



Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira

*Memories in transit:
shooting and reuse of
exile's images during
the Brazilian military
dictatorship*



Patrícia Furtado Mendes Machado¹

¹Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Doutorado-sanduíche pela Université Sorbonne Paris III (bolsa CNPQ). Professora de Cinema na PUC-Rio. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

Resumo: neste artigo propomos analisar a origem de arquivos audiovisuais usados no documentário *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, que reconstitui a história de quatro militantes políticos durante a ditadura militar brasileira. O interesse pelo gesto da tomada, pelo olhar de quem segurou a câmera para produzir os testemunhos no exílio, nos levou ao cineasta Luiz Alberto Sanz, também militante político, preso, torturado e exilado. Fomos aos arquivos da polícia política buscar vestígios da história do cineasta para melhor compreender o que guardam essas imagens do olhar de quem as enquadra. Por fim, que novos sentidos ganham essas imagens e sons produzidos no exílio quando remontados no cinema documentário contemporâneo?

Palavras-chave: tomada e retomada; arquivos; ditadura militar.

Abstract: in this article we propose to investigate the origin of the audiovisual archives used in the documentary *Retratos de identificação* (2014), by Anita Leandro, which reconstitutes the story of four political militants during the Brazilian military dictatorship. The attention in the gesture of shooting, to the gaze of the one who held the camera to produce the testimonies in exile, led us to the filmmaker Luiz Alberto Sanz, also a political activist arrested, tortured and exiled. We searched the archives of the political police to find traces of the history of the filmmaker to better understand what these images keep from the eyes of those who frame them. What new senses gain these images and sounds produced in exile when reused in contemporary documentary cinema?

Keywords: shooting and reuse; archives; military dictatorship.

Origem das imagens e a micro-história em movimento

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), do Serviço Nacional de Investigação (SNI) e do Superior Tribunal Militar². Selecionou fotografias, revirou pastas empoeiradas, buscou documentos e informações que pudessem ser usados para recuperar uma história perdida que unia quatro militantes políticos, integrantes de organizações armadas no Brasil nos 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). O resultado desse trabalho foi o documentário *Retratos de identificação* (2014), que, a partir de um vasto material heterogêneo, revela em detalhes métodos de espionagem, interrogatórios e práticas de violência dos agentes repressores durante a ditadura militar.

Para realizar o filme, além de pesquisar os documentos nos acervos da polícia política e entrevistar os dois militantes sobreviventes, a cineasta buscou e recuperou imagens cinematográficas produzidas no exterior no período da ditadura. O trabalho consistiu em pesquisar, localizar cópias, restaurar e/ou legendar documentários históricos realizados nos anos 1970, como *Não é hora de chorar* (Chile, 1971) e *Quando chegar o momento (Dora)* (Suécia, 1978), ambos de Luiz Alberto Sanz, e *Brazil: a report on torture (Brasil: relato de uma tortura, 1971)*, dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau.

Em comum nos três documentários há os depoimentos de brasileiros que estavam presos e foram trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher em janeiro de 1971. Recém-chegados ao Chile, ainda com marcas visíveis da violência que sofreram na prisão, os exilados falam da resistência à ditadura, das torturas que sofreram e dos companheiros mortos. Nessas imagens estão inscritos os traços, os gestos, as expressões, os corpos marcados, as vozes dos resistentes. Entre eles estava Maria Auxiliadora, que alguns anos depois de ter deixado o Chile se atirou em frente a um trem no metrô de Berlim, onde vivia como refugiada. É para esses arquivos

²Em 2010 havia acabado de ser instaurada a Comissão Nacional da Verdade (CNV), que tinha como objetivo apurar e esclarecer graves violações dos direitos humanos praticadas no Brasil de 1946 a 1988. 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.

audiovisuais, esses documentos históricos que transitaram por diferentes acervos até serem retomados em *Retratos de identificação*, que voltaremos nosso olhar nesse artigo.

Nos diversos textos 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”, 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. Principalmente, explica como usou a montagem para reunir essa documentação dispersa em uma “continuidade narrativa mínima” (2015b, p. 105) e, desse modo, “valorizar o caráter testemunhal do arquivo” (2015b, p. 110).

Propomos pensar em um aspecto ainda não explorado nas reflexões publicadas pela realizadora: a análise contextual sobre a origem da produção das imagens e sons de arquivo que ajudam a elaborar essa narrativa. Nosso interesse está voltado especificamente para o momento da tomada, para quem segurou a câmera e produziu esses testemunhos a fim de inscrever na película os corpos e falas dos militantes políticos. O que guardam essas imagens do olhar de quem as enquadra? Que novos sentidos ganham quando remontadas em um outro momento que não é mais o da urgência da denúncia, como no exílio dos anos 1970, mas sim o tempo presente onde a necessidade é a da elaboração de uma memória da ditadura que se mantém nebulosa, opaca³?

Luiz Alberto Sanz, aquele que filma, também estava entre os setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço e levados ao Chile. Quando segura a câmera para registrar os companheiros, o que carrega da própria experiência para as imagens que produz? A fim de reconstituir a trajetória do militante que se transformou em cineasta, fomos buscar nos arquivos das polícias políticas dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo os rastros deixados pelo aparelho repressivo: prontuários, relatórios, informes. Também recorremos aos documentos digitalizados e disponíveis no site do projeto Brasil: Nunca Mais (BNM..., 2017). 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.

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

³Essa reflexão que apresento no artigo começou a ser desenvolvida no último capítulo da minha tese de doutorado, defendida em 2013, na ECO-UFRJ (MACHADO, 2016).

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. 136).

Ao longo dos livros em que coloca a micro-história em prática, como *O queijo e os vermes*, publicado pela primeira vez em 1976, e os *Os fios e os rastros*, de 2006 (publicado no Brasil só 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, o autor sugere uma tática para lidar com essas ruínas: buscar os indícios, os sinais, os traços que restaram para descrevê-los, constituindo a narrativa historiográfica.

Nos livros e artigos em que analisa os diferentes tipos de imagens que remetem à Segunda Guerra Mundial, a historiadora francesa Sylvie Lindeperg coloca a *micro-história em movimento*. O procedimento fica muito claro em *Nuit et 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 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, 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 de pesquisa 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 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 dedicar atenção especial aos detalhes, aos personagens secundários, aos planos de fundo. A exploração do que chama de *potência do detalhe* vai constituir um dos princípios fundamentais do método de Sylvie Lindeperg. Inspirado no historiador Carlo Ginzburg e nas análises da pintura do historiador da arte Daniel Arasse, o método consiste em uma longa observação da imagem, em vários retornos a ela e na espera de que o *detalhe* possa aparecer e tornar visível o invisível.

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 nesses 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 Ginzburg 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 a articulam 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* (MACHADO; BLANK, 2015).

O método de Lindeperg nos traz a possibilidade de estabelecer um rico diálogo entre as fontes audiovisuais e os documentos textuais, de partir da materialidade dos objetos para observar lentamente as imagens, seguir rastros que deixaram, 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.

Luiz Sanz: o exilado que vira cineasta

Preso em 1970 e banido do território nacional nos meses seguintes, Luiz Sanz só retornou ao Brasil nove anos depois, com a promulgação da lei da anistia. No exílio, o militante político se tornou cineasta e produziu filmes de resistência à ditadura que denunciam os horrores do que viu, experimentou e 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 Landau⁴, exibida no documentário *Brasil: relato de uma tortura*. Nela, assim como outros integrantes do grupo dos setenta, o militante descreve práticas de tortura a que foram submetidos os presos políticos. É diante e por trás das câmeras do cinema que busca caminhos para gerir o sofrimento vivido e estabelecer os laços que vão conectar pedaços de vidas fraturadas, despedaçadas pela dor. É nesse processo que usará o cinema como meio para recolher e remontar os cacos da própria história e as de seus companheiros.

Os filmes que realizou são pouco conhecidos no Brasil⁵, assim como a história de resistência do cineasta. Para reconstituí-la, fomos em busca de documentos nos arquivos da ditadura. No fundo das Polícias Políticas do Rio de Janeiro, encontramos uma folha do prontuário de Luiz Sanz (nº 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 panorama da vigilância da polícia sobre os passos dados pelo militante nos anos 1960 e 1970. Há citações ao seu nome espalhadas em onze pastas distribuídas em diferentes setores de investigação, como aqueles classificados como Dops, Terrorismo e Comunismo.

⁴Haskell 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

⁵*Não é hora de chorar* (Chile, 1971), *Quando chegar o momento* (Suécia, 1978) e *Gregório Bezerra* (Suécia, 1978) foram lançados recentemente no Brasil dentro do projeto *Arquivos da ditadura*, coordenado por Anita Leandro (Escola de Comunicação da UFRJ), que os legendou e reuniu no DVD *Três filmes do exílio*.

Depois de oito meses preso, Sanz foi um dos nomes escolhidos da segunda lista dos presos políticos que seriam trocados pelo embaixador suíço, como mostra o decreto do presidente Garrastazu Médici do dia 13 de janeiro de 1971. Apesar de livres, todos foram banidos do território nacional⁶. 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 integrantes do grupo dos setenta. Nas imagens que constam no álbum, guardado nos arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo, o DEOPS, estão impressos os traços da expressão do olhar de Sanz quando se depara com a câmera do opressor, a câmera policial. São imagens do controle que procura esconder as marcas da tortura que ele sofreu, mas deixa escapar a expressão resiliente de quem sobreviveu à violência.

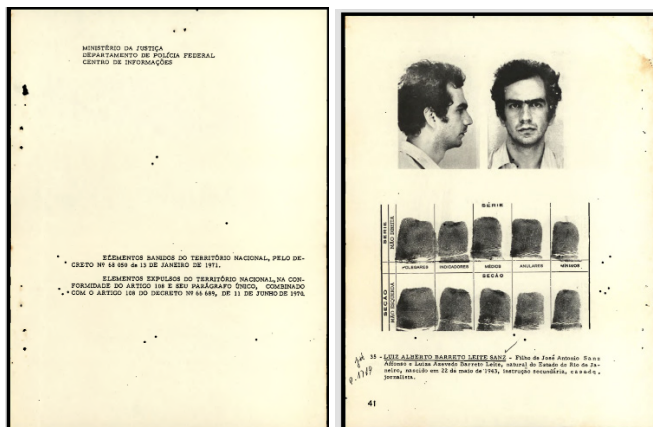


Figura 2: Lista e álbum dos banidos.

Fonte: acervos das polícias políticas do Rio de Janeiro (Aperj) e São Paulo (Deops)

Antes de entrar para a militância, Sanz tinha vivido no Brasil uma breve experiência no meio cinematográfico. Foi segundo assistente de direção e continuísta de *Luba: a morte em três tempos* (1964), de 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 por seu pai, o crítico cinematográfico José Sanz, de 1959 a 1964. Mas é no exílio, no Chile, que passa a viver exclusivamente do cinema. Os primeiros documentários 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). Impressionados com a ousadia nos modos de mostrar as lutas camponesas, os cineastas Pedro Chaskel e Héctor Ríos

⁶Acervo das polícias políticas do Rio de Janeiro, APERJ.

convidaram Sanz para trabalhar no Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Como não filmava, por conta das mãos que sempre tremeram, foi a campo e aprendeu a montar filmes com o material que lhe era apresentado. Desse modo, participou da produção de mais oito documentários, entre eles, *Primero de Mayo* (1971), *El extraño caso de los repuestos* (1973) e o inacabado *Obreras en construcción* (1973). Com o intuito de trazer para a cena a presença das mulheres no universo masculino e operário, este último filme foi interrompido pelo golpe que instaurou a ditadura de Augusto Pinochet no Chile em 1973. Antes disso, porém, realizou com Pedro Chaskel *No é hora de chorar*, que escapa ao perfil da maioria e se tornou um importante registro da resistência e luta dos brasileiros exilados.

Com o golpe no Chile em 11 de setembro, Sanz foge às pressas com a mulher e o filho de apenas três meses, busca abrigo na embaixada da Argentina e em seguida consegue refúgio definitivo na Suécia. Durante todo esse tempo, esteve sendo observado à distância pela polícia política no Brasil. Em 8 de agosto de 1972, foi organizada a primeira de três edições do chamado *Álbum de terroristas e subversivos*, criado para ser distribuído aos órgãos de segurança. Assinado pelo então diretor-geral da polícia do Departamento de Ordem Política e Social (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 Brasil⁷. 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 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, cuja vida se cruza com a sua no exílio e através do cinema, como mostraremos adiante.

⁷Parte do acervo do Deops está digitalizado e pode ser encontrado nesse endereço: <http://www.arquivosestado.sp.gov.br/site/acervo/textual/deops>



Figura 3: Álbum dos terroristas.
Fonte: Deops (1972)

Em 1975, na Suécia, Sanz 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 empresas. De volta à função de cineasta, realiza mais dois filmes. Em *Gregório Bezerra, 76 anos, comunista* (1978) entrevista o combatente comunista pernambucano exilado, de passagem por Estocolmo, que conta sobre a luta contra as ditaduras Vargas e militar. Em *Quando chegar o momento (Dora)* (1978), usa imagens de arquivo, algumas de seu filme anterior, para reconstituir a trajetória de Maria Auxiliadora, que havia se suicidado em junho de 1976, depois de um longo e doloroso período de exílio, “sem documentos, sob controle policial e com interdição de sair de Berlim” (LEANDRO, 2015a, p. 350).

O confronto desses documentos que buscamos nos arquivos da polícia política com as imagens que Sanz produziu nos mostra que, apesar da vigilância constante sobre ele, os repressores não puderam evitar que o cineasta testemunhasse, assim como produzisse imagens e coletasse depoimentos de outros exilados que denunciavam os horrores cometidos no Brasil. São esses vestígios que escaparam ao controle dos repressores, que se mantiveram dormindo durante longos anos em acervos no exterior, que são retomados pelo documentário contemporâneo que se

propõe a elaborar essas memórias. Diante ou por trás das câmeras, Luiz Sanz se torna personagem central para investigarmos esse cinema produzido no exílio.

Sanz diante da câmera

Na madrugada de 14 de janeiro de 1971, uma legião de repórteres e simpatizantes dos movimentos de esquerda esperavam os presos brasileiros libertados em troca do embaixador 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 entrevistar 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”, lembra 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* foi exibido pela primeira vez ao público brasileiro, 41 anos depois de realizado⁸. 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 reencenam as práticas de tortura a que foram submetidos, mostram as marcas da violência, 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 e denunciam as atrocidades cometidas pelo regime autoritário. Entre os testemunhos, alguns chamam atenção pelos requintes de crueldade e de sofrimento provocado pelos repressores, como no relato de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora, que, ao encarar a câmera, revela detalhes da violência sexual sofrida durante a tortura.

Quando gravam o filme, o intuito dos cineastas era levá-lo para ser exibido na televisão americana⁹. Haskell Wexler, diretor de fotografia de filmes como *America, America* (*América, América*, 1963), de Elia Kazan, e *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*, 1963), de Mike Nichols, começou a investir a

⁸A 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.

⁹O 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.

partir dos anos 1960 na realização de um cinema militante de inspiração jornalística. Em 1963, com uma câmera na mão, acompanhou um grupo de ativistas pelos direitos civis nos 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 norte-americano. Esse engajamento político através do cinema o levou, quando estava no Chile, a procurar os brasileiros para produzir um documentário que servisse de prova da barbárie cometida pelos militares.

Quando aparece em *Brasil: relato de uma tortura*, Sanz descreve uma das táticas de tortura mais cruéis executadas pelos agentes repressores, chamada “pau de estrada”. A prática é encenada em um grande campo aberto enquanto, na arquibancada, a uma certa distância, Sanz explica que a técnica antes usada pela polícia contra criminosos comuns passou a ser aplicada aos presos políticos. Inspirada no suplício da época medieval, o método 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.

Nos dois momentos em que aparece no documentário, Sanz não conta sobre a tortura que ele mesmo sofreu, preferindo atuar como uma espécie de mediador das memórias das vítimas que foram caladas, aquelas que não podiam estar ali para falar para a câmera dos americanos. É justamente essa postura de transmissor de memórias, uma tarefa que naquele momento considera urgente, que Sanz vai adotar como diretor do filme que realizará alguns meses depois.

A tomada no exílio

Em *Não é hora de chorar*, Luiz Sanz e Pedro Chaskel entrevistam 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. Ao contrário de *Brasil: relato de uma tortura*, em que os resistentes contam suas experiências para a câmera de modo improvisado, ao ar livre, em local público, cercados por outras pessoas, na urgência que faz a câmera balançar e desenquadrar os registros, em *Não é hora de chorar* eles são filmados com muita retidão em um pequeno espaço, a sala de



projeção do Departamento de Cinema da Universidade do Chile. O método rigoroso de filmagem prevê modos de enquadramentos e posicionamentos de câmera onde resta pouco espaço para improvisos e surpresas.

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 estão posicionados da mesma maneira: sentam-se em uma cadeira em frente a uma parede onde está pendurado um cartaz com a imagem do guerrilheiro Carlos Lamarca. Ao responder as perguntas feitas por Sanz, eles olham para a câmera, que ora se aproxima em *close*, ora permanece em plano americano.

O espectador não tem acesso ao antecampo, ao espaço em que se coloca o cineasta que também havia sido preso e torturado, que também era um exilado, que estava com os entrevistados naquele voo e compartilha com o grupo parte daquela história e experiência. A precariedade do equipamento de filmagem e o espaço restrito direcionaram o modo de produzir os testemunhos, mas não conseguiram impedir uma relação de confiança entre quem filmava e quem era filmado: “para gravarmos as entrevistas só dispúnhamos de uma câmera e um gravador pesados e difíceis de transportar [...] agachei-me sob a lente, para que os entrevistados, ao olhar para mim, olhassem para a câmera”, explica o cineasta em entrevista para essa pesquisa.

A intenção de Sanz com o método adotado era 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 as falas sigam a proposta de um relato prático e quase operacional. A intimidade entre entrevistador e entrevistado também não é revelada. A ideia é a de que o sofrimento não seja usado nem para repugnar, nem para seduzir, e de que ao espectador fosse dada a possibilidade de compreender com toda clareza as táticas e estratégias de violência da polícia, naquele momento, nas prisões brasileiras.

Diante da câmera, Maria Auxiliadora relembra como foi presa e denuncia o assassinato do companheiro Chael. Reconta também em detalhes como os torturadores a espancaram, torturaram e ameaçaram lhe cortar as pontas dos seios com uma tesoura. Apesar do esforço do cineasta de enquadrar o rosto e direcionar o olhar da militante para a câmera, há algo de enigmático que marca a imagem. Ao contrário dos outros entrevistados, e até da entrevista que ela própria havia concedido aos americanos no Chile, Dora raramente encara o equipamento de Sanz. O olhar da militante escapa sempre para o alto, para baixo, para um lado ou para o outro. Nesses deslocamentos do olhar, se formula um relato singular. Apesar da clareza e

certeza do que fala, não conseguimos identificar, nomear os afetos que estão em jogo quando olhamos para aquele rosto transfigurado.



Figura 4: Olhares que escapam da câmera.
Fonte: *Não é hora de chorar* (1971)

Há algo que permanece obscuro, enigmático nas imagens em preto e branco. No rosto, não há marcas evidentes das recentes torturas que Dora sofreu. É como se, nessa imagem perturbadora, a falta de marcas da violência apontasse para algo que Frei Tito, outra vítima da ditadura, denuncia para os americanos Haskell e Landau: o desejo dos repressores de quebrar o preso por dentro, sem deixar resquícios visíveis da barbárie. São esses fragmentos que Anita Leandro irá retomar em *Retratos de identificação*. De que modo essas imagens e falas são reenquadradas e rearticuladas? Que novos sentidos são produzidos na montagem e o que emerge no filme que vai reelaborar as memórias de Dora, mantendo vivas as experiências que viveu?

Imagens reenquadradas

Em *Não é hora de chorar*, como já apontamos, quem está do outro lado da câmera de Maria Auxiliadora é o companheiro de militância Luiz Sanz, que se coloca no antecampo face a face com a entrevistada, procurando provocar o contato dos olhares entre quem filma e quem é filmado. O contato é frustrado e, como efeito dessa fuga do olhar, produz-se a incompreensão do que se inscreve na imagem perturbadora do rosto da militante. A relação entre cineasta e entrevistado, ambos vítimas da prisão, da tortura e do exílio, fica fora da narrativa de *Retratos de identificação*.

Quando retoma os trechos do filme de Sanz, Anita Leandro não enuncia as condições da tomada e o contexto em que foi produzida. O interesse está no que é contado na fala de Dora. Um dos procedimentos adotados na montagem é retomar os testemunhos da militante contidos nos dois filmes realizados no Chile, rearticulá-los e, em grande parte

das sequências, descolar a voz da imagem do corpo da militante. O áudio da narração da tortura, por exemplo, é coberto ora com uma tela preta, que evidencia o que está sendo dito, ora com fotografias de Dora tiradas na prisão pelos seus algozes.

As imagens do controle e da vigilância encontradas no acervo da polícia política durante a pesquisa para o documentário, esses documentos da barbárie, ajudam a ilustrar e aproximar no tempo e espaço do filme o que é descrito no exílio: o rosto que tinha acabado de receber mais de “vinte bofetadas”, as mãos latejando por conta das palmatórias, os braços e pernas espancados. Como recurso para não expor o corpo nu junto com o testemunho que já convoca as dores, as amargas lembranças, os traumas de Dora, a estratégia usada pela cineasta é fragmentar a fotografia filmada ao reenquadrá-la na montagem. Em vez da imagem completa, são mostrados pedaços do corpo da militante. A opção ética e estética de Anita Leandro é fragmentar a imagem do que não está mais inteiro, a imagem do corpo e da memória transformados em cacos.



Figura 5: Frame de *Retratos de identificação* (2014).



Figura 6: Frame de *Retratos de identificação* (2014).

Ao contrário dos registros testemunhais realizados por Sanz e pelos americanos no exílio, essas fotografias da vigilância que controlam e inspecionam o corpo de Dora não foram produzidas com o seu consentimento. Foram tiradas à força pela polícia nos exames de corpo de delito que compunham os processos de banimento. São 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 a 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, em 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 fotografias 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” (LISSOVSKY; BASTOS, 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 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.

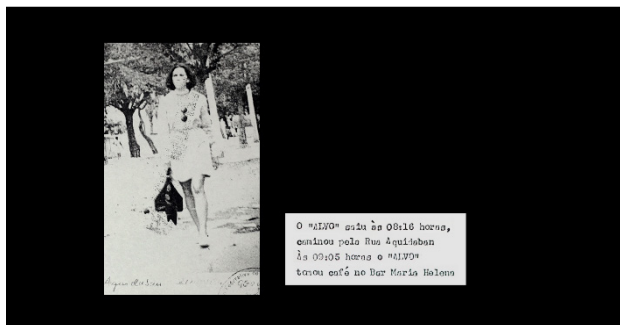


Figura 7: Frame de *Retratos de identificação* (2014).



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, 2004, 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.



Figura 8: Dora nas fotografias policiais.
Fonte: *Retratos de identificação* (2014)



Figura 9: Dora nas fotografias policiais.
Fonte: *Retratos de identificação* (2014)

de identificação, mais de quarenta anos depois, algo permanece obscuro na imagem em que Dora testemunha para Sanz a experiência-limite da tortura, algo insuportável de ser lembrado, sobretudo quando contado a alguém que também foi torturado.

Quando nos voltamos para a tomada, para a produção das imagens da militante realizadas por alguém que compartilha com ela a dor inominável da tortura, evidenciamos esse caráter enigmático que nem as imagens policiais nem as imagens realizadas pelos americanos no Chile dão conta de decifrar. O indecifrável, que para o crítico e teórico de cinema Jean-Louis Comolli é “o que produz de mais profundo a operação cinematográfica” (2013, p. 207), está nessa rachadura, nessa imagem perturbadora do rosto transfigurado captado durante longos minutos pela câmera de Sanz.

Referências

COMOLLI, J.-L. “Spectres de l’histoire”. In: LINDEPERG, S. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier, 2013. p. 193-222.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. Tradução Rosa Freire d’Aguaiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, C.; PONI, C. “La micro-histoire”. *Le Débat*, Paris, v. 17, n. 10, p. 133-136, 1981.

GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33-66.

JOFFILY, M. “Oban e DOI-CODI: elementos para um estudo”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2005, Londrina. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Anpuh, 2005. p. 1-7. Disponível em: <<https://goo.gl/qK4BZs>>. Acesso em: 18 out. 2017.

LEANDRO, A. “Cinema do exílio: entrevista com Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 349-359, 2015a.

_____. “Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão”. In: BRANDÃO, A. S.; SOUSA, R. L. (Orgs.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015b. p. 103-120.

LINDEPERG, S. *Nuit et Brouillard: un film dan l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

_____. “Des lieux de mémoire portatifs: entretien réalisé par Dork Zabunyan”. *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, Paris, n. 814, p. 202-214, mar. 2015.



LISSOVSKY, M.; BASTOS, M. T. F. “A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira”. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FÍRMINO, R. (Orgs.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 223-247.

MACHADO, P. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MACHADO, P.; BLANK, T. “A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível”. *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul./dez. 2015.

SANZ, L. A. “Carta circular aos amigos e companheiros a quem, relapso, não tenho respondido”. In: CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. (Orgs.). *Memórias do exílio: Brasil 1964 – 19??*. São Paulo, Arcádia, 1978. v. 1, p. 308-314.

VASCONCELOS, G. F. *Subversivo: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2015.

Referências audiovisuais

BRASIL: relato de uma tortura. Haskell Wexler e Saul Landau, Estados Unidos, 1971.

NÃO é hora de chorar. Luiz Alberto Sanz, Chile, 1971.

QUANDO chegar o momento (Dora). Luiz Alberto Sanz, Suécia, 1978.

RETRATOS de identificação. Anita Leandro, Brasil, 2014.

submetido em: 7 jul. 2017 | aprovado em: 28 ago. 2017