomadas por Chris Marker.

Em um dado momento do documentário, o cineasta francês levanta a questão: “Por que algumas vezes as imagens começam a tremer?”. São justamente as imagens tremidas, cuja tensão é intensificada pela trilha sonora, que são privilegiadas na montagem da pequena sequência com registros brasileiros. Na análise das imagens, sabemos que José Carlos Avellar filma a multidão que carrega o caixão de Edson Luís e que a imagem treme por conta da euforia do momento, da leveza do equipamento e de um certo amadorismo daquele que registra o evento. Marker, no entanto, aproveita esse tremor para uni-lo, coletivamente, à ideia do risco e da urgência de filmar cenas que aparecem no filme. O cortejo fúnebre de Edson Luís, ao contrário das outras imagens militantes selecionadas, foi uma manifestação pacífica, apesar da tensão ao redor. No filme de Marker, no entanto, o tremor é a manifestação visível do espírito de uma geração. Assim como certos gestos contestatórios que revelam o sentimento de indignação daqueles que lutam por transformações políticas.

Se no *noticiero* cubano o líder estudantil Vladimir Palmeira, flagrado em um momento de contestação por José Carlos Avellar, ganha um nome, uma identidade e uma trajetória ao

¹⁴⁹ Na pesquisa de Carolina do Amaral Aguiar (2013), ela menciona a importância desse tipo de análise, mas reconhece a dificuldade de descobrir a origem de imagens tão heterogêneas. No nosso caso, consideramos essa análise da tomada de um só fragmento do filme pertinente porque se trata justamente das imagens que estamos analisando ao longo do capítulo dois, levando em conta os caminhos que seguiram.

reaparecer em Cuba como um dos presos políticos libertados, em *O fundo do ar é vermelho* ele é mais um anônimo daquela geração dos anos 1960 cujo imaginário Marker deseja construir. É também o caso do homem barbudo que faz gestos veementes, levanta os braços e atrai os olhares de quem está ao redor, principalmente daquele que o filma. Comparando ao *noticiero*, Marker dedica um tempo maior para o plano em que ele caminha, levanta os braços e argumenta, agitado, nervoso. Embora o espectador perceba que o barbudo discursa, grita, vocifera, não é possível ouvir o que ele diz. Mas isso não importa para Marker. A riqueza da cena está na imagem da cólera que “produz uma suspensão do fluxo cotidiano da compreensão e da palavra”. (LAMBERT, 2013, p.21).

Os gestos desse homem, no filme, simbolizam o Brasil engajado na luta contra a ditadura militar: um engajamento que, em 1977, havia sido sufocado pela pelos atos repressivos da ditadura, pelo enfraquecimento e eliminação das resistências de esquerda no país. A manifestação contra o autoritarismo que, como vimos anteriormente, reúne uma multiplicidade de pessoas de diferentes crenças e classes sociais em 1968, em *O fundo do ar é vermelho* entra no mesmo fluxo de outras imagens de enterros e funerais que se repetiram a partir daquele ano, como os das vítimas argelinas da rua Charonne em Paris (região dos últimos atentados na cidade em 2015), de punhos cerrados no movimento *Black Panther* nos Estados Unidos, das batalhas de rua que acirraram ânimos em diferentes países, como Argentina, Uruguai e Chile na América Latina.

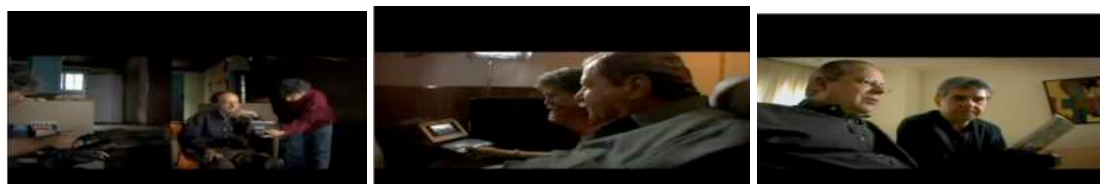
Com essas imagens esquecidas, recolhidas de porões e acervos poeirentos, o cineasta organiza na montagem do filme um certo “espaço memorial” (BLUMLINGER, 2013, p.15) de uma esquerda que dez anos depois de 1968 estava derrotada e precisava de uma nova “estratégia política” (AGUIAR, 2013), produzindo uma reflexão crítica fundamental sobre a divergência das esquerdas e como ela teria contribuído para a derrota dos movimentos. As imagens que seleciona e organiza não montagem reflexiva são fragmentos que se acumularam, quase foram destruídos pela ação do tempo e do esquecimento, mas que guardavam as marcas da empatia e da cólera de homens e mulheres engajados em lutas políticas. Reunidas em um só fluxo temporal, esses restos do passado formam tanto uma memória, um pensamento crítico, quanto um legado de esperança para o futuro. Acreditar nesse futuro é confiar nas imagens, no caráter transformador e na possibilidade que elas carregam de sobreviver e produzir afetos, é acreditar principalmente no gesto da tomada, o gesto de um cinema engajado.

No caso do Brasil, são essas imagens perdidas, adormecidas, esquecidas, clandestinas que ganham vida no filme e nos convidam a depositar um novo olhar sobre a importância da

participação do cinema em um momento da história nacional do qual quase não foram feitas imagens, do qual os cineastas tiveram que se manter distantes. A ditadura que sufocou o cinema não conseguiu evitar que esses registros sobrevivessem. Daí a potência de um filme que trata criticamente da derrota de um projeto de esquerda. Se o *Fundo do ar é vermelho* aponta para os planos de uma geração que não deram certo, o que já se podia constatar no fim dos anos 1970, o filme é também a certeza de que é preciso acreditar na força das imagens em qualquer circunstância. É preciso se arriscar para filmar, para produzir as imagens que, em um futuro próximo ou distante, poderão ser usadas para a elaboração de memórias sobre uma época, sobre as crenças que nela entraram em tensão, sobre o gesto engajado que produziu imagens cheias de esperança.

2.5. O retorno das imagens: manifestações de 1968 no documentário contemporâneo.

Entre os anos de 2005 e 2006, a equipe do cineasta Silvio Da Rin realizou uma pesquisa de imagens em acervos no Brasil e no exterior para realizar um documentário sobre o episódio do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick em 1969. Em *Hércules 56* (2007) nove presos políticos trocados pelo embaixador são entrevistados e os outros seis, que já haviam falecido, são mostrados através dessas imagens de arquivo. A busca por registros desses personagens da história foi o foco de interesse da pesquisa. A intenção de Silvio Da Rin, um ex-militante da organização VAR-PALMARES que acompanhou com entusiasmo o desdobramento do sequestro antes de também ser preso, em outubro de 1969, era provocar os entrevistados para que rememorassem o que viveram e sentiram nos dias seguidos à libertação. Por isso, o procedimento adotado para começar o filme foi, justamente, levar um pequeno aparelho que pudesse reproduzir as imagens, muitas das quais desconhecidas, para aqueles que estão nelas retratados.



Frames *Hércules 56*.

“Ah, isso é o México”, exclama surpreso Flávio Tavares diante das imagens. “Essa é a Pampulha ... não, isso é no Rio?”, se confunde Mario Zanconato. “Você vê que eu não lembro

nada disso”, comenta José Dirceu que logo em seguida começa o a reconhecer antigos companheiros: “João Leonardo, foi muito amigo meu ... (silêncio), Flávio ... (silêncio), Gregório Bezerra”. São breves comentários que indicam a localização de lugares, a identificação de pessoas e a confusão que provoca o processo de reativar antigas lembranças. Os documentos cinematográficos estão ali para provocar os entrevistados que são incitados a começar um longo processo de rememoração.

De acordo com o cineasta, “grande parte dos materiais inéditos, filmados no Brasil, foram encontrados nos Estados Unidos e Cuba”¹⁵⁰. Em um DVD especial, financiado pelo Ministério da Cultura e disponibilizado depois da estreia do filme¹⁵¹, podemos ter acesso a algumas imagens brutas que foram descobertas durante a pesquisa. São registros preciosos da chegada dos brasileiros ao México, do embaixador americano em situações variadas, do embarque para Cuba, além de um apanhado da repercussão do caso na imprensa e do *noticiario* cubano 469, que analisamos nesse capítulo. O *noticiario* seria a origem de imagens de manifestações de rua usadas em alguns dos sete trechos distribuídos ao longo do filme em que um narrador lê pedaços do manifesto redigido pelos sequestradores. Cobrir o texto com imagens da época seria “uma maneira de apresentar imagens dos anos 1960 ao espectador”¹⁵², segundo Da-Rin.

Contudo, a comparação entre os fotogramas nos leva a afirmar que um rico arsenal de imagens de arquivo do período usado no filme não consta no DVD e nem ao menos nos créditos finais do documentário, tornando difícil a tarefa de identificar suas origens. São imagens de conflitos violentos nas ruas entre a polícia e estudantes, além dos discursos dos jovens políticos. Entre elas, há registros de duas manifestações que são usadas de forma a ilustrar o que está sendo dito: o cortejo fúnebre de Edson Luís e a Passeata dos Cem Mil. Analisando os fotogramas, identificamos ali as imagens realizadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar¹⁵³.

Na época da pesquisa, esses filmes estavam guardados na Cinemateca do MAM e Eduardo Escorel acreditava que o material que havia filmado em 1968 estava desaparecido.

¹⁵⁰ Entrevista com Silvio Da-Rin em 2007 na revista do Instituto Humanistas Unisinos. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/8497-documentario-hercules-56entrevista-com-o-diretor-silvio-da-rin>. Acesso dezembro 2015.

¹⁵¹ Tivemos acesso a uma cópia desse material disponibilizada pela assistente de direção do filme durante aula ministrada por Thais Blank na Fundação Getúlio Vargas, em setembro de 2015.

¹⁵² Entrevista com Silvio Da-Rin em 2007 na revista do Instituto Humanistas Unisinos. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/8497-documentario-hercules-56entrevista-com-o-diretor-silvio-da-rin>. Acesso dezembro 2015.

¹⁵³ Entrevistamos o cineasta Silvio Da-Rin e perguntamos sobre a procedência dessa material, mas ele só sabia informar que foi disponibilizado pela Cinemateca do MAM como imagens das manifestações guardadas na lata com o nome de Avellar. Ele afirmou desconhecer que o material seria também de Eduardo Escorel.

Segundo o Diretor de Conservação da Cinemateca, Hernani Heffner, as imagens realizadas por Avellar estavam franqueadas há algum tempo, “mas por um motivo ou por outro as pessoas olhavam, não se interessavam”¹⁵⁴. A partir de 2005, tanto Silvio Da-Rin quanto Chaim Litewiski, que pesquisava imagens para o documentário *Cidadão Boilensen* (2009), se interessaram pelo material e o telecinaram: “o Silvio fez mais do que isso”, reforça Heffner, “ele viu todo acervo do Avellar, identificou o que pôde (...), produziu um retrato mais apurado do lote (de imagens) do Avellar e a gente pode ter um controle maior (sobre ele)”¹⁵⁵.

A pesquisa para os filmes, desse modo, colaborou para a organização dessas imagens esquecidas no acervo da Cinemateca e permitiu que Eduardo Scorel localizasse aquelas que considerava perdidas. Os documentários que as retomam, por outro lado, permitiram que elas acordassem de um longo sono e que ganhassem importância renovada, na medida em que as tornaram públicas pela primeira vez no Brasil. A princípio, podemos pensar que esses documentários contemporâneos vão usar os arquivos visuais da época para constituir narrativas, elaborar memórias e entrar no campo de disputa da memória da ditadura militar. Contudo, para além do aproveitamento das imagens, é importante que questionemos: de que modo elas foram retomadas? Em que medida foram usadas para se fazer um cinema que trouxesse uma nova proposta nessa disputa pela memória?

Em *Hércules 56*, a primeira vez que as imagens do cortejo fúnebre aparecem são usadas de modo ilustrativo. Em poucos momentos, ganham protagonismo, como na retomada sem cortes da panorâmica de Eduardo Scorel, realizada quando ele se deparou com a multidão naquele dia, que expressa tanto a sensação experimentada por Scorel, como descrevemos nesse capítulo, quanto a descrita pelo ex-líder estudantil Vladimir Palmeira quando ele relembra que a “Cinelândia ficou toda ocupada”, em entrevista para Silvio Da-Rin no filme. Logo em seguida, Palmeira relembra a Passeata dos Cem Mil, quando foi filmado por José Carlos Avellar em pleno discurso. Esse registro até então inédito, que estava esquecido no acervo no MAM, acrescenta ao testemunho de Palmeira a imagem do corpo e dos gestos da militância do líder estudantil que, como vimos, será sufocada com a prisão e o exílio.

Nos outros trechos que esses fragmentos são retomados, eles se descolam de uma cronologia histórica. Como quando, em voz *over*, o texto do manifesto se refere às exigências dos sequestradores, em 1969. Para cobrir essa narração, são montadas breves imagens do cortejo junto às da Passeata dos Cem Mil com outras manifestações do ano anterior. Alguns

¹⁵⁴ Em entrevista para mim e Thais Blank, em 2012. Em anexo.

¹⁵⁵ Idem.

registros já usados no *noticiero* e nos filmes de Chris Marker são repetidos, tornando-se espécies de símbolos daquele tempo, como a imagem do caixão coberto com a bandeira nacional durante o cortejo e a do homem barbudo desconhecido.

De modo geral, são as mesmas imagens que se repetem rapidamente em *Cidadão Boilensen*. O documentário recupera a história do empresário Henning Boilensen, que foi assassinado por militantes de esquerda, para revelar o modo como o empresariado paulista financiava as perseguições e as torturas no regime militar. O dinamarquês articulava essa ligação e, como mostra o filme, chegou a assistir as sessões de tortura. Para contextualizar o cenário político e social da época, o diretor traz imagens das manifestações de rua. Novamente, os registros do cortejo fúnebre são articulados a imagens de conflitos variados na montagem que termina com sangue cenográfico espirrando nas imagens.

Mais de quarenta anos após o golpe, os dois documentários conseguem acesso a um material de arquivo sobre a época da ditadura que ficou esquecido ou perdido. Ao retomar esses acervos visuais, optam por não explorá-los na temporalidade arrastada do momento da tomada, privilegiam a montagem veloz de pequenos fragmentos que servem para ilustrar o que está sendo dito ou para trazer referenciais simbólicos já bem demarcados para contextualizar a época. Se em *Hércules 56* as sequências das imagens de arquivo, cobertas com uma música, ainda permitem que o espectador experimente brevemente as sensações vividas por aqueles que foram filmados, em *Cidadão Boilensen* a narração em over e os efeitos especiais afastam o espectador dessa experiência, provocam uma espécie de distanciamento que torna as imagens quase invisíveis.

Guardadas as devidas diferenças entre os dois documentários, no que diz respeito à retomada desse material de arquivo que analisamos ao longo desse capítulo, constatamos que ambos selecionam registros semelhantes para serem usadas ao longo das narrativas. São breves segundos em que aparecem enquadramentos variados da multidão, os discursos dos líderes estudantis, o caixão carregado durante o cortejo. Ficam de fora o tremor dos gestos engajados de quem segura a câmera, a experiência do assombramento e curiosidade dos olhares de quem se deparou com o equipamento, o inferno no qual estavam mergulhados os corpos daqueles que seguiram o cortejo até o momento em que o caixão foi trancado na gaveta do cemitério.

Passado o momento da urgente denúncia, papel que não coube ao cinema brasileiro, restou o desejo de, anos depois, buscar os restos do passado para elaborar a memória silenciada. Mesmo que a proposta de ambos os documentários citados aqui não fosse buscar a história *das* imagens, e sim a história *atrás* das imagens (MAUAD, 2010, p.172), sabemos ao

menos que elas existem e estão à disposição para serem lidas, também, a partir da história “dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas imagens”. (MAUAD, 2010, p.172). Levando em conta esse complexo de histórias inscritas na materialidade do filme, sugerimos pensar a montagem (do cineasta, do artista, do pesquisador) como o gesto capaz de fazer emergir novos modos de compreender o que foi silenciado quando privilegia a dimensão estética e política dos detalhes, dos gestos da tomada, do plano de fundo, do extracampo, do direcionamento de olhares, da luz que ilumina o que estava na zona de sombra. Trata-se de um olhar direcionado para os elementos inscritos nas imagens que revelam a coragem daqueles que se arriscaram para produzi-las, sobretudo um ato político e engajado de amor e crença no cinema

3. CINEMA DO EXÍLIO: DENÚNCIA, MEMÓRIA, TESTEMUNHOS.

3.1. Luiz Sanz: o exilado que vira cineasta.

Um ano e dois meses separam os sequestros dos embaixadores dos Estados Unidos e da Suíça. Nesse meio tempo, as capturas de diplomatas por integrantes de organizações de esquerda permitiram a libertação de cento e trinta presos políticos brasileiros levados para o exílio. Na manhã do dia 7 de dezembro de 1970, o carro do suíço Giovani Enrico Bucher foi interceptado por militantes na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, e o embaixador levado para o cativo, uma casa em Rocha Miranda, no subúrbio. Em manifestos espalhados pela cidade, os sequestradores exigiam a libertação de setenta homens e mulheres presos nas dependências do Estado.

Ao contrário dos sequestros anteriores, dessa vez a negociação não foi rápida, as exigências não foram todas atendidas e os sequestradores tiveram que renegociá-las para garantir a libertação do maior número possível de militantes: “dezoito presos se recusaram a sair do país. Somados aos treze vetados, deixavam 31 lugares na lista”. (GASPARI, p.347). Somente um mês depois do sequestro e diferentes reorganizações da lista, o grupo dos setenta, como ficou conhecido, embarcou para o Chile. A partir de então, banidos do território brasileiro, se tornaram refugiados políticos.

Entre os integrantes do grupo, estava Luiz Alberto Sanz, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), preso em maio de 1970. Crítico de cinema, é no exílio que o militante vai encontrar um espaço e as condições para se tornar um cineasta e realizar filmes que não passariam pela censura do autoritarismo repressor brasileiro. *Não é hora de chorar* (1971) e *Quando chegar o momento- (Dora)* (1978), mesmo feitos e exibidos fora do Brasil, se ocupam tanto da realidade do país naquele momento quanto da própria experiência do exílio e da violência que a origina. Os filmes dirigidos por Sanz, guardadas suas diferenças e particularidades, brotam da situação repressiva da ditadura militar, trazem testemunhos sobre perseguições, torturas, assassinatos e as dificuldades de viver em outros países como refugiado. É no exílio que Sanz produz um cinema de resistência possível, um cinema que procura combater – mesmo que à distância – a ditadura através da denúncia dos horrores que o cineasta viu, experimentou e dos quais ouviu falar.

A reelaboração da experiência traumática individual e coletiva se dá tanto quando filma quanto quando é filmado. Assim que chega ao Chile, Sanz concede uma entrevista para

os norte-americanos Haskell Wexler e Saul Landau¹⁵⁶, que será exibida no filme *Brasil: relato de uma tortura* (1971). Nele, assim como outros integrantes do grupo dos setenta, o militante descreve práticas de tortura contra os presos políticos cometidas pelos militares e aliados. Queremos mostrar nesse capítulo que é diante e por trás das câmeras do cinema que Luiz Alberto Sanz busca caminhos para gerir o sofrimento vivido e estabelecer esses laços que vão conectar pedaços de vidas fraturadas, despedaçadas pela dor. De que modo o cinema entra na vida desse militante e ex-presos políticos? Como o utiliza para recolher e remontar os cacos da própria história e as de seus companheiros?

Propomos recuperar parte da trajetória do cineasta para mostrar como o cinema que realiza, um *cinema do exílio*, contribui para conectar as falas, os fragmentos, os restos do que viveram brasileiros banidos do país. Nossa proposta é refletir sobre a necessidade de narrar o sofrimento experimentado e dar forma a essas narrativas, analisar os meios encontrados para acusar os militares pelas barbáries cometidas, mas também nos deter sobre o olhar que Sanz porta sobre aquelas pessoas que filma e sobre as imagens selecionadas para a montagem dos filmes que produz no Chile e na Suécia, lugares onde viveu como refugiado.

A análise das imagens levando em conta as decisões em torno dos modos de filmar, de enquadrar os corpos durante a tomada, de se aproximar do entrevistado na hora do testemunho colabora na tarefa de refletir sobre a maneira pela qual se produz um cinema testemunhal de um evento catastrófico, sobre os modos de descrever atos de barbárie como a tortura. Como destaca a historiadora francesa Annette Wieviorka no livro *A era do testemunho*, publicado em 2013, o entendimento do testemunho muda com o tempo e o contexto histórico e político no qual está inserido. Segundo a historiadora, a escrita dos testemunhos dos judeus durante e no imediato pós Segunda Guerra Mundial se colocou como uma “uma necessidade vital de guardar os traços dos acontecimentos que desafiavam a imaginação” (2013, p.34), de descrever o que se passava para que a história pudesse ser escrita, para que as próprias vítimas pudessem redigir as páginas de uma história que, para os nazistas, deveria ser apagada do mapa. Os esforços de fazer emergir essa memória vinham da necessidade de “reconhecer pelas palavras um universo apagado”. (2013, p.47).

Essas são questões que surgem com força nesse capítulo porque acreditamos que esse cinema produzido no e sobre o exílio já coloca de imediato a questão da reelaboração do trauma, da necessidade de narrar as duras experiências sofridas durante as perseguições e prisões promovidas pela ditadura militar com o intuito de torná-las visíveis e de confrontá-las

¹⁵⁶ Haskell Wexler é cineasta e ganhou duas vezes o Oscar de melhor fotografia. Saul Landau morreu em 2013 e era professor de cinema da Universidade da Califórnia

com a narrativa histórica que estava sendo contada oficialmente no Brasil. Referimo-nos ao que se passava nos porões da ditadura, ao que era mantido em sigilo, a aquilo que quando vinha à público era negado ou tratado como uma exceção.

Ao contrário das imagens produzidas no Brasil e que foram objetos de análise sobre a questão da tomada nos primeiros capítulos dessa tese, os filmes realizados por Sanz, e aquele do qual ele participa, são filmados no exílio e montados com urgência para serem exibidos rapidamente. As exhibições acontecem no exterior e os filmes acabam sendo esquecidos, abandonados nos arquivos estrangeiros. Contudo, por conta do raro conteúdo testemunhal e de um interesse renovado sobre o tema no Brasil, eles são recuperados e ganham sobrevida quase quatro décadas depois. Documentários como *Setenta* (2013, Emília Silveira) e *Retratos de Identificação* (2014, Anita Leandro) procuram reelaborar as memórias do período ditatorial a partir da retomada desses e outros arquivos audiovisuais.

Convocando a ideia de mudança do entendimento do testemunho a partir do contexto político e ideológico em que está inserido, nossa proposta é pensar como o cinema contemporâneo retoma essas imagens na época que Annette Wierviorka chama de “era do testemunho”. A partir dos anos 1960, segundo Wierviorka, os testemunhos que até então eram coletados para que pudessem ser usados no futuro passam a ser solicitados para servir como provas jurídicas, punir criminosos nazistas e, acima de tudo, constituir uma memória política do Holocausto. O documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, foi finalizado em 1985 mas traria ainda a marca desse período na medida em que, entre outras razões éticas e estéticas, o diretor realiza um trabalho de pesquisa minucioso na coleta de depoimentos e produção de encenações, especialmente com os sobreviventes dos campos de concentração nazistas. Trata-se de um filme que acabou se constituindo como um importante documento histórico.

Por outro lado, a historiadora aponta que a partir dos anos 1970 – que chama de era do testemunho – o que se percebeu foi o início de uma excessiva exibição dos relatos pessoais das vítimas especialmente na televisão e em filmes que explorariam as falas carregadas de emoções daqueles que testemunham. Esses relatos que suscitam a compaixão, a piedade, a indignação e a revolta, apesar de muitas vezes fascinantes, colocariam em conflito a “verdade pessoal” de quem fala para a câmera com a reflexão produzida pelo rigor do historiador que procura partir dessas falas para reescrever a história, buscando outros indícios e rastros documentais que possam contextualizá-las política e ideologicamente. Para Wierviorka, o grande desafio para o historiador na atualidade seria construir um discurso histórico coerente, incitar à reflexão e o pensamento quando tantos sentimentos e emoções tomam conta do espaço público.

A partir desses argumentos, como pensar na questão no testemunho em relação à ditadura militar brasileira onde, ao contrário do excesso, o que podemos perceber foi uma escassez de relatos sobre as memórias do período? A partir da década de 1980, raros filmes fizeram do testemunho questão central, como o documentário *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, que incitou ex-militantes que sobreviveram a falar sobre a experiência dos experimentos brutais da tortura. Em 2012, com a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV), uma série de depoimentos de ex-militantes e presos políticos foram gravados e colocados à disposição na internet, trazendo à tona informações preciosas e pistas para a elucidação de crimes cometidos pelos militares até então não esclarecidos. A abertura recente de parte dos arquivos militares e da política, além do interesse renovado por esse cinema produzido no exílio e esquecido por muitos anos, também trouxeram novas possibilidades para que o cinema se voltasse para esse período da história. A partir do entendimento desse contexto específico, nos perguntamos: quais os usos que o cinema faz desses arquivos cinematográficos? Qual o novo olhar que esses documentários portam sobre essas imagens?

Uma diferença entre o que chamamos de cinema do *exílio* em relação a outros filmes que denunciam a tortura ainda durante a vigência da ditadura brasileira, os quais analisamos no segundo capítulo da tese (como os documentários de Chris Marker e o *noticiero* cubano), é uma peculiaridade: a de que o cineasta está em um território onde é possível se expressar, produzir imagens e montar seus filmes. Antes da análise dos documentários, a fim de conhecer melhor a trajetória de Luiz Sanz e o engajamento dele através do cinema no tempo que esteve no exílio, procuramos as pistas deixadas em entrevistas, nos filmes arquivados durante anos no exterior – que só foram exibidos recentemente no Brasil – e nos documentos que restaram dos arquivos da polícia política brasileira, dando continuidade ao método adotado ao longo de toda pesquisa.

3.2. Clandestinidade, prisão e exílio

Em 1963, no Rio de Janeiro, Luiz Alberto Sanz passou a dividir o trabalho como crítico de cinema do *Jornal do Comércio* com a militância no Partido Comunista Brasileiro, onde ficou até 1968, quando passou a fazer parte do Comando de Libertação Nacional (COLINA), organização de resistência armada a ditadura. Nessa época, já trabalhava como técnico cinematográfico na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde conquistou também o cargo de Diretor de Imprensa Universitária. Já no ano seguinte, a organização chegou ao fim por conta da prisão de vários militantes. Sanz, no entanto, não desiste da

participação política e da luta contra a ditadura: se filia a Vanguarda Armada Popular Revolucionária Palmares (VAR-PALMARES) e em seguida a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

Fomos em busca das pistas dessa história de militância deixadas nos arquivos da polícia política do Rio de Janeiro e de São Paulo, cidades onde viveu, para compreender de que modo Luiz Sanz passa a ser perseguido, é preso e incluído no grupo dos setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço. No Fundo das Polícias Políticas do Rio de Janeiro (APERJ) encontramos uma folha do prontuário de Sanz (número 49.708) emitida em janeiro de 1979 pela Divisão de Arquivos do Departamento Geral de Investigações Especiais, o DGIE. Nela, podemos averiguar uma espécie de resumo da trajetória do militante inscrita nos arquivos da polícia a partir de uma extensa lista de documentos que citam o nome dele e estão divididos em diferentes setores que o investigaram e classificaram, como o DOPS, o Terrorismo e o Comunismo.

SETORES	PAGIN	QNTD.	FOL	ANÁLISE DOS SETORES
DOPS	128	-	73/	Setor de DOPS A Ficha
ESP.	18	-	15/0	Setor A Ficha
COMUNISMO	18	-	16/	Setor A Ficha
TERRORISMO	18	-	16/	Setor A Ficha
ESP.	18	-	15/0	Setor A Ficha
COMUNISMO	125	-	74	Setor A Ficha
ESP.	130	-	77/	Setor A Ficha
COMUNISMO	145	-	87/3	Setor A Ficha
ESP.	157	-	92/8	Setor A Ficha
				Setor A Ficha
				Setor A Ficha
				Setor A Ficha
				Setor A Ficha

Prontuário 49.708/DGIE/ Divisão de Arquivos. Fonte: Aperi

No entanto, poucos dos documentos enumerados estão disponíveis no arquivo. Entre aqueles que restam, há um informe confidencial (número 0418) emitido pelo Centro de Informações da Marinha em 22 de agosto de 1969, uma espécie de resposta a um pedido de informações sobre o então “atual assessor de imprensa do Gabinete do Reitor da UFF” Luiz Alberto Barreto Leite Sanz. O informe revela que já em 1965, quando participou de um Congresso da União Nacional dos Estudantes, a UNE, o nome de Sanz passou a chamar a atenção da polícia. Foi a participação no evento que lhe custou a demissão do primeiro emprego ligado ao cinema: “Eu tinha alegado doença para ir ao Congresso da UNE de 65,

mas saiu uma foto minha bem grande no *Diário da Noite*, de São Paulo. Descobriram tudo e, quando voltei, o Moacyr Padilha, diretor de redação, me mandou embora”. (apud VASCONCELOS, 2015, p.39). A descrição dos antecedentes de Sanz que consta no documento da Marinha aponta que as atitudes suspeitas que chamavam atenção dos policiais estavam ligadas à participação dele em congressos organizados pela UNE e à assinaturas de manifestos contra a ditadura militar que incluíam nomes de intelectuais como Otto Maria Carpeaux e Alceu de Amoroso Lima.

36.488/450

MIM-01
CONFIDENCIAL
GRAU DE SIGILO

MINISTÉRIO DA MARINHA
CENTRO DE EMPREGADOS DA MARINHA
ORGÃO

Informe: ANTONIANO VALENTINI Data: 22 8 1969
N.º: 0448

AVALIAÇÕES	GRAU	Origem: Agente.
CONFIANÇA	A	Recebido de: XXX
PRECISÃO	2	Discriminação especial: XXX Discriminação: <u>XXX/XXX, VII/AM, VII, VIII/AM, VIII/AM</u>

1) - O atual assessor de imprensa do Gabinete do Senhor da UFF 4 e jornalista LOUIS ALBERTO BARRERU LEITE SANZ que registra os seguintes antecedentes neste Centro:

- Participou do XXVII Congresso da UNE realizado em São Paulo - de 25 a 30/7/1965, representando o Conservatório Nacional de Teatro.
- Participou de Congresso da UNE realizado em 1963.
- Signatário de um manifesto de "intelectuais" publicado a 14 - de março de 1965 que conclamava o povo a integrar o "Movimento Nacional pela Democracia e o Desenvolvimento" dizendo que "a nação não pode viver em clima de intolerância e de cypressão, perdendo a visão clara das suas responsabilidades presentes e de suas possibilidades futuras, etc...". Entre outras assinaturas constam as de OTTO MARIA CARPEAUX, SALVADOR HERMANIA ROY-TEIXEIRA e ALCEU DE AMOROSO LIMA.
- Assinou manifesto pró-libertação de ERIG SILVEIRA.
- Assinou manifesto contra a Constituição de 1967.-2-2-2-2-2-

A. SPINELLI
VPR - a VPR
E ao Sr. Lima
Moniz

MIM-01
CONFIDENCIAL
GRAU DE SIGILO

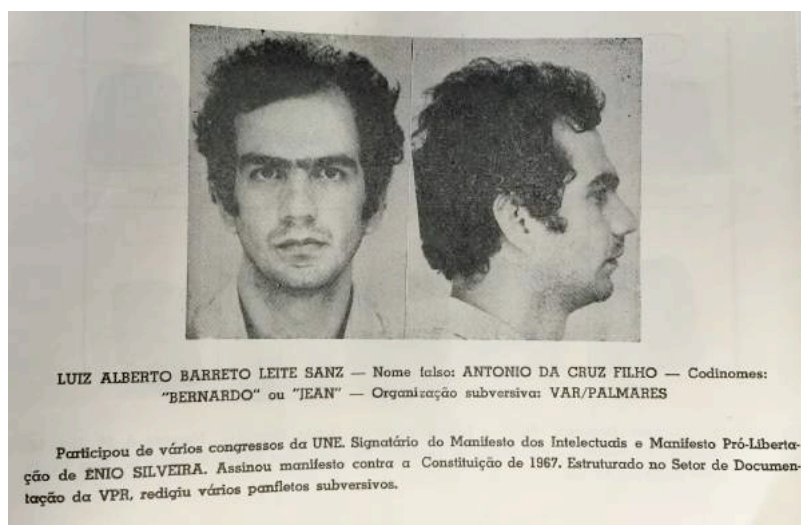
Informe confidencial 0418/ CENIMAR/DOPS-RJ. Fonte: APERJ

Apesar de fazer parte de um grupo que pregava a luta armada, a participação de Sanz na militância naquele momento era muito discreta. A princípio, a função que exercia era a de abrigar militantes foragidos no apartamento onde morava, no bairro do Flamengo. Foi um desses companheiros que, quando preso, acabou entregando-o. Chamado para depor, Sanz preferiu fugir para São Paulo, entrar para a vida clandestina e assumir uma função importante dentro da VPR: falsificar documentos para militantes que precisavam se disfarçar, circular ou fugir do país. Segundo Sanz, eram falsificações muitas vezes grosseiras, mas capazes de

enganar a polícia.

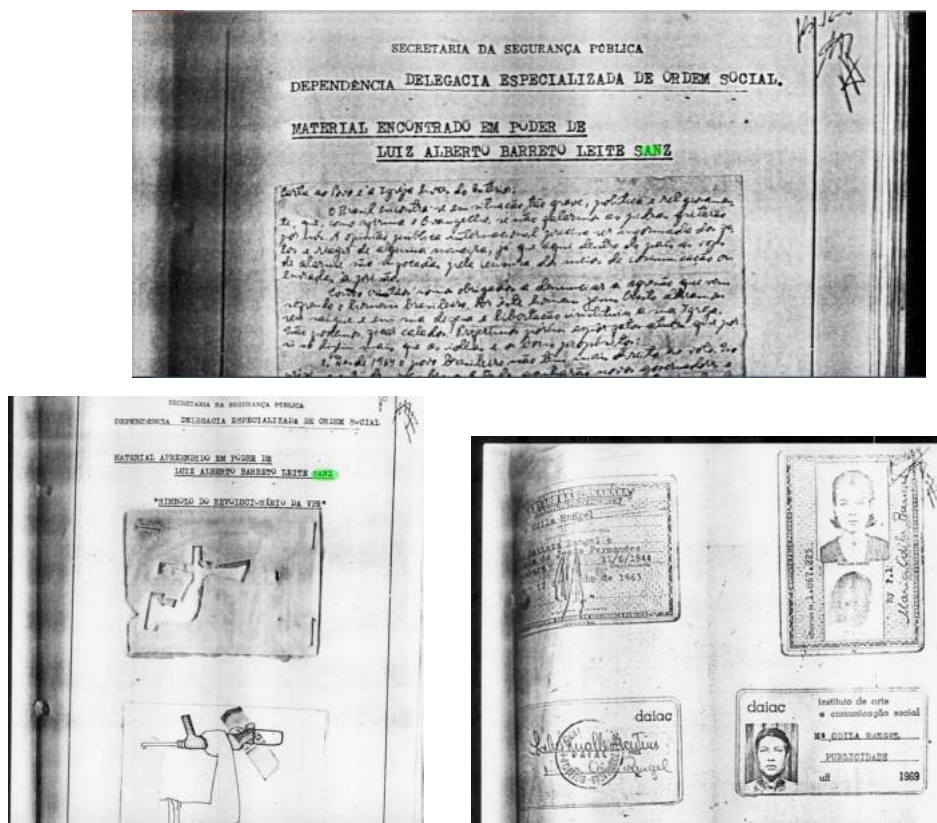
“Estive preso com companheiros que passaram por cercos policiais, inclusive no Vale do Ribeira, porque estavam com uma carteira de identidade ou motorista falsificada por mim. Na Oban e no DOPS, diziam que era tudo muito mal feito. Mas o fato é que os policiais não percebiam nada nas barreiras que montavam. Então alguma coisa eu fiz direito” (apud VASCONCELOS, 2015, p.32).

Em uma folha avulsa, localizada dentro do prontuário que citamos acima, há duas fotografias de Sanz tiradas pela polícia, uma de frente e outra de perfil, e uma espécie de resumo dos crimes cometidos pelo militante. Entre eles, a redação de panfletos subversivos. Cópias de alguns desses panfletos e de documentos falsificados foram descobertos pela polícia no lugar onde Sanz morava, que acabou entregando durante a tortura, e estão anexadas no processo que o acusava de infringir a Lei de Segurança Nacional, atualmente disponível nos arquivos do *Brasil: Nunca Mais*.



Folha anexada ao prontuário. Fonte: APERJ

Entre o material apreendido, o desenho de uma mão que segura uma arma, o que seria o símbolo revolucionário da VPR, uma carta manuscrita por Sanz que se dirige ao povo e às “igrejas livres do exterior” denunciando a situação política do país, além de carteiras de identidade, certificados de reservistas e certidões de nascimento que Sanz forjava. Entre os documentos verdadeiros apreendidos, estava o da esposa de Sanz, Maria Odila Rangel, que o ajudava nas falsificações e conseguiu escapar da polícia.



Cartazes e documentos apreendidos na prisão de Sanz. Fonte: *Brasil Nunca Mais*.

O processo é motivado pela prisão em maio de 1970, quando mais uma vez Sanz foi entregue por um militante que havia sido preso, torturado e obrigado a confessar para a polícia o próximo *ponto* de encontro. Marcar esses lugares e horários para trocar informações era o principal modo de comunicação adotado pelos integrantes das organizações de esquerda. Quando alguém faltava o *ponto* era dado o alerta para a fuga e reorganização do grupo. Ao compreender esse mecanismo, a polícia acirrou as torturas nas primeiras 24 horas depois da prisão, uma das táticas adotadas para descobrir os *pontos* e prender outros integrantes das organizações. O cerco às organizações armadas foi se fechando especialmente após a Operação Bandeirantes (Oban).

Criada em julho de 1969, a Oban “marcou o início de uma nova etapa na repressão às ações da esquerda e aos movimentos sociais”. (JOFFILY, p.1, 2005). Como ressalta o relatório da Comissão Nacional da Verdade, a Oban foi criada para unir as Forças Armadas e as polícias federal, civil e militar no combate aos grupos de esquerda: “a coordenação entre militares e policiais proporcionou a troca de experiências, como a tortura e a utilização de colaboradores (informantes), empregados pela polícia para combater crimes comuns”. (2014, p.60). A estrutura repressiva montada era “voltada para sequestrar, prender, torturar e executar opositores do regime militar” (2014, p.60), deixa claro o relatório. A Oban se difunde pelo

país através dos Destacamentos de Operações Internas e dos Centros de Operações de Defesa Interna, os chamados DOI-CODI, e a partir desse momento a prática das torturas se intensifica, “o poder de vida e de morte” fica nas mãos daqueles que representam o Estado e a violência “passa a ser o instrumento por excelência” da relação entre funcionários e os suspeitos “acusados de transgredir a ordem”. (JOFFILY, 2005, p.6).

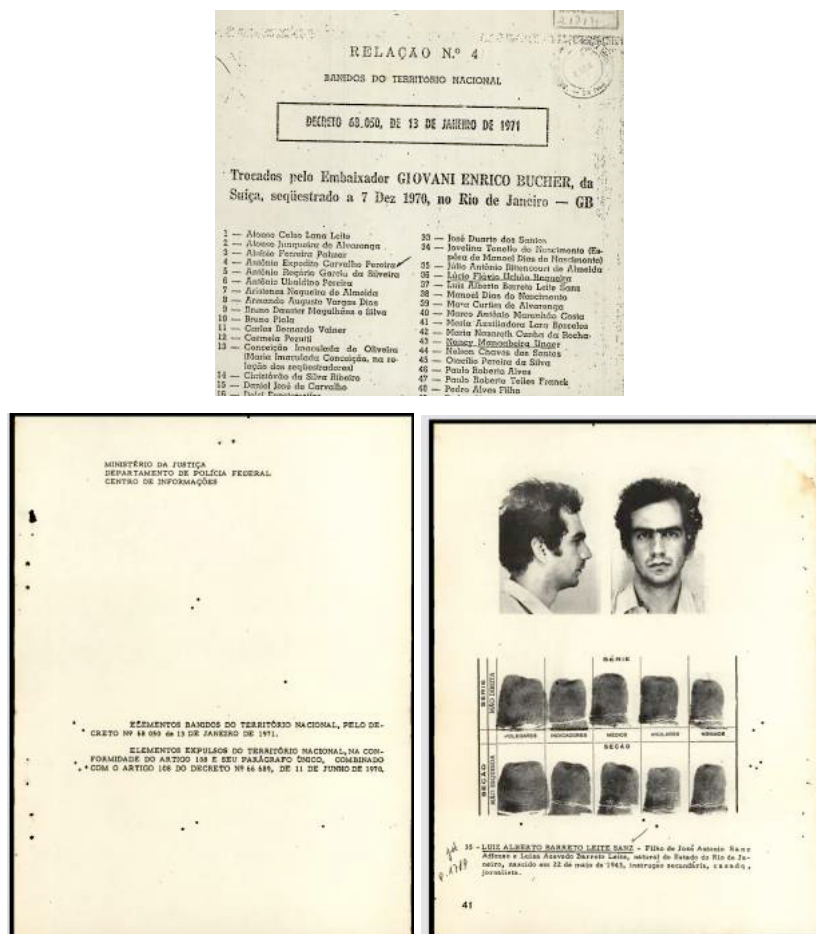
Quando preso, Sanz foi levado para a 36ª Delegacia de Polícia, na rua Tutoia, a temida sede da Oban. Em 2014, em entrevista ao estudante da UFF Gabriel Vasconcelos, ele conta em detalhes o que ocultou das câmeras dos norte-americanos em *Brasil: relato de uma tortura* (1971) e do próprio filme que realizou *Não é hora de chorar* (1971): como foi torturado no primeiro dia em que foi preso.

“Quando chegamos à delegacia, fui levado imediatamente para o pau-de-arara. Tiraram toda a minha roupa, me penduraram e começaram a me torturar diretamente com choques elétricos. Não usaram nenhum outro método antes. Em geral, eles torturavam muito com pancadas, mas não queriam perder tempo porque logo depois trariam outro preso. Então foram dando choque, choque, choque, choque. Davam choque fundamentalmente nos meus testículos. Era uma dor muito forte, que se espalhava por todo o corpo. Eles prenderam uma das pontas do fio no dedo mínimo do meu pé esquerdo, que traz a cicatriz ainda hoje. A outra extremidade, eles colocavam no testículo, aumentando a velocidade na manivela do telefone de campanha, uma espécie de magneto. Lembro que só comecei a falar mesmo depois que me senti completamente desmoralizado. Eu confesso isso, não sou um herói. Uma das reações que os choques elétricos provocam na gente é o descontrole do organismo. Na tortura, alguns companheiros mantinham o autocontrole. Eu conseguia raciocinar, mas não pude dominar as reações do meu corpo. E como eu não tinha ido ao banheiro antes de sair de casa, porque estava atrasado, defeguei na sala de tortura. Isso me deixou muito desmoralizado. É uma coisa psicológica, uma coisa dolorosa. Fui tirado do pau-de-arara para ir me lavar, para tomar banho”. (SANZ apud VASCONCELOS, 2015, p.34, 35).

Depois de oito meses na prisão, Sanz foi um dos nomes escolhidos da segunda lista daqueles que seriam trocados pelo embaixador suíço. Foi durante o processo de elaboração da lista, que demorou um mês para ser finalizado, que se deu conta do enfraquecimento da luta armada: “Nós só começamos a ter uma ideia clara sobre esse início do fim no sequestro do embaixador suíço, em que o governo demorou a ceder” (SANZ apud VASCONCELLOS, 2015, p. 37.). Como ressalta o historiador Daniel Arão Reis, o início dos anos 1970 foi um período de sombras e luzes, *anos de chumbo* mas também *anos de ouro*: “Anos carregados de terror e medo, porém prenhes de fantasias esfuziantes, transmitidas pela televisão, em cores, alucinados anos”. (2014, p.91). Em tempos de censura, a classe média anestesiada

experimentava as novidades da tevê a cores e o crescimento econômico enquanto as notícias sobre as torturas e o movimento de esquerda eram silenciados.

Nesse contexto, depois de inúmeras negociações, em 13 de janeiro de 1971 um decreto do presidente Garrastazu Médici inclui o nome de Sanz entre aqueles que seriam libertados em troca do embaixador suíço e que, a partir dali, estavam banidos do território nacional¹⁵⁷. O Centro de Informações da Polícia Federal, subordinada ao Ministério do Exército, publicou na época um álbum com as fotografias e um pequeno histórico dos militantes que foram expulsos do país por conta da troca pelo embaixador. As fotografias que constam no álbum, guardado nos arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo, o DEOPS, são as mesmas usadas no folheto que descrevemos acima. Nelas estão guardadas os traços da expressão de seriedade do olhar que se depara com a câmera do opressor, a câmera policial.



Lista e Álbum dos banidos. Fonte: acervos das polícias políticas do Rio de Janeiro (APERJ) e São Paulo (DEOPS).

É só quando chega ao exterior que o abatimento da prisão e a falta de esperança de

¹⁵⁷ Acervo das polícias políticas do Rio de Janeiro, APERJ.

Sanz começam a dar lugar a um certo otimismo. No Chile ele encontra outra arma para lutar pelas crenças e ideais que o haviam alimentado nos últimos tempos, essa arma é o cinema. No Brasil, Sanz havia tido uma breve experiência no meio cinematográfico. Foi segundo assistente de direção e continuísta de *Luba: a Morte em três tempos* (1964, Fernando Coni Campos). Em 1968, chegou a produzir pequenos filmes publicitários para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), dirigida pelo pai dele de 1959 a 1964, o crítico cinematográfico José Sanz. Mas é no exílio no Chile que se lança na carreira de cineasta e passa a viver exclusivamente do cinema.

Os primeiros filmes que dirige, quando trabalha para o Instituto de Capacitação e Investigação da Reforma Agrária (ICIRA), são os curtas *Un solo Color* (1970) e *Esto se hace, esto hacemos* (1970). Para o primeiro governo declaradamente socialista eleito na América Latina, o cinema deveria ser usado para mostrar aos camponeses a necessidade de união na luta contra os latifundiários. Os documentários chegaram a ser exibidos mas foram rapidamente tirados de circulação porque mostravam os trabalhadores segurando em armas, o que desagradou os representantes do Instituto¹⁵⁸.

Por conta da ousadia, os filmes atraíram a atenção dos cineastas Pedro Chaskel e Héctor Ríos, que convidaram Sanz para trabalhar no *Centro de Cine Experimental de la Universidad del Chile*. Era justamente a produção de documentários que tratassem dos embates dos camponeses e dos grandes proprietários de terra, que abordassem os conflitos sociais recentes e históricos no país, que fossem motivados pelo engajamento político à serviço do socialismo que interessava ao Centro desde a campanha de Allende, em 1970. Nessa época, foi produzido o *Manifiesto de los Artistas de la Unidad Popular* que “se tornou um “porta-voz dos debates cinematográficos da época”. (AGUIAR, 2013, p. 104). Como chama atenção a pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar, o manual não ditava regras estéticas, mas definia parâmetros políticos na medida que:

“defendia que o cinema deveria contribuir para que o “instinto de classe” do povo se transformasse em “sentido de classe”. Um caminho possível para esse objetivo – que era também uma etapa para se chegar ao socialismo – seria retratar as grandes lutas populares sufocadas pela “história oficial”. Tomando conhecimento delas pelo cinema, a população se identificaria como sua herdeira no presente e projetaria perspectivas para o futuro”. (AGUIAR, 2013, p. 104).

Esse clima de entusiasmo e euforia política contaminou Sanz, que não filmava, por

¹⁵⁸ O primeiro curta foi recuperado e está disponível na Cineteca Virtual da Universidade do Chile. <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=68>. Acesso em dezembro de 2015.

conta das mãos que sempre tremeram, mas foi a campo e aprendeu a montar filmes com o rico material que chegava às suas mãos: “As pessoas precisavam se identificar com o que fazíamos. Os rostos que estavam lá não eram mais dos ricos, mas delas mesmas mudando o país, melhorando sua vida e comemorando suas vitórias” (SANZ apud VASCONCELOS, 2015, p.47). A partir da defesa dessa abordagem política e do intuito de mostrar a realidade social do Chile, Sanz participou da produção de oito filmes, entre eles *Primeiro de Mayo* (1971), *El extraño caso de los repuestos* (1973) e o inacabado *Obreras en Construcción* (1973). O primeiro filme é *Não é hora de chorar*, que escapa a esse perfil e que analisaremos a seguir. O último, cuja narrativa trazia para a cena a presença das mulheres no universo masculino e operário, foi interrompido pelo golpe que instaurou a ditadura no Chile em 1973: “Estávamos a caminho de terminar um documentário sobre seis mulheres operárias da nova fábrica de edifícios pré-fabricados que a UP¹⁵⁹ tinha montado em Valparaíso com recursos soviéticos. Elas eram operadoras de guindastes”. (SANZ apud VASCONCELOS, 2015, p.7).

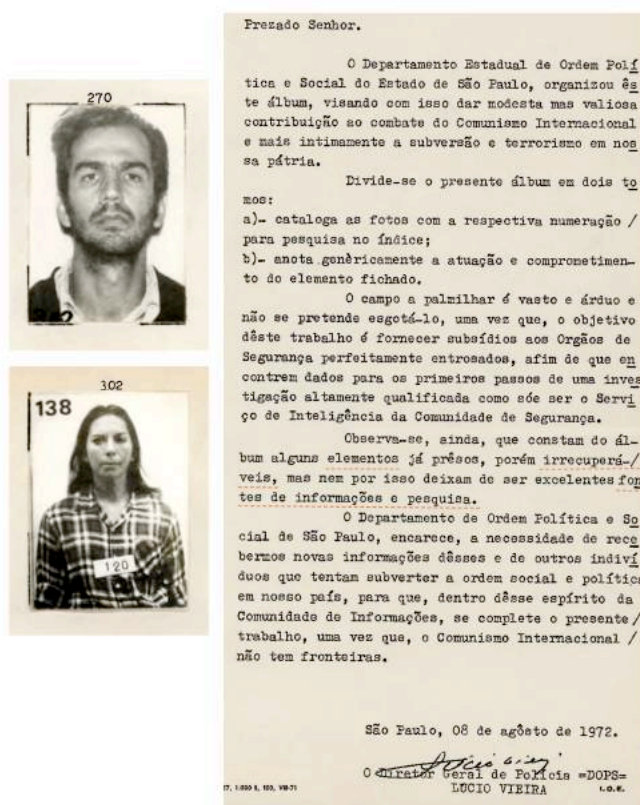
Com o golpe em 11 de setembro de 1973 e o início da ditadura do general Augusto Pinochet, os exilados brasileiros tiveram que fugir às pressas do país. Sanz, com mulher e um filho de apenas três meses, buscou abrigo na embaixada da Argentina e depois conseguiu refúgio definitivo na Suécia. Dessa vez, a sensação de impotência era maior do que quando saiu do Brasil: “O golpe de 1964 foi uma grande frustração. A queda do Chile foi outra” (SANZ apud VASCONCELLOS, 2014, p.15), desabafa décadas depois, em entrevista que revela o sentimento que, naquele momento, ia tomando conta dos refugiados. Para muitos, dispostos a pegar em armas e sacrificar a vida em nome do fim da ditadura, a guerrilha era menos temerosa do que a prisão, a tortura, a distância obrigatória do próprio país: “Nós estávamos preparados para morrer, mas não estávamos preparados para viver, para viver na prisão, para viver no exílio”. (SANZ, 2014, p.35, 36).

Apesar da distância dos exilados, a vigília da polícia brasileira continuava intensa. Localizamos no acervo da polícia política do Rio de Janeiro um documento confidencial de 8 de outubro de 1973, emitido pelo Ministério do Exército, que mostra como os passos dos refugiados políticos eram seguidos de perto. Nele, identificamos a lista com os nomes dos brasileiros que se encontravam no Chile e haviam solicitado asilo na embaixada da Argentina após o golpe contra Allende. Entre os nomes, o de Luiz Alberto Barreto Leite Sanz.

Em 8 de agosto de 1972, cerca de um ano antes da emissão desse documento, a polícia organizou a primeira de três edições do chamado *Álbum de terroristas e subversivos*, criado

¹⁵⁹ Unidade Popular, o governo socialista chileno.

para ser distribuído aos Órgãos de Segurança. Assinado pelo então Diretor Geral de Polícia – DOPS, Lúcio Vieira, o documento é uma espécie de catálogo com fotografias numeradas e um pequeno histórico de centenas de militantes políticos que estavam presos ou haviam passado pela prisão. Os textos de apresentação das edições do álbum informam que o objetivo da iniciativa é buscar mais informações sobre aqueles nomes e produzir uma investigação “altamente qualificada” para o combate do comunismo internacional, da subversão e do terrorismo no Brasil¹⁶⁰. O documento fala ainda na existência de um certo “espírito da Comunidade de Informação”. Apesar de já estar vivendo fora do país, Luiz Sanz está lá, ocupando respectivamente o número 270 do álbum onde constam informações sobre pessoas consideradas “irrecuperáveis” e “fontes de informações e pesquisas”, como descreve o documento. Próximo a ele, no número 302, está Maria Auxiliadora Lara Barcellos, cujas vidas se cruzam no exílio, como veremos adiante.



Álbum dos terroristas. Fonte: Deops.

¹⁶⁰ Parte do acervo do DEOPS está digitalizado e pode ser encontrado nesse endereço: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/textual/deops>

Nos vinte dias que passou na Argentina, Sanz enfrentou enormes dificuldades. A estadia permanente dele, da mulher e do filho no país foi negada. O bebê chegou a ficar um dia inteiro sem se alimentar e o que os salvou foram as redes criadas entre os outros refugiados. “Os adultos sem comida, sob provocação policial, o clima difícil, histérico, onde apenas a solidariedade entre os presos era capaz de melhorar a situação” (SANZ apud VASCONCELOS, 2015, p.27). Com direito à moradia e assistência financeira garantidos, Sanz parte com a família para a Suécia, onde viverá durante seis anos. No princípio, mora em um barraco de madeira em um campo de refugiados, trabalha como estivador, mas com o passar do tempo encontra a chance de voltar a trabalhar com cinema.

Em 1975, consegue uma vaga de técnico de manutenção de cópias de filmes na cooperativa de cinema *Film Centrum*. A cooperativa fundada em 1968 mantinha a estrutura a partir dos recursos que vinham dos cineastas associados, além dos projetos independentes realizados em parceria com o governo ou empresas¹⁶¹. Sanz, de volta a função de cineasta, realiza dois filmes na Suécia: *Quando chegar o momento, Dora* (1978), que analisaremos adiante, e *Gregório Bezerra, 76 anos, comunista* (1978), uma entrevista com o combatente comunista Gregório Bezerra quando estava de passagem pela Suécia. É em 1979, com a declaração da Anistia, que Sanz retorna ao Brasil com a família¹⁶².

No arquivo da polícia política do Rio de Janeiro, localizamos um recorte do jornal *O Globo* de 10 de dezembro de 1979 com a foto de Sanz no dia que chegou ao aeroporto internacional do Rio de Janeiro. A reportagem, que destacava a chegada do militante Flávio Koutzii, traz a foto do encontro dele com Sanz e resume o itinerário que o cineasta percorreu nos anos do exílio desde o Chile, onde chegou depois de trocado pelo embaixador suíço, até a Suécia, onde vivia antes do retorno ao país natal.

¹⁶¹ Como explica um dos fundadores da cooperativa, Lars Säfström, para Anita Leandro, “a cooperativa nasceu no meio do movimento de 68. Hoje, Film Centrum tornou-se menos político e está mais ligado ao meio ambiente, com distribuição voltada, majoritariamente, para instituições, organizações. Em 1973, criamos também uma sala de exibição, chamada Folkets Bio (Cinema do Povo). Para obter o apoio do Instituto Sueco de Cinema era preciso ter uma distribuição em salas de cinema. Começamos com uma sala, mas um ano depois já havia uma sala em Gotemburgo e em outras cidades. Hoje, há seis ou sete salas. Em 1977, nós passamos a comprar filmes estrangeiros em Cannes e outros grandes festivais, adquirindo filmes que não tinham distribuição nos canais comerciais. Isso foi muito importante, pois divulgamos vários cineastas de documentário e ficção junto ao público sueco. E nós trabalhamos também em colaboração com a televisão: ela comprava os filmes, nós os projetávamos em sala e, oito meses depois, o filme passava na televisão”. (SAFSTROM in LEANDRO, 2014, p.9)

¹⁶² Outro filme que realizou pela produtora sueca, já quando estava em São Paulo, foi *Vasos Comunicantes* (1981), sobre a situação dos operários de uma grande empresa sueca de telecomunicações que transfere a mão de obra para o Brasil a fim de reduzir custos salariais. O filme nunca foi exibido no Brasil.

suíço com faixas e cartazes de boas vindas no aeroporto de Pudahuel, na capital chilena. Além de reportagens sobre a recepção calorosa ao grupo, os jornais chilenos daquela semana traziam informações sobre as torturas aplicadas nas prisões do Brasil. Os norte-americanos Haskell Wexler e Saul Landau, que estavam no Chile para realizar uma entrevista com o então presidente socialista Salvador Allende, impressionaram-se com as notícias, adiaram a realização de *An interview with a President Allende* (1971) e decidiram fazer um documentário com os presos políticos.

“Contatados, vários membros do grupo concordaram em recriar, sem se machucar, as torturas que haviam sofrido recentemente”, relembra Haskell em carta enviada por e-mail para o cineasta e produtor Tom Job Azulay em 2012, quando o filme *Brasil: relato de uma tortura* (1971) foi exibido pela primeira vez ao público brasileiro, 41 anos depois de realizado¹⁶³. No dia 20 de janeiro, apenas seis dias após a chegada do grupo dos setenta ao Chile, alguns integrantes se reúnem no Parque Cousiño e contam para a câmera detalhes do que sofreram nos cárceres, explicam os objetivos políticos pelos quais militam, descrevem o cenário brasileiro de pobreza e desigualdade que os mobiliza para a luta política e denunciam as atrocidades cometidas pelo regime autoritário. Entre os testemunhos, alguns chamam atenção pelos requintes de crueldade e de sofrimento provocados pelos repressores. Como o de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, conhecida como Dora, que conta detalhes da violência sexual sofrida durante a tortura; de Jovelina Tonello do Nascimento, que com dificuldades relata o drama vivido pelo filho Ernesto, uma criança que assistiu os pais sendo torturados; e o de Frei Tito, que confessa que tentou se matar na prisão porque sofreu uma perda irremediável da própria dignidade¹⁶⁴.

As duras falas permeadas por risadas de nervoso e silêncios constituíram parte dos testemunhos que os cineastas gravaram para usar no filme que seria exibido na televisão americana¹⁶⁵. Haskell Wexler, diretor de fotografia de filmes como *América América* (de Elia Kazan, 1963) e de *Quem tem medo de Virginia Wolf* (Mike Nichols, 1963), começou a investir a partir dos anos 1960 na realização de um cinema militante de inspiração jornalística.

¹⁶³ A exibição aconteceu no Instituto Moreira Salles e o vídeo do debate está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OubnEK69X8>. Acesso em dezembro de 2015. Tom Job Azulay era cônsul adjunto do Brasil em Los Angeles em 1971 e exibiu o filme em sessões fechadas para brasileiros e estrangeiros na época.

¹⁶⁴ Frei Tito consegue concretizar o suicídio em Paris, em 1977. É preciso ressaltar que denúncias contidas nesses depoimentos, como a violência sexual contra as mulheres, a violência contra as crianças e adolescentes que foram torturadas ou viram os pais sendo violentados e o reconhecimento dos efeitos tardios da tortura, que teriam levado algumas pessoas a cometer suicídio anos mais tarde, ganharam destaque em capítulos especiais no relatório da Comissão Nacional da Verdade, finalizado em 2014.

¹⁶⁵ O filme foi exibido pela televisão americana e, apesar da gravidade das denúncias, não teve grande repercussão, como explica Tom Job Azulay na entrevista depois da exibição do filme no Instituto Moreira Salles.

Em 1963, com uma câmera na mão, acompanhou um grupo de ativistas pelos direitos civis pelos Estados Unidos e realizou *The Bus* (1963). A partir daí, esteve em vários países da América Latina com o intuito de denunciar a intervenção que sofriam do Estado Americano. Esse engajamento político através do cinema o levou a, quando estava no Chile, procurar os brasileiros para produzir um documentário que servisse de prova contra os crimes cometidos pela ditadura militar.

Para tanto, Haskell e Landau não se contentaram com as falas das vítimas. Em busca de mais elementos que consideraram importantes para aumentar o caráter de veracidade do que era contado, conseguiram convencer alguns daqueles homens e mulheres a emprestar os próprios corpos, que ainda guardavam as marcas recentes das torturas, para reencenar e repetir as posições através das quais se submetiam a procedimentos como o pau de arara e o choque elétrico.

Há quem aceite participar das reencenações, como a jovem Vera Dulster que tira a roupa em frente a câmera e, de calcinha e sutiã, é amordaçada, amarrada e levantada pelos pés. A câmera nervosa aproxima-se do corpo da jovem e perde-se tentando enquadrá-lo. Outros se colocam no lugar dos algozes para demonstrar os métodos usados, provocando desconforto ao repetir os gestos de quem comete o suplício. A câmera não consegue acompanhar a dinâmica da movimentação, procura detalhes, perde o foco, movimenta-se freneticamente. Na maioria das vezes, é o assistente da dupla de norte-americanos, um chileno chamado Jorge Muller, que representa o papel da vítima. Como um ato premonitório, ele antecipa o próprio destino e o que viria a sofrer dois anos depois, com o golpe que depôs Salvador Allende e colocou o coronel Augusto Pinochet no poder. Segundo Haskell no mesmo e-mail citado anteriormente, “policiais o sequestraram e testemunhas de uma casa de tortura chilena dizem que ele recebeu choques elétricos e afogamento antes que fosse assassinado e seu corpo atirado de um avião”. O corpo nunca foi encontrado e Jorge Muller consta na enorme lista dos desaparecidos políticos durante as ditaduras latino-americanas.



Militante brasileira e assistente chileno encenam tortura em *Brasil: relato de uma tortura*.

O carioca Luiz Alberto Sanz é um dos entrevistados no documentário onde ensaia certas tentativas de narrar para fazer emergir uma memória dos acontecimentos recentes e traumáticos. Crítico de cinema e professor de teatro quando morava no Brasil, ele se coloca pela primeira vez diante da câmera de filmar. Aparece em dois momentos. No primeiro, narra a história do amigo de infância Marcos, um geólogo formado, “um dos mais brilhantes da turma”, que trocou a carreira pelo trabalho como operário por ideologia política. Em pé, com o corpo inclinado para baixo como se carregasse um enorme peso nas costas, Sanz conta para a câmera que Marcos foi torturado mesmo durante ataques epiléticos, e descreve em pormenores as consequências desse ato impiedoso: “hoje a perna esquerda está imobilizada, a direita semi-imobilizada, o braço imobilizado, o olho direito está semicerrado, o esquerdo está inteiramente cerrado e ele não consegue dizer uma palavra inteira, cada vez que fala é aos arrancos”.

Quando Sanz descreve esses efeitos da tortura no corpo da vítima, transmite a impossibilidade daquele que sofreu testemunhar e o desejo de salvá-lo do esquecimento. Ao contrário das encenações do filme, que em busca da verossimilhança procuram dar conta do todo e provocam um enorme incômodo que pode afastar o olhar do espectador, a fala de Sanz coloca em cena os fragmentos, o que resta do corpo e do testemunho daquele que já não pode mais falar. Pensamos nessa narração descritiva como aquilo que o pesquisador Marc Nichanian chama de uma *poética do resto*, “uma poética capaz de ler, é claro, o testemunho como resto, mas, sobretudo, capaz de ler o que resta do testemunho quando tudo foi destruído, quando o próprio testemunho foi destruído em sua possibilidade” (2012, p.47). É como se descrever o que restou daquele corpo, daquela vida, fosse o único caminho possível para transmitir o que resta da experiência provocada pelos horrores que sofreu.

No segundo momento em que aparece no filme, Sanz novamente opta pelo relato do que havia acontecido a outros presos políticos em detrimento do relato pessoal, assumindo mais uma vez a posição do transmissor. Sanz descreve então uma das táticas de tortura mais cruéis executadas pelos repressores, a chamada “pau de estrada”. No filme, ainda em busca do realismo do relato, a prática é encenada em um grande campo aberto enquanto, na arquibancada, a uma certa distância, Sanz explica que a técnica antes aplicada pela polícia contra criminosos comuns passou a ser aplicada aos presos políticos. Inspirada no suplício da época medieval, a tática consiste em amarrar o corpo da vítima em dois carros que lentamente se afastam em direções opostas: “Os intestinos se rompem, o fígado se rompe, a pessoa por último começa a ter a pele rompida até que arrebenta, as juntas se soltam e (a vítima) torna-se

uma pessoa inutilizada”. Sanz denuncia ainda que o “pau de estrada” foi usado com uma jornalista em São Paulo e com um companheiro em Minas Gerais.



Tortura “Pau de estrada”. Frames: *Brasil: relatos de uma tortura*.

Durante as falas para a câmera, o militante produz um relato quase técnico que, por vezes, é traído quando os olhos enchem de lágrimas ou quando as palavras sufocam na garganta. A dor é expressa na constante tensão da frieza em denunciar um esquema frio e calculado dos torturadores e as emoções das lembranças do sofrimento vivido. Quando afetado por essas lembranças, segura o choro. A prioridade do testemunho é demonstrar que a prática da tortura pelos militares e policiais brasileiros era organizada, tinha um método e criava modos de produzir a violência e o sofrimento. O desejo de denunciar a sistematização da tortura, as consequências diretas da violência nos corpos das vítimas e os traumas coletivos provocados pela ditadura militar é maior do que a necessidade de realizar um relato das vivências pessoais. Como testemunha, Sanz escolhe narrar histórias que naquele momento considera mais dolorosas do que a própria (se podemos comparar esse tipo de violência, lembrando que ele também foi torturado), que talvez não considerasse forte o suficiente diante de narrativas mais urgentes que continuavam no silêncio até então.

Esse será o mesmo caminho escolhido quando realiza o próprio filme que traz testemunhas das torturas. *Não é hora de chorar* (1971) foi produzido no mesmo ano de *Brasil: relato de uma tortura*. Dessa vez atrás das câmeras, Sanz repete o procedimento de contar a própria história através dos depoimentos de outros integrantes do grupo dos setenta procurando evocar o que não foi dito, além de novos detalhes e modos de dizer o que foi testemunhado. Aproximamos aqui essa aposta do diretor da proposição da historiadora Arlette Farge que, ao analisar as maneiras como o historiador pode dar conta de relatos de sofrimento aponta que “a fratura que a dor formou é também um laço social, e os indivíduos o administram de múltiplas maneiras”. (2001, p.17).

3.4.. Retomada, reencenação e testemunho em *Não é hora de chorar*.

Durante as encenações de tortura no parque da capital chilena, a câmera dos americanos Haskell e Landau foca no rosto de uma criança que observa curiosa, e às vezes assustada, o que assiste. A imagem da menina provoca certa perturbação a medida em que o pequeno corpo compartilha, à luz do dia, o mesmo espaço e tempo dos outros corpos que reencenam gestos de submissão à violência e ao sofrimento. A criança é uma das três filhas do casal Bruno Piola e Geni Cecília. O italiano Bruno Piola estava preso no Brasil porque havia sido acusado de montar uma fábrica de armas que seriam fornecidas aos guerrilheiros. Ele, a esposa brasileira e as três filhas integraram o grupo dos setenta que foram trocados pelo embaixador suíço. Antes do embarque para o Chile, Fátima (8 anos), Cátia (4 anos) e Bruna (3 anos) foram fotografadas ao lado da mãe para que os rostos e identidades da família passassem a constar em fichas de identificação criminal dos arquivos do Serviço Nacional de Informações (SNI), hoje guardados no Arquivo Nacional.

A violência contra crianças e adolescentes não foi uma exceção durante a ditadura militar, como demonstra o Relatório da Comissão da Verdade, que incluiu o tema no capítulo dedicado à violência sexual e de gênero. Os depoimentos colhidos pelo grupo de trabalho *Ditadura e Gênero* apontam que, no período da ditadura, pelo menos 41 crianças e adolescentes “foram sequestrados, estiveram confinados em prisões com os pais, em juizados de menores e orfanatos e até mesmo submetidos à tortura” (2014, p.210). O relatório ressalta ainda que a violência contra crianças que foram vigiadas, monitoradas, perseguidas e violentadas foi “um dos aspectos menos conhecidos do horror exercitado pela ditadura militar”. (2014, p.427).

As irmãs Piola não foram banidas do país como os pais, mas não voltaram a viver no Brasil¹⁶⁶. Quando chegaram ao Chile, foram filmadas pelos repórteres entre os militantes que desciam do avião à noite comemorando a liberdade. A imagem que foi exibida nas televisões chilenas foi retomada e é uma das últimas cenas do documentário de Luiz Sanz em parceria com o cineasta chileno Pedro Chaskell. São três segundos que guardam uma das raras marcas dessa violência quase invisível que foi cometida contra crianças inocentes pela ditadura. As diferentes imagens dessas crianças, usadas nos dois documentários produzidos no Chile em 1971, inscrevem a presença das crianças e a condição de vítimas desse acontecimento histórico.

¹⁶⁶ Como afirma o jornalista Plínio Fraga na reportagem *Infância Banida*, publicada na Revista Zum. <http://revistazum.com.br/revista-zum-3/infancia-banida/>. Acesso em janeiro 2016.



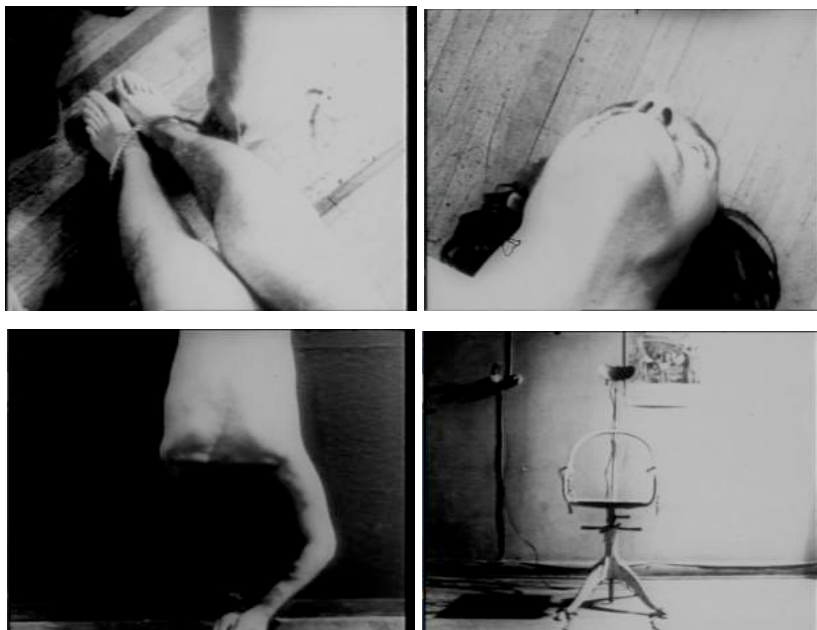
Família Piola em frame do filme *Brasil: relato de uma tortura*, em foto do Serviço Nacional de Informação (Fonte: Arquivo Nacional) e em *frame* de *Não é hora de chorar*.

Apesar de usar reportagens e fotografias jornalísticas e publicitárias de jornais, revistas e televisivas para iniciar e finalizar *Não é hora de chorar*, a montagem desses arquivos textuais e visuais não é o principal procedimento adotado pelos cineastas para produzir o filme que tinha como intuito elaborar simbolicamente o trauma e produzir um testemunho “de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade”. (GABNEBIN, 2006, p.99). Tentar dizer o indizível, o doloroso, a experiência de ter sofrido a tortura e a humilhação foi a tarefa adotada pelo filme para denunciar as barbaridades cometidas pelo Estado Brasileiro. O média metragem de 36 minutos aposta no registro do testemunho e também no da reencenação para produzir o que o teórico francês François Niny (2002, p.248) chama de *arquivos imediatos*, ou seja, imagens do cinema e do vídeo que trazem as falas, corpos e reconstituições de atos com o intuito de interpretar e reinterpretar a história. Niny propõe que “as imagens de arquivo, os testemunhos e as reconstituições são os três materiais de base dos quais dispõe o documentário de memória” (2012, p.251). Para fazer e refazer a história, seria preciso reconhecer os traços deixados nas vozes, nos gestos, nos objetos, nas imagens do passado e nas lembranças dos sobreviventes que conjugam a história pessoal “com suas questões e dúvidas” (2012, p.251) à história de uma época.

Ao contrário de *Brasil: relato de uma tortura*, onde as reencenações são realizadas ao ar livre, no improviso e urgência que fazem a câmera balançar e desenquadrar os registros, em *Não é hora de chorar* elas são filmadas com muito rigor em um pequeno espaço, a sala de projeção do Departamento de Cinema da Universidade do Chile. O colorido do primeiro filme dá lugar ao austero preto e branco do segundo. A encenação dos atos de tortura, dessa vez, não obedece às orientações desarticuladas dos entrevistados diante da câmera. Ao contrário, são planejadas e dirigidas. O gesto de golpear o corpo da vítima com grandes pedaços de madeira e de efetuar os choques usando fios elétricos desencapados são propositalmente interrompidos antes que os objetos usados para provocar a dor se aproximem do corpo da vítima. Essa distância é evidenciada na encenação pelo gesto da parada, pelo corte do movimento que levaria à concretização do ato.

Do mesmo modo, em *Não é hora de chorar* a câmera que escolhe milimetricamente o que enquadrar revela fragmentos dos corpos da vítima. Em *plongée*, o equipamento está acima do corpo filmado e assim escapa da perspectiva do olhar do algoz ao registrar as pernas e os pés da vítima que são amarrados pela corda, o pescoço que se deixa largar quando o corpo é levantado no pau de arara. Ao espectador é oferecida uma imagem rara e inabitual, um olhar de cima que enquadra pedaços do corpo que parece não ultrapassar a altura do chão. Quando o corpo é preso pelos pés, levantado e pendurado num cabo de madeira como um pedaço de carne no açougue, os cineastas se recusam a filmá-lo por inteiro, preferindo o recorte e evidenciando a impossibilidade de completude diante do desejo de esfacelamento dos torturadores.

Na sequência, os objetos de tortura são filmados isoladamente para evocar a imagem do sofrimento que produziam. Apesar do mesmo formato daqueles usados pelos torturadores nos cárceres policiais e militares, no filme suas superfícies são assépticas, límpidas e não contém as marcas, os rastros de sangue, de pelos, de restos dos corpos com os quais entravam duramente em contato através das mãos daqueles que cometiam o suplício. Em dado momento, a cadeira cercada pelos fios com os quais eram aplicados os choques elétricos ocupa a cena. Ela é filmada vazia, enquadrada de frente, no centro da tela: uma perspectiva que faz com que o espectador a encare e assim experimente o terror decorrente da possibilidade de que seja ocupada e os fios elétricos acionados.



Encenação da tortura. Frames *Não é hora de chorar*.

Outro procedimento adotado no filme são as entrevistas de cinco militantes brasileiros que estavam no voo dos setenta: o estudante Jaime Cardoso, a estudante de medicina e funcionária pública Maria Auxiliadora Lara Barcellos, o jornalista e professor Wellington Moreira Diniz, a funcionária Pública Carmela Pezzuti e o operário metalúrgico Roque Aparecido da Silva. Os cineastas realizam as entrevistas a partir do mesmo método rigoroso colocado em prática com as reencenações, que prevê modos de enquadramento e posicionamentos de câmera onde resta pouco espaço para improvisos e surpresas. “A emoção pode se manifestar no espectador sem explicitar-se na tela”, ressalta Sanz em texto que escreveu sobre o filme em 2007 para a Revista Letra Livre¹⁶⁷.

As mesmas perguntas guiam as falas dos cinco entrevistados cujas respostas são organizadas em blocos na montagem: “como você saiu da prisão?”, “como você foi preso?”, “você foi torturado?”. Todos os entrevistados estão posicionados da mesma maneira: sentados em uma cadeira em frente a uma parede onde está pendurado um cartaz com a imagem do guerrilheiro Carlos Lamarca, mesmo cenário ocupado antes pelos objetos de tortura. Ao falar, eles olham para a câmera e respondem as perguntas feitas por Sanz. O espectador não tem acesso ao antecampo, ao espaço em que se coloca o cineasta que estava com eles naquele voo e compartilha com o grupo parte daquela história: “para gravarmos as entrevistas só dispúnhamos de uma câmera e um gravador pesados e difíceis de transportar ... agachei-me

¹⁶⁷ Não tivemos acesso à Revista, mas a uma cópia do artigo que Luiz Sanz publicou na íntegra na página com o perfil dele no facebook.

sob a lente, para que os entrevistados, ao olhar para mim, olhassem para a câmera. Na verdade, formamos uma unidade: a equipe fala por meio da câmera”¹⁶⁸, revela o cineasta.

A intenção de Sanz e Chaskell com o método adotado é a de que os registros dos testemunhos fossem feitos em apenas duas posições de *zoom*, um plano próximo e o close, e que as manifestações de emoções não fossem captadas para que não induzissem o espectador. As perguntas são precisas para que o conteúdo das falas também siga a proposta de um relato prático e quase operacional. A ideia é a de que o sofrimento não seja usado nem para repugnar, nem para seduzir, e de que ao espectador fosse dado o papel de compreender e sentir o que é transmitido. Desse modo emergem relatos de violações dos direitos humanos que vão se constituir como um documento produzido em uma época em que o silêncio ainda imperava no Brasil e em que um filme de tal natureza só poderia ser realizado para além das fronteiras nacionais.

Em close, o rosto de Carmela Pezzuti ocupa a tela quando conta, com um tom de voz que mantém o mesmo ritmo e cadência, a maneira como os dois filhos ¹⁶⁹ também revolucionários foram torturados. Carmela não gagueja ou chora nem quando conta para a câmera que ambos foram usados como cobaias em treinamentos de tortura que fizeram com que os próprios militares virassem o rosto e se sentissem mal com o que assistiam. Maria Auxiliadora também contém a emoção quando relembra que os torturadores pegaram uma tesoura e ameaçaram lhe cortar as pontas dos seios. Wellington não titubeia quando descreve como cigarros acesos foram apagados em suas costas, provocando dolorosas queimaduras.

Ocultar o sofrimento individual seria uma maneira de tolerar a dor? Excluir das imagens as sensações e dores vividas seria uma decisão estética e ética diante do intolerável? A historiadora Arlette Farge sugere que a maneira como a sociedade capta ou recusa a dor é extremamente importante porque a dor é “um modo de ser no mundo que varia segundo os tempos e as circunstâncias e que, por essa razão, pode se exprimir ou, ao contrário, se recalcar, se expulsar ou se gritar, se negar ou arrastar outrem para ela” (2011, p.19). O conteúdo dos testemunhos no filme aponta que, para além das técnicas usadas pelos cineastas para afastar os sentimentos de compaixão a partir do que é dito, a opção por esse tipo de relato vem de uma crença interior daquele que testemunha de que a vida dos militantes não pertence a eles próprios, mas à uma causa coletiva. Uma crença que constituía a própria

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Angelo e Murilo Pezutti levaram a mãe para a militância. Angelo morreu no exílio, em 1975, em um acidente de carro. Murilo suicidou-se em 1984.

identidade de quem falava com a de um grupo, crença que, naquele momento, colaborou para que enfrentassem o suplício, o banimento, o exílio.

Quando conta que chegou a incitar os torturadores para que o matassem, o operário Roque demonstra orgulho, ressalta que não poderia dispor da própria vida como bem entendesse, que deveria continuar vivo para recuperar a liberdade e se entregar a luta. Assim como os outros entrevistados, o fato de não entregar os companheiros (ou pelo menos fazer essa afirmação no filme), de suportar a tortura é uma questão de honra e moral que os tornam integrantes daquele grupo para o qual entregaram a própria vida. Entre os depoimentos, no entanto, há algo que escapa dessa espécie de crença inquestionável. É quando Dora diz que, para além da revolução, o que estava em jogo era o desejo de preservar a vida daqueles que conviviam com ela e a quem aprendera a amar. Ao contrário dos outros entrevistados, ela raramente encara a câmera. O olhar da militante escapa sempre pela tangente, segue em busca de um horizonte, parece evocar o que está recalcado como se procurasse os detalhes daquilo que gostaria de, mas que não pode esquecer.



Olhares que escapam da câmera. Frames de *Não é hora de chorar*.

Nesse pequeno deslocamento do olhar se formula um relato singular da tristeza, do medo e das marcas deixadas pela experiência de ser violentamente torturada. É um modo de expressão que escapa dos códigos da fala do militante que não titubeia, que não fracassa, que aguenta os martírios como um herói. Dora encara a tarefa de narrar o sofrimento experimentado, acusa o inimigo da barbárie cometida e convoca a necessidade de se fazer justiça quando elabora as próprias memórias diante da câmera sem com isso deixar de explicitar nos gestos nervosos as próprias fraquezas que a tornam ainda mais forte porque mais humana. É a trajetória dessa personagem tão complexa e intensa que será retomada por Sanz no filme que realiza na Suécia alguns anos depois e também por dois filmes do cinema

documental brasileiro contemporâneo – 70 (Emília Silveira, 2013.) e *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014) –, que, com a abertura de parte dos arquivos da polícia política, vão investigar histórias esquecidas ao longo das últimas décadas no país, como veremos adiante. Memórias pessoais que, de diferentes modos, vão constituir e ser constituídas por memórias públicas, políticas e coletivas.

O documentário *Quando chegar o momento (Dora)*, sobre o qual nos aprofundaremos adiante, tem o propósito de retratar a trajetória de Dora. Na busca pelos vestígios do passado da militante, Sanz encontra nos fundos dos arquivos suecos imagens preciosas do Brasil. A partir do gesto da montagem, se apropria desses fragmentos para produzir um novo testemunho, agora sobre as consequências dos horrores provocados pela ditadura militar com a passagem do tempo na vida de quem teve que deixar o próprio país. O filme parte do suicídio de Dora, em Berlim, para falar das condições precárias dos exilados latino-americanos na Europa. Para além da denúncia, convoca afetos quando conta a história da estudante de medicina que foi presa, torturada, expatriada, exilada em virtude de sua participação no movimento de resistência armada à repressão brasileira.

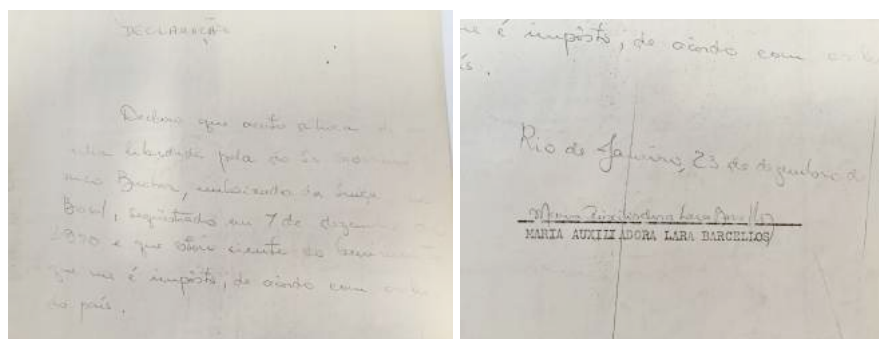
3.5. A experiência do exílio e as memórias do Brasil em *Quando chegar o momento (Dora)*

Em setembro de 1978 é exibido na televisão sueca o documentário *Quando chegar o momento (Dora)*¹⁷⁰, que recupera a trajetória da militante política Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora. Refugiada na Alemanha, em uma manhã de junho de 1976, Dora atira-se em frente a um trem na estação de New-Westend, em Berlim. Dois anos depois, os cineastas Lars Säfström e Luis Alberto Sanz encaram o desafio de narrar essa história quase obscura, a história de alguém que foi presa, torturada, que viveu clandestinamente, no exílio e que, até o dia da sua morte, esperava os documentos que lhe dariam condições de viver de forma legal no país onde procurou refúgio¹⁷¹. O caminho escolhido foi partir de memórias pessoais para conduzir o espectador à uma história mais ampla e coletiva de pessoas que, como Dora, sobreviviam na invisibilidade do exílio, que passavam por dificuldades emocionais e financeiras, que eram ainda (no processo de realização e exibição do filme) impedidas de voltar a viver em seus países de origem.

¹⁷⁰ Em 2013, uma cópia do filme em 16 mm é solicitada pela pesquisadora Anita Leandro para que o documentário seja exibido pela primeira vez no Brasil, na Mostra Arquivos da Ditadura¹⁷⁰.

¹⁷¹ Dora comete o suicídio antes de conseguir os papéis que lhe tornariam uma imigrante legal na Alemanha.

Maria Auxiliadora era militante da VAR-Palmares e foi presa no Rio de Janeiro em novembro de 1969 com os companheiros que dividiam com ela o mesmo aparelho, Antonio Roberto Espinosa e Chael Charles Schreier. Levada ao quartel da Polícia do Exército, na Vila Militar do Rio de Janeiro, Dora foi submetida a sessões de tortura e abusos sexuais que descreve para as câmeras em 1973, no Chile. Um ano depois da prisão, é incluída na lista do grupo dos setenta presos políticos que foram trocados pelo embaixador suíço. Nos arquivos da polícia política do Rio de Janeiro localizamos a carta manuscrita, datada de 23 de dezembro de 1970 e assinada pela militante, em que ela declara que aceita a troca da liberdade pela do embaixador e que está ciente do banimento imposto pela lei.



Declaração de Maria Auxiliadora Lara Barcellos. Fonte: Aperj

A militante e estudante de medicina permaneceu no Chile até o golpe contra o Presidente Salvador Allende, em 1973, procurando retomar os estudos e as atividades políticas. A partir da tomada pelo poder pelo ditador Augusto Pinochet, assim como os outros refugiados, começou uma peregrinação por vários países em busca de um lugar que a acolhesse: buscou asilo no México, Bélgica, Paris e Alemanha, onde viveu com o companheiro Reinaldo Guarany, que também estava entre os setenta presos libertados e que, junto com Sanz, participa do filme percorrendo os lugares onde viveram (apartamento, parques, ruas, a estação de metrô onde ela morreu), lembrando a trajetória dos refugiados e entrevistando outras pessoas que viviam exiladas, muitas sem trabalho e documentos, por conta das ditaduras vigentes na América Latina. Diante da dor da perda de alguém querido, e a partir da perspectiva de uma memória pessoal (quem era e o que sofreu Dora?), o filme oferece elementos para uma reflexão profunda sobre algo que precisava ser discutido no momento em que era realizado (quais as condições do presente e para o futuro dos exilados?).

A partir do destino trágico de Dora, a intenção dos cineastas era fazer uma revisão de uma história pessoal e coletiva, de discutir o Brasil antes do golpe militar, “a história da

resistência à ditadura” (SÄFSTRÖM apud LEANDRO, 2015, p.3), assim como levantar questões sobre as trajetórias e estratégias de sobrevivência criadas pelos exilados latino-americanos, naquele momento, em países europeus. Além de assumir a derrota dos planos elaborados para derrubar regimes autoritários, os exilados tinham que conviver com perdas e enfrentar novos desafios: a distância de casa, as diferentes realidades culturais, as dificuldades de obter documentos, de aprender uma nova língua, de se distanciar da língua materna, de perder o contato com parentes e amigos, de se inserir na sociedade e no mercado de trabalho. Como aponta Reinaldo Guarany no filme, “o refugiado político é sempre um estrangeiro”.

Quando chegar o momento (Dora) foi bem recebido pela crítica e considerado um sucesso de audiência: liderou a audiência daquela noite e chegou a ser reprisado dias depois. Contudo, durante mais de 30 anos, o filme caiu no esquecimento e, com suas imagens heterogêneas e fragmentadas, adormeceu. Só saiu da zona de sombra recentemente, quando a vida de Dora despertou o interesse dos dois documentários brasileiros, citados acima, que retomaram parte desses arquivos audiovisuais para elaborar as memórias da ditadura militar. Nesse movimento da retomada, surgiu a possibilidade de exibir o documentário pela primeira vez ao público brasileiro, em 2014, na mostra *Arquivos da Ditadura*¹⁷². No debate seguido à sessão, Luiz Sanz lembrou da importância de se fazer um filme como aquele no calor do momento: afinal, falava-se de tortura pela repressão militar e da experiência do exílio quando os temas eram proibidos em território brasileiro¹⁷³.

Para traçar um painel dos obstáculos enfrentados pelos exilados nesse movimento imigratório, partindo do gesto radical de Dora – que tira a própria vida -, os cineastas fizeram uma grande pesquisa de campo. No inverno de 1976, viajaram para Berlim, Bochum, Paris e Colônia em busca de lugares que guardavam pistas da passagem da militante política, assim como de outras pessoas que haviam fugido ou sido banidas de seus países de origem. Visitaram a faculdade onde ela cursava medicina, o apartamento onde morou, a escola onde aprendeu o alemão.

As filmagens começaram na primavera de 1977, com uma pequena equipe de cinco pessoas¹⁷⁴. Dessa vez, sempre sob o foco da câmera de filmar, Reinaldo Guarany acompanhou Sanz pelos parques, ruas e lugares que costumava frequentar ao lado de Dora. Reviu

¹⁷² Participei da curadoria da mostra pensada e organizada por Anita Leandro, no Centro Cultural de Justiça Federal, Rio de Janeiro, em setembro de 2014. Programação completa em: <http://arquivosdaditadura50anos.com.br/> (Acesso em outubro de 2015)

¹⁷³ O debate está disponível na página da Mostra no youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCw7aOCesuXtC7IEK6JebM2Q> (Acesso em outubro de 2015)

¹⁷⁴ O diretor de fotografia Staffan Lindqvist, o operador de som chileno Leonardo Céspedes, que havia trabalhado em *Não é hora de chorar*, e a produtora Bettan von Horn (LEANDRO, 2015).

paisagens e objetos pessoais no processo penoso de rememoração: a cadeira onde ela sentava para ler ou assistir televisão, o cartaz que ela havia escolhido e que a nova moradora do apartamento – também exilada política – mudou de posição na parede, a janela de onde se despediram na última vez que estiveram juntos.



Sanz e Reinaldo em parque na Alemanha e a cadeira de Dora. Frames *Quando chegar o momento* (Dora)

Além desses registros das conversas e percursos de Sanz e Guarany, foram costuradas na montagem do filme uma grande variedade de imagens, espécies de retalhos de diferentes origens, que deram corpo às memórias da militante política: são documentos, cartas, fotografias, recortes de jornais, documentários e filmes guardados no acervo da tevê sueca. É como se, somente a partir desses arquivos visuais cinematográficos, desses restos do passado, fosse possível tratar através do cinema de uma experiência de ruptura tão forte como a que produz o exílio. As imagens de cores, granulações e origens tão diferentes quase não são modificadas na montagem e permanecem como cacos colados deixando em evidência sua heterogeneidade, sua própria condição de fragmento. Entre os arquivos públicos e privados, os cineastas retomam trechos dos dois documentários que registraram a forte presença de Dora em variados momentos quando ela vivia no Chile, dos quais já tratamos aqui.



Frames de *Não é hora de chorar* e *Brasil: relato de uma tortura* retomados em *Quando chegar o momento* (Dora).

Imagens de outra natureza, retiradas dos arquivos da emissora de televisão sueca e produzidas em diferentes contextos, épocas e países, também são trazidas para a mesa de montagem, ora para ilustrar algo que estava sendo dito, ora para acrescentar novas camadas de sentido à reflexão sobre as origens e motivações da luta contra a ditadura militar brasileira. Parte das imagens de arquivo veio das televisões chilenas, que registraram a movimentação em torno da chegada dos militantes brasileiros ao Chile. Uma cena, em especial, mostra o grupo reunido em frente ao avião em que viajou. Quando retomam esses fragmentos em preto e branco, granulados e pouco nítidos, os cineastas de *Quando chegar o momento (Dora)* procuram os detalhes, identificam, circulam os rostos e escrevem na imagem os nomes de Dora, Sanz e Guarany. Com essa interferência, colocam em evidência a proximidade dos três personagens cujas vidas serão cruzadas a partir dali.



Fotograma de *Quando chegar o momento (Dora)*

Convocando essa imagem, Sanz coloca a questão: “como viemos parar nessa situação, nesse aeroporto?”. E propõe o caminho a percorrer: “Acho que talvez a gente encontre resposta naquilo que ela deixou atrás dela”. A pergunta é feita à Guarany, quando os dois estão reunidos na sala de montagem, diante da moviola, a partir do desejo de compreender quais os sentimentos e razões os mobilizaram para a entrada na militância e o que deu errado nessa trajetória. O exílio é o lugar do qual o cineasta parte e o cinema o instrumento que ele usa para fazer uma revisão do passado recente, para produzir uma reflexão sobre o projeto derrotado de uma geração. Sanz aciona o equipamento de montagem, a câmera que o filma muda o foco e passeia pela película que se movimenta rapidamente. A partir desse plano que destaca a matéria-prima cinematográfica, a infância de Dora é convocada com o intuito de dar forma ao que permanece de confuso e desarticulado nas sensações vividas pelos militantes desde que optaram pela luta política.

Em vez de imagens pessoais, a sequência de três minutos que remete à infância de Dora mostra uma série de fragmentos de um Brasil agrário que começa a se industrializar.

“Nasci em Antônio Dias, Minas Gerais, para seu governo um quarto de pensão”, anuncia uma voz feminina, que lê o texto de uma carta escrita por Dora quatro anos antes da sua morte. Vemos as imagens em preto e branco de um pequeno lugarejo, embaladas pelo som do apito de uma locomotiva e de uma cantiga do interior, sons que carregam de afetos as paisagens bucólicas de Minas Gerais, onde Dora viveu quando criança. Nesses registros de um lugar qualquer do interior mineiro, surgem mulheres com grandes moringas na cabeça à espera da água que cai lentamente da bica, a charrete que cruza um carro movido a gasogênio na rua vazia, poucas pessoas que circulam pelas calçadas, a locomotiva que atravessa lentamente a mata quase selvagem, tão devagar que um homem vem sentado comodamente em sua parte dianteira.



Fotogramas de *Quando chegar o momento (Dora)*

Para além da descrição de um ambiente, a montagem evidencia a transformação política e econômica do Brasil quando acelera o ritmo das imagens e da trilha sonora na passagem dos registros do interior, com suas charretes e poucos carros nas ruas estreitas, para a cidade grande, com automóveis que se movimentam em maior velocidade e prédios altos que sobem em direção ao céu. A narração na voz feminina é substituída pela voz professoral do locutor que explica que “a crise capitalista e a guerra empurram o país para a industrialização”. A guerra é anunciada nas imagens da manchete do jornal, na velocidade dos aviões que cortam o céu e nas bandeiras dos navios que enchem os portos. Podemos reforçar essa ligação sugerida pelo filme de um Brasil agrário, do trabalho corporal, e o Brasil capitalista, que acelera sua marcha entrando na indústria da guerra, quando buscamos a origem de algumas imagens de arquivo usadas nesse trecho que retoma a infância de Dora.

Como a escolha de uma pequena sequência em preto e branco em que, em fila, estivadores se apressam para amenizar o peso dos sacos que carregam nas costas. Os trabalhadores seguem para um depósito, dentro do qual posiciona-se alguém com uma câmera de filmar. As imagens registradas em contra-plongée revelam detalhes dos corpos desnudos na medida em que se aproximam da lente. Essa proximidade, quase uma intimidade entre o equipamento e o corpo-filmado, fica mais evidente a partir do contraste do plano que vem em seguida, em que a câmera, agora do lado de fora do depósito, registra os homens de costas e à distância. O filme não informa onde e nem quando foram realizadas as tomadas, de que porto se trata, em que lugar do país estamos. No entanto, em um enquadramento preciso feito pelo operador da câmera, um detalhe chama atenção: o nome do navio ancorado no porto, Taubaté.



Fotogramas de *Quando chegar o momento* (Dora)

Na busca por informações sobre o Taubaté, encontramos no Jornal *O Globo* de 24 de março de 1941 uma nota do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), acompanhada de uma fotografia do navio mercante, informando que dois dias antes a embarcação brasileira havia sido bombardeada e metralhada por um avião alemão quando seguia do Chipre para Alexandria, no Egito. Em 4 de abril, o Jornal *Diário da Noite* trouxe mais detalhes sobre o ataque, que teria durado setenta minutos. Uma pessoa morreu e oito ficaram feridas. O Taubaté chegou ao seu destino, voltou a navegar e transportar mercadorias, mas ficou marcado na história do Brasil como a primeira de 35 embarcações nacionais que foram bombardeadas pela Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Menos de um ano após esse primeiro ataque a um navio brasileiro, o Brasil saiu da posição de neutralidade e assumiu enfim a oposição ao Grupo do Eixo -Alemanha, Itália e Japão (SANDER, 2007).



Jornal O Globo, 24/03/1941

Não podemos precisar se as imagens usadas no documentário foram realizadas antes ou depois do ataque ao Taubaté. Contudo, a busca de informações sobre o intuito a partir do qual foram produzidas e enviadas ao exterior acabou apontando para a tensão que essas imagens carregam. Se na montagem do filme elas articulam um pensamento crítico sobre o capitalismo no Brasil, esse não era o objetivo que levou à sua realização. As tomadas não tinham como proposta denunciar ou criticar a exploração do trabalho em consequência das práticas comerciais e industriais. Pelo contrário, são registros publicitários de um Brasil que vendia o imaginário de um país em crescimento, em expansão.

Chegamos a essa conclusão a partir das informações contidas nos arquivos da produtora sueca que preservam ainda os roteiros de filmagem, as fichas técnicas e do catálogo onde estão anotadas as referências de certas imagens que foram retomadas em *Quando chegar o momento (Dora)*. Esses documentos descrevem as cenas e indicam que se tratam de *velhos documentários brasileiros*. Em entrevista recente à pesquisadora e cineasta Anita Leandro (2015), Luiz Sanz e Lars Säfström contam que esse material veio dos arquivos da tevê sueca, que guardava alguns cinejornais brasileiros das décadas de 1930 e 1940 feitos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP¹⁷⁵, durante o Estado Novo. Entre eles, um documentário chamado *Minas Gerais*. Segundo as anotações dos arquivos pessoais de Sanz, o documentário foi realizado pelo cineasta Ruy Santos, que trabalhava para o DIP. No entanto, o acesso a esse material não seria mais possível porque o filme teria desaparecido: “ao que tudo indica, o filme não existe mais no Brasil. Pelo menos, ele não figura na filmografia de Ruy Santos, nas listas de filmes estabelecidas pelos arquivos brasileiros. Os pesquisadores

¹⁷⁵ O Departamento de Imprensa e Propaganda funcionou de 1931 a 1945, durante a ditadura do Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas.

que investigam a obra de Ruy desconhecem esse filme” (SANZ apud LEANDRO, 2015 , p.354)¹⁷⁶.

Ruy Santos produziu imagens de propaganda para o Estado Novo que eram exibidas em cinejornais nos cinemas e enviadas à embaixadas no exterior para propagar uma imagem positiva do Brasil¹⁷⁷, para configurar a imagem que o Governo queria transmitir de um país desejado, imaginado. Essas imagens produzidas com o intuito de promover a propaganda governamental, de mostrar um país que enriquecia, se industrializava e crescia com os lucros da exportação das suas matérias-primas, como o café, são usadas em *Quando chegar o momento (Dora)* não só para descrever o ambiente econômico e social que envolvia a infância de Dora, como também para sugerir o que motivou a sua entrada para a militância política.

Esses arquivos visuais são apropriados pelos cineastas que os libertam de sua intenção original, do intuito do momento da filmagem, para dar-lhes um novo sentido. A condição do modo capitalista de produção e a consequente exploração de quem usa o próprio corpo para colocar a máquina em movimento está marcada com seus traços nesses registros quando analisamos os gestos dos trabalhadores braçais, descalços, que preparam o estoque para o armazenamento do café empunhando com força suas ferramentas, quando observamos os olhares dos homens de ternos e chapéus brancos que os fiscalizam, com as mãos na cintura, em um gesto autoritário, característico de quem ocupa a posição de vigilante, de fiscal.

O contraste entre as posições ocupadas por diferentes classes sociais em um esquema produtivo que transita entre o agrário e o capitalista aparecem também nas imagens do porto em que os estivadores formam um corredor por onde passam curvados, em passos apressados, carregando nas costas sacos com quilos de alimentos. Enquanto seus corpos são explorados no limite de suas forças, a câmera registra homens que conversam, observam, fiscalizam, verificam o ritmo da produção. Nas imagens de propaganda, escapa ao olhar dos censores, daqueles que liberam a exibição do material e que o enviam para o exterior, a servidão e a exploração daqueles que trabalham, que colocam a máquina para girar, e que estão impressas nesses arquivos. Elementos talvez invisíveis, que não eram uma questão a ser discutida na época, mas que aparecem quando as imagens são retomadas trinta anos depois.

¹⁷⁶ Realizamos uma pesquisa na base de dados da Cinemateca Brasileira, onde estão listados todos os cinejornais da época, e não identificamos o filme com o nome *Minas Gerais*.

¹⁷⁷ O cineasta sueco sugere que o governo brasileiro distribuiu cópias dessas imagens à embaixadas para fazer propaganda do Brasil. Em troca de emails para essa pesquisa, Lars disse ainda que os registros do cultivo de café teriam sido usados em uma propaganda do produto brasileiro veiculada na TV sueca (2015, p.354).



Frames *Quando chegar o momento* (Dora)

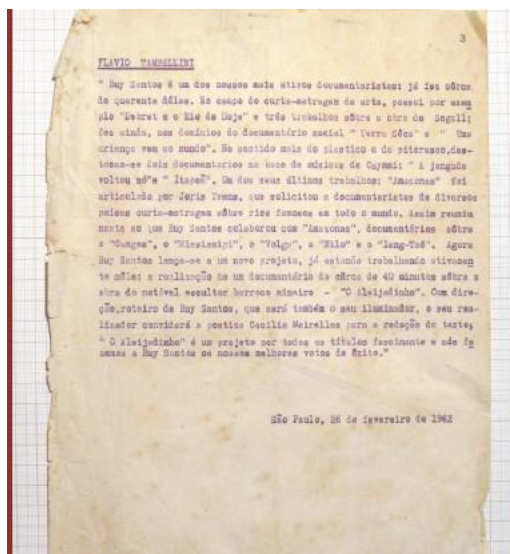
Contudo, esses pequenos detalhes que escaparam aos olhos da censura talvez não tenham passado despercebidos ao olhar do cinegrafista que os filmou. Quando começa a trabalhar para o DIP, em 1939, o cineasta Ruy Santos já era filiado ao Partido Comunista. No artigo “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940”, publicado na revista *Rebeca* em 2013, as pesquisadoras Maria Teresa Bastos e Guiomar Ramos recuperaram parte da trajetória desse cineasta e fotógrafo, hoje esquecido, que foi assistente de câmera de Edgar Brasil no clássico *Limite* (1930, Mário Peixoto), assim como em vários filmes na Cinédia. Em 1945, Ruy Santos fundou com Oscar Niemeyer e João Tônico de Freitas a *Liberdade Filmes*, produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro, onde dirigiu três documentários sobre o partido e as viagens de Prestes pelo Brasil: *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (1945) e *24 anos de luta* (1947). Por conta da militância, Ruy Santos foi preso pela polícia política brasileira em 1948, quando a maior parte da sua produção fotográfica foi apreendida¹⁷⁸.

As posições políticas de esquerda não foram um empecilho para que o cineasta aceitasse o convite para trabalhar no DIP, que era, na época, uma fonte possível para ganhar a vida fazendo cinema¹⁷⁹. Contudo, se a maioria dos operadores de câmera do período vai se dedicar a produzir imagens do poder, a realizar a cobertura dos comícios e encontros políticos, Ruy Santos consegue escapar para outra vertente: filmar o país, seus rincões, suas diversas paisagens. É nesse período que se firma como documentarista e produz curtas como *Terra seca* (1943), *Dança* (1943) e *As missões* (1943). Em entrevista ao crítico Alex Vianny, Ruy Santos conta que o DIP foi uma grande escola, e que viajou pelo Brasil realizando documentários porque “não queria fazer reportagens, acompanhar o presidente, não queria

¹⁷⁸ O material que sobreviveu se encontra preservado pelo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, APERJ.

¹⁷⁹ Segundo Bastos e Ramos, “no DIP já havia uma infiltração de membros do partido, como era o caso de Moacyr Fenelon e de Nelson Schultz. Além disso, de acordo com documentação encontrada pelo pesquisador e curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, havia um filme de Ruy Santos chamado *Favela*, fotografado e dirigido por ele. Para o DIP, o filme tinha a função de propagandear os esforços do governo do Getúlio em acabar com a miséria, mas que, vindos de um comunista como Santos, poderiam significar uma forma de influência ideológica nos órgãos reacionários do Estado Novo” (2013, p.160).

fazer nada disso.”¹⁸⁰. A documentação reunida por Vianny, que chegou a trabalhar com Ruy Santos, demonstra que o cineasta pouco lembrado no país produziu mais de 40 documentários. Em 26 de fevereiro de 1962, o crítico Flávio Tambellini digitou uma pequena biografia de Ruy Santos que, na época, seria “um dos mais ativos documentaristas” do país. A folha amarelada, guardada entre os arquivos do acervo Alex Vianny, traz uma lista de alguns filmes que ele havia realizado.



Sobre Ruy Santos. Fonte: acervo Alex Vianny.

Quando retomadas em *Quando chegar o momento (Dora)*, as imagens produzidas pelo cineasta-comunista que trabalhava fazendo a propaganda do Estado Novo tem seus sentidos duplamente ampliados. De um lado, convocam o estado passageiro da vida errante de Dora, que desde a infância mudava de cidade com frequência para acompanhar o pai agrimensor. Para além dessa perspectiva, levando em conta a questão política vigente no momento em que o filme é realizado, trazem à superfície as condições de vida dos refugiados políticos no exterior. São os vestígios do passado emergindo para dar corpo a questões do presente discutidas no filme e que já estão marcadas nos registros dos anos 1940.

Quando Sanz seleciona e usa os planos dos estivadores trabalhando no Brasil, de certo modo, está evocando também as lembranças do seu passado recente no exílio na Suécia. Em carta publicada em 1973, ele fala sobre a sua situação de exilado. Na época, antes de conseguir o emprego na produtora sueca, dava duro como estivador, realizava o mesmo trabalho praticado pelos homens nas imagens que escolheu para usar no seu filme. Ele dizia:

¹⁸⁰ Entrevista datilografada e disponível em acervo virtual. <http://www.alexvianny.com.br/>. Acesso em dezembro 2014.

“O trabalho varia entre manobrar as operações do guindaste, soltar os ganchos, ordenar pequenas caixas, até descarregar caixas e sacas de café, farinha, similares” (SANZ, 1978, p. 39). Para o jornalista e militante político que não podia exercer a sua profissão naquele momento, em um país que não era o seu, a condição de opressão estava implícita em “uma vida mal controlada, uma busca por aqui, por ali, estrada complicada, buracos, montes de pedras, areia espalhada”. (1978, p.39).

Taxado no Brasil como terrorista, banido do território nacional, vigiado em seus deslocamentos por onde buscasse refúgio, o cineasta Luiz Alberto Sanz evoca os sentimentos da distância, da dor, da perda, da saudade e do exílio quando realiza *Quando chegar o momento* (Dora). No filme, parte da memória pessoal de Dora, de alguém próximo que passou por dificuldades semelhantes as suas, para compartilhar questões que diziam respeito a uma experiência coletiva: como sobreviver no exílio e como manter os laços com o próprio país? Sua escolha na montagem do filme é contribuir para a luta contra a ditadura denunciando no exterior as atrocidades cometidas pelos militares no Brasil, além de oferecer elementos para uma reflexão sobre as condições do presente e para o futuro dos refugiados.

São as marcas do passado contidas nas imagens reaproveitadas por Sanz que fazem explodir, para além de uma única narrativa, histórias abertas, memórias afetivas e políticas do que ficou à margem das lembranças de um país carregado de contradições. Ditadura, tortura, opressão, exploração, exílio, discriminação são questões que emergem na costura desses buracos, dessas brechas deixadas pela história, nas diferentes montagens de certos filmes que dão vida a tais imagens esquecidas e que a cada migração podem se tornar ainda mais potentes. Não é à toa que a imagem de Sanz e Guarany diante de uma moviola abre essa sequência que analisamos: o cinema é convocado para exercer um papel urgente e fundamental, o de elaborar memórias – de Dora, do Brasil, do pobre, do exilado, do trabalhador – e, através delas, acenar para as condições de vida daqueles que viviam na pele, no corpo, as consequências diretas da ditadura militar brasileira.

A busca de pistas sobre a origem e o contexto de produção dessas imagens de arquivo retomadas em *Quando chegar o momento* (Dora) mostrou como o material produzido para fazer a propaganda da ditadura do Estado Novo teve o seu sentido subvertido pelo cinema e foi usado para denunciar a ditadura militar, trinta anos depois. Nos detendo nos detalhes, e estabelecendo um diálogo entre imagens e documentos, entendemos que esses registros fragmentados de um país desejado nos anos 1940, o país do capitalismo e da indústria emergentes, trazem em seu interior os traços da exploração dos trabalhadores, das condições

precárias em que viviam, dos diferentes olhares portados sobre homens e mulheres que, com seus corpos, movimentavam a economia.

Os gestos, corpos e expressões do (a) trabalhador (a) braçal emergem no filme como a marca de um Brasil que alimentou um imaginário que procurava esconder o que resistia de autoritário. Analisando as imagens de seu interior, percebemos como elas portam um sentido diferente do intuito com o qual foram produzidas e acabaram revelando a continuidade de um projeto de violência que se perpetuou nas condições de vida dos exilados políticos e que, ainda hoje, se perpetua em determinadas relações de poder no Brasil.

Quando o cineasta, na sua condição de exilado, recorre a esses registros de homens e mulheres anônimos para evocar o passado de Dora, e o seu próprio passado, reforça os laços com o país onde nasceu e do qual foi expulso, e dá continuidade a luta contra a ditadura militar. É nesse movimento que procura dar corpo ao que está esfacelado, procura transformar em matéria sensível a própria experiência da tortura, prisão e exílio. A partir dessa ruptura provocada pela distância do Brasil e pela condição de refugiado político, ele reúne os fragmentos cinematográficos que restam do passado para remontá-los e portar sobre eles um novo olhar. A retomada desses restos de imagens produzidos no Brasil e encontrados nos acervos suecos aponta para a possibilidade que tem o cinema de dar-lhes novos sentidos a cada migração, de fazer uma revisão do passado e de, acima de tudo, ligar a vida dos personagens ao acontecimento histórico elaborando memórias pessoais e coletivas.

3.5. O documentário contemporâneo retoma as imagens do exílio

3.5.1. As vozes de uma geração em *Setenta*

A imagem da cadeira de tortura vazia registrada em *Quando chegar o momento (Dora)* é recuperada do filme guardado nos arquivos suecos por quase quarenta anos e retorna duas vezes no documentário *Setenta* (2013), de Emília Silveira. Na primeira, é intercalada na montagem à imagem do ex-militante Ismail de Souza que percorre uma instalação abandonada do antigo centro de tortura do DOPS de São Paulo a fim de identificar os lugares onde ficou e foi torturado quando preso, na época da ditadura. “Aqui eles mataram vários companheiros nossos”, conta para a câmera. A diretora Emília Silveira – que também foi presa política – resgata essas imagens do passado, entrevista 18 integrantes do grupo dos setenta (do qual seu ex-marido faz parte), busca documentos públicos e privados sobre os homens e mulheres que considera importantes para a construção da narrativa desejada e

percorre com a câmera certos lugares pelos quais passaram no passado, a fim de dar legitimidade às memórias elaboradas pelas lembranças e percepções antigas dos entrevistados.

A diretora encerra o documentário com fotografias e textos digitados na tela que explicam os destinos de cada um dos personagens que entrevista. Desse modo, faz uma ponte entre passado e presente, encerrando uma espécie de ciclo daquela geração. Entre a militância nos anos 1960/1970 até o presente existe uma grande lacuna que o filme parece querer preencher trazendo tanto os relatos das prisões e torturas quanto os modos como os entrevistados reconstituíram suas vidas durante e após o exílio. Mais do que a elaboração do passado, o desejo é o de compreender o que resta desse tempo que ainda permanece vivo e atuante para cada um deles.

O desejo de reavivar as lembranças das perseguições, prisões e torturas através do cinema, tanto tempo depois, faz emergir fragmentos de uma memória fugidia que durante anos teve que ser recalçada. É preciso lembrar que, para o militante que sofreu a tortura e/ou aquele que teve que fugir de seu país e viver no exílio, o esquecimento se torna uma estratégia de sobrevivência, “um gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida do passado”. (GAGNEBIN, 2010, p.170). Com a distância temporal, a abertura de parte dos arquivos da polícia política e a instauração da Comissão Nacional da Verdade, essas memórias passam a ser revisitadas produzindo narrativas que ganham espaço maior nas artes, na literatura e no cinema. São narrativas que colocam “o testemunho como parte de uma complexa política da memória”. (SELIGMANN-SILVA, 2008).

Se nos anos 1980 grande parte dos documentários que trataram da ditadura – entre eles *Cabra Marcado para Morrer* (1984, Eduardo Coutinho), *Jango* (1984, Silvio Tendler) e *Que bom te ver viva* (1989, Lucia Murat) – “se veem incumbidos de resgatar a memória e a história do país pela ótica dos derrotados, tensionando a cultura de “conciliação” forjada pela transição democrática” (FRANÇA e MACHADO, 2014, p.12), o cinema documental contemporâneo aproveita o distanciamento histórico para explorar uma experiência que se acumula, que se prolonga e que se desdobra no tempo. Alguns desses filmes, como *Diário de uma busca* (2011, Flávia Castro), *Elena* (2012, Petra Costa), *Uma longa viagem* (2013, Lucia Murat) e *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar) propõem um diálogo com a falta de documentos testemunhais para explorar de modo poético o elo que vincula os cineastas ao próprio passado mutilado. São filmes que apostam em performances, cores, paisagens e “buscam a *imagem-sensação* do que poderia ter sido, do que poderá ser” (FRANÇA e

MACHADO, 2014). Por outro lado, como já mostramos nessa tese, há filmes que buscam nas imagens e documentos que restam, nos testemunhos dos sobreviventes, os cacos que podem ser usados na reescrita de histórias perdidas. Apesar dos diferentes modos de colocá-la em prática, *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin), *Cidadão Boilensen* (2009, Chaim Litevski), *Setenta* (2014, Emilia Silveira) e *Retratos de identificação* (2014, Anita Leandro) partem dessa proposta.

Em *Setenta*, cada testemunho é ilustrado com documentos e fotografias públicas e pessoais de quem fala ou sobre quem se fala. Os retratos de família compartilham espaço com registros oficiais, como as fotografias do passaporte, da ficha de identificação policial, das reportagens de jornais com as imagens dos procurados durante as perseguições da ditadura. Sabemos assim que Vera Dulster, a militante que encenou a tortura para a câmera dos americanos Haskell e Landau (como citamos anteriormente), casou-se com outro integrante do grupo dos setenta com quem teve filhos e netos. As viagens à lazer, a vida doméstica e privada se misturam às recordações dos modos como se disfarçavam na época da clandestinidade, como foram capturados pela polícia, como sobreviveram ao exílio.



Documentos do passado e família da militante Vera Dulster. Frames *Setenta*.

A partir do presente, os entrevistados questionam as ações e crenças do passado, analisam o que sobreviveu dos tempos da militância e procuram escavar a presença-ausência dos mortos que se faz notar nas lembranças que deixaram. Para constituir uma narrativa a partir dessas múltiplas histórias, são usados trechos dos dois documentários realizados no exílio com os integrantes do grupo. Esses filmes produzidos no exterior para guardar os traços dos acontecimentos e para denunciar a ditadura ficaram quase quarenta anos desconhecidos no Brasil e, quando retomados, evidenciam então um valor documental. Eles são usados na

montagem com o intuito de costurar imagens e falas que dão corpo e ritmo à uma narrativa que une várias vozes que, juntas, recontam uma única história: a de uma geração que aderiu à guerrilha armada, foi expulsa do país e sobreviveu no exílio.

Dois dos personagens lembrados em *Setenta*, no entanto, não resistiram ao sofrimento e tiraram a própria vida. Maria Auxiliadora Lara Barcellos, cuja história descrevemos anteriormente, e Frei Tito, religioso dominicano, militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), acusado de participar da organização do Congresso da UNE em Ibiúna (São Paulo) em novembro de 1969 e de manter ligações com o líder Carlos Mariguela. Frei Tito foi barbaramente torturado e, como destaca o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, ouviu de um dos torturadores, o capitão Benoni de Arruda Albernaz: “Se não falar será quebrado por dentro, pois sabemos fazer as coisas sem deixar marcas visíveis. Se sobreviver jamais esquecerá o preço de sua valentia” (2014, p.485). Finalizado o interrogatório, Frei Tito usou uma lâmina de barbear para tentar o suicídio e, por ironia, foi salvo pelos próprios torturadores. Na França, no exílio, viveu em uma comunidade dominicana, buscou tratamento psiquiátrico, mas se enforcou no dia 7 de agosto de 1974, aos 28 anos. Ambos os casos, o de Frei Tito e o de Dora, aparecem no Relatório da Comissão Nacional da Verdade como evidências de suicídios decorrentes de sequelas de tortura. O relatório atribui ao Estado a responsabilidade pelas mortes.

“As consequências da tortura, física ou psicológica, não se restringem ao momento de sua prática e tendem a atingir a personalidade da vítima de forma perene e levá-la a situações de extremo sofrimento e desamparo – e, em alguns casos, ao suicídio. Apesar de nesses casos a morte ter ocorrido em período posterior ao da prisão, a responsabilidade do Estado não se extingue, pois o suicídio ocorre pela impossibilidade de superação dos traumas provocados por atos praticados por agentes a seu serviço. Esse foi o caso, por exemplo, de frei Tito de Alencar Lima, Gustavo Buarque Schiller e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, banidos para o Chile em janeiro de 1971, em troca do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher”. (2014, p.167).

Para contar essas dolorosas histórias de quem não sobreviveu ao trauma provocado pela ditadura, os planos selecionados e retomados em *Setenta* são privilegiados por conta da narrativa escolhida pela diretora. Do filme *Não é hora de chorar* é recuperado o trecho em que Dora relata o momento da prisão, quando a casa em que estava com o Antonio Roberto Spinoza e Chael Schreier foi cercada pela polícia. Para a câmera de Sanz, Dora denuncia as torturas que viu e ouviu Chael sofrer. Chael morreu no dia seguinte à prisão e se tornou um dos casos de morte por tortura de maior repercussão no Brasil ainda durante a ditadura. Como

destaca o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, o laudo cadavérico produzido na ocasião informava que o militante havia sido ferido em troca de tiros e morrido no hospital. Quatro dias depois, quando a família recebeu o corpo, constatou que não havia marcas de balas. No entanto, “dois jornalistas da revista *Veja*, Bernardo Kucinski e Raimundo Pereira, além de uma junta médica, puderam constatar os ferimentos que denunciavam a tortura de Chael”. (2014, p.461)¹⁸¹. Em *Setenta*, quando esse relato de Dora é retomado, o fotograma da cadeira vazia retorna, dessa vez reenquadrado, oferecendo uma imagem ao ato que não foi filmado.

Do filme *Quando chegar o momento (Dora)* é usado o trecho em que Reinaldo Guarany conta, ainda na Suécia, o sonho que Dora teve com a tortura e o desejo repentino de suicidar-se. Na montagem, é incluída uma entrevista que a diretora realiza com Guarany no presente, em preto e branco, em que ele fala do último adeus da janela do apartamento onde morava com Dora. Os fragmentos dos relatos são organizados de modo a realizar o resumo da história. A sequência é finalizada com as imagens que abrem *Quando chegar o momento (Dora)*: o plano subjetivo em que a câmera refaz o trajeto que Dora fez no dia em que morreu, da entrada da estação até a linha do metro de onde se atirou.



Frame *Quando chegar o momento (Dora)* retomado em *Setenta*.

A estação de metrô, o parque, o centro de tortura, o convento, as ruas das cidades são alguns dos lugares evocados no filme, seja através das imagens de arquivo ou de imagens filmadas na atualidade. Tratam-se de *lugares de memória*, como propõe o historiador Pierre Nora (1984), espaços e objetos que a eles pertencem que evocam as recordações daqueles que os habitaram, os ocuparam, os experimentaram. Lugares por onde passaram Dora, Reinaldo, Frei Tito, Carmela, Sanz e outros. Filmar /retomar imagens desses espaços diversos e

¹⁸¹ O documentário *Retratos de Identificação* elabora essa memória e reconta o que aconteceu com Chael a partir dos documentos da polícia política, das falas de Dora nos arquivos cinematográficos e da entrevista que realiza com Espinosa.

separados geograficamente – Alemanha, Brasil, Paris, Suécia – é apostar que eles são portadores dos vestígios do passado compartilhados na memória daqueles que ali estiveram, são paisagens que remetem a sentimentos contraditórios: tanto aos horrores da tortura quanto aos momentos de espera vividos no exílio.

Quando a câmera revisita esses espaços desabitados, capta os rastros do que falta, do que foi enterrado, do que existiu e se perdeu, do que foi silenciado. O parque na Alemanha por onde passeavam Dora e Reinaldo, agora coberto de gelo, está vazio: o portão cerrado, o banco desocupado. Esse espaço e esses objetos afetivos são como testemunhas-mudas da história, memórias que ganham corpo e se tornam narrativas fragmentadas, mas possíveis graças às lembranças que evocam. No entanto, são raros os momentos em que o filme preserva esse caráter fragmentário e os silêncios inseparáveis dessas imagens. Quando na montagem cobre essas imagens com as falas do presente, a diretora procura preenchê-lo com o que já não pode suprir as ausências deixadas.



Parque na Alemanha. Frames: *Setenta*.

Se *Setenta* deixa evidente o desejo de aproveitar o contexto histórico e político para tratar das memórias da ditadura que ficaram durante décadas sufocadas, para recuperar as imagens e falas do filme de Sanz e buscar novos testemunhos para contar a história de um grupo, de buscar os documentos e imagens do passado para que eles possam colaborar na ilustração das falas e da narrativa, em *Retratos de identificação* (2014, Anita Leandro) a proposta é aproveitar a abertura dos arquivos da ditadura para buscar os rastros deixados pela polícia política, explorar nos restos dos documentos que se tornaram disponíveis nos últimos anos e nos testemunhos filmados de Dora no Chile em 1973 os detalhes de imagens, textos e vozes que estavam esquecidos para confrontar esses diferentes vestígios com o intuito de, como aponta a diretora, “tornar audível o testemunho do material documentário”¹⁸².

¹⁸² Anita Leandro no debate da Mostra Arquivos da Ditadura, em 18 de setembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whdwggDCqzM>. Acesso em janeiro 2016.

3.5.2. O arquivo como testemunho: *Retratos de Identificação*

Durante quatro anos, de 2010 a 2014, a cineasta Anita Leandro realizou uma minuciosa pesquisa iconográfica nos acervos da polícia política do Rio de Janeiro (APERJ), no Serviço Nacional de Investigação (SNI) e no Superior Tribunal Militar. Durante esse tempo, selecionou fotografias, revirou pastas empoeiradas, buscou novos documentos e informações que pudessem ser usados para recuperar uma história perdida nos arquivos, nos vestígios e nas lembranças de/sobre quatro militantes políticos que integraram organizações armadas no Brasil dos anos 1970: Antonio Roberto Espinhosa, comandante nacional da VAR-PALMARES, Chael Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, militantes da mesma organização, e Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ALN). A narrativa cinematográfica que ela produz restitui a história que liga os quatro personagens e é constituída pela confrontação desses vestígios e de falas testemunhais registradas no Chile, em 1971 (nos filmes que analisamos de Sanz, Chaskell, Haskell e Landau), e no Brasil, em 2013, por Anita Leandro.

Nos diversos artigos e entrevistas sobre o método de pesquisa e de realização de *Retratos de Identificação*, entre eles “Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão” (2015), publicado no livro *A sobrevivência das imagens*, Anita Leandro esmiúça os modos como rastreou dados, entrecruzou fontes, trabalhou os arquivos, incitou as falas dos entrevistados e, principalmente, como apostou na montagem como gesto fundamental para reunir uma documentação dispersa em uma “continuidade narrativa mínima” (LEANDRO, 2015, p.105) e, desse modo, “valorizar o caráter testemunhal do arquivo” (LEANDRO, 2015, p.110).

No documentário, é a montagem que religa a fala de Dora inscrita nos filmes, que são retomados como documentos audiovisuais, aos testemunhos prestados pelos sobreviventes – Espinosa e Guarany – quando eles são colocados diante de fotografias de si próprios que estavam esquecidas nos acervos da polícia, imagens que a diretora recupera e que eles desconheciam. É o cruzamento desse material heterogêneo e a organização dele na montagem que revela em pormenores o modo como os militares forjaram documentos para negar o assassinato de Chael durante o interrogatório no dia seguinte a sua prisão.

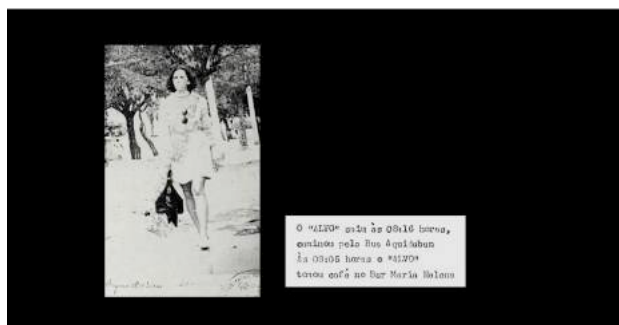
Apesar da importância do método da pesquisa, da entrevista e da montagem em *Retratos de Identificação* que, de modo até então inédito no cinema documental brasileiro, explora os arquivos recém abertos da polícia política para elaborar memórias do período da ditadura militar, nos deteremos aqui em um aspecto preciso desse trabalho: o modo como os

arquivos visuais e cinematográficos foram usados para dar corpo e voz à militante que se suicidou no exílio em consequência das sequelas da tortura, da condição de refugiada política, das perseguições que sofreu. A partir desse enfoque, reiteramos a proposta da tese de levar em conta o contexto de produção desses documentos, a tomada dessas imagens cinematográficas para investigar novos sentidos que eles ganham quando retomados. No documentário são usadas variadas imagens com a inscrição do corpo, do rosto, dos gestos e do olhar de Dora. São imagens de naturezas diferentes, tiradas ou filmadas em contextos muito variados.

De um lado, temos fotografias de identificação policial cujo destinatário do olhar é o carrasco, o policial opressor. Quando se posicionavam diante da câmera para que fossem tirados os retratos de identificação, os presos eram obrigados a olhar para lente no momento da prisão, depois das torturas, antes dos deslocamentos para outros presídios ou para o banimento. Quando ainda em liberdade, eram muitas vezes flagrados pelos investigadores sem saber que estavam sendo espionados. No artigo “A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira”, os pesquisadores Mauricio Lissovsky e Teresa Bastos ressaltam que desde o início do século XX, além das fotografias de identificação, o setor de produção fotográfica da polícia ocupou um papel central na produção de imagens de vigilância e espionagem dos cidadãos nas ruas, manifestações políticas e sociais.

Durante a ditadura militar, a espionagem se intensificou e aumentou a produção desses registros que trazem também os rastros deixados pelos espões que assinalavam as imagens, que produziam relatórios sobre as circunstâncias e condições de produção das imagens que “são testemunhos não apenas dos vigiados como dos vigilantes, traços de uma enunciação da vigilância que a fotografia retém como figura cristalizada de um estranho *pas-de-deux*”. (BASTOS e LISSOVSKY, 2010, p.230).

Uma das primeiras cenas de *Retratos de Identificação* mostra documentos recuperados nos arquivos policiais dessa natureza: o relatório confidencial de um agente da polícia que não apenas descreve cada passo de Dora – chamada de “o alvo – no dia 21 de novembro de 1969, como traz anexada uma série de fotografias que acompanham o passo a passo da militante naquele dia: caminhando na rua, na banca de jornal, nos lugares por onde passou. Esses registros são rastros deixados nos arquivos que trazem informações sobre os métodos, as práticas e as ações da polícia durante o período de repressão.



Frame: *Retratos de Identificação*

Antes e depois de presa, o corpo e o rosto de Dora estiveram involuntariamente disponíveis para serem identificados. Pensamos aqui no que propõe o pesquisador americano Tom Gunning sobre o resultado do processo legal de identificação de quem é preso: “o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar” (GUNNING, p.36) e a fotografia fornece o meio de converter esse corpo em imagem para aprisioná-lo, classificá-lo, catalogá-lo e transformá-lo em informação nos arquivos. No documentário que recebe justamente o nome e a função desse procedimento de retratar para identificar, são usadas várias fotografias policiais de Dora que demonstram esse embate entre um corpo disponível e uma expressão ou um olhar que contrariam essa ordem e revelam a dor que ela provoca: como os olhos marejados de lágrimas capturados pela câmera do carrasco no momento da prisão da militante e a expressão abatida do retrato em que ela está com a mesma roupa, mas dessa vez com o curativo na testa, uma prova da agressão que sofreu, como aponta o filme.



Dora nas fotografias policiais. Frames: *Retratos de Identificação*

Quais as diferenças que estabelecem esses retratos oficiais, quais os novos sentidos que eles ganham quando confrontados na montagem do filme com registros de Dora que foram realizados por conhecidos e/ou com o consentimento dela e que, por isso, são de outra ordem? Ao longo desse terceiro capítulo da tese, pudemos mostrar as motivações que levaram Dora a concordar em ser filmada, o que já coloca uma grande diferença em relação às fotografias policiais em que é obrigada a encarar a câmera. Entendemos que em *Brasil: relato de uma tortura* ela está cercada pelo grupo que se pronuncia a respeito das dores recentes e não cicatrizadas e se encoraja com essa união para, no exílio, usar a câmera como um canal para denunciar o que haviam passado, a tortura que continuava a ser colocada em prática com outros presos políticos, naquele momento, pela ditadura brasileira.

Em *Não é hora de chorar*, como já analisamos, quem está do outro lado da câmera é o companheiro de militância Luiz Sanz, que se coloca no antecampo face a face com Dora, para desse modo ligar o olhar muitas vezes fugidio da testemunha ao do espectador. Esse detalhe que revela a ligação entre cineasta e personagem fica fora da narrativa de *Retratos de Identificação*. Nessa pesquisa, contudo, acreditamos que ajuda a fornecer novas camadas para a compreensão da importância do cinema na tomada de imagens e falas urgentes e no uso desse material como documento para a elaboração das memórias do passado.

Quando recupera o plano de Dora enquadrado por Sanz, a diretora de *Retratos de Identificação* faz emergir uma escolha: a de que aquele rosto ocupe sozinho o espaço da cena, de que o breve olhar dirigido para a câmera espere pelo olhar do espectador consciente, que sabe que “não há mais uma pessoa por trás daquele olhar”, que compreende que a morte o acompanha e que se trata de um *último olhar* (COMOLLI, p.413). É justamente esse contato, no entanto, que torna o último olhar sempre presente na medida em que se repete, em que retorna e confronta novamente o espectador.

No entanto, a proposta da montagem não é apenas juntar esses pedaços de filmes que contém as inscrições de Dora. A voz da militante política é privilegiada quando o que entra em cena são os relatos de tortura. Para tornar essa voz viva no presente no filme, Anita Leandro reúne e aproxima os áudios dos testemunhos que foram dados nos dois documentários gravados no Chile. Quase que de uma só vez, o espectador é confrontado com um longo, tortuoso e, por vezes, quase insuportável relato de violação dos direitos humanos:

“Eu fui colocada nua numa sala com cerca de 15 homens da polícia, fui espancada, recebi bofetadas, cerca de 20 bofetadas, me deformaram todo o

rosto. Eles falaram mesmo que queriam me mudar o rosto. Depois disso colocaram uma música numa altura impressionante, música de macumba, e a medida que tocavam a música, que espancavam meus companheiros e a mim, estavam completamente excitados, alegres e satisfeitos como se fosse uma festa. Eles falaram que iam me matar em nome do esquadrão, e que ninguém ia descobrir e que seria uma estrada deserta e tentavam me enforcar com golpe de pescoço e punham a pistola no meu ouvido, esse tipo de coisa (...) Depois um deles pegou uma tesoura, pegou a ponta do seio e disse que ia cortar o seio, aí o outro entrevistou e disse que se fizesse isso ele não permitia, todo esse tipo de coisa. Ao mesmo tempo eu tava levando bofetadas e palmatórias. Quando eles se irritavam muito me jogavam mesmo contra a parede, socavam minha cabeça e durante todo esse tempo não me deixavam sentar. E os companheiros na sala ao lado continuavam a apanhar soltando gritos tremendos porque foi um tipo de tortura em que, além do comportamento anormal que eles tem normalmente, tinha sido criada uma situação de muito ódio por causa da reação violenta. Eles achavam que a gente tava disposto a mata-los de qualquer jeito, então se a gente não acabasse com eles, eles iriam acabar com a gente. Era isso que eles falavam”.

Na montagem do documentário, essa voz é descolada do corpo de Dora. Para cobrir a fala, em vez das imagens realizadas com o consentimento dela, são usadas as fotografias tiradas pela polícia, espécie de evidências do que está sendo dito. Quando narra como foi presa, surge na tela a imagem da militante que, com ódio no olhar marejado de lágrimas, encara a câmera. Na troca de presos e nos exames de corpos de delito que compunham os processos de banimento, ela é fotografada tanto de roupa quanto nua. Dessa vez, se recusa a olhar para o equipamento comandado por aquele que representa o carrasco. Se no filme de Sanz o olhar da militante escapa da lente para evocar lembranças que gostaria de apagar por conta do trauma, mas que considera importante relatar, dessa vez o desvio do olhar é de outra ordem. Trata-se de uma “clara resistência ao procedimento de identificação” (LEANDRO, 2015, p.111), de uma resistência ao poder que deseja enquadrá-la e se apropriar do corpo e da imagem que ela não gostaria de devolver aqueles que a prenderam, violentaram, torturaram.

Como recurso para não expor o corpo nu junto com o testemunho que já expõe as dores, as amargas lembranças, os traumas de Dora, a estratégia usada pela diretora é fragmentar a imagem ao reenquadrá-la na montagem. Em vez da fotografia completa, são mostrados pedaços do rosto, das mãos, dos pés da militante. Assim como Sanz quando filma a tortura em *Não é hora de chorar*, a opção estética de Anita Leandro é fragmentar a imagem do que não está mais inteiro, a imagem do corpo e da memória que foram transformados em cacos pela violência que deixou marcas visíveis e invisíveis.



Frames *Retratos de Identificação*.

Esses pedaços de corpo em imagens são usados como rastros, como frutos “do acaso, da negligência, da violência” (GAGNEBIN, 2006, p.113) que foram deixados sem intencionalidade. Produzidos como elementos de informação para serem usados pela investigação policial, no filme essas fotografias têm seus sentidos originais revertidos e se tornam a prova do crime cometido pela própria polícia. Como bem ressalta a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, diante dos rastros deixados “sem intenção de transmissão ou comunicação”, cabe ao decifrador dos rastros decifrá-lo não só na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo da sua produção involuntária” (2006, p.113). Como uma decifradora de rastros, Anita Leandro recolhe esses documentos e oferece às imagens uma voz, a voz que foi calada no momento em que as fotografias foram tiradas, a voz de quem está ausente, mas se torna presente e viva no filme.

O cinema realizado no exílio tinha como intuito mostrar aqueles corpos marcados com os cortes mal cicatrizados, com as dores ainda latentes, para falar e mostrar as consequências da tortura e tentar interromper um processo de atitudes criminosas do Estado brasileiro que vinham sendo cometidas na surdina, nos porões ou prisões clandestinas, sem possibilidade de resistência. Por outro lado, mais de três décadas depois, já no contexto da democracia e da abertura dos arquivos da polícia política, *Retratos de Identificação* retoma essas imagens e vozes do passado para reconstituir histórias esquecidas e contrapor a versão da história oficial que, apesar do que mostram os testemunhos e a documentação disponível, ainda omite informações e nega grande parte das torturas, dos assassinatos e dos desaparecimentos dos corpos de vítimas da ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa partiu da constatação da raridade de imagens produzidas no Brasil durante o período da ditadura militar brasileira e do desejo de coletar, reunir e analisar esse material a partir de uma perspectiva histórica e estética. Foi um trabalho minucioso, realizado durante os quatro anos de doutorado, que nos levou a confirmar a importância dessas imagens para a elaboração de memórias que tensionam o discurso oficial construído a partir do golpe militar. Trata-se de um discurso que ainda hoje nega a prática de torturas como um sistema institucionalizado, assim como os assassinatos e a ocultação de cadáveres de opositores do regime. Para sustentar essa negação, as Forças Armadas escondem documentos e informações que poderiam levar à descoberta de corpos que permanecem desaparecidos, como apontou o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, concluído em 2014. Seguir os rastros deixados em imagens e textos produzidos tanto pelos militares quanto por quem resistiu à ditadura nos ofereceu novos elementos para serem incluídos na batalha da memória sobre o período. Analisar as imagens cinematográficas em seus *detalhes* e cruzá-las a documentos produzidos pela repressão, entrevistas e testemunhos de quem viveu o período colaboraram para trazer à tona histórias de vidas negligenciadas e esquecidas durante e após o regime de suspensão democrática.

As inscrições nas imagens dos corpos, falas, expressões e gestos de homens e mulheres que atravessaram os caminhos dos cineastas chamaram a nossa atenção e nos convidaram a pensar nas singularidades dos sujeitos filmados, nas presenças de personagens anônimos e/ou esquecidos que ficaram marcadas nos fotogramas. Foi fundamental aprender a olhar, pacientemente, para essas imagens. Passamos horas diante delas, parando e voltando o filme, observando o que e como foi enquadrado, atentos ao que normalmente se passa despercebido ao espectador comum. Desse modo, conseguimos captar minúcias, como o levantar de um braço em meio a um protesto, a posição do corpo diante de uma determinada situação, o breve segundo em que um olhar se depara com a câmera. Foi a descoberta do método proposto pelo historiador da arte Daniel Arasse de apostar nos *detalhes* da imagem como *lugares de experiência* que nos permitiu entender a potência de perceber e observar elementos que se mantinham invisíveis em cada um desses fotogramas.

O método da micro-história proposto pelos historiadores Carlo Ginsburg e Sylvie Lindeperg, um método quase artesanal, nos ofereceu o suporte teórico inicial para a investigação do material reunido na tese. Diante da grande massa de documentos, nosso intuito foi investigar os nomes dos sujeitos filmados a partir da busca dos registros, dos

rastros deixados por aqueles que foram filmados. Foram explorações realizadas em pequenas escalas, começando pela identificação de nomes e lugares por onde passaram. Diante das imagens, nos concentramos especialmente no momento da tomada, no olhar daquele que filmou e no material que restou desse ato.

Dada a dificuldade de encontrar esse material em diferentes acervos públicos e privados, assim como a falta de informações precisas sobre o que ia sendo encontrado, apostamos na aplicação de um método prático que acabou se construindo conforme a pesquisa avançava. Partimos dessa busca e reunião dos objetos para depois nos apoiarmos em um olhar apurado para as imagens e assim estabelecer um diálogo entre as fontes audiovisuais e os documentos textuais. Com o acesso a documentos dos arquivos das Forças Armadas e da polícia política do período, liberadas ao público em função da Lei de Acesso à Informação, de 2012, pudemos mergulhar nesse grande acervo antes misterioso, conhecer trajetórias e entrar em contato com experiências de camponeses, militantes e trabalhadores que foram perseguidos, torturados e/ou assassinados pelos representantes do Estado.

O olhar voltado para os cineastas e as imagens que produziram acabou demonstrando a força de resistência do cinema que produz esses testemunhos e o modo como certos filmes nos implicam a elaborar memórias públicas e políticas a partir de histórias pessoais daqueles que se engajaram de alguma forma na luta contra a ditadura. Trabalhamos com o pressuposto de que, ao se preocupar com o presente, cineastas como Eduardo Coutinho, Eduardo Scorel, José Carlos Avellar e Luiz Alberto Sanz produziram imagens dotadas de um caráter testemunhal por mostrar o que se desenrolava em um momento de tensão histórica. Essas imagens se tornaram documento na medida em que foram retomadas em novos filmes que as fizeram falar e construíram para elas novos significados. Desse modo, confirmamos a hipótese de que o cinema é capaz de acrescentar outras camadas à disputa de memória desses tempos sombrios ao retomar imagens *esquecidas*, *clandestinas*, *perdidas* e criar com elas novas narrativas através da montagem. Enfatizamos também a tarefa política do pesquisador, artista, historiador da arte de investigar esses vestígios do passado e portar sobre essas imagens novos olhares.

No primeiro capítulo, vimos como o cineasta Eduardo Coutinho produziu a última imagem de João Alfredo Dias, o líder rural cujo corpo ainda não foi localizado e que consta na lista de desaparecidos políticos brasileiros. Imagem que, quando retomada em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), se tornou um documento da presença, da existência e da fala do líder que mobilizava os camponeses. Recuperamos documentos recolhidos pela polícia em que ele redigiu o testemunho da tortura que sofreu na primeira vez que foi preso e, desse

modo, pudemos acrescentar novas camadas de memória a essa narrativa. O primeiro encontro do cineasta com a camponesa Elizabeth Teixeira, em 1962, foi a motivação para que Coutinho produzisse, após o período de abertura política, o importante *Cabra Marcado para Morrer* (1984), documentário que a retirou da clandestinidade imposta pela ditadura. Vimos também como, apesar da falta de imagens de torturas cometidas durante o período, o cinema dos anos 1980 conseguiu transformar em matéria sensível essa experiência.

Analisando os caminhos que seguiram até a retomada em outros filmes, compreendemos como *imagens perdidas, clandestinas, subversivas* sobreviveram até serem retomadas em outros filmes. Com a busca de documentos no Brasil e no exterior, confirmamos, no segundo capítulo, a existência de uma rede clandestina de imagens entre Brasil, Cuba e França. Nessa rota de fuga, as imagens ganharam vida renovada. Por conta dessa rede, cineastas como Santiago Alvarez e Chris Marker puderam usar as imagens produzidas no Brasil para montar documentários de denúncia sobre as arbitrariedades que aconteciam na ditadura brasileira, como as torturas. Décadas mais tarde, o cinema documental brasileiro contemporâneo recupera esses arquivos, revisita as lembranças, os rastros e restos do passado para produzir narrativas que fazem das imagens testemunhais peças importantes na constituição de uma política da memória.

O acesso aos documentos da censura e da polícia política nos permitiu constatar a desconfiança do regime em relação às imagens, a crença de que os registros testemunhais poderiam perturbar a ordem estabelecida. Foi esse pensamento que levou os censores e policiais a perseguir filmes e cineastas que foram proibidos de filmar manifestações, produzir filmes de conteúdo político e, em alguns casos, foram obrigados a se exilar por conta da perseguição. O caso mais radical, como vimos, foi o do cineasta Olney São Paulo, único brasileiro a ser preso e torturado por conta exclusivamente de um filme que realizou (*Manhã Cinzenta*, 1964).

No terceiro capítulo, verificamos a existência de um *cinema do exílio*, um cinema de denúncia que só pôde ser realizado no exterior por conta do endurecimento da censura no Brasil. Luiz Alberto Sanz, um militante da esquerda armada, realiza no Chile e na Suécia documentários que trazem impressionantes testemunhos das torturas e arbitrariedades cometidas pelo Estado. Vimos como o cinema documental contemporâneo, aproveitando a abertura dos arquivos da repressão, retoma essas imagens e documentos para, através da montagem, recuperar histórias como a da militante Maria Auxiliadora Lara Barcellos, que foi barbaramente torturada, viveu como refugiada política e, marcada pela dor e pela distância do exílio, acabou se suicidando na Alemanha nos anos 1970.

Acreditamos que o método prático que surgiu da análise desse material heterogêneo ao longo do doutorado apontou para a possibilidade de se pensar na tarefa política do cinema de lançar luz sobre um período ainda obscuro da história brasileira. Ao longo da pesquisa, entramos em contato com outros materiais que não foram incluídos no *corpus* da tese por conta de espaço, mas que estão à espera de análises mais profundas. É o caso das imagens realizadas pelo cineasta Renato Tapajós (preso durante cinco anos por conta da militância política) na greve dos estudantes na Universidade de São Paulo, nos anos 1960. *Universidade em crise* (1966) denuncia a brutalidade da intervenção policial e mostra jovens que circulam e conversam pelos corredores. Entre eles, estão Aurora Maria Nascimento Furtado e Iara Iavelberg. Ambas entrariam para a clandestinidade nos anos seguintes e acabariam mortas em circunstâncias misteriosas. As imagens realizadas por Tapajós são registros que trazem as inscrições dos olhares, os gestos, os sorrisos de Iara e Aurora antes serem assassinadas. Esses raros registros são usados no filme *Em busca da segurança Nacional* (1984, Renato Tapajós) e *Em busca de Iara* (2013, Flávio Frederico).

Outro material que esperamos analisar em projetos futuros, aplicando o método usado na tese, são as imagens das greves dos operários na região do ABC paulista no momento em que a abertura política começava a sinalizar a possibilidade de um grito coletivo nas ruas do Brasil. Leon Hirszman, Renato Tapajós e João Batista de Andrade filmaram o movimento e retomaram as imagens em *ABC da greve* (1979, Leon Hirszman), *Linha de Montagem* (1982, Renato Tapajós), *Greve* (1979) e *Trabalhadores* (1979). Em 2004, o cineasta Eduardo Coutinho retoma parte desses arquivos no documentário *Peões* (2004, Eduardo Coutinho). Que olhar portaram os cineastas sobre o evento e que sentidos ganham essas imagens quando retomadas pelo cinema documental? Acreditamos que essa questão, que nos orientou, abre novos caminhos para olhar com atenção para imagens que passam despercebidas no contexto de hipervisibilidade contemporâneo, para observar nos *detalhes* dessas imagens o que é descontínuo na história, o que escapa das narrativas instituídas pela história oficial, como sugeriu o pensador Dork Zabunyan (2012).

Recuperar essas imagens e documentos que restam, seguir os seus caminhos, se deter diante desse material lacunar nos ofereceu a chance – e continua a oferecer em pesquisas futuras – de reiterar os abusos de poder cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar, conhecer histórias pessoais daqueles que tentaram enfrentar esse Estado e, acima de tudo, enfatizar a importância de uma política da memória para que práticas autoritárias e criminosas sejam reconhecidas, punidas e não mais repetidas. Vimos que os agentes do Estado, que tinham como obrigação constitucional proteger os prisioneiros, eram aqueles que

os violentavam, torturavam e matavam. Reforçamos a proposta de que um dos papéis do cinema é colaborar para a percepção de que olhar para esse passado e reconhecer esses abusos é fundamental para a obrigatoriedade do respeito aos direitos humanos que, ainda hoje, são violados pela polícia brasileira, que repete as práticas criminosas dos tempos da ditadura.

Bibliografia

- ANDRADE, João Batista e FORTES, Renata. **O Cinema de Intervenção Liberdade de Imprensa (1967): 40 anos do Documentário Inaugural da Obra de João Batista de Andrade**. Imprensa Oficial, 2007.
- AGUIAR, Carolina de Amaral. **O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França**. Tese História Social USP, 2013.
- ALVES, M. M. **Torturas e Torturados**. Rio de Janeiro, [s.n]
- ARASSE, Daniel. **On n’y voit rien**. Paris: Éditions Denoel, 2000.
- _____. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996.
- AVELLAR, José Carlos. **O Vazio do Quintal**. IN: *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BANDEIRA, Lourdes; MIELE, Neide, GODOY, Rosa (Orgs). **Eu Marcharei na tua luta: a vida de Elisabeth Teixeira**. João Pessoa: Ed. Universitária, 1997.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC- uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARCELLOS, Maria Auxiliadora de Lara. Continuo Sonhando . In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.). **Memórias do exílio**. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.
- BASTOS, Maria Teresa e RAMOS, Maria Guiomar. **Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 40**. *Revista Rebeca*, ano 2 número 3, 2013.
- BASTOS, Teresa e LISSOVSKY, Maurício. A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira. IN: **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação/ organizado por Fernanda Bruno, Marta Kanashiro e Rodrigo Firmino**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BERGALA, Alain. **L’acte cinématographique**. In. Conférence du college d’histoire de l’art cinématographique 6, “Professionnels et amateurs. La maîtrise. Ed. Jacques Aumont. Paris. Cinemateque française, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEZERRA, Gregório. **Memórias**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- BLANK, Thais. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura UFRJ, 2015.
- BLANK, Thais e MACHADO, Patrícia. **A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível**. *Revista Devires*, 2015. No prelo.
- BLUMLINGER, Christa. **Cinéma de Seconde Main: Esthétique du remploi dans l' art du film et des nouveaux médias**. Klincksieck, 2013.
- CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2014.

_____. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.

CARVALHO, Vladimir. Pequena Memória do Cabra. IN: **Eduardo Coutinho**, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. Spectres. IN: LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944**. Paris: Editions Verdier, 2013

_____. **Corps et cadre**. Cinéma, étique, politique. Paris, Editions Verdier, 2012.

_____. **Cinéma, mode d'emploi** – de l'argentique au numérique. Éditions Verdier, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis & RANCIÈRE, Jacques. **Arrêt sur histoire**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997

COUTINHO, Eduardo. **O Vazio do Quintal** (entrevista à José Carlos Avellar). IN: *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. O real sem aspas. In: **Eduardo Coutinho**, Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2008.

_____. **Filme Marcado para Reviver**. Encarte DVD Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.

_____. Depoimentos do Cinema Brasileiro, entrevista a José Marinho de Oliveira. IN: **Eduardo Coutinho**, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUNHA, Gustavo Estrela da. **Captando imagens em movimento: escolha dos equipamentos no audiovisual gaúcho**. Dissertação de mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

D'ARAUJO, M.C. Limites políticos para a transição democrática no Brasil. In: **Violência na história: memória, trauma e reparação**. Carlos Fico, Maria Paula Araújo e Monica Grin (orgs.). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgre tout**. Paris, Les Editions de Minuit, 2004..

_____. **L'oeil de l'histoire, remontages du temps subi T2**. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.

_____. **Peuples Exposés, peuple figurants**. L'oeil de l'histoire, 4. Les Editions de Minuits, 2012.

_____. **Pour une anthropologie des singularités formelles**. Remarque sur l'invention Warburguienne. In: Genèses, 24, 1996. Trajectoires.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Prefácio** IN: *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*, Philippe-Alain Michaud. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume do Mará, 2001.

DIRCEU, José e PALMEIRA, Vladimir. **Abaixo a ditadura**: o movimento de 68 contado por seus líderes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Garamond, 2003.

DREYER, Sylvain. **Révolutions**: textes et films engagés Cuba, Vietnam, Palestine. Paris, Armand Colin, 2013.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água** – Pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

_____. **Vestígios do passado**. CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003

FARGE, Arlette. **Lugares para a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. *Ditadura Militar na Paraíba: documentos e memórias*. IN: **Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba**: história, memória e construção da cidadania / Elder Dantas, Paulo Giovanni Antonino Nunes, Rodrigo Freire de Carvalho e Silva, organizadores.- João Pessoa: Editora da UFPB, 2014^a

FERRRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, C. *Brasil: a transição inconclusa*. In: **Violência na história**: memória, trauma e reparação. Carlos Fico, Maria Paula Araújo e Monica Grin (orgs.). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

_____. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. In: **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX/ organização Jorge Ferreira e Lucila de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FLAUÉS, M. *A tortura denunciada sem meias palavras: um livro expõe o aparelho repressivo da ditadura*. In: **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil, vol. I. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

_____. **A Vida dos Homens Infames**. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder- Saber. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

FRANÇA, Andréa e MACHADO, Patrícia. **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. IN: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216497> . (Acesso em outubro, 2015)

_____. **A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso**: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. Estudos da língua (gem), volume 12, número 1. In: <file:///Users/patriciamachado/Downloads/416-1513-1-PB.pdf>. Acesso em janeiro 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed, 34, 2006.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo e PONI, Carlo. **La microhistoire**. Gallimard | *Le Débat* 1981/10 - n° 17

GUIMARAES, CLOTILDE BORGES. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação de mestrado. USP, 2008.

GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema**. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. Leo Charney e Vanessa Schwartz (org). São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

HIRZSMAN, Leon. **O espião de Deus**. IN. BRASILEIRA, Cinemateca (org). Leon Hirszman: ABC da greve, documentário inédito. Catálogo de mostra. Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1991

_____. **1983**. Leon Hirszman. IN: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

JOFFILY, Mariana. **Oban e DOI-CODI: elementos para um estudo**. ANPUH. XXII Simpósio Nacional de História. Londrina, 2005. Disponível em: <http://docplayer.com.br/9306643-Oban-e-doi-codi-elementos-para-um-estudo-de-uma-nova-etapa-na-repressao-as-acoes-da-esquerda-e-aos-movimentos-sociais-e-foi-o.html> . Acesso janeiro 2016.

JOSE, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema brasileiro**. 1999

JUNIOR, Walter Lima. **O cinema cúmplice da vida de Eduardo Coutinho**. Encarte DVD Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.

KEHL, M. R. *Tortura e sintoma social*. In: **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. Edson Teles e Vladimir Safatle (org.). São Paulo: Boitempo, 2010.

LAMBERT, Arnaud. **Also known as Chris Marker**. Paris: Le Point du Jour, 2013.

LAYERLE, Sébastien. **Caméras en lutte en mai 68**. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.

_____. *Les murmures du monde*. IN: *Le cinéma militant reprend le travail*. CinémaAction, 2004.

LEANDRO, Anita. **O tremor das imagens: Notas sobre cinema militante**. Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 98-117, JUL/DEZ 2010

_____. **Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão**. In: *A sobrevivência das imagens*. Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (orgs). Campinas, SP: Papirus, 2015.

_____. **Cinema do exílio: Entrevista com Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström**. IN: *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. V.2, n.2 (2015).

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. **Chris Marker e as barricadas da memória: Comentários em torno de Le fond de l'air est rouge**. Tese USP. 2010

LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944**. Paris: Editions Verdier, 2013

_____. **Nuit et Brouillard-** un film dan l'histoire. Odile Jacob, Janvier 2007.

_____. **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, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MARINHO, Gabriel. **A migração das imagens: o uso das imagens de arquivo no documentário brasileiro (1961-1964)**. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **A UNE somos nós, nossa força e nossa voz...experiência fotográfica e os sentidos da história no século XX**. Discursos Fotográficos, v. 6.

MEZAROBBA, G. Anistia de 1979: o que restou da lei forjada pelo arbítrio? In: **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**, vol. II. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR

NEMER, François. **Godard (Le cinéma)**. Paris, Gallimard, 2006.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran-** essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles, Group de Boeck, 2002.

NORA, Pierre (dir.). **Les lieux de mémoire – I: La République**. Paris: Gallimard, 1984.

NOVAES, Regina. Violência Imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, ano 2, n 3, 1996.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (reliquat). In: **Escritas da violência**. vol. 1: o testemunho. Mácio Seigmann-Silva, Jaime Ginzburg, Francisco Foot hardman (orgs). Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

NINEY, François. **Aux limites du cinema direct**. Images documentaires n.21, 2ª trimestre 1995, 1994.

NUNES, Paulo Giovanni Antonino. Golpe Civil-Militar na Bahia: repressão e legitimação. IN: **Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba: história, memória e construção da cidadania** / Elder Dantas, Paulo Giovanni Antonino Nunes, Rodrigo Freire de Carvalho e Silva, organizadores.- João Pessoa: Editora da UFPB, 2014a.

_____. **Golpe civil-militar e repressão no imediato pós-golpe: os casos da Paraíba e de Minas Gerais**. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.15, n. 22, 2014b.
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2014v15n22p63/7012> (Acesso em junho 2015).

_____. **Repressão e Legitimação de parte da sociedade civil no imediato pós-golpe civil militar na Paraíba**. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH, Natal, 2013.

http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364352433_ARQUIVO_Anpuh-EncontroNacional-2013.pdf (Acesso em novembro 2015)

PINTO, L. E. S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> > Acesso em: 15 de outubro 2015.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap**: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2010.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à constituição de 1988. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

Relatório da Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/>

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo** (organização Ivana Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROLLET, S. **Une éthique du regard**- le cinema face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann Editions, 2011.

SALLES, João. IN: **Eduardo Coutinho**, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANDER, Roberto. **O Brasil na mira de Hitler**: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANZ, Luiz. Carta circular aos amigos e companheiros a quem, relapso, não tenho respondido. In: In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.) **Memórias do exílio**. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, **Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas** Psicologia Clínica [online] 2008, 20 Disponível in: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291022014005>> ISSN 0103-5665

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SILVA, Marcília Gomes da. **Informação, repressão e memória**: a construção do estado de exceção no Brasil na perspectiva do DOPS-PE (1964-1985). Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

SORLAN, Pierre. **Sociologie du cinema**, Paris, Aubier-Montaigne, coll. Histoire, 1977.

SOUZA, Francisco de A. L. de. **Nordeste: O Vietnã que não houve, Ligas Camponesas e o golpe de 1964**. Londrina: Ed. UEL/ Ed. da UFPB, 1996

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968 O diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2008.

VAUTIER, René. **Caméra citoyenne**. Mémoires, Rennes, éditions Apogé, 1998.

VASCONCELOS, Gabriel. **Subversivo**: Fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz. Projeto Experimental em jornalismo. Universidade Federal Fluminense: Niterói, julho de 2015.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**; organização: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILLAÇA, Mariana. **Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do *Nuevo Cine Latinoamericano***. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2008.

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**. Paris. Plon, 1998.

XAVIER, Ismail. O momento do golpe, as primeiras reações e o percurso do cinema de oposição no período da ditadura. IN: **1964: do golpe à democracia**. São Paulo, Hedra, 2005.

ZABUNYAN, Dork. **Les images manquantes, prologue**. Paris, Carnets du Bal #3, septembre 2012.

FILMOGRAFIA

1968, Glauber Rocha (filme inacabado com imagens da Passeata dos 100 Mil)

1968, INA (documentário produzido pela televisão francesa)

ABC da greve (1979), Leon Hirszman

Acervo imagens José Carlos Avellar Cinemateca MAM

Acervo imagens Eduardo Escorel Cinemateca Brasileira

Acervo filmes militantes ISKRA

Brasil, relato de uma tortura (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau

Cidadão Boilesen (2009), Chaim Litewski

Cabra Marcado para Morrer (1984), Eduardo Coutinho

Cuba Si (1961), Chris Marker

Deus e o diabo na terra do sol (1964), Glauber Rocha

Diário de uma busca (2010), Flavia Castro

Em nome da segurança nacional (1984), Renato Tapajós

Garrincha (1962), Joaquim Pedro de Andrade

Hércules 56 (2006), Silvio Da-Rin

História do Brasil (1971-1973) Glauber Rocha

Jango (1984), Silvio Tendler.

Le fond de l'air est rouge (1977), Chris Marker

Não é hora de chorar (1971), Luiz Sanz e Pedro Chaskell

On vous parle du Brésil : torture (1969), Chris Marker.

On vous parle du Brésil : Mariguela (1970), Chris Marker.

Quando chegar o momento (Dora), Luiz Sanz e Lars Safstrom.

Retratos de Identificação (2014), Anita Leandro.

Setenta (2013), Emilia Silveira.

Anexos:

Entrevista com José Carlos Avellar
Por Patrícia Machado e Thais Blank
Julho 2012

Avellar= Eu me lembro que eu filmei a saída da assembleia e o trajeto até a porta do cemitério, mas eu não filmei o cemitério. Na época eu trabalhava no Jornal do Brasil e eu tinha que voltar pra entrar senão eu ia chegar atrasado. O enterro começou a tarde, nós saímos e atravessamos a Praia do Flamengo até lá, mas na hora do enterro mesmo já era tarde. Eu não filmei nada lá dentro e tampouco filmei dentro da Assembléia. O material filmado na Assembléia e no enterro não foi filmado por mim, foi filmado pelo Escorel.

Patrícia= Então foi no mesmo dia? Tínhamos dúvida quanto a isso, se os dois filmaram no mesmo dia.

Avellar= Foi no mesmo dia. Tinha muita gente filmando, as televisões estavam lá filmando também. Eu não sei se o Coutinho filmou, eu acho que não. Mas no material que eu filmei eu vi que o Eduardo Coutinho tava descendo, tem uma hora que ele cruza. Só que conhece o Coutinho na época pode saber, ele tinha barba mas cabelo preto, e ele desceu e atravessou. Tem uma hora que ele passa... Mas muita gente filmou.

Thais= A nossa ideia é um pouco se basear na ideia dessa pesquisadora Sylvie Lindeperg. Ela desenvolveu um método que consiste em ir atrás do material, entrevistar as pessoas que participaram da filmagem, reconstituir a história dos filmes, porque eles foram pro arquivo, se foram esquecidos, por que, como é que retornam...a gente quer se inspirar um pouco nessa metodologia para refazer a história dessas imagens.

Avellar= Eu filmei muita coisa, mas assim solta, porque minha atividade principal era fazer crítica de cinema. Eu filmava um pouco assim como um diretor escreve sobre cinema, era uma coisa que me alimentava. Mas nesse período, tinham duas coisas que me interessavam. O Olney tava fazendo um projeto, que íamos filmar eu, ele, o Antonio Manoel, íamos fazer um filme experimental, mas o Manoel foi pra Bahia(..) . Mas eu e o Olney certamente estávamos interessados. Era um filme em três episódios. O primeiro episódio foi o único que foi feito, é o *Manhã Cinzenta*, mas logo depois o filme foi apreendido, o Olney foi preso, foi um desastre na vida dele. E aí nós interrompemos o projeto, que era fazer um filme que tivesse uma coisa sobre estudante, outro sobre um caso na zona norte do Rio...duas ficções e um documentário. Havia a possibilidade de que eu e o Olney fizéssemos um documentário juntos. O meu era um filme sobre a zona norte. Tinha que reencenar mas era um documentário sobre um caso absurdo de um sujeito que trabalhava em Copacabana e morava na zona norte. Ele brigou com o motorista que arrancou a barra do ônibus pra agredir o cara, que conseguiu pegar a barra e matar o motorista. Ele foi preso, tava na cadeia, e a gente queria fazer um filme com essa história, que saiu nos jornais e foi uma história extremamente trágica que reflete bem o estado das diferenças sociais e econômicas. Eu ia então fazer esse projeto. Isso tava me alimentando e então eu filmei muita passeata. Desde 66/67, quando tinha as manifestações de estudantes na rua, as passeatas na Candelária, eu filmei muito.

Patrícia= Você ia sem projeto definido?

Avellar= Eu comecei a filmar mais pensando no projeto que o Olney queria fazer. Mas desde antes havia uma coisa que tinha me mobilizado, que eu tinha visto...as comemorações na rua, na Cinelândia, em torno da Copa de 58. Não tinha televisão, era só rádio de pilha. Então ficava todo mundo na rua, na Cinelândia, ouvindo jogo e era como se tivessem numa arquibancada num estádio de futebol. Eu pensava ninguém filmou isso, tinha que ter registrado isso. Na época eu tava com uma câmera bolex muito amadora. Em 62 eu não consegui filmar. Na verdade eu só consegui filmar isso na copa de 70. Mas nesse momento, início dos anos 60, eu achava muito vibrante as manifestações de rua. As pessoas saiam pra se encontrar na rua. E tinha passeatas, manifestações das mais diversas, ou simplesmente o fato de estar na rua, eu queria de alguma maneira filmar isso. Então eu comecei a registrar muito o carnaval. Os fotógrafos de jornal não gostavam de fotografar carnaval na rua, reclamavam “arrebentam a câmera da gente”.. eu nunca senti isso e ia filmar no meio do bloco. Vinha o bloco, eu entrava com a câmera, nunca aconteceu nada. Era tão vibrante filmar essas manifestações na rua, e ao mesmo tempo era um modo de aproximar o meu trabalho teórico de uma outra ponta. Eu queria escrever a crítica mas essa ideia de filmar alguma coisa me informava de como eu podia fazer isso. Aí eu filmei. Pedacos dessas imagens foram usadas no *Manhã Cinzenta*. O *Manhã Cinzenta* teve uma parte filmada em 35 mm e uma parte filmada com minha câmera 16 mm, e ampliado depois pra 35 mm, e alguma coisa foi filmada especialmente para o filme, durante as filmagens teve uma passeata e nós filmamos a passeata, e outras foram cenas que eu filmei que foram depois incorporadas. Acho que filmamos mais de uma passeata quando estávamos filmando Manhã Cinzenta. Mas em um dos dias que nós estávamos filmando com o ator, o ator foi preso. Ele aparece no meio das pessoas, tinha um cara filmando, veio a polícia e achou que ele fosse um líder estudantil e prendeu o cara. No dia eu fui detido, não cheguei a ser preso, mas fui detido e percebi que tinha uns caras vigiando e desmontei a câmera, dei o chassi pra um, o “corpo” pra outro, e eu lembro que eu fiquei com o fotômetro na mão. Fui detido, me encostaram na parede e o policial ficou com muito receio de que o fotômetro fosse um gravador, que eu tivesse gravando o que eles estavam falando comigo. Então ele queria que eu apagasse a fita e eu respondia que não tinha fita. O que mais me deteve nesse dia foi essa situação inteiramente louca, porque ele queria que eu apagasse a fita. O fotômetro tinha aquela coisa do lado que você liga e desliga...foi uma situação cômica. Mas o ator foi preso, e se isso acontecesse uma segunda vez podiam pensar: é mesmo estudante e líder estudantil. Ele ficou preso por menos de uma semana. Deve ter sido levado ali pro quartel da PM na Evaristo da Veiga ... por que ele nem era estudante, não tava envolvido com nada. Com isso então, eu tenho o material, usamos o material. Agora, eu sonhava em fazer alguma coisa em torno dessa manifestação de rua. Na verdade houve um dia que eu fiquei muito preocupado com uma grande passeata na Candelária, em que eu tava filmando muito as pessoas que passavam, e um dos estudantes falou “não filma muito a cara das pessoas não porque isso vai acabar sendo usado como informação pra polícia”. Era aquele estado de medo e paranoia mesmo, tudo era uma perseguição... eu lembro que por isso eu freei um pouco a ideia de fazer esse filme, porque eu e o Olney chegamos a pensar em usar as imagens para fazer um pequeno episódio sobre as passeatas, comentado pelo Olney, com a ideia de vir e ver. Esse seria um terceiro episódio do Manhã Cinzenta.

Thais= E essa ideia de misturar no Manhã Cinzenta imagens documentais e de ficção, o Olney já tinha ou isso veio no processo?

Avellar= Isso veio no processo. A produção do *Manhã Cinzenta*, e isso é que foi irônico e cruel na perseguição ao Olney, era uma coisa amadora. Estava começando um momento em você podia filmar com pouco dinheiro. Eu tinha um emprego regular no JB, o Olney fazia cinema mas tinha feito alguma coisa comercial, não me lembro o que era, acho que era alguma coisa pra Casa Tavares, tenho essa impressão por causa de um robô usado no filme que era dessa propaganda da casa Tavares. Sei que ele tinha feito alguma coisa e conseguido o dinheiro pra fazer o filme, não dava pra fazer um filme longo, então eu tinha condições e disse compro um material de 16 mm e a gente revela. Eu tinha uma bolex, ainda tenho. A bolex era leve, não tão leve quanto a éclair, mas era muito mais leve do que uma ...flex e dava pra carregar facilmente. Naquele momento já se anunciava essa novidade de que filmar era mais barato do que distribuir. Mas não existia a Embrafilme, não existia nenhuma fonte de recursos.

Patrícia= Em algum momento você sentiu o risco no momento da filmagem?

Era uma coisa tão incorporada ao cotidiano que a gente não pensava. Mas eu nunca me senti especialmente ameaçado, especialmente perseguido. E lembro nunca ter deixado de fazer alguma coisa por receio de uma represália. Esse episódio da candelária, que contei, me chamou a atenção pra isso. Mas existia um clima sim, isso existia. Eu me lembro que houve nesse período, no Teatro Casa Grande, um grande movimento contra a censura. Eu me lembro que no dia da mesa sobre cinema ... me lembro que as perguntas eram encaminhadas à mesa por escrito, os organizadores não queriam que o público se identificasse e que pudessem se comprometer com isso. Eu lembro que recebi um papel, que não tinha nenhuma pergunta, mas que o sujeito dizia assim: “tomem cuidado com o que estão dizendo porque tem um sujeito aqui do meu lado que está gravando tudo”. O perigo existia, mas eu trabalhava em jornal e a gente tava acostumado com censura na imprensa.

Patrícia: No momento das filmagens do *Manhã Cinzenta* a gente percebesse que vocês estão efetivamente no meio da manifestação. Nessa hora, vocês não sentiram o perigo?

Avellar= Não porque a gente não vê nada. Uma vez eu estava filmando uma vaquejada, e lembro que tava lá, esperando a saída do boi, eu filmava a chegada do boi. Aí num determinado momento eu sentei no chão e filmei o cara que vinha, que pegava o boi pelo rabo. Aí um vaqueiro chegou perto de mim e disse: “você já imaginou se alguém não pega o boi? Ele vem em cima de você”. Eu nem pensei nisso porque você perde a noção de espaço, você tá concentrado no que tá filmando. Eu nunca entraria à toa num caiaque (...) mas entrei num barquinho pequenininho quando tava com Geraldo filmando *Iaiô*, pra filmar a mãe de santo. A gente entrou no Rio e foi remando até o encontro com o mar, pra jogar a oferenda pra Iemanjá. Eu não me lembro de ter sentido nada, eu acho que a gente se abstrai de um perigo real, que você entra na situação que você tá filmando.(...) Algumas vezes você não vê coisas que tá filmando. Tem momento que você tá vendo um pedaço da imagem mas não vê o resto, você só descobre isso vendo o que filmou. Naquele momento a gente filmava muito, a bolex já tinha um visor..., não era um visor lateral. O visor lateral você sabe que é parecido com o que tá filmando, mas não é igual. Quando você tá filmando não vê mais nada. Depois de um tempo você nem precisa da lente, imagina aqui e ali e enquadra sem precisar ver.

Thais= E depois Avellar: você filmou, foi filmando essas passeatas, fizeram o *Manhã Cinzenta*, e depois teve o episódio do MR-8 em que o filme foi censurado?

Avellar= Foi uma pessoa do MR8 que sequestrou um avião da Vasp e que disse à bordo: “estou levando um filme pra Cuba que mostra toda a história...e na manhã seguinte, prenderam o Olney.

Patrícia= Ele então não foi exibido no avião?

Avellar= Não, na época era impossível. Ele falou no avião que estava levando e disse o nome do filme.

Patrícia= Havia mais de uma cópia e elas foram distribuídas?

Avellar= Não tínhamos dinheiro pra nada, não sobrava. Mas forma feitas duas cópias em 35 mm e uma cópia em 16 mm. Logo que ele terminou de fazer tinha dado um tempo em que a gente tava preparando esse material pra fazer o documentário e estávamos começando a pensar como íamos filmar a história para o segundo filme. Nesse intervalo, acho que foi em 69, nós fomos a Vinha Del Mar, e antes, ou ao mesmo tempo, o filme foi enviado ao festival de cinema de ... Ele ganhou um prêmio. Eu não fui a mas fui a Vinha Del Mal no Chile. As cópias resistiram porque a cópia de nunca voltou, a cópia que foi para Vinha de Mar voltou e ficou na Cinemateca. Nós fomos juntos e a cópia voltou comigo e com o Olney. Nesse momento a gente tinha que ter uma autorização, o passaporte tinha que receber um visto de saída. Mas me negaram o visto de saída até a manhã do dia que viajei para o Chile. Eu fui pro Chile achando que na volta eu ia em cana. Não só eu tinha demorado muito para pegar o visto e no avião tavam todos achando que eu não iria, pois eu tinha a passagem mas não tinha o visto de saída. Então comentou-se muito e eu acabei ficando na mesa dos debates. Eu lembro que também tava o Joris Ivens, ele só falava francês, acabei ficando ao lado dele. Por trás tinha um enorme retrato do Che Guevara. Saiu nos jornais e a essa altura eu pensava que quando chegasse...quando chegamos não me prenderam mas não deixaram entrar de imediato o Jean Claude Bernardet, pois ele foi suspeito de estar fazendo contrabando de casaco de pele, porque ele foi com um casaco e tal. Eu eu o Olney que estávamos morrendo de medo, com a cópia do filme, passamos e guardamos a cópia na Cinemateca do MAM.

Patrícia: o filme chegou a ser exibido na época fora essas duas exibições?

Avellar: Ele deve ter passado em cineclubes, mas sessão anunciada, programada, não. Nós queríamos justamente juntar os três para fazer um longa-metragem. Nem chegou a ser apresentado a censura porque a ideia era apresentar os três.

Tem uma coisa ingênua no filme, é ingênuo mas é verdadeiro, é autêntico. Acabou sendo na época uma provocação muito forte. Aquela desarticulação na montagem, aquilo foi muito Olney. Na verdade eu acompanhei não muito presente a edição. Eu lembro que nós discutimos muito o roteiro e a filmagem, eu tava muito presente. Alertava quando estava muito óbvia a intenção, enchia muito a paciência do Olney. Mas eu e todo mundo ajudava. A mulher dele é que fez os uniformes, nós fizemos todas aquelas armas de madeira, a escolha de locações nós íamos procurando, um trabalho muito coletivo.

Thais= E as suas imagens Avellar: você foi juntando essas imagens da passeata, como elas foram parar na Cinemateca?

Avellar= Eu já fazia coisa na Cinemateca. Eu fazia programação e exatamente nesse período do Manhã Cinzenta, pouco antes ou ao mesmo tempo que o Olney foi preso o Cosme, que trabalhava na Cinemateca também foi preso. Eu tenho até a impressão de que em 69 quando eu fui pro Chile o Cosme estava na cadeia. Eu me lembro que na minha ficha do Dops tinha

uma anotação de que eu trabalhava com o perigoso Cosme. Imagina, aparentemente tinha algum guerrilheiro chamado Cosme então eles confundiram. Aí eu era um suspeito de trabalhar com o perigoso Cosme. Na véspera dessa coisa de prenderem o Cosme eu e o Joaquim Pedro tomamos conta da cinemateca porque não tinha ninguém. Ficamos nós dois lá, tinha uma programação, e eu fiquei trabalhando. Porque eu ia muito lá pra debate, discussão, cheguei a fazer uns cursinhos de cinema lá. Depois eu e o Joaquim fizemos um curso de cinema lá. Nesse momento eu guardava o material lá porque era o local melhor do que guardar em casa. Depois nós chegamos a montar na cinemateca, não tinha a moviola mas tinha um visor. Depois nós conseguimos ter uma steinback 3235 que ficava um pouco melhor. Eu cheguei a editar duas coisas. Uma coisa eu editei mesmo mas não cheguei a finalizar. O que filmei da copa do mundo de 70 eu editei e depois trocamos com Wladimir porque ele filmou Brasília. A ideia era a gente fazer um filme sobre a comemoração da copa de 70. Eu editei mas nunca mais usei. E o Wladimir usou o material de 70 pra fazer um filme sobre Brasília, a coisa da cidade que estava sempre cheia de espaço e naquele dia estava tomada por gente. Cheguei a editar alguma coisa que filmei no carnaval.

Thais: As da passeata não?

Avellar: da passeata não

Patrícia: Teve a morte do Edson Luis, o enterro e depois a missa de sétimo dia. Foram várias manifestações que culminaram com a Passeata dos Cem mil. Você lembra quais desses eventos você chegou a filmar?

Avellar: A Passeata dos Cem mil eu filmei com certeza. Antes da passeata dos Cem mil eu filmei outras. Porque a Passeata dos Cem mil foi muito muito pacífica, estavam lá artistas. Mas com certeza eu filmei o enterro do Edson Luis e filmei mais umas duas ou três passeatas, mas não saberia dizer a você quais. O dia da missa eu filmei a rua. Foi um dia tenso. Lembro que um dos materiais foi filmado pelo jornal para um processo. Dois fotógrafos do jornal foram agredidos e um deles levou uma pancada na cabeça, abriu a cabeça, e eu tinha filmado isso. Tinha filmado por acaso. Tava na rua, surgiu uma confusão, eu vi Alberto Jacó perseguido por um policial à cavalo, eu filmei. E o outro foi uma confusão armada na esquina da sete de setembro, também agrediram um fotógrafo do jornal. Isso eu sei que foi na missa do Edson Luis porque nesse dia tinha um fotógrafo na sacada da redação que também fotografou o Jacó. Então havia uma documentação jornalística que estava sendo usada. Essas imagens devem estar no arquivo do JB. Eu devo ter em casa a reprodução fotográfica de algumas das fotos do Jacó sendo agredido e o sujeito arrebentando a câmera dele. Mas possivelmente a foto mesmo que foi usada nesse processo não tá comigo porque eu me lembro que de noite eu selecionava as fotos e guardei algumas comigo.

(...)

Esse material, era preciso restaurar um pouco. Como eu não usei, eles ficam lá e quem pede pra usar eu peço pra restaurar. Nessa altura só deve ter negativo, não sei se ele tem cópia. Ressaca mais fácil porque já foi manuseada, não deve ter cópia desse material.

(Glauber, Leon também filmaram a passeata dos 100 mil)

Patrícia= Só pra entender melhor esse processo: você filmava essas manifestações e deixava no arquivo da cinemateca.

Avellar= Na hora que eu filmei era isso. Eu queria fazer algo sobre essa movimentação na rua, a ideia do Olney de fazer o filme em 3 episódios e eu falei: vamos. Com isso aqui a gente

consegue montar um material. No carnaval eu queria fazer um filme sobre homens vestidos de mulher na rua (...). Em alguns carnavais lembro de ter filmado o mesmo sujeito que filme no ano anterior, cruzávamos no rua. Tinha sujeito que saía fantasiado de mulher grávida fazendo tricô. Eu lembro de ter filmado isso em anos diferentes.

Patrícia= Depois da confusão do Olney houve uma busca na cinemateca?

Avellar= Houve várias buscas. A cinemateca era com frequência procurada, havia mandados de apreensão de filmes. Os filmes que imaginávamos mais visados a gente trocava nome de lata. Essa imagens estavam guardadas só com o meu nome. Se no acervo encontrassem uma lata escrita passeatas eles certamente iriam pegar. Me lembro que o Cosme, que o material de Cabra Marcado para morrer estava em latas escrito Rosa do Campo. Dava-se outros nomes que não tinham nada a ver. No caso do *Manhã Cinzenta* ocorreu duas coisas. Primeiro eles foram ao laboratório. E dali foram a cinemateca. Depois de um certo tempo da apreensão, a cinemateca foi nomeada como fiel depositária, não podíamos abrir as latas, elas estavam seladas, e tínhamos que guardar aquilo em lugar especial, e não abrir. Isso aconteceu com *Manhã Cinzenta* e com *Di Cavalcanti* de Glauber anos mais tarde. Os outros eles levaram para Brasília. Lembro que apreenderam *Potenkim*, *Outubro*. No meio de uma sessão, queriam apreender *Potenkim* e pedimos pra esperar o final,. Nesse momento conseguimos trocar o rolo do filme.

Nós íamos muito a censura, eu não fazia nenhuma programação sem passar pela censura. Então os censores conheciam a mim e ao Cosme, sabiam da existência da cinemateca e iam lá. Em debates sempre havia alguém para ouvir o que se dizia. Mas a cinemateca era uma instituição muito comentada, um órgão legal. Houve um momento em que apreenderam uma cópia em nitrato. Já era uma maluquice ter uma cópia em nitrato na cinemateca. Já tínhamos um projetor com lâmpada de (xeron) que aquecia menos do que carvão. Então olhávamos e se a cópia em nitrato não oferecesse perigo nós a projetávamos. Uma vez uma cópia foi apreendida e dissemos para tomar cuidado, porque era uma cópia em nitrato que ia ser colocada em avião e, mudando a pressão, ela pode pegar fogo. Explicou-se longamente que aquilo era uma coisa arriscada. Uma cópia de 1930, 40, podia pegar fogo sozinha. É só aquecer e mudar de pressão. Lembro que depois o Cosme foi chamado a Brasília para pegar a cópia e trazer de volta porque era um perigo ficar com aquela cópia lá. Houve um tempo em que a censura era no Rio, no Palácio do Catete. Então a gente tinha que ir até lá, pegar o filme, levar pro censor pra ele autorizar ou não. Nas outras vezes a censura ficava em Brasília. As vezes vinha comunicação sumária: pode passar e não pode passar. E as razões eram absurdas. Uma vez foi proibido porque tava com legenda espanhol, ninguém entendia espanhol, então não podia passar (disse o censor). Eram coisas bem loucas.

Patrícia = Dessas imagens especificamente, foi você que pegou o seu nome?

Avellar=Sim

Thais= As suas imagens nunca estiveram perdidas, você sempre soube que elas estavam lá na cinemateca?

Avellar = Eu sempre soube que deixei na Cinemateca. Se elas estavam lá é outra coisa. Porque a cinemateca passou por uma série de mudanças nesse momento e houve um período em que fui proibido de entrar no museu pela direção. Não apenas eu. O museu tinha recebido uma verba do governo para criar um depósito de filmes adequado, com controle de temperatura. A mudança da diretoria do museu queria tirar os filmes dali e colocar alguns quadros ali. O museu foi construído na época do nitrato. Todas as medidas de segurança

foram feitas pra isolar a cinemateca do resto do museu. Mas o museu pegou fogo e ela foi preservada. (...) Depois disso, na década de 80, resolveu-se construir um depósito no museu. A diretoria queria tirar os filmes dali, nós protestamos. Nós fomos impedidos de entrar. Depois disso o museu passou por períodos de preservação bem precária, com falta de dinheiro e desinteresse na cinemateca a ponto de, em um certo momento, quererem jogar as cópias fora. Várias cópias foram enviadas pra São Paulo, algumas para o Arquivo Nacional. Eu sei que boa parte do meu material tá na Cinemateca. Se por acaso outra parte foi enviada para outro lugar é difícil identificar porque, por proteção, só tínhamos por identificação meu nome. No meu nome tem um material diverso: filmei a casa da Clementina, filmei Pixinguinha, carnaval, passeatas, material muito diverso.

Thais= No meio disso estavam as imagens do Escorel.

Avellar= Pra você ver, esses materiais foram preservados porque estavam protegidos contra a invasão de um possível fiscal que quisesse se apoderar e destruir o material. Deviam estar juntas. Em um certo instante eu fiz um trabalho, recebemos uma larga doação de documentários em 16 mm, algumas coisas descobrimos ao acaso, mas recebemos uma larga doação das atualidades francesas que começaram a fazer cópias para exibir em televisões. Algum material que pertenceu a agência nacional foi jogado fora, não sei porque, também chegou ali. Cinejornais americanos (universal, Fox) chegou até lá. Ficávamos vendo o que esse material dizia sobre o Brasil e agrupávamos em um certo setor da cinemateca. Todo esse material estava junto com essas coisas. Me lembro que tem um cinejornal que tem uma visita do presidente Dutra aos Estados Unidos. Esse material era importante. Ao mesmo tempo, conseguimos colher um material que eram exibidos fora do Rio, material de propaganda da ditadura. Cinco ou dez minutos que eles faziam pra circulação não sei onde. Silvio Tendler pegou um pouco, não sei quem mais pegou... o meu material ficou à disposição. (...)

Patrícia= Esse material, como você disse, esteve em vários momentos em vias de desaparecer. Primeiro as buscas, depois a falta de conservação, como ele se conservou?

Avellar= Não foram muito manuseados, os negativos. Eu em lembro que na época tinha um laboratório aqui, na Rua Alice, que só revelava 16 mm. Eu conhecia porque na época em que comprei a minha câmera eu filmei algumas coisas pra televisão e eu ia revelar lá no lab 16, fiquei muito amigo do laboratorista. Aprendi muito com ele. Eu trabalhava muito com os fotógrafos do jornal sobre revelação, e conversava muito com o laboratorista. Eu combinava com ele o dia bom de revelar, quando o revelador tá fresco, fixa melhor. O material podia ter problemas do ponto de vista do fotógrafo, mas do tratamento, estavam bem revelados e bem fixados. Uma vez eu filmei à noite na Cinelândia, tava confuso, não sabia o que ia dar, abri a lente e filmei. Depois no laboratório eu falei: pega uma pontinha, a gente faz um teste pra ver como a gente vai revelar isso, porque não tinha luz nenhuma. Mas a gente conseguia com o laboratório. Enfim, o material ficou lá. E como ficou guardado em lata acredito que não tinha tido muito problema. A questão começa agora com o tempo. Material de 66, 69, 70, 71..já tem um bom tempo. Como não se fez nenhum internegativo, provavelmente ele começa a deterior. Porque o filme não para de dilatar, né? O fixador fixa durante um tempo, então deve estar perdendo um pouco da definição da imagem. Aí sim, precisa restaurar.

Thais= Você lembra Avellar, qual foi a primeira pessoa que te pediu esse material numa história mais recente? A gente viu na internet que ele foi usado nos anos rebeldes, da Rede Globo?

Avellar= Me pediram, mas eu não vi, não posso dizer se foi usado ou não. Me pediram, pelo menos pra consulta.

Patrícia= Apesar da televisão estar filmando naquele momento, a Rede Globo com certeza filmava, mas não deve ter produzido imagens como as suas?

Avellar= A televisão não filmava. Por dois motivos, quer dizer. Fazia-se muita coisa em 16 mm, não tinha ainda videoteipe. E a televisão era uma coisa meio bárbara, porque eles jogavam o negativo e invertiam na gravação, então aquilo passou duas vezes, acabou. E tinham as coisas que se fazia com maior frequência, o material mais utilizado naquele momento era uma câmera “nikon”, que era uma câmera que filmava e gravava, não usava o nagra, eles filmavam e gravavam, então era um material não editável, a não ser que se passasse pra magnético que aí podia montar, mas o original já tinha ido embora. Era prático mas a “nikon” pesava muito, e por isso quando as pessoas filmavam do alto. Você tem muitos planos de passeatas que eles filmam do alto dos edifícios, na rua não havia ombro que aguentasse aquele peso.

Patrícia= Pra falar dessa possibilidade técnica do momento na hora da filmagem, de uma certa maneira a câmera que você usava possibilitava a sua agilidade?

Avellar= Eu usava uma bolex. A bolex tinha uma dupla agilidade. Existiam câmeras profissionais, como a éclair que era muito mais capacitada do que a bolex. Mas eu usava a bolex que tinha um chassi de 400 .., tinha um motor silencioso que era possível comandar o nagra, ao mesmo tempo você podia desmontar isso tudo, colocar uma manivela, dar corda nela, fazer planos de 30 segundos sem bateria sem nada. Em alguns casos você podia fazer planos de 30 segundos, outros casos você podia colocar um rolinho de 100 pés e fazer um plano inteiro de 100 pés. Sem o chassi a câmera ficava levíssima. Com o chassi você podia fazer planos de 10 minutos. Quando filmava bloco de carnaval eu filmava, colocava uma grande angular e ficava ali andando com ela 10 minutos. Depois dava pra aproveitar talvez 2 ou 3 minutos, um pedaço aqui, mas você tinha um plano enorme, tinha uma coisa contínua, se você quisesse manter aquela coisa contínua podia. Isso me garantia, em muitos casos, uma reação inesperada e espontânea da pessoa que estava sendo filmada. Porque eu não levantava a câmera pra filmar, eu já tava filmando. Isso era pra mim uma grande vantagem, e eu tinha além da bolex uma laica. Então eu tinha feito uma adaptação para usar as lentes da laica em uma bolex. Depois fiz uma adaptação para usar as lentes da “Cook” na bolex. Então, algumas vezes eu consegui filmar com esplêndido corte, que era a “cook”, e outras vezes com a lente da laica adaptada. Tinha uma lente 9 mm da laica, a 35 e a 28 mm da laica, que eram lentes bem definidas, que tinham um ângulo bom.

Outro dia, alguém tava conversando comigo sobre o incêndio no museu. Eu fui acordado e fiquei morrendo de medo porque tinha deixado a minha câmera dentro da cinemateca. Um colega me ligou e falou: vamos lá filmar! E eu falei, a essa altura ... mas não aconteceu nada com a câmera porque a cinemateca tava isolada. Mas eu cheguei lá, tinha um pouco de bateria, peguei a câmera e sai filmando. Filmei o rescaldo. As duas primeiras pessoas que entraram no museu fomos eu e o Estava conversando disso, sobre o incêndio, e me perguntaram, você ainda tem a câmera? Tenho, ela tá aí. Era uma câmera leve, eu peguei e saí filmando. Quando a gente fala em câmera leve, hoje, a bolex deve pesar uns 8 kg. Mas aí você pega hoje uma câmera que não pesa nada.. Eu me lembro que nas primeiras vezes que fiz alguma coisa com essas câmeras digitais eu colocava peso na mão. Isso aqui era muito leve, ia acabar tremendo. Mas a sensação que eu tinha naquela época é que era uma câmera leve. As

câmeras de televisão não pesavam tanto mas na “Nikon” pesava bastante. Quem sofria mais era o técnico de som porque o nagra era mais pesado, pesava uns 10 quilos.

Patrícia= Você sempre filmou sozinho?

Avellar= Em grande parte do tempo sim. Só no caso do filme com o Olney que tínhamos nós dois. Tinha alguém com som mas não ficava conosco. Porque foi tudo dublado depois. Nesse momento ficávamos eu e o Olney sempre juntos. A gente discutia o plano, algumas vezes a gente dava uma olhada. Outras vezes na rua a gente dizia, “olha, vou colocar uma grande angular aqui, a gente vai fazer assim” e depois é que ele via.

(trechos sobre documentários cubanos e a influência dos cinema brasileiro)

Thais= Me impressionou muito a história do Olney porque a gente nunca tinha escutado, é uma coisa impressionante o esquecimento desse filme.

Avellar= O Olney é muito esquecido. Na verdade, é o único cineasta brasileiro que foi preso por causa de um filme. E ele levou um tempo pra se recuperar de tudo isso. Acho que ele foi maltratado fisicamente, mas moralmente foi uma tortura horrorosa. No primeiro ou no segundo dia depois que ele saiu eu fui a casa dele. A Maria Augusta, a mulher dele, estava desesperada porque ele estava em pânico. Saiu da tortura dizendo “eu sou um filho da puta, entreguei todo mundo, dei o nome de todo mundo”. E eu falei, “para com isso, tá nos créditos o nome de todo mundo, como você entregou alguém que já tava com o nome ali?”. Mas ele não se convenceu. Eu falei, “você não deu o nome de ninguém, os nomes estão lá”. Ele levou um tempo pra se recuperar.

Patrícia= Ele chegou a ficar quanto tempo preso?

Avellar= Ele chegou a ficar dois meses preso. Ele saiu porque no cárcere pegou uma pneumonia, da qual ele na verdade nunca se recuperou inteiramente. Ele pegou uma pneumonia e aí foi solto entre o natal e ano novo. Ele morava em Laranjeiras. Ele tava inteiramente incomodado com isso. Tudo era mais cruel ainda porque o Olney era uma pessoa ingênua, não era ligado a partido político e reagiu a ditadura como reagiu 90% da população brasileira. No Brasil não houve briga interna, não houve o que houve na Argentina, era o governo contra todo mundo. Ou você tava no governo ou tava contra ele. Mas mesmo os militares que não estavam no governo não tinham as vantagens de quem estava no poder, não eram tão grosseiros, violentos ou convencidos daquilo. Olney era uma pessoa ingênua e não fez nada, só fez um filme.

Patrícia= Você falou que esse ator foi preso, ele está vivo?

Avellar = Deve estar vivo. Não sei a Janete...ela trabalhou um tempo em televisão fazendo pequenos papéis, mas ela teve um acidente de carro e se machucou. Os outros não eram propriamente atores. O Poti não era ator, o Antonio Manoel não era ator. Tenho a impressão de que a outra moça (que fica nua no final), ela eu sei que casou com um ator e foi embora pra Europa. Poti eu acho que foi pra NY. Ele trabalhava na cinemateca. Antonio Manoel era artista plástico, frequentava museu e era amigo do Olney. Era uma coisa de filme meio amador. O artista plástico queria fazer uma experiência cinematográfica. Os outros frequentavam a cinemateca e gostaram da ideia de fazer alguma coisa no cinema.

Eu já tinha escrito muito sobre cinema, já tinha escrito sobre filmes do Olney, debatido Gritos da Terra. Como eu tinha a câmera ela me perguntou se não queria fotografar. Eu tenho

impressão também que, num certo momento...eu tinha fotografado um filme chamado O velho e o novo, pouco antes de fazer o Manhã Cinzenta. Era um documentário sobre o Otto Maria Carpeaux. Nessa época, fomos filmar um dia de filmagem do Terra em Transe, do Glauber. Eu não conhecia pessoalmente o Dib, mas começamos a conversar. Possivelmente eu estava com uma dessas adaptações da bolex, tava com uma lente profissional com câmera amadora. Tenho impressão de que o Olney falou com o Dib e o Dib falou “fala com o Avellar”. Então ele veio em procurar, a gente conversou. (...) As pessoas no laboratório tratavam o Olney muito mal, achavam que ele não ia ter dinheiro pra pagar. E o Olney era muito tímido, então eu ia muito lá pra brigar com o pessoal do laboratório. Existia muita picaretagem no cinema, os laboratórios ficavam com medo, e como o Olney era humilde. Eu ia muito com ele na Líder. E frequentava muito o bar com Nelson, Joaquim, Glauber, David. A gente ia muito jogar conversa fora.

Patrícia= Então as imagens foram usadas no *Manhã Cinzenta*, nos *Anos Rebeldes* e no *Boilensen*?

Avellar= Teve um outro filme que usou também, que passou em Gramado. É um documentário sobre a polícia política do Uruguai e o Brasil cooperando.

Thais= Você lembra quando você assistiu essas imagens de novo. Imagino que você ficou muito tempo sem assistir...como você redescobriu?

Avellar= Eu lembro quando reví de perceber que o Coutinho tava passando ali. Porque há muito tempo eu não via e não tinha uma noção exata. Eu me lembro de coisas que eu filmei, me lembro de situações que vi quando estava filmando, as vezes me lembro da imagem e não da situação.

Sabe onde deve ter esse material também? No filme do Flávio. Nem deve estar creditado, mas eu vi e falei: esse eu filmei. Porque ele deve ter apanhado material na cinemateca. Quando você vê dá pra identificar que é nosso. As vezes identifico por algo que não gostei, um foco perdido.

Patrícia= No momento em que você filmava, no meio do tumulto, as pessoas tinham a percepção da câmera? Elas encenavam pra câmera?

Avellar= Tinha as duas coisas. Me lembro que uma vez tava filmando na Cinelândia a comemoração da copa. Quando acabou o jogo, teve comemoração na rua. Passou um helicóptero e eu acompanhei...eu abaixei a câmera e tinha um cara olhando. Ai ele começou a fazer pirueta e tal. Eu filmei e tal. Acho que naquele momento existia menos a exibição. Mas hoje com internet, com câmera, a exibição é diferente...antigamente as pessoas se ajeitavam, faziam pose. Hoje é uma movimentação, uma performance. Naquele momento existia uma representação coletiva, aquilo já era uma representação teatral na rua, as pessoas estavam acreditando naquilo. Elas estavam se expressando. A câmera não fazia muita diferença. Não tinha essa coisa de interpretar para a pessoa que estava filmando.

Patrícia= Dos registros que você fez, teve algo de mais forte, de diferente, fora a agressão do fotógrafo?

Avellar = O que fica na memória é que o que eu filmava era uma absoluta desordem organizada. As pessoas se mexiam pra todos os lados, era impossível ter a noção de que se filmava o mais quente. Mas sempre, desde que eu comecei a filmar, eu queria filmar de

dentro. Me chamava atenção as pessoas, eu queria filmar do meio, queria estar ali no meio das pessoas e de repente pegar um segundo de uma expressão na cara das pessoas. Ou uma coisa que se produzisse e que não desse pra ver de longe, que você deveria estar ali. O que fica na memória são as várias expressões, várias caras, que não dá pra encenar, não dá pra se preparar pra fazer isso. (...) Claro que há conversas em que a câmera é essencial, o sujeito está conversando com a câmera. Mas essa coisa de surpreender algo, da câmera enquadrar o sujeito e não o sujeito enquadrar a câmera. Era isso que me interessava. Interessava que eu tivesse ali e acontecesse alguma coisa e de repente com o olhar...a câmera era apoiada no braço direito e eu olhava com o outro olho. Porque tinha algo de interessante mas poderia estar perdendo algo ao lado. O que eu gostava era viver isso. Tenho impressão de que isso era a coisa dramática, a ideia de que você montou um quadro e nesse quadro tá acontecendo alguma coisa. Isso é um fragmento do que tá acontecendo. Isso eu gostava de fazer e acho que em alguns momentos consegui fazer. Aquela sensação de que você está concentrado numa ação aqui e de repente entra alguma coisa na frente que você não esperava e você tinha que seguir. Não tinha nada organizado. Algumas vezes que vi esse material, é o que me revela ainda é a coisa de que não era um fato que isolei. Era o que eu gostava de fazer, o que eu queria fazer. Era tinha interesse de filmar o momento não dramático, era o gesto espontâneo. E algumas vezes aparecia um sujeito protestando, não pra câmera. Eu ia atrás dele. São as coincidências. Eu lembro que nós passamos na sede da UNE, na praia do Flamengo, e tinha alguém queimando uma bandeira. É claro que ele queimou pra mim. Mas é uma coisa que não gostei, a imagem ficou fria.

Thais= Você foi filmando até quando Avellar, coletando essas imagens até quando?

Avellar = Filmar mesmo até final de 70. Depois fiquei só fotografando. (....fala sobre passado). Carnaval eu filmei até 78. É um material muito de reflexão mesmo. O carnaval daria alguma coisa, tem muitas representações teatrais de rua, tinha muita gente que saia fantasiado, fantasias fantásticas. E a coisa da fantasia, da troca de sexo, eu achava divertido por causa dos personagens que se repetiam. Eu perguntava o que tinha no gesto deles, era uma curiosidade.

Thais = Você tinha a consciência de que tava produzindo um documento histórico?

Avellar= A gente queria era participar da história naquele momento. Era um modo de se integrar ao teatro também. Só talvez o tempo faça que haja um interesse histórico. Eu tinha um duplo interesse ali, que era estar na rua com as pessoas e eu gostava de ver aquelas representações de carnaval e das manifestações políticas. Ao mesmo tempo tinha um aprendizado cinematográfico. Eu tava ali aprendendo alguma coisa para depois escrever sobre cinema. O fato de filmar satisfazia uma curiosidade minha. E gostava de ver o material depois. Alguma coisa que imaginava que tinha feito não tava ali e alguma coisa que não imaginei estava. Essa coisa me ajudava a ver depois como o cineasta tinha filmado, me permitia uma elaboração com a realidade da imagem. Mas, como material histórico não. E trabalhávamos com a ideia de que algumas daquelas imagens que guardávamos na cinemateca tinha um valor histórico. Vivíamos por ali perseguindo os filmes que tinham material de arquivo. Você tinha uns dois ou três exemplos marcantes, o filme do (...) que tinha circulado por aqui na década de 50, alguns filmes da Esther Schub, Essas coisas interessavam. Mas o que eu tava fazendo não tinha nem pretensão e nem passava pela cabeça.

Patrícia= E acabaram se tornando uma das únicas imagens do momento.

Avellar= Eu me lembro de estar conversando com o Bodansky. Nos anos 79, ninguém filmava as comemorações da copa do mundo. Eu filmei, o Bodansky e o Wladimir. O Wladimir chegou a chegada da seleção em Brasília. Boldansky filmou um pouco das comemorações no Rio e São Paulo e a chegada dos jogadores em São Paulo. A chegada aqui foi uma coisa apoteótica. Foi feriado, a rua parecia um dia de carnaval e foi filmando. Foram filmando os jogadores, os heróis, mas as pessoas nas ruas ninguém filmou. Eu me lembro que o último jogo eu não vi. Eu tava na rua filmando as pessoas em frente as televisões. Eu vi o jogo numa reprise em casa.

Entrevista Eduardo Escorel

Por Patrícia Machado e Thais Blank.

Julho de 2012.

Patrícia = No artigo “Vestígios do passado”, que escreveu para a revista do CPDOC em 2003, você coloca uma questão sobre o destino de algumas imagens perdidas. Você diz: “Março de 1968. Um câmera solitário filma a procissão e o enterro do estudante Edson Luis, morto a tiros pela polícia no Centro do Rio de Janeiro- marco inicial das manifestações de protesto ocorridas naquele ano conturbado. Onde estarão essas imagens? Teriam sido enviadas para o exterior do país, na tentativa de evitar que fossem apreendidas pela polícia?”. Esse câmera solitário era você?

Escorel = Esse cinegrafista era eu e, nesse momento, essas imagens estavam perdidas, não localizáveis há muito tempo, há 20 anos ou mais. Quando eu descobri que elas não estavam localizáveis, eu sabia onde tinha depositado as imagens...a pessoa que não conseguiu localizar me deu essa explicação, de que alguns materiais teriam sido mandados pra Cuba, num determinado momento em que não havia condições de segurança, de guardar esses materiais ali. Eu não sei se isso é verdade ou não, foi a explicação que me foi dada com a justificativa de que talvez pudessem ter sido mandados pra Cuba. Eu fiquei com essa questão, quando em 2003 (quando o CPDOC fez 30 anos), eu comecei mencionando essa questão que sempre me agonia muito. Ainda mais uma coisa que você mesmo filmou e nunca usou, por razões diversas.

Patrícia = Vamos voltar e começar do início desse trajeto. Qual foi o objetivo inicial de realizar essas imagens, quando aconteceu isso, quando você tomou essa decisão de pegar a câmera e filmar esse momento?

Escorel = O que eu consigo lembrar é que em 68, por uma circunstância totalmente casual, eu tinha uma câmera profissional que não era minha mas estava sobre a minha guarda. Era então do meu cunhado, tinha vindo da Europa, ele viajou e deixou a câmera comigo. Era uma éclair 16 mm, era a melhor coisa que havia na época pra filmar em 16, som e tal. Então tinha esse dado. Eu tava com essa câmera em casa. Não me lembro, mas tinham duas latas de filme. De onde vinham, porque eu as tinha naquele momento...eu acho que não comprei pra filmagem. Pela circunstância, quando surgiu essa ideia de filmar, que foi de um dia pro outro, eu tinha esse equipamento em casa. Embora eu não fosse um fotógrafo com um projeto, eu tinha feito algumas filmagens, eu fazia algumas filmagens... depois eu desisti disso. Eu sabia mais ou menos carregar o chassi. A outra circunstancia foi que eu tava naquele momento fazendo alguma coisa com o Joaquim Pedro de Andrade. Não me lembro exatamente o que era, mas pelas datas eu imagino que eles estivessem acabando de fazer o roteiro de Macunaíma. Seu eu não me engano ele filmou ainda no ano de 68, talvez no segundo semestre. E eu acompanhei muito de perto esse trabalho, discute o roteiro com ele. Isso foi importante porque foi ele que me telefonou, no dia do enterro, pra me dizer o que tinha acontecido. Pra ele ter me ligado

naquele momento é porque devíamos estar fazendo algo juntos. Então ele me ligou e disse: “olha, a polícia matou um estudante, o corpo está sendo velado na Assembléia, vamos pra lá”. Ele então passou ali em casa, eu morava no número 100 da Voluntários, ele passou e nós fomos mais de tarde, talvez até de noite. Acho que ficamos no velório, na véspera, algum tempo, acho que não muito tempo, e aí eu não lembro precisamente, mas arriscaria dizer que foi saindo do velório, no caminho de volta, o Joaquim sabendo que eu tinha uma câmera disse ou sugeriu de que o cortejo e o enterro deveriam ser filmados. E eu então fiquei com essa missão de um dia pro outro. No dia seguinte fui lá filmar sem nenhuma intenção de fazer um filme, sem nenhum objetivo específico, era mais uma forma de participar do protesto, do evento. A ideia que era muito presente naquele momento, que pouco depois aconteceu no maio francês, dos cineastas filmarem as manifestações, um pouco a ideia de qual seria o papel de um cineasta num momento de crise, de manifestações políticas. Seria participar como cineasta ou seria filmar como um cineasta. Então, às vezes, havia essa ideia de que filmar o evento era a melhor forma de um cineasta participar de uma manifestação política. Tinha uma circunstância aí curiosa de que, depois de 4 ou 5 anos sem estudar, eu tinha entrado na PUC no início de março e começado a cursar sociologia e política. Duas ou três semanas antes. Teve uma circunstância curiosa, que no dia seguinte causou grande rebuliço na PUC, que um aluno da sociologia tinha sido visto filmando o cortejo e o enterro. Então eu fui como estudante e como cineasta fui filmar. Foi basicamente isso que aconteceu, assim como outras filmagens tinham sido feitas. As filmagens que o Leon fez no comício de 13 de março de 64, da qual eu participei fazendo a gravação de áudio (o áudio se perdeu mas ainda resta uma parte da imagem), foi feita assim também, não havia um objetivo preciso, não havia como mostrar essas imagens na época, a não ser em um tempo mais demorado, mas não havia como mostrar no dia seguinte, no repórter Esso.

Patrícia= Interessante, essas duas manifestações da qual participou, você e o Leon. Teriam outros momentos assim filmados?

Scorel= Essas foram as duas que filmei. Outras pessoas filmaram ... eu, por exemplo, na passeata dos 100 mil eu já fui como estudante. Porque aí já foi em junho, eu já fazia parte do grêmio da PUC, acho que era parte da diretoria até, mas aí eu fui como estudante e não como cineasta. Participei de várias passeatas ao longo daquele ano mas como estudante. Eu fui uma vez, em 67, mas aí eu não com a câmera, fui fotografar uma das primeiras manifestações, na Praça Tiradentes, da qual existe um registro feito pelo repórter Esso, da polícia me cercando e me revistando. O Silvio Tandler é que tem essa imagem. Todo filme de 68 aparece essa imagem. Eu tava na Praça Tiradentes com uma câmera fotográfica, com a intenção de fotografar, porque não cheguei a fotografar. Eu tinha uma mochila pequena a tiracolo, que tava com a câmera, e num determinado momento os PMS acharam que devia ter granadas dentro da mochila ou não sei o que, então me cercaram e me revistaram e viram que era uma câmera. Mas isso foi suficiente para ir ao ar, no Repórter Esso naquela noite, e eu começar a receber telefonemas, perguntando o que aconteceu, mas eu não consegui fazer nenhuma foto. Então como pretendo fotógrafo ou pretendo cineasta foram essas que eu participei.

Patrícia= Essas imagens ainda estão preservadas, elas ainda existem?

Scorel = Essa filmagem do Repórter Esso existe, acho que tá no arquivo do Silvio Tandler, e em muitos filmes tem essa imagem. E está nos Anos Rebeldes do Gilberto Braga. Eles usam umas coisas de arquivo que o próprio Silvio foi consultor ou vendeu as imagens. Tem um capítulo que isso aparece. É uma cena rápida de ver, eu tô de costas.

Thais = Scorel, voltando então ao dia da filmagem. No dia mesmo da filmagem o

Joaquim não te acompanhou?

Escorel= Não, eu fui sozinho com dois chassis, um na câmera e o outro nessa famosa mochila. E eu fui sozinho. E por total inexperiência, cheguei atrasado. Por isso a imagem começa e já tem a multidão na Praça Floriano. Eu aprendi que nessas coisas tem que chegar muito cedo. Mas eu fui com a maior calma do mundo. Acho que eu também não tinha ideia do que ia acontecer, acho que eu não imaginava a dimensão que aquilo teria, não sei se alguém naquele momento tava imaginando a dimensão que aquilo teria. Eu cheguei até atrasado e tive dificuldade de me aproximar da assembleia, onde o corpo tava sendo velado, e comecei a filmar ali da Biblioteca Nacional. Ai consegui me aproximar um pouco, tanto que quando o caixão saiu eu subi em um desses carros, que tavam cheios de repórter, e tem uns planos que são feitos do carro. Mas logo depois desci pra acompanhar a pé, pela altura da Lapa, e aí também por total inexperiência, eu não tinha informação nenhuma sobre o que ia acontecer, também não imaginei que o cortejo ia parar e ali ia-se queimar uma bandeira. Se fosse empregado de uma teve ia ser demitido. Em vez de filmar isso, que o Avellar conseguiu filmar, eu resolvi subir em um prédio pra filmar o cortejo do alto. Isso levou tempo, embora hoje em dia isso seria mais difícil. Naquele tempo entrei no prédio, subi o elevador até o décimo andar, toquei a campainha e perguntei: posso filmar da sua janela? Hoje em dia só pra entrar no prédio o cortejo já teria acabado.. Ai filmei o cortejo lá do alto, mas o material se ressentiu, ao meu ver, de um excesso de tomadas de longe. Não sei se eu tava muito sobre o impacto daquela multidão, ou de estar ali filmando, eu não sei o que que foi, mas depois quando eu vi o material eu fiquei horrorizado, como é que filmei isso só em planos gerais. O que ficou mais próximo foi o cemitério. Ai fui pro cemitério, cheguei lá muito antes, porque o cortejo vinha devagar, fiquei esperando, anoiteceu. Ai falei “bom, anoiteceu não vou conseguir filmar né?”. Mas fiquei esperando. E ai quando, tinha alguém de uma televisão qualquer filmando que tinha um sungun. Quando o caixão chegou esse sungun foi ligado, eu não sei nem de quem era, deu pra filmar um pouquinho do caixão entrando no São João Batista e depois entrando no tumulto, naquelas gavetas laterais. Todo mundo subiu em cima de tumulto, naquelas gavetas laterais, foi um caos. E aí, eu morava ali na Voluntários, acho que cheguei a exhibir lá em casa uma ou duas vezes, pra amigos assim, e ficou guardada lá no armário. E aí a medida que as coisas começaram a ficar mais complicadas, ao longo de 68 e 69, eu tinha a latinha com filme e tinha ainda comigo o som de 13 de março de 64, e comecei a ficar preocupado de ter aquilo em casa. Eu não sabia o que fazer com aquilo. Eu não me lembro com precisão absoluta, mas acho que, eu viajei pra Europa em novembro de 69, as coisas estavam muito complicadas aqui. E eu acho que antes de viajar eu peguei esse material, porque eu também não sabia quanto tempo ia ficar fora, pra onde ir voltar, o apartamento era dos meus pais, tava emprestado pra mim...eu não sabia se iam mexer no apartamento. Acho que foi nesse momento que eu entreguei para o Cosme Alves Neto que era o curador da cinemateca do MAM, em mãos. Pode não ter sido próximo da viagem, mas eu me lembro de ficar muito tempo com isso lá em casa e de ser uma preocupação, ao longo de 68, 69. Ficava aquela coisa, deposito não deposito. Em algum momento, antes de ir pra Europa, eu entreguei ao Cosme e ele guardou. E eu acho que esqueci do assunto. Fui pra Europa, fiquei quase um ano...seria difícil naquele momento fazer alguma coisa porque era um material muito solto, em si mesmo, naquele momento não imaginei uma coisa pra fazer com aquilo..

Thais = E naquele momento Eduardo, ele não tinha uma especificidade, não era uma coisa que, como hoje, a gente olha como raridade? Você falou que no momento tinham outros jornalistas.

Escorel = Tinha o Avellar, alguém com uma câmera igual a minha que aparece no material que eu não sei quem é...até fui olhar no “fundo do ar é vermelho”, recentemente um amigo me

disse que tinha as imagens do Edson Luis no.., são as suas? Eu disse que não devem ser as minhas, mas de quem serão? Até uns dias atrás eu coloquei aqui no fim de semana e passei assim meio rápido e não encontrei nada referente ao Brasil, é preciso chegar essa informação. Mas em uma parte do material tem um momento que aparece claramente uma pessoa com uma *éclair* filmando. Eu não tenho notícia de alguém de algum jornal de televisão tenha filmado.

Patrícia = O Avellar não filmou o momento do enterro porque ele tinha que voltar pra redação. Então acabou que ele não fez esse momento.

Scorel = Ele fez a bandeira sendo queimada, que eu perdi...não era uma coisa muito conhecida, muito vista, não sei nem se passou em algum lugar. Tinham fotógrafos, acho que gente filmando, não sei.

Patricia= E tem uma coisa que o Avellar fala da época, que as câmeras eram muito pesadas, então possivelmente era difícil filmar de perto..

Scorel= Eles usavam uma câmera, acho que uma *Auricon*, que gravava o som na beiradinha do filme, mas acho que tinha umas outras câmeras. Com certeza no cemitério tinha alguém, e eu acho que tava filmando. Eu não me lembro de ter visto, mas se olharem a imagem vocês veem que em algum momento alguém acende uma luz. Eu tava ali, não sabia se ia ficar preto, pensei em aumentar a sensibilidade na hora da revelação. Eu não ia deixar de filmar.

Thais= Tinha alguma sensação de risco durante a filmagem?

Nenhuma. Não tinha polícia. Nesse momento não tinham começado...tinha havido algumas greves, o famoso episódio na faculdade de medicina que é uma coisa precursora do que aconteceu em 68, a polícia foi lá, algumas pessoas saíram por um corredor polonês, acabaram evacuando de noite. Eu acompanhei isso de perto, assisti isso na Praia Vermelha, mas sem acompanhar nem filmar. Mas quando aconteceu o episódio do Edson Luis ... quer dizer, um PM atirou num estudante, levam o corpo pra Assembleia e no cortejo tem uma multidão daquela...não tinha um policial no horizonte. Não tinha nenhuma sensação de risco, ao contrário do que começou a acontecer um pouco depois com as passeatas em geral, a passeata onde teve a confusão na faculdade de economia, onde era o teatro de Arena, que também muita gente foi detida, presa. Eu fui detido no Estádio do Botafogo nesse dia. Fui detido, fui levado pro DOPS. A passeata do dia seguinte. Ai era complicado, precisava de coragem pra enfrentar. Tinha de tudo, cavalo, cassetete, tiro...e os estudantes achando lindo: só o povo armado derruba a ditadura.

Thais = A decisão de não filmar esses outros acontecimentos foi por causa desse risco, ou simplesmente porque acabou o filme..

Scorel = Acho que a sensação de risco deve ter pesado, a câmera não era minha. Não me lembro com certeza, mas deve ter pesado. Eu deixei de ir, por exemplo, no dia que nós fomos detidos no estádio do botafogo, no dia seguinte teve uma passeata. Eu fui detido de barba e, no dia seguinte, a primeira coisa que eu fiz foi raspar a barba. E fui pra faculdade mas não fui nessa passeata. Tinha um risco, um medo, uma preocupação sim. Se eu não filmei mais por causa disso ... não sei, pode ser. Acho que talvez também deve ter pesado o fato de que eu tava na diretoria do grêmio, tinha uma coisa de mobilização. Tem uma foto minha no Pilotis da PUC, falando num comício, que foi tirada no dia seguinte do Estádio do Botafogo. Eu falei por causa disso, eles sabiam que eu tinha sido detido. Nesse dia na PUC, todas as lideranças

estudantis estavam, discursaram, e tem uma foto minha (acho que não estou discursando na foto).

Patrícia = O risco então existiu não no momento da filmagem mas ele volta pelo fato de ter essas imagens?

Scorel = Pelo fato de ter as imagens, de ter livros na estante, da casa ser frequentada por muitas pessoas. Foram anos, entre 68 e 74, começou a melhorar um pouco a atmosfera depois da posse do Geisel, mas antes havia um sentimento de insegurança quase permanente. A ideia de que a polícia podia vir na sua casa, por várias razões objetivas, e aí um filme ou um livro poderia agravar a situação. Eu tinha tido a experiência no Estádio do Botafogo. Eu fui pra manifestação com um livro de estatística, porque tinha aula naquele dia. E aí distribuíram um panfleto e eu dobrei, pus dentro do livro, e na hora de sair na rua e acabar sendo obrigado a entrar no estádio do Botafogo por causa do gás lacrimogêneo e acabar preso, eu pus o livro dentro da calça. Tem duas cenas que aparecem em fotos e filmadas: uma das pessoas contra um muro do estádio com as mãos pra cima. E tem outra foto dos estudantes no campo formando uma espécie de ferradura. Um por um foi sendo revistado. E na maioria dos estudantes não encontraram nada. Mas comigo abriram o livro, encontraram o panfleto. Então imediatamente eu passei a ser um agente perigosíssimo porque encontrei o panfleto e fui separado dos outros, fui preso com alguns colegas, a maioria das pessoas foi de ônibus pro Dops, mas eu fui de camburão. Um colega meu entrou em pânico total e absoluto, ele tinha uma agenda que ele comeu no caminho entre o estádio do Botafogo e Dops. Porque não acharam a agenda quando revistara. Ele falou que tinha que se livrar daquilo, tentou jogar pela fresta de respiração do camburão e não conseguiu, e ele comeu folha por folha. Nós estávamos dentro do camburão, eram uns quatro ou cinco, e ele comeu a agenda inteira. Pra ter uma ideia do pânico que poderia se instaurar.

Tem muitas fotos do campo, de jornalistas. Com certeza isso tá em vários arquivos. EM geral as pessoas não identificam como sendo de lá. Não aparece, é de noite. O que aparece é uma fileira. Era um grupo grande que tentou se livrar do gás lacrimogêneo entrando no estádio. Na época conseguimos acesso ao campo. Entramos no estado e de repente estávamos na arquibancada. A gente sentou ali e ficou esperando. Depois a polícia entrou e nos encurralou.

Thais= Voltando para as imagens, você as entrega para a cinemateca quando vai viajar. Quando você as reencontra?

Scorel= Ainda com o Cosme vivo, eu não me lembro do ano que o Cosme morreu, o Cosme continuou a ser o curador. Em algum momento eu perguntei pelo som do 13 de março. Primeiro ele me comunicou que não sabia onde tava. As imagens, a partir de um certo momento perguntei por elas, e ele disse que não conseguia encontrar. Depois que ele morreu, outras pessoas passaram a cuidar, eu perguntava, descrevia a lata, o filme. Acho que não tinha uma identificação clara na lata, não me lembro, acho que não fiz nenhum rotulo identificando, não sei se eles fizeram, também não foi dado nenhum termo de depósito, era tudo informal. Eu sei que num certo momento foi dado como perdido, não localizável, e eu desisti disso. Depois de um certo tempo, quando o Gilberto Santeiro começou a trabalhar lá, Gilberto era meu amigo, montou muitos filmes meus, e eu um dia falei com ele sobre o assunto e descrevi os planos pra ele. Passou-se mais um tempo grande e ele me disse: “eu acho que localizei o seu material, por acaso”. Tem uns rolos aqui de filme que estão agrupadas imagens identificadas de forma genérica que eram imagens referentes a 68. “E eu tava assistindo isso porque alguém queria pesquisar esse assunto, e eu resolvi assistir e comecei a ver as imagens que você descreveu”. Aí eu fui lá e efetivamente, tava o rolo inteiro sem nenhum corte ... o

único corte que tinha era o que juntava a parte do Avellar e a minha, a gente via que tinha sido filmado em chassis diferentes, mas não eram corte, era uma emenda. Ele tava no meio do material do Avellar. Imagina um rolo grande de mil pés, mais ou menos meia hora, ele tava no meio do rolo. Alguém juntou os dois materiais sem identificar a origem um pouco pelo assunto. Inclusive tem a passeata dos 100 mil e outros materiais. Eu identifiquei, separei e mandei para a cinemateca brasileira.

Patrícia= Uma das hipóteses com a qual a gente vinha trabalhando e a de que o Cosme teria trocado o nome da lata para preservar as imagens das buscas que, em um determinado momento, eram feitas pela própria polícia na cinemateca. E que ele possivelmente teria juntado as suas imagens as do Avellar e colocado o nome dele pra essas imagens não serem identificadas. Mas, pelo que você está dizendo, dificilmente isso aconteceu.

Scorel = Eu acho essa historia boa, mas não verdadeira. A minha hipótese e que o autor da façanha tenha sido o Chico, o Francisco Sergio Moreira, o Chico, famoso, grande figura, que trabalhou la muito tempo (ele trabalha na labo cine hoje). Ele e uma pessoa que vale a pena vocês conversarem. Se quiserem entender um pouco do caos da cinemateca e como as coisas aconteceram...eu acho que ele, em algum momento, fez uma junção desse tipo. Com boas intenções, de juntar material por assunto, que possivelmente na lata que eu filmei não tivesse nenhuma identificação de que aquilo era meu. E possível que eu tenha entregue ao Cosme sem identificar, achando que ele coloria o nome. Há um período em que Avellar e Chico, que trabalhavam juntos, podem ser autores dessa façanha. Ai é especulação total.

Thais = O Santeiro então achou essas histórias em 2009? Porque contaram uma historia pra gente também de que as suas imagens foram usadas por alguém em algum filme, ai você viu..

Scorel = Eu acho que as minhas imagens andaram sendo usadas sim, sem as pessoas saberem que fui eu que fiz.

Patrícia = Disseram que o Silvio Da-Rin, teria feito a pesquisa e usado essas imagens no Hercules.

Scorel= Pode ser que o que eu esteja falando fosse pro filme do Silvio. E quase certo que esse material tivesse sido copiado e dado pra outras pessoas sem que se soubesse que era meu. É quase certo isso. Acho que posso ter visto em filmes alguma coisa, mas quando eu vi eu não sabia que essas imagens tavam perdidas. O processo deu localizar o conjunto do material foi esse.

Patrícia = De uma certa maneira essas imagens sobrevivem, sem nenhum cuidado especial, ali na Cinemateca. Você acha que elas tiveram sorte de sobreviver e serem recuperadas exatamente nesse momento. Como você vê essa recuperação dessas imagens hoje?

Scorel= Acho que tem um fato que só o acaso explica. Se comparar a qualidade com que foram preservadas com o material do Avellar que está muito deteriorado. São imagens que a gente fez ao mesmo tempo, que passaram por processos semelhantes de guarda, e as minhas estão quase perfeitas. Isso provavelmente tem a ver com o tipo de negativo que ele usou e eu usei, o local onde o filme foi revelado, eu sei onde o meu foi. Foi no laboratório que existia na Rua Alice e o dele não sei. ...foi lá também? Então não sei. A câmera não faz muita diferença, não sei se ele usava a bolex com um chassi maior, isso ajuda a preservar ... enfim, tem essa

causalidade. Tem a ideia de que a chance de sobreviver na cinemateca são maiores do que se tivesse feito em casa. Eu considero que o filme hibernou e que acordou, saiu de seu sono profundo.

Patrícia = E a partir desse momento você tem intenção de usá-lo?

Escorel = Pensei vagamente nisso. Pensei em fazer alguma coisa especificamente sobre o dia do evento, não fazer uma coisa maior. Mas não sei se o material resistiria. Pensei na hipótese de fazer uma edição que narrasse o momento que o Edson Luis morreu até o enterro, posso criticar minha própria imagem que sempre é divertido...mas não tem nada decidido até agora.

Thais = No artigo você fala de 3 imagens..

Escorel = A do Leon também esteve perdida, mas foi encontrada uma parte dela. Tem uma parte que desapareceu. Foi reencontrado, quem reencontrou foi a Ana Maria Magalhães, meio sem saber o que era inclusive. Eu assisti com o Leon pela ultima vez, me lembro muito bem, porque estávamos montando Nelson Cavaquinho no final de 70 inicio de 71, na Cinemateca do MAM. Por estarmos lá, pedimos pra pegar esses filmes e vimos na mesa de montagem. Depois eu vi um trecho desse material, em 1987, quando tava editando uma série de cinema brasileiro, que se chamava Uma aventura do cinema brasileiro, feita pela TV manchete. E depois, quando tentamos localizar pro documentário sobre o Leon, ai já foi uma confusão, e conseguimos achar trechos: os petroleiros na Presidente Vargas até chegarem na Central. Mas existe um trecho que encerra a discussão no comício. Mas a filmagem do Jango discursando e os outros políticos, ou o material do Leon eu nunca consegui ver. E o que mais me dá pena é o áudio que eu fiz, que acho que foi a única gravação de áudio, e isso se perdeu. Eu acho que a Ana Maria Magalhaes encontrou na Cinemateca do MAM. (...)

As filmagens da Posse do Sarney não se perderam como as outras. Mas é ate curioso porque depois desse artigo muitas dessas coisas apareceram, o que é curioso.

(..)

Há uma certa preocupação e interesse por esse material, e em algumas pessoas uma certa vontade de identificar melhor as imagens que se usa em um documentário feito com material de arquivo. Eu cometi muitas vezes o erro de usar as imagens arbitrariamente, sem saber quando foram filmadas, em que data. Mas passou a haver uma outra preocupação com material de arquivo. Nos lidamos com isso nessa série do Estado Novo. Eu tinha essa preocupação desde o inicio da série, mas depois ficou mais evidente. Por isso mudei o titulo e passou a se chamar Imagens do Estado Novo. Não é mais sobre o Estado Novo mas sobre as imagens do Estado Novo. Acho que faz uma diferença enorme isso. Pensar que não é mais possível usar as imagens arbitrariamente como se fez ao longo de toda historia do cinema.

Hoje eu identifiquei uma imagem, que usei varias vezes, de um comício que aparece Getúlio e joao pessoa, é um fragmento. Num lugar aberto, um pequeno palanque. Lendo essa biografia do getulio, que e excelente, ele descreve o comício que o Getúlio lançou a candidatura, e corresponde exatamente. Hoje vendo essa imagem a gente sabe que e especifico. Mas no Brasil é muito difícil de fazer. O que o Forgacs consegue fazer, além da riqueza do arquivo, e humilhante. No Brasil, mesmo filmes de família, não se consegue fazer quando foi filmado, quem filmou, quem são aquelas pessoas.

(negativos Glauber)

Os negativos se extraviaram por nossa culpa. A gente quis usar em Terra em transe um fragmento do maranhão 66. Ele simplesmente pegou o negativo original, puseram no terra em transe, e o negativo original sumiu. O que existe hoje é uma cópia que foi restaurada. Mas se reparar no Terra em transe eles são de péssima qualidade...

(Cortejo)

Eu passei a conhecer um pouco melhor o acervo brasileiro depois, quando fiz em 69, só editei em 70, Juazeiro, quando usei imagens de arquivo. Década de 70 usei filme de Santos Dumont com arquivo. Aos poucos fui me familiarizando com os acervos. E me familiarizei mais quando fiz essa série sobre cinema brasileiro. Quando eu filmei em 68 o Edson Luis eu não sabia nada sobre nada, muito menos sobre isso. Acho pouquíssimo provável que conhecesse ou tivesse ouvido falar disso.

Patrícia = Havia uma preocupação formal e estética?

Não tinha uma decisão formal prévia. Era uma situação difícil de filmar, na multidão, sozinho. O objetivo era registrar aquilo. Não sei nem se era possível naquela situação.

(..)

O Glauber filmou uma passeata, que não é do 100 mil. O que eu lembro e que foi uma passeata que queria desafiar o Superior Tribunal Militar. Ela começou na Praça da República e acabou em frente ao Superior Tribunal Militar. Esse material existe. Talvez ele tenha usado na História do Brasil. A passeata dos 100 mil fez outro percurso, saiu da Cinelândia, foi até a Candelária, fez a volta na primeira de março, voltou por ela e acabou no Palácio Tiradentes. A passeata do STM foi num dia que tinha um julgamento de alguém, que tinha ido pra Brasília.

**Entrevista Hernani Heffner.
Por Patrícia Machado e Thais Blank
Julho 2012**

Hernani= O que eu sei dessa história? Quando eu trabalhava no arquivo de filmes da cinemateca do MAM, em 99, a gente começou a revisar o acervo e depois da saída dos filmes em 2002, um dos lotes que permaneceu, identificado, foi o lote do Avellar. O Avellar tinha sido curador da cinemateca, tinha trabalhado na documentação, na divulgação e deixou o acervo pessoal dele lá, não quis retirar, e foi um dos primeiros acervos que a gente organizou. A identificação era simples, estava escrito só Avellar. O Avellar número, deixou quieto. Eu sabia que existia esse registro do Edson Luis não só por ouvir ele falar mas porque essa lata em particular estava escrito Edson Luis. Antes do Avellar, duas outras pessoas tinham procurado esse material, Avellar sempre franqueou esse material, mas por um motivo ou por outro as pessoas olhavam, não se interessavam e em 2007, se não me engano, de um lado Silvio Da Rin e do outro Chaim Litewski, que fez um filme chamado Boilensen., ambos procuraram esse material e ambos produziram telecinagens desse material. O Silvio fez mais do que isso: ele viu todo acervo do Avellar e identificou o que pode “isso aqui é a passeata, isso aqui é o show da Clementina”. Ele produziu já um retrato mais apurado do lote do Avellar e a gente pode ter um controle maior do que isso. A história do enterro, era um rolo grande, e a gente pensava que tinha sido todo feito pelo Avellar. Nesse meio tempo, quando

os materiais saíram da cinemateca em 2002, um dos lotes que saiu foi o do Eduardo Escorel, da empresa dele chamada Cinefilmes. Do lote dele, três materiais não foram encontrados na época: um dos materiais era justamente as imagens que ele fez do enterro, da passeata. Mas ele mesmo dizia que achava que esse material não estava na cinemateca do MAM, que era um material que havia sido levado pra Cuba pelo antigo diretor, que era o Cosme Alves Neto. Isso tinha uma razão de ser, porque quando as coisas ficaram bem mais feias na época da ditadura, no pós AI5, algumas coisas o Cosme escondeu na cinemateca, como Cabra Marcado, e outras coisas ele levou pra fora do país e levou pra Cuba. Na cabeça do Escorel, teria ido pra Cuba. Qual não foi a surpresa dele, uma certa indignação, ele reconheceu um dos planos que ele filmou no material do Silvio. Ele identificou o material, tem alguma coisa com o Venâncio que passou pra ele, mas ele reconheceu como sendo dele e não do Avellar e tem toda uma explicação de que o Avellar tava com uma bolex o Escorel tava com uma éclair, são diferentes, velocidades diferentes, qualidade da imagem diferente. Por isso a qualidade do Escorel é muito superior. Ele então foi na cinemateca e expliquei que tava tudo numa lata. Ele foi lá, olhou, e conseguiu descobrir uma marquinha dele no finalzinho do rolo, que indicava que era de fato o material dele. Ele reclamou, eu pedi desculpas, e tava realmente emendado com o material do Avellar. Em algum momento do passado, não sei como e não sei porque, esse material foi considerado um único material, ficou conhecido como um registro feito pelo Avellar. A partir desse momento que ele identificou e comprovou, a gente separou e naquele momento já tinham sido produzidas duas telecinagens, uma pelo Silvio e outra pelo Chaim. Hoje tem um DVD que a gente mostra para as pessoas verem. Desde essa época o Eduardo conta essa história de que o material ficou perdido.

Patrícia = Quem poderia ter juntado esse material?

Hernani = Você tem algumas hipóteses: quem fez filme naquele período entre 70 e 99? Quem usaria aquele material? Tem uma hipótese muito imediata, de alguém que usava a cinemateca do MAM, que é o Silvio Tendler. O Silvio produziu dois filmes, Os anos JK e o Jango, que são um retrato dessa época a partir do filme de arquivo, que é um pouco de como começa o uso desse arquivo com consciência histórica. Ou então o Francisco Sérgio Moreira que era o montador do Silvio. Ele pode de alguma maneira ter usado o material. Eu não me lembro, enfim, de ter imagens do enterro do Edson Luis no Jango. Mas, enfim, foi um dos planos só. Mas foram usadas, seriam imagens do Escorel. Não sei se ocorreu nesse momento ou no momento anterior por alguém que tivesse usado essas imagens. E talvez a imagem mais emblemática depois daquela dos cavalos correndo, em 64, seja a do enterro. Esse material deve ter sido hiper usado no passado, é um material emblemático que desatou a passeata dos 100 mil. Se você levantar quem trabalhou nessa época com imagens de arquivo referentes à ditadura vocês começam a traçar quem teve acesso ou não. Se encontrar no filme imagens de enterro, manipulou o material, porque ao que eu saiba só existem três fontes: Avellar, Escorel e Atlântida. Foi o único cinejornal da época que cobriu o episódio.

(...)

Não sei se houve a intenção de esconder essas imagens. Talvez o Cosme. Ele tinha essa prática. Mas não posso garantir que ele tenha feito isso em relação a esse material.

